

TYCHO

Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición

ISSN: 2340-6682, 2013, núm. 1, pp. 55-74

---

## LA AGATHONSZENE: UNA TEORÍA POÉTICA EN *TESMOFORIANTES* DE ARISTÓFANES\*

Vivian Lorena Navarro Martínez

Universitat de València  
vilona@alumni.uv.es

Artículo recibido: 15/07/2013

Artículo aceptado: 31/08/2013

### RESUMEN

La escena en que el trágico Agatón hace su aparición dentro de las *Tesmoforiantes* de Aristófanes (vv. 95-265) no ha pasado desapercibida para los estudiosos por diversas cuestiones. El presente artículo pretende indagar en dichas cuestiones, destacando la teoría de la μίμησις que viene enunciada en este pasaje y que es el primer testimonio en la literatura en que aparece formulada manifiestamente. Además, se insiste también en el motivo de las innovaciones musicales que introdujeron las nuevas generaciones de poetas y que la Comedia Antigua observaba no sin preocupación y chanza.

**PALABRAS CLAVE:** Aristófanes, Agatón, *Tesmoforiantes*, μίμησις, Nueva Música.

### ABSTRACT

The scene in which the tragic Agathon comes on stage in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* (vv. 95-265) has not gone unnoticed by scholars for several reasons. This article investigates these issues and highlights the μίμησις theory that is for the first time explicitly formulated in this passage. Furthermore, I shall also emphasize the musical innovations introduced by new generations of poets and considered with concern and derision by Old Comedy.

**KEYWORDS:** Aristophanes, Agathon, *Thesmophoriazusae*, μίμησις, New Music.

\* El presente artículo surge de la reelaboración de un apartado de nuestro Trabajo de Fin de Grado «La tragedia a través de Aristófanes», tutora Carmen Morenilla. El trabajo se defendió en el Dpto. de Filología Clásica de la Universitat de València el día 14 de Junio de 2013.

I.- En nuestro Trabajo de Fin de Grado nos ocupamos del estudio de la paratragedia en Aristófanes, concretamente la que aparece en las comedias *Tesmo-foriantes* y *Ranas*, con el objetivo de profundizar en el conocimiento tanto de la comedia como de la tragedia, así como también en las cuestiones socio-políticas que dominan ambas comedias y que son imprescindibles para examinarlas y comprenderlas a fondo. Con este fin estudiamos aquellos pasajes en los que la presencia de la paratragedia aparece más resaltada y completamos dicho estudio con la lectura de tragedias de Eurípides, que nos permitió comprender mejor la parodia que Aristófanes hace.<sup>1</sup>

En lo que hace al Trabajo de Fin de Grado en sí, en primer lugar hicimos una breve introducción al género de la comedia mediante la descripción de las características y autores de sus diversas fases –*Archaia*, *Mese* y *Nea*–. Tras esta introducción de carácter general, nos hemos centrado en la figura de Aristófanes: su biografía y su producción dramática, señalando los rasgos principales de las diversas fases de su obra.

A continuación nos ocupamos del aspecto de las comedias de Aristófanes que nos afecta, es decir, la crítica literaria focalizada especialmente en la tragedia. En primer lugar comentamos la comedia *Tesmo-foriantes*, representada en el año 411 a.C., haciendo una breve introducción a la obra y definiendo tanto su finalidad como las parodias de los principales trágicos que aparecen –Eurípides y Agatón–, para después pasar al comentario de pasajes en los que la paratragedia es más evidente: cuando Mnesíloco es descubierto por las mujeres en el Tesmoforio y Eurípides acude en su ayuda. Comentamos la parodia de las tragedias *Télefo* (vv. 690-730), *Palamedes* (vv. 769-784), *Helena* (vv. 855-919) y *Andrómeda* (vv. 1015-1132), en las que vimos cómo Aristófanes ridiculiza tanto la figura como el estilo de Eurípides, lo que supuso un interesante preparativo para el comentario de la paratragedia en la segunda comedia, *Ranas*.

En cuanto al estudio de *Ranas* comenzamos mediante el mismo procedimiento que en la anterior comedia, para después centrarnos en la paratrage-

<sup>1</sup> Para hacerlo hemos consultado las siguientes ediciones comentadas de Aristófanes: de *Tesmo-foriantes* la edición de C. Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Traducciones de D. del Corno, Fondazioni Lorenzo Valla, 2001 y de A.H. Sommerstein, *Thesmophoriazuesae*, Warminster, 2001; de *Ranas*, la de K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, 1993 y la de J. García López, *Aristófanes. Las ranas*, Murcia, 1993. Asimismo nos han sido de gran ayuda las monografías de L. Gil Fernández, *Aristófanes*, Madrid, 1997, en general sobre la poética de Aristófanes, la de I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid, 2008, sobre la dramaturgia aristofánica (sobre *Thesm.* pp. 269-286) y la de M.F. Sousa e Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra, 1987, que se centra en el estudio de la parodia aristofánica. Para comprender mejor la lengua de Aristófanes también nos ha sido de gran ayuda el estudio de A. López Eire, *Ático, koiné y aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*, Murcia, 1991.

día que aparece en los pasajes más destacados. Primero la examinamos en la *κατάβασις εἰς Αἴδου* (vv. 1-737), en la que Dionisos baja al Hades en compañía de su esclavo Jantias, donde encuentra, además de otros personajes, el coro de los iniciados (vv. 324-459).<sup>2</sup> Seguidamente procedimos al comentario de varios pasajes recogidos bajo la denominación de «escenas previas al agón entre Eurípides y Esquilo» (vv. 464-829), pasajes destacables en la medida en que encontramos varios elementos paratrágicos que sirven de preámbulo de la siguiente escena: el agón entre Eurípides y Esquilo, que va de los versos 830 a 1117. Aquí analizamos los estilos, personajes y temas de ambos trágicos desde del punto de vista de Aristófanes, y la utilidad didáctica de su poesía para con la sociedad. También estudiamos la parodia de los prólogos y de las partes líricas de ambos trágicos, las monodias de Eurípides y el *peso* de su poesía. Por último, analizamos la escena de la *σωτηρία τῆς πόλεως* (vv. 1417-1466), en la que Dionisos escoge llevarse de vuelta al mundo terrenal a aquel que mejor pueda contribuir a la salvación de Atenas –Esquilo–, y en la que Aristófanes sustituye el tema literario por el político, anteponiendo el criterio moral al estético, al hacer que Dionisos plantee dos cuestiones de importancia en el momento.

Con la realización de este Trabajo Fin de Grado, a la par que pretendimos hacer hincapié en aquellos aspectos que nos permitieron profundizar tanto en el conocimiento de la comedia como en el de la tragedia desde un punto de vista interesante, la parodia literaria, también quisimos resaltar que los acontecimientos político-sociales tienen una grandísima relevancia, mayor incluso de la que a veces se pueda considerar. Con esta síntesis de la paratragedia en la comedia de Aristófanes constatamos que para el cómico cualquier tema puede desarrollarse de una manera agradable y comprensible para todos los espectadores, y a la vez, encerrar con eficacia un mensaje de verdadera relevancia. Y esto podemos decirlo incluso de las comedias que versan sobre temas literarios, que nos podrían parecer más difíciles, porque requieren de los espectadores un cierto conocimiento literario previo, cuanto más profundo mejor. Con este estudio pudimos constatar también que la parodia es uno de los elementos más importantes y que proporciona al autor más recursos en las comedias aristofánicas y, en particular, que la paratragedia es el tipo de parodia más importante y mejor explotada.

