

División escénica de Las Aves

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME

Summary

This paper studies the scenic pattern of *Birds* as a way to establish the function of comedy's literary parts. Prolog appears to be the dramatic basis and Parabasis the symetric axis of comedy.

§ 1. Una comedia es una obra literaria, sin duda, pero también es algo para ver, un espectáculo, según subraya la teoría del teatro desde Antonin Artaud (L. Edmunds 1992). Normalmente la comedia, por razones obvias, se ha estudiado predominantemente desde el punto de vista de la literatura, y hay que reconocer que se han logrado así importantes avances en el conocimiento de su estructura. Pero, si tenemos presente el hecho de que la comedia es un espectáculo, hay que replantear las bases del estudio desde este punto de vista. Un buen punto de partida lo constituye el concepto de *ᾠψις*, tal como lo define el tratado *περὶ τραγωδίας* I, (F. Perusino 1993: 27 y 39-41):

Ἡ τραγωδία, περὶ ἧς ἠρώτησας, ὑποκείμενα μὲν ἔχει, ἃ δὴ καὶ μιμεῖται, πάθη τε καὶ πράξεις, ὅποια τὰ ἐκείτερα. οἷς δὲ μιμεῖται μῦθος, διάνοια, λέξεις, μέτρον, ῥυθμός, μέλος καὶ ἔτι πρὸς τούτοις αἱ ᾠψεις, αἱ σκηναί, οἱ τόποι, αἱ κινήσεις· τούτων δὲ τὰ μὲν ὁ σκηνοποιός, τὰ δὲ ὁ χορηγός, τὰ δὲ ὁ ὑποκριτής ἀποδίδωσι.

"La tragedia, sobre la que me preguntas, tiene como base sentimientos y acciones que imita, sean cuales fueren. Aquello con que los imita son trama, pensamiento, elocución, metro, ritmo, canto y además de éstos los medios visuales, las escenas, los lugares, los movimientos. De éstos, unos son cometido del escenógrafo, otros del corifeo, otros del actor."

§ 2. Según se desprende de este texto dentro del concepto de *ᾠψις* entrarían *αἱ σκηναί*, *οἱ τόποι*, *αἱ κινήσεις* (así lo interpreta F. Perusino 1992: 133), "las escenas, los lugares, los

movimientos". En el espectáculo de la comedia desempeñaban un papel importante la danza y el vestuario de los actores y el coro, pero también el movimiento de los actores y el ritmo en el que se desarrollaba la comedia. Está claro que nosotros no tenemos acceso