<sup>2</sup> Según J. García López, «Forma y contenido de la párodos (vv. 324-459) de *Ranas* de Aristófanes», *Estudios románicos 4. Homenaje al profesor Lisardo Rubio I* 1987-1989, pp. 445-452, aquí p. 450, se trata de unas escenas muy interesantes por el uso que hace Aristófanes de la *λοιδορία*, con la mención y crítica a diversos personajes de la época.

Pero también destacamos el hecho de que es primordial tener en cuenta siempre la idea que subyace en las comedias: en este caso en las dos comedias que estudiamos, la advertencia de que las nuevas generaciones de poetas –ejemplificadas en Eurípides y Agatón– suponen un grave peligro para las tradiciones más arraigadas de la polis, y están llevando al auténtico género trágico a su declive; y, además, que es necesario que todos los ciudadanos tomen conciencia de la situación actual de Atenas y se dejen de disputas internas, porque la polis está a punto de desmoronarse y aún se está a tiempo de evitarlo.

Para este artículo escogimos un tema concreto tratado en nuestro trabajo y en el que decidimos extendernos con el objetivo de ahondar en su conocimiento: nos referimos al pasaje de *Tesmoforiantes* en el que aparece el trágico Agatón, que abarca los vv. 95 a 265, en el que se halla enunciada por primera vez y de manera explícita la teoría de la mimesis, a la par que una severa crítica a las innovaciones musicales que se estaban produciendo en el terreno del género trágico.

**II.-** Nuestro conocimiento sobre Agatón y su obra es escaso, debido a que no se nos ha conservado ninguna obra íntegra y sólo sabemos de él por una serie de fragmentos y por las noticias que nos dan otros autores en sus obras –aunque en ocasiones están rodeadas de ficción, como es el caso de las que aparecen en *Tesmoforiantes*–.<sup>3</sup> De los pocos datos de los que somos sabedores podemos extraer que Agatón fue un trágico importante, conocido por sus innovaciones y su estilo ornamentado y elegante, que según aparece reflejado en el *Banquete* de Platón (173a) obtuvo la victoria en las Leneas del 416 a.C., y que entre los años 411 a 405 a. C. se marchó a la corte del rey Arquelao I de Macedonia, donde coincidió con Eurípides. Además, según estas informaciones y de acuerdo con la opinión generalizada, era un hombre afeminado, abiertamente homosexual y acusado de ser pasivo en prácticas eróticas, rasgos que caricaturiza Aristófanes con esmero en su comedia. Asimismo, se considera que fue discípulo de Gorgias, de manera que sus tragedias se debieron ver influidas por la filosofía y retórica sofística.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. B.M.W. Knox, Capítulo «Trágicos menores», *Literatura griega*, P.E. Easterling & B.M.W. Knox (eds.), Madrid, 1990, pp. 375ss. G. Mastromarco & P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Florencia, 2008, p. 61 señalan que los fragmentos conservados de Agatón pertenecerían a sus obras *Aélope*, *Alcmeón*, *Misios*, *Télefo*, *Tiestes* y *Anteo*. Los testimonios sobre este trágico y los fragmentos de sus tragedias están recogidos en la edición de B. Snell, revisada por R. Kannicht, *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol. 1, Göttingen, 1986, pp. 155-168.

<sup>4</sup> A. López Eire, Capítulo XVII «La oratoria» en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férrez (ed.), Madrid, 2008, pp. 737-779, aquí p. 747.

**II.1.-** Antes de centrarnos en el pasaje de *Tesmoforiantes* que nos interesa, creemos relevante hacer una pequeña introducción a la controversia coetánea sobre la música griega, concretamente a la crítica musical que encontramos en la Comedia Antigua, lo que nos permitirá comprender mejor lo que Aristófanes censura.

Los poetas cómicos de esta fase de la comedia consideraron la crítica musical, que podríamos situar al nivel de la crítica política, literaria y religiosa, un tema de gran relevancia e interés.<sup>5</sup> En su artículo F. Souto Delibes hace una interesante clasificación de los tres tipos de crítica en lo referente a la música: la que afecta a la interpretación y que es la que ofrece un humor más fácil, en la que se menciona a malos músicos en tanto que no saben tocar sus instrumentos; la que se refiere a la didáctica y la teoría musical –muy influidas por la sofística–, en la que se resalta la crítica por el excesivo academicismo con el que se enseña la música, de manera que se ha sustituido la práctica de la música por la enseñanza de la teoría de una nueva forma musical; por último, señala como más importante la crítica a la llamada Nueva Música, muy popular en la segunda parte del siglo V a. C. y ejemplificada en toda una serie de músicos y poetas –especialmente trágicos, como son Agatón y Eurípides–, y que era vista por la Comedia como un peligro para la educación y un signo de decadencia moral. Esto es así porque, como sabemos, la música tenía un papel fundamental en la educación griega y todos los jóvenes eran instruidos en ella, ya que se consideraba que influía en el equilibrio del alma. Además, servía para fomentar su integración en la sociedad en lo relativo a las celebraciones religiosas, festivas, simposios, etc., donde la música era un elemento esencial. Según J.L. Espinar Ojeda, particularmente en Atenas la música tenía que preocuparse de la ética y la moral de los ciudadanos, mientras que los esclavos tenían prohibido aprenderla.<sup>6</sup>

De todo ello se desprende que la cuestión de la música griega antigua es muy compleja e incluye muchos aspectos y que, para examinarla en la medida de lo posible, debemos recurrir básicamente a lo que podemos saber de

<sup>5</sup> F. Souto Delibes, «La crítica musical en la Comedia griega antigua», *Minerva: Revista de filología clásica* 13, 1999, pp. 87-101, aquí p. 87. Es interesante la recopilación y comentario que encontramos en S. Douglas Olson, *Broken laughter: select fragments of Greek comedy*, New York, 2007, pp.156-157, 181-186 de los fragmentos 148 de Eupolis –*Ilotas*– y 155 de Ferécates –*Quirón*–, y en los que se trata el tema de la crítica musical, lo que constituye una prueba de que este tema era frecuentemente utilizado por los poetas cómicos.

<sup>6</sup> J.L. Espinar Ojeda, «Una aproximación a la música griega antigua», *Thamyris* 2, 2011, pp. 141-157, aquí pp. 154 s.

diversos estudios, como los de Laso de Hermíone, Pitágoras, Damón, Platón, Aristóteles y el tratado *Sobre la música* de Plutarco.<sup>7</sup>

**III.-** La Comedia Antigua se hace eco de las innovaciones musicales en muchas ocasiones debido a su consciencia del peligro que suponían para las tradiciones culturales; y centrándonos en *Tesmoforiantes* de Aristófanes, comedia representada en las Grandes Dionisias del año 411 a. C., podemos ver que su tema fundamentalmente literario da paso a la crítica de cuestiones musicales en sentido estricto, especialmente focalizadas en la tragedia de las nuevas generaciones de poetas, que, en opinión de Aristófanes, están llevando el auténtico género trágico a su declive. Esta comedia es la primera de Aristófanes en las que se ocupa en profundidad de cuestiones literarias, con escasas alusiones políticas, de naturaleza fundamentalmente cómica.<sup>8</sup> De esta manera, como apunta J. Sánchez Lasso de la Vega, la parodia literaria no es utilizada como medio para criticar cuestiones de actualidad, ya que se parodia concretamente algunos pasajes de tragedias de Eurípides, pero no extrae las implicaciones que tiene su poesía para con la sociedad, que es lo que vemos en la siguiente comedia literaria, en *Ranas*.<sup>9</sup>

En el pasaje que nos interesa, vv. 95-265, Eurípides, tras enterarse de lo que están tramando las mujeres atenienses contra él por haberlas calumniado (v. 389), ser un intrigante (v. 93) y atentar contra la creencia en los dioses (v. 450), acude junto con su pariente Mnesíloco a la casa del trágico Agatón, para pedirle que, haciéndose pasar por mujer, se cuele en el Tesmoforio para interceder a favor de Eurípides. La razón de que acudan ante Agatón la hemos mencionado anteriormente: su fama de hombre afeminado, que viste, actúa y habla como una mujer. Como hemos indicado también, Agatón fue uno de los principales representantes de la Nueva Música y fue conocido por la sustitución que hizo de los argumentos y personajes míticos por otros de su invención y también porque, al parecer, fue el primero que introdujo en sus

<sup>7</sup> Podemos profundizar en el conocimiento de la música de la Antigüedad griega y en las innovaciones a las que se vio sometida, así como en los tratados de sus principales promotores y estudiosos en Amor López Jimeno, «El arte de las Musas: la música griega, desde la Antigüedad hasta hoy», *Actas V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, C.N. Cabanillas & J.A. Calero (eds.), Junta de Extremadura, 2008, pp. 1-54.

<sup>8</sup> Como señala I. Rodríguez Alfageme, *op. cit.*, p. 269, no era ése momento propicio para la burla política.

<sup>9</sup> J. Sánchez Lasso de la Vega, «Realidad, idealidad y política en Aristófanes», *CFC* 4, 1972, pp. 9-89, aquí p. 49.

obras ἐμβόλιμα –intermedios líricos–, cantos corales que estaban totalmente desligados de la trama central de sus obras.<sup>10</sup>

En efecto, Aristófanes saca a escena al trágico, que es trasladado con el *ekkyklema* (v. 95), como indica Eurípides,<sup>11</sup> y Mnesiloco lo confunde con una famosa hetera de la época, Cirene, lo que a simple vista parece una evidente broma basada en el aspecto físico del personaje que ha sido sacado a escena y su actitud, como vemos más adelante. La comparación del trágico con una hetera no tiene que ver tan solo con el hecho de que Agatón se encuentre acicalado con una seductora vestimenta femenina y sus corres-

<sup>10</sup> Cf. A. Melero Bellido, «Otros trágicos y poetas menores de los siglos V y IV» en *Historia de la literatura griega*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, 2008, pp. 423-424. Melero recuerda que Aristóteles en su *Poética* (1451b 21 ss.) presenta esta información sobre Agatón, señalando que desarrolló un proceso de innovación en los temas y personajes míticos tradicionales que ya había introducido Eurípides. De esta manera el filósofo considera que ambos trágicos son los principales responsables de las innovaciones en la tragedia de su tiempo (1456a 25-32). I. Castiajo, *O teatro grego em contexto de representação*, Coimbra, 2012, p. 107, indica que Aristóteles, además de en *Poética*, también trata esto en *Problemas*, 922b10-27. En estos pasajes censuraba duramente la práctica de los ἐμβόλιμα y sugería que el coro tenía que tener la misma importancia que los actores y por ende intervenir de forma relevante en el desarrollo de las piezas dramáticas. Por su parte, J.Vte. Bañuls Oller, «Los coros femeninos de las tragedias griegas», *El fil d'Ariadna*, F. De Martino & C. Morenilla (eds.), Bari, 2001, pp. 37-60, aquí p.38, hace una destacable reflexión sobre el pasaje 1456a-26ss. de la *Poética* de Aristóteles, al indicar que este se puede malinterpretar. Bañuls señala que el hecho de que el coro sea un personaje más de las tragedias no significa que su intervención sea activa, o al menos, que esté situada al mismo nivel que la de los personajes que interpretan los actores. La labor del coro según Aristóteles es συναγωνίζεσθαι (1456a25), que, como Bañuls señala, «en el mejor de los casos se traduce en la acción en un intento vano de intervenir en ella y el verse además amenazado por las consecuencias previsibles de la acción desarrollada por el héroe trágico. (...) En términos generales la función del coro es mediadora en un sentido amplio...». (pp. 38 y 40); esto viene a continuación estudiado en diversas tragedias.

<sup>11</sup> EY. Ἀγάθων ἐξέρχεται. / KH. καὶ ποῖός ἐστιν; / EY. οὗτος οὐκκυκλοῦμενος. *Eu. Sale Agatón. Pa. ¿Y quién es? Eu. Ese que viene con el ekkyklema.* El *ekkyklema* era una plataforma giratoria que mostraba al público los interiores de las casas, lo que permitía superponer dos escenas; era muy usada en la tragedia, porque dejaba ver el resultado de lo que había sucedido en el interior, especialmente los cadáveres de los asesinados o los que se habían suicidado, acciones que eran descritas por el coro o un personaje concreto, como el mensajero. Según P. Thiercy, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, 1999, p. 21, el uso de este tipo de maquinaria escénica sería usual, lo que demuestra la parodia que de ella hace Aristófanes en *Acarnienses* (v. 408 ss.) y *Tesmoforiantes*. Asimismo, también señala que habrían dos tipos de *ekkyklema*: uno que sería una plataforma sobre ruedas, y otro una plataforma que se movía sobre un pivote. Su uso en esta comedia de Aristófanes ha despertado muchas discusiones; para lo que estamos estudiando es especialmente interesante el que algunos estudiosos hayan pensado que se trate de una parodia de una tragedia, tal y como señala K. Dover, «The skene in Aristophanes», *PCPhs* 192, 1966, pp. 2-17.

pondientes complementos, sino también con el hecho de que su cuerpo está eficazmente dispuesto para recibir los favores del mejor postor, como haría una auténtica hetera.<sup>12</sup>

Especialmente interesante resulta ser el v. 100, en el que Mnesíloco pronuncia las siguientes palabras:

μύρμηκος ἀτραπός, ἢ τί διαμυρρίζεται,<sup>13</sup>  
 ¿Caminos de hormigas, o qué gorjea?

Estos «caminos de hormigas» son una alusión a la sensación que les causaban a los oyentes las nuevas formas —gran variedad de ritmos *zigzagueantes*<sup>14</sup> y tono— que había introducido la Nueva Música para la composición de ditirambos. Con ello Aristófanes se burla en un primer momento también de su dicción artificiosa, llegando a imitar en ocasiones su estilo.<sup>15</sup> Este verso lo podemos comparar con el fragmento 155 K-A de Ferécates, que conserva Plutarco en el capítulo 30 del tratado *Sobre la música*, donde la personificación de la Música relata a la Justicia personificada los ultrajes a los que le han sometido los innovadores, es decir, los seguidores de la Nueva Música: Melanípides, Cinesias, Frinis, Timoteo. Lo que nos interesa de este fragmento es la alusión a los ἐκτράπελοι μυρμηκία «extravagantes caminos de hormigas», que nos recuerdan al v. 100 de *Tesmoforiantes*. De ello podemos concluir que la comparación de las innovaciones en la música con las hormigas, sus caminos u hormigueros estaba bastante extendida en la comedia griega.

Por su parte, la forma verbal διαμυρρίζεται llama la atención porque también es una alusión a la Nueva Música. Según señala C. Di Prato,<sup>16</sup> el himno que canta Agatón cuando entra a escena, vv. 101-129, tiene un tono lánguido y suave, propio de las canciones de heteras y prostitutas. Asimismo lo compara con las formas διαμυρρίζεσθαι y διαμυρρέσθαι de los vv. 877 ss. de *Asambleístas*:

<sup>12</sup> N. Llagüerri Pubill, «Identidad e ipsidad femeninas en las comedias aristofánicas», *Las paides y las puellae: aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad clásica*, M. Albaladejo-C. Alfaro (eds.), Valencia, 2012, pp. 41-56.

<sup>13</sup> Seguimos para el texto griego la edición de Carlo, Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmofofie*, ya citada; la traducción es nuestra.

<sup>14</sup> J. Sánchez Lasso de la Vega, *art. cit.*, p. 52.

<sup>15</sup> Cf. F. Souto Delibes, «La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua», *Estudios Clásicos* 118, 2000, pp. 87-101, aquí p. 23, donde, basándose en el fragmento 341 K-A, indica además que en las *Tesmoforiantes II* Aristófanes es aún más concreto, al atribuirle un uso excesivo de la antítesis propia del estilo de Gorgias.

<sup>16</sup> C. Di Prato, *op. cit.*, p. 168.



ΓΡΑΥΣ Α- τί ποθ' ἄνδρες οὐχ ἤκουσιν; ὦρα δ' ἦν πάλαι·  
 ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ  
 ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη  
 ἀργός, μινυρομένη τι πρὸς ἑμαυτὴν μέλος,  
 παίζουσ' ὅπως ἂν περιλάβοιμ' αὐτῶν τινα  
 παριόντα. Μοῦσαι, δεῦρ' ἴτ' ἐπὶ τοῦμὸν στόμα,  
 μελύδριον εὐροῦσαί τι τῶν Ἴωνικῶν.

*¿Por qué no han llegado los hombres? Hace rato deberían haber venido. Y yo, tras untarme de albayalde y vestirme una túnica azafranada, estoy plantada sin hacer nada, tarareando para mí misma una canción, entreteniéndome de modo que atrape a alguno de estos que esté por aquí. Musas, acudid a mi boca y encontradme algún cantorcillo de los jonios.*

K. Dover defiende que el himno es un ἐμβόλιμον que debió formar parte de una obra original de Agatón no conservada en su totalidad,<sup>17</sup> opinión que no es unánimemente aceptada, entre otras razones porque ni Aristófanes ni los escolios indican la obra de la que supuestamente procedería. Por ejemplo, C. Di Prato opina que el himno no parece ser un texto acabado y listo ya para ser representado, sino una especie de ensayo privado, lo que demostraría la forma en que se desarrolla el canto, interpretando Agatón solo tanto la parte asignada a la Corifeo como la del coro de muchachas.<sup>18</sup> En él Agatón se expresa en términos y ritmo trágicos, lo que podemos ver claramente en la escansión, por ejemplo, de los vv. 101-105, en los que Aristófanes muestra una gran libertad en el uso del metro jónico, con el fin de parodiar el estilo del trágico:

- ἱερὰν Χθονίαιν δε-	--- ---	(an ion)
ξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι,	--- ---	(2 ion)
ξὺν ἐλευθέρῃ πατρί-	--- ---	(an ba)
δι χορεύσασθε βοάν.	--- ---	(2 ion) ^
- τίτι δαιμόνων ὁ κῶμος;	--- ---	(anacl) <sup>19</sup>

– Tomando la sagrada antorcha de las diosas subterráneas, muchachas, cantad a coro con patria<sup>20</sup> libre. – ¿Para qué divinidad es esta fiesta?

<sup>17</sup> K. Dover, «Linguaggio e caratteri aristofanei», *Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi, Rivista di Cultura Classica e Medievale* 18, 1976, pp. 357-371, aquí p. 368.

<sup>18</sup> C. Di Prato, *op. cit.*, p. 169.

<sup>19</sup> Remitimos al excelente análisis métrico de C. Di Prato en la edición ya citada, en su anejo «Appendice metrica», pp. 345-356, aquí p. 345.

<sup>20</sup> Llama la atención esta alusión a ἐλευθέρῃ πατρίδι «con patria libre», ya que no sería casual si tenemos en cuenta el año de representación de la comedia, 411 a. C. Por consiguiente, en una situación en la que Atenas es consciente de los sucesos que han tenido lugar últimamente –la revolución oligárquica del régimen de los Cuatrocientos, los tratos del general Alcibiades con los persas,

En cuanto a la estructura del himno que interpreta Agatón, pero puesto en boca de un supuesto coro femenino, es un ὕμνος κλητικός, es decir, un himno de invocación; comienza con una llamada a las muchachas del coro por parte de la Corifeo para que cojan la antorcha ritual de las diosas subterráneas, las Tesmoforias Deméter y Perséfone, y para que inicien su canto. Seguidamente el trágico, ahora interpretando al coro, pregunta a quién está dedicada la fiesta y mediante una alternancia entre los papeles de Corifeo y coro y tras una invocación a las Musas, Agatón va rindiendo honor a Apolo (vv. 107-113), a Ártemis (vv. 114-119), después a la madre de ambos, Leto (vv. 120-127), para acabar con una nueva mención a Apolo (vv. 127-129). A pesar de estas invocaciones, que dieron lugar a que fuera considerado por muchos estudiosos un himno serio, de contenido religioso, en realidad el himno no parece tener nada de religioso, sino que es una composición desacralizada creada por Aristófanes con el fin de parodiar tanto la lengua como la métrica y la música de tipo jónico de la que hace uso el trágico.<sup>21</sup>

El himno está conformado por toda una serie de características que reproducen estructuras de los metros de inspiración *jonizante*. Con esto tiene que ver la interesante división en tres niveles –*opsis*, *lexis* y *melopoeia*– de la escena de Agatón, la *Agathonszene*, que hace M. De Simone. A través de esta división pone en relación la imagen exterior de Agatón y sus atributos, que considera propios del ámbito del simposio, la terminología de la que hace uso y el ritmo con el que compone el himno con la tradición lírica oriental y en especial con la del poeta Anacreonte. Con ello llega a la conclusión de que hay una analogía clara entre el estilo innovador de Agatón basado en la Nueva Música y el estilo de la tradición arcaica oriental, y que todo ello contrastaría con la austeridad de inspiración dórica que impregna la Antigua Música.<sup>22</sup> En el mismo sentido habría que interpretar dos términos que, en boca del parien-

la derrota naval de Sime– no es verosímil que aparezca el término ἐλευθέρᾳ, lo que ha despertado controversias entre los estudiosos. Es el caso, por ejemplo, de U. von Wilamowitz en *Isyllos von Epidaurus*, Berlín, 1886, pp. 155-158, p.156, o V. Coulon en *Essai sur la méthode de la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris, 1993, p. 96, que opinan que no tendría sentido. Es interesante la traducción de D. del Corno en la edición de Di Prato ya citada, p. 170, que postula el sentido de «mentre la patria è libera» al atribuir un valor temporal a la preposición ξὺν.

<sup>21</sup> C. Di Prato, *op. cit.* p. 170. Sobre estas cuestiones remitimos a los trabajos de A. Guzmán Guerra, Capítulo VIII «Metros jónicos, docmios y créticos», *Manual de métrica griega*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 122-137; así como al de M.L. West, *Greek Metre*, Oxford, 1982, pp. 124-128 y B. Zimmermann, «Metrica come arte interpretativa», *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, M.S. Celentano (ed.), Chieti-Pescara, 2010, pp. 45-59.

<sup>22</sup> M. De Simone, «La *melopoeia* di Agatone nella critica su Aristofane (*Th.* 100-171)», 2005 <<http://pееepl.it/details/agate-simone/>> (consulta 8/7/2013).

te, se refieren a la femenina apariencia y naturaleza de Agatón: *θηλυδριῶδες* «afeminado», *κατεγλωτισμένον* «que besa lascivamente con lengua» (v. 131). Di Prato señala la posibilidad de que Aristófanes no se esté refiriendo con ellos tanto a su aspecto y carácter como a su estilo lírico, que sigue las directrices de la Nueva Música.<sup>23</sup>

Cabe, pues, concluir que este interludio lírico es una clara parodia de las características de la llamada Nueva Música ejecutada por uno de sus principales representantes. Con esto tiene que ver la abundancia del metro jónico, que se asocia a la sensualidad y a lo afeminado<sup>24</sup> y que da al canto una cadencia especial que no pasaba desapercibida a los oyentes en general y a los poetas cómicos en particular; también destaca el carácter oriental que circunda el himno, que vemos en el hecho de que las divinidades a las que va dirigida la invocación sean Apolo, Ártemis y Leto debido a que están estrechamente ligadas a Troya,<sup>25</sup> la referencia al río troyano Simunte (vv. 109-110), así como la calificación de la cítara como «asiática»<sup>26</sup> (v. 120) y las Gracias como «frigias» (vv.121-122).

**IV.-** Tras el canto de Agatón la comedia sigue con la discusión entre este y Eurípides y las interrupciones del pariente, pasaje que es muy interesante porque en él se formula por primera vez la teoría de la mimesis (vv. 146-167), que puede tratarse de un adelanto de las teorías posteriores o bien un reflejo de las teorías sofisticas desarrolladas en esta época. El pasaje, en efecto, comienza con la exaltada exclamación de Mnesíloco, que alude a la lascivia, delicadeza y feminidad que desprende no tanto la figura del propio Agatón como el estilo de su canto, de ahí que haga referencia a las *πότνια Γενετυλλίδες*,

<sup>23</sup> C. Di Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, ya citada, p. 166 de su comentario; lo pone en relación con los vv. 1328 ss. de *Ranas*, donde Esquilo, mediante idéntico recurso, se burla de lo mismo con respecto a Eurípides: ΑΕΣ. *τοιαντὶ μέντοι σὺ ποιῶν / τολμᾷς τὰμὰ μέλη ψέγειν, / ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον / Κυρήνης μελοποιῶν; Además, ¿haciendo tú esto, componiendo tus canciones sobre las doce posturas de Cirene, te atreves a censurar mis cantos?*

<sup>24</sup> «Los jonios hacen al ritmo algo afeminado [...]. Tal ha sido desde siempre el ἦθος peculiarmente blando, oriental y muelle que lo jónico en general evocaba en los más adustos griegos occidentales. ‘An exotic flavour’, que dice West (1982)» señala A. Guzmán Guerra, *op. cit.* 1997, p. 122.

<sup>25</sup> A.H. Sommerstein, *Thesmophoriazusae*, Warminster, Aris&Phillips Ltd., 2001, p. 164, recuerda que Apolo participó en la construcción de las murallas de Troya, lo que aparece mencionado en los vv.109-110 de la comedia, pero además, que Ártemis y Leto estuvieron a favor del bando troyano durante la guerra de Troya (*Il.* XX, 71-72, XXI, 470-513).

<sup>26</sup> Sommerstein, en la edición comentada citada, p.165, postula que hacia el siglo V a.C. este instrumento habría sido calificado como asiático, lo que prueba con la alusión al fragmento 370 N.<sup>2</sup> del *Erecteo* de Eurípides y el 64.101 Bond de la *Hipsípila*, además del verso 443 del *Cíclope*.

relacionadas con la procreación y, por tanto, con el ámbito de la sexualidad femenina, y exprese que ha tenido una erección. Este carácter afeminado y lujurioso es también subrayado por los términos calificativos que ya hemos indicado *θηλυριῶδες* y *κατεγλωτισμένον* (v. 131), el primero de los cuales se trata de un adjetivo extraño, que parece derivar de la forma *θηλυδρίας* «persona afeminada», y que se encuentra atestiguado en Heródoto (VII, 153-154) y también en un escolio del v. 757 de la *Andrómaca* de Eurípides<sup>27</sup> para referirse de manera negativa a la forma de hablar de las mujeres y que en esta comedia se referiría al delicado estilo melódico de Agatón.<sup>28</sup>

Cabe, pues, concluir que todo esto hace referencia a los nuevos modos que ha traído consigo la Nueva Música. La mención del *βάρβιτος* (v. 137), una especie de lira de tonalidad grave, también es interesante en la medida que, si recordamos la tesis de M. De Simone, la imagen de Agatón llevando el *βάρβιτος* y vestido con indumentaria femenina recuerda una representación en cerámica del siglo V a. C. atribuida generalmente a Anacreonte. Tanto el instrumento como la naturaleza de la vestimenta están estrechamente relacionados con la esfera del simposio, de manera que en el pasaje probablemente se estará asociando a Agatón con el ámbito jonio y, por ende, con los poetas líricos jonios.<sup>29</sup>

La comicidad sigue con la perplejidad que expresa Mnesíloco al ver los elementos tan opuestos que reúnen tanto Agatón como la cama que tiene al lado y también al no ver en el vestuario del actor que representa al trágico el pene postizo que es fundamental en las comedias para caracterizar a los personajes masculinos (vv. 130-145).<sup>30</sup> Llaman la atención la alusión al *κροκωτῶ*

<sup>27</sup> ΠΕΛ. οὐ μὴ γυναικῶν δειλὸν εἰσοίσεις λόγον· *No te sirvas de la palabra cobarde de las mujeres.*

<sup>28</sup> C. Di Prato, *op. cit.*, p. 177.

<sup>29</sup> M. De Simone, *art. cit.*, p. 3.

<sup>30</sup> E. Stehle, «The body and its representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: where does the costume end?», *American Journal of Philology* 123, 3, 2002, pp. 369-406, aquí pp. 379-382 señala que con la falta del elemento fálico característico de los personajes masculinos de las comedias y añadiendo lo que dice el propio Agatón más adelante en los vv. 171 s. (ΑΓ. ἄπασ' ἀνάγκη. ταῦτα γὰρ τοι γνοῦς ἐγὼ / ἐμαυτὸν ἐθεράπευσα. *Eso es inevitable, por esto yo, comprendiéndolo, me he procurado a mí mismo este tratamiento.*) se podría interpretar que Agatón está diciendo que él mismo se ha castrado, lo que, de ser así, causaría la comicidad entre el público al comprender la burla dirigida hacia Agatón. En su opinión el travestismo de Agatón resultaría al público contradictorio e incompleto, debido a esa falta de pene y también de pechos de la que hace ostensión el trágico, que son atributos comunes para la distinción de sexos en la comedia. Aristófanes habría creado un disfraz ambiguo que no se definiría por el pene ni por los pechos, sino por el ano que evidencia la caracterización de homosexual pasivo del trágico, lo que es un claro término insultante (vv. 200 s.: ΚΗ. καὶ μὴν σύ γ', ὃ κατὰπυγον, εὐρύπρωκτος εἶ / οὐ τοῖς λόγοισιν, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν. *Y de seguro que a ti, culiancho, no se te ha ensanchado el culo por obra de las palabras, sino de la pasividad.*)

«túnica azafranada» (v. 138) y la calificación de Agatón como λευκός «de blanca piel» (más adelante, v. 191). El primer término se relaciona generalmente con mujeres preparadas para la seducción o para tener relaciones sexuales –en particular, las hetairas–. Por tanto, es una prenda exclusivamente femenina con una destacable connotación erótica.<sup>31</sup> Por su parte, el adjetivo λευκός se aplica especialmente a la piel de las mujeres, contrastando con el color moreno que está ligado a la masculinidad. La blancura de la piel es algo que resultaba hermoso en una mujer y que la hacía deseable, por lo que el empleo de este adjetivo para calificar a Agatón hace evidente que se trata de un hombre afeminado cuya *belleza* y *sensualidad* no pasa desapercibida a Mnesiloco.<sup>32</sup> El estar ἐξυρημένος «bien rasurado» o «ser imberbe» (v. 191) es también un fuerte signo de feminidad y precisamente Agatón está en posesión de un utensilio para la depilación (v. 218).

Estos comentarios sobre el carácter del canto de Agatón y lo dispar de su imagen exterior en relación a su fisonomía masculina provocan la respuesta del trágico, con la que se inicia la formulación de la teoría de la mimesis:

ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμῃ φορῶ.  
 χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα  
 ἂ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.

αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα,  
 μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (vv. 148-152)

*Yo llevo la vestimenta de acuerdo a mi carácter. Es necesario que el poeta varón al componer sus obras adecúe su modo de ser. Por ejemplo, si uno compone un drama femenino, su cuerpo debe tomar parte de sus hábitos [los de las mujeres].*

ἄνδρεῖα δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι  
 ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'· ἂ δ' οὐ κεκτήμεθα,  
 μίμεσις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. (vv. 154-156)

*Si uno compone uno [drama] masculino, en su cuerpo se da esto de antemano; pero lo que no tenemos, la representación debe darle caza.*

Lo que está expresando Aristófanes en boca de Agatón es que la manera más eficaz para un poeta de representar la forma de ser y los sentimientos de un determinado personaje es mediante la adaptación de su propio aspecto exterior

<sup>31</sup> A. Dalby, «Levels of concealment: the dress of *hetairai* and *pornai* in Greek texts», *Women's dress in the Ancient greek world*, Llewellyn-Jones (ed.), London, 2002, pp. 111-124, aquí p. 119.

<sup>32</sup> N. Llagüerri Pubill, *op. cit.* p. 53.

y maneras a la naturaleza de dicho personaje. Si no se reúnen las condiciones físicas o mentales para ponerse en el lugar del personaje que se pretende llevar a escena, debe recurrirse a la mimesis, es decir, la representación. Siguiendo esto, el trágico se considera a sí mismo el paradigma de poeta-actor que tiene la intención de capturar las maneras de las mujeres con la intención de representarlas con más fidelidad en el escenario.<sup>33</sup> Es importante el hecho de que al aspecto exterior y la adaptación del comportamiento y hábitos hay que aunar también la adaptación de la expresión, de manera que Agatón, tal y como dice Eurípides más adelante (vv. 184-192),<sup>34</sup> al estar más cerca del mundo femenino porque ha asimilado la expresión, aspecto y comportamiento de las mujeres, es el sujeto perfecto para hacerse pasar por una de ellas en el Tesmoforio y salvarlo. Como es evidente, la negativa de Agatón ante esta petición es el aliciente que permite que la comedia se desarrolle ya que justifica las parodias de algunas tragedias de Eurípides al ser descubierta la verdadera naturaleza de Mnesiloco. Se concluye, pues, que la mimesis es entendida aquí como la necesidad del poeta-actor de aprehender la naturaleza de las cosas o los seres que pretende representar, incluyendo personas, ya sean mujeres u hombres, lo que es mostrado en forma de parodia por Aristófanes mediante la necesidad de apropiarse del aspecto físico de las mujeres por parte de Agatón al componer un canto femenino, apropiación que no sería necesaria si estuviera componiendo un canto sobre hombre.

**IV.1.-** Relacionado en cierto modo con este pasaje cabe mencionar los vv. 395 ss. de *Acarnienses*,<sup>35</sup> representada en las Leneas del 425 a. C., en la que Diceó-

<sup>33</sup> Como explica F. Rodríguez Adrados en *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, 1983, p. 52, *mimesis* es un sustantivo formado sobre *mimos*, que junto con el verbo *miméomai* son «términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otros tiempos.» El sustantivo *μίμησις* aparece utilizado en otros tres pasajes de época coetánea a esta comedia: el propio Aristófanes lo utiliza en *Ranas* 109, cuando Dioniso explica a Heracles la razón por la que se ha presentado vestido como si fuera él, es decir, con la intención de que lo confundan con él; Heródoto en 3.37, cuando dice que los patecos son la imagen de un pigmeo, una estatua que representa un pigmeo; y Tucídides 1.95, cuando reproduce las críticas de los jonios al general Pausanias porque su mando era una imitación de tiranía, es decir, que se había convertido en un tirano.

<sup>34</sup> ΕΥ. ἢ πᾶσ'· ἐὰν γὰρ ἐγκαθεζόμενος λάθρα / ἐν ταῖς γυναιξίν, ὡς δοκῶν εἶναι γυνή, / ὑπερποκρίνη μου, σαφῶς σώσεις ἐμέ. / μόνος γὰρ ἂν λέξειας ἄξιως ἐμοῦ. *En todo, porque si te sientas a hurtadillas entre las mujeres haciéndote pasar por una mujer y hablas en mi favor, seguro que me salvas, ya que eres el único que podría hablar de un modo digno de mí.*

<sup>35</sup> Para un estudio más completo sobre este tema recomendamos la lectura de los trabajos de J. Jouanna, «Structures scéniques et personnages, essai de comparaison entre les *Acharniens*

polis se presenta ante Eurípides pidiéndole que le preste el disfraz del Télefo de su tragedia homónima para adoptar la apariencia de un «héroe lastimoso»: mendigo cubierto de harapos, cojo y con los pies descalzos, en la idea de que Eurípides debió utilizarlo cuando estaba componiendo la tragedia.<sup>36</sup>

ΔΙ. ἀναβάδην ποιεῖς,  
 ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.  
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,  
 ἐσθῆτ' ἔλεινῆν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.  
 ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ' Εὐριπίδη,  
 δός μοι ράκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.  
 δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν·  
 αὕτη δὲ θάνατον, ἦν κακῶς λέξω, φέρει. (vv. 410-417)

*¿Compones con las piernas en alto pudiendo tenerlas en el suelo? Con razón creas cojos. ¿Y por qué llevas puestos harapos, un miserable vestido, conforme a tus tragedias? Con razón creas mendigos. De rodillas te lo pido, Eurípides, dame los harapos de cualquier drama anticuado. Tengo que soltar ante el coro un largo discurso, y si lo pronuncio mal, me pillaré esa muerte.*

Lo que Diceópolis pretende es salir airoso de las amenazas de muerte que le ha dirigido el coro de carboneros acarnienses debido a que es un firme partidario de la paz, de la misma manera que Eurípides intenta que Agatón le ayude a salvarse de las iras de las atenienses. Por tanto, el motivo que mueve ambas escenas es el mismo, al igual que el papel que desempeña el disfraz, al que se somete la personalidad de los personajes y cada vez que lo intercambian, intercambian también dicha personalidad. Diceópolis adquiere la habilidad de Télefo al ponerse el disfraz que le presta Eurípides (vv. 446-448)<sup>37</sup> y Mnesíloco también hará lo mismo cuando se travista en mujer. Como hemos señalado, el cambio no solo afecta al aspecto exterior sino que con ella se quiere llegar

et les *Thesmophories*», *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 Mars 1994*, P. Thiery & M. Menu (eds.), Bari, 1994, pp. 253-268; y de R. Saetta Cottone, "Agathon, Euripide et le thème de la μίμησις dramatique dans les *Thesmophories* d'Aristophane", *REG* 116, 2003/2002, pp. 445-469.

<sup>36</sup> Rey de Misia que se disfraza de mendigo para acudir ante los aqueos cuando estaban varados en Áulide con la intención de ofrecerles un trato: si Aquiles le curaba la herida que le había infligido en Misia, que no sanaba, él enseñaría a los griegos cómo ir a Troya. Por tanto, es el personaje más apropiado debido a su habilidad para engañar y persuadir, y tanto este héroe trágico como Diceópolis se encuentran en la misma situación: persuadir a un público enemigo.

<sup>37</sup> εὐδαιμονοίης, Τηλέφῳ δ' ἀγῶ φρονῶ. / εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπιπλαμαι./ ἀτὰρ δέομαι γε πτωχικοῦ βακτηρίου. *Sé feliz, y yo por mi parte pensaré como Télefo. ¡Magnífico! Me siento lleno de sutilezas. Pero necesito también un bastón de mendigo.*

a la adaptación de la propia naturaleza al nuevo personaje a representar, y es lo que precisamente realizan tanto Diceópolis como Mnesíloco. De todas maneras, sabemos que Diceópolis consigue su propósito, no así Mnesíloco, lo que ocurre precisamente para dar cabida a las parodias del *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*.

Cuando un personaje se traviste o se cambia de disfraz, se superponen diferentes identidades de las que el público es plenamente consciente porque ha presenciado ese cambio. Por consiguiente, Diceópolis desempeña el rol de héroe cómico y a la vez de Télefo, de igual manera que Mnesíloco lleva a cabo el papel de pariente de Eurípides, mujer que participa en los ritos del Tesmoforio y los personajes trágicos de Télefo, Palamedes, Helena y Andrómeda.<sup>38</sup> Con respecto a la μίμησις, ambos personajes deben llevar a cabo una transformación que no solo implica la imagen exterior –harapos, bastón, túnica azafranada, peluca, depilación corporal completa, etc.– sino también las formas de conducirse y hablar, como lo harían un auténtico Télefo y una mujer respectivamente.

Concerniente a esto y siguiendo la tesis de C.N. Fernández, es particularmente interesante la relación que hace Diceópolis en los vv. 410-417 que hemos traducido anteriormente entre la apariencia que tiene el mismo Eurípides cuando el héroe cómico se lo encuentra en el *enkykklema* –pies «en alto», andrajoso– con la condición de su creación, de manera que al hacer él mismo de mendigo cojo con razón crea personajes que son también mendigos y cojos.<sup>39</sup>

Debemos, en consecuencia, concluir que tanto en este pasaje de *Acar-nienses* como en el de *Tesmoforiantes* que nos ocupa se postula una relación mimética entre el poeta y su creación poética, de manera que es necesario componer siguiendo la naturaleza de uno mismo y cuando las circunstancias lo requieran recurrir a la μίμησις y a todos los cambios tanto exteriores como interiores que esta implica.

**IV.2.-** Agatón sigue con su teoría ejemplificándola con las figuras de Íbico, Anacreonte y Alceo (vv. 159-167):

ΑΓ. ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν  
ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. σκέψαι δ' ὅτι

<sup>38</sup> C.N. Fernández, «La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua», *Synthesis* 17, 2010, pp. 81-97, aquí 89, señala que a nivel de disfraces y travestismo *Tesmoforiantes* es la más compleja de las comedias de Aristófanes y, además, que un solo cambio de disfraz puede motivar el desempeño de dos o más identidades nuevas.

<sup>39</sup> C.N. Fernández, *art. cit.*, aquí p.93.



Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος  
 κάλκαϊος, οἵπερ ἀρμονίαν ἐχύμισαν,  
 ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς.  
 καὶ Φρύνικος –τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας–  
 αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπέσχετο.  
 διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν δράματα·  
 ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

*Además, es una falta de finura mostrarse como un poeta basto y peludo. Mira al famoso Íbico, a Anacreonte de Teos y a Alceo, los cuales han dado sabor a la armonía, llevaban prendas elegantes y se movían con la gracia de los jonios. Y Frínico –de seguro que has oído su nombre– este era hermoso y vestía bien. Por eso sus dramas eran también hermosos; pues componer conforme a la naturaleza es una necesidad.*

Íbico de Regio (s. VI a. C.), Anacreonte de Teos (s. VI-V a. C.) y Alceo de Mitilene (s. VII a.C.) son tres poetas líricos conocidos sobre todo por sus canciones de índole amorosa. Como hemos comentado con anterioridad al respecto del artículo de M. De Simone, aparecen representados en la iconografía llevando el βάρβιτος, ataviados con un χιτῶν, prenda esencialmente femenina, y con una cinta o redecilla que les recoge los cabellos. Esta imagen transmitida por la iconografía parece ser la base de los usos y costumbres de estos poetas que describe Agatón. Por su parte, διεκλῶντ' Ἴωνικῶς «se movían con la gracia de los jonios», no deja de ser una alusión cómica y generalizada a las danzas, movimientos y simples maneras llenas de sensualidad con las que los habitantes de esta región se conducían, por lo que eran calificados de «afeminados» e incluso muchas veces se asociaba el ser jonio a ser «homosexual pasivo», que es lo que sucede precisamente en la comedia.<sup>40</sup> La mención a Frínico, poeta trágico anterior a Esquilo, también es significativa porque es caracterizado fundamentalmente por la delicadeza de las partes líricas de sus obras y la imaginación o fantasía de sus coreografías, lo que recuerda Aristófanes en el v. 220 y v. 1490 de *Avispas* y vv. 748-751 de *Aves*.

Se concluye, pues, que con el ejemplo de estas figuras Arsitófanes pretende dar otro golpe a la delicadeza y feminidad de la música de Agatón en particular y de la Nueva Música en general.

Seguidamente, Mnesíloco contribuye cómicamente a ejemplificar la idea de μίμησις de Agatón con su respuesta, en la que sigue el mismo procedimiento que ha hecho el trágico al tratar las figuras de los tres poetas líricos anteriores (vv. 168-170):

<sup>40</sup> A.H. Sommerstein, *op. cit.*, p. 170.

ΚΗ. ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροὺς ὦν αἰσχροῶς ποεῖ,  
 ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,  
 ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὦν ψυχροῶς ποεῖ.

*Por eso Filocles, como es feo, escribe horroroso, Jenocles, como es malo/un sinvergüenza, escribe mal, y Teognis, como es frío, escribe helado.*

Los tres nombres corresponden a tragediógrafos del siglo V a. C. El primero, Filocles, es sobrino de Esquilo y en los escolios del v. 281 de *Aves* y del v. 462 de *Avispas* se califica a su estilo como áspero, amargo y duro, por lo que este trágico se granjeó el sobrenombre de Ἀλμίων «salobre» o «acre». Además, al parecer su aspecto poco agraciado era motivo de burla para los cómicos, como podemos ver en el v. 1295 de *Aves*. Aquí Frínico es confundido con una alondra por la curiosa forma de su cresta en una posible burla a la llamativa deformidad que presentaría su cabeza. En segundo lugar, Jenocles, hijo de Carcino, que habría ostentado un cargo público, es víctima de las burlas de Aristófanes en repetidas ocasiones, recibiendo motes como πινοτέρης «cangrejito» (*Avispas* v. 1510) o μηχανοδίφας «inventor de trucos baratos» (*Paz* v. 790). Sin embargo, obtuvo la victoria en el 415 a. C. frente a Eurípides, que presentaba una tetralogía de la que formaba parte *Troyanas*. El hecho de ser calificado como κακός «malo» o «sinvergüenza» puede hacer referencia a que este, como su padre, tenía fuertes ambiciones políticas. Por último, la *frialdad* de Teognis ya aparece mencionada en los vv. 138-140 de *Acarnienses*, donde se le da el sobrenombre de Χιών «Nieve». El apelativo que utiliza aquí Aristófanes, ψυχρὸς, puede aludir al hecho de que sus obras no desprenden emoción alguna o resultan aburridas.<sup>41</sup>

Con esta intervención de Mnesíloco Agatón ultima su teoría y expresa de nuevo que él es bello, refinado y afeminado por el simple hecho de que quiere elaborar de forma conveniente una obra de las mismas características (vv. 171-172). Así pues, la feminidad se convierte para el trágico en una necesidad artística y un requisito esencial para elaborar dramas y poemas hermosos. Por ello necesita convertirse en una mujer de igual manera que lo hacen Íbico, Anacreonte, Alceo y Frínico, cuyos poemas son bellos por esta razón. Esta afirmación es confirmada por la interrupción de Eurípides en los vv. 173-174, que asegura que también ha hecho uso de la μίμησις cuando era joven:

ΕΥ. παῦσαι βαύζων· καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν  
 ὦν τηλικούτος, ἠνίκ' ἤρχόμην ποεῖν.

*¡Deja de gruñir! Yo también era así a esa edad, cuando empecé a componer poesía.*

<sup>41</sup> A.H. Sommerstein, *op. cit.*, pp. 170-171 y C. Di Prato, *op. cit.*, pp. 189-190.

V.- A continuación, en los vv. 173-265, Eurípides pasa a exponerle a Agatón las causas de por qué se encuentran él y su pariente frente a su casa y procede a pedirle el favor que tanto ambiciona: que se cuele en el Tesmoforio, ya que debido a su condición de afeminado es el más adecuado para ello, e interceda por su salvación ante las ciudadanas atenienses. Como es evidente, Agatón se niega expresando que Eurípides ha de solucionar él mismo sus propios problemas (vv. 195-199) y, tras dirigir toda una serie de improperios a Agatón, Mnesíloco se ofrece a transformarse en mujer y salvar a Eurípides.

En los vv. 214-265 tiene lugar la *feminización* de Mnesíloco que debe aunar tanto el aspecto exterior como los modos y expresión para poder imitar lo más fielmente a una auténtica mujer. Este cambio de identidad sexual se lleva a cabo con el uso de prendas y postizos de uso exclusivo femenino que Agatón posee o lleva en ese mismo momento:<sup>42</sup> le cambian a Mnesíloco su túnica por una azafranada –κροκωτός (vv. 249-250)–, le rasuran la barba con una cuchilla –ἀποξυρεῖ (v. 215)–, le depilan el cuerpo entero, incluyendo el vello púbico –τὰ κάτω δ' ἀφύειν (v. 216)–, usando fuego, le colocan un sostén –στρόφιον (v. 251)–, una redecilla para el cabello –κεφαλή περίθετος (v. 257)–, un chal –ἔγκυκλόν (v. 261)– y, finalmente, unas sandalias –ὑποδημάτων (v. 262)–. La *feminación* termina con el fingimiento de una voz aguda (vv. 266-268), siguiendo la idea de que todo debe adaptarse a la nueva naturaleza que se pretende *representar*. De esta manera Mnesíloco ya está listo para camuflarse entre las mujeres y defender a Eurípides aunque, claro está, el Agatón que nos presenta Aristófanes es el que hubiera desempeñado mucho mejor este papel y quizá hasta hubiera salido exitoso. Pero si esto fuera así, la comedia no tendría razón de ser.

VI.- Hemos examinado cómo los poetas de la Comedia Antigua se hacen eco de todos aquellos elementos cuyo desarrollo y expansión ven con inquietud, en este caso las innovaciones musicales que estaban introduciendo los poetas de la llamada Nueva Música: extravagancia, sensualidad, delicadeza y *feminidad*, etc., elementos *jonizantes* en pocas palabras. Comediógrafos como Cratino, Eupolis y Aristófanes son buenos testimonios de esto, ya que para ellos estas innovaciones que atentaban contra la moral de los ciudadanos y contra los modos musicales tradicionales no eran un simple pretexto para hacer comicidad sino que eran elementos que consideraban preocupantes y peligrosos. Por este motivo, los pasajes en los que tratan este tema no dejan de ser un interesante tema de estudio para nosotros.

<sup>42</sup> Remitimos al trabajo citado de N. Llagüerri Pubill para un conocimiento más completo de estos objetos.

Por otra parte, hemos podido comprobar que la *Agathonszene* de *Tesmo-foriantes* de Aristófanes es un pasaje que llama bastante la atención, no solo porque a través de él obtenemos datos de lo que constituían esas innovaciones de la Nueva Música que tanto preocupaban a los comediógrafos, aquí a Aristófanes en concreto, sino también porque en él aparece expuesta por primera vez y de forma manifiesta la teoría poética de la μίμησις que conocemos mejor por la *República* de Platón (393 b 8c–5) o la *Poética* de Aristóteles (1460 a, 1449 b). Siguiendo esta teoría, si un poeta quiere componer algo de la mejor manera posible debe adaptar su forma de ser y apariencia a aquello que pretende componer. Por ello Agatón, que quiere elaborar una obra bella y *de mujeres*, adopta el aspecto y los modos de una mujer; lo hace con facilidad porque su naturaleza estaba muy cercana a la de las mujeres. Es decir, siempre que el poeta no reúna las condiciones y características de lo que pretende componer, debe recurrir a la μίμησις, término difícil de traducir, que en origen comporta la idea de transformación. Por tanto, tanto Agatón y Mnesíloco en *Tesmo-foriantes* como Diceópolis en *Acarnienses* recurren a la μίμησις porque ni los dos primeros son mujeres ni Diceópolis es Télefo, así que no les queda más remedio que *imitar* el aspecto y los usos y costumbres de las mujeres y del héroe-mendigo respectivamente. Se concluye, pues, que la μίμησις es un procedimiento artístico al que el poeta debe acudir para que su creación sea perfecta. Años más tarde Platón desarrollará su teoría poética pero cambiando el significado de μίμησις, que pasará a designar la relación que guarda la obra artística con la realidad material y con la inmanente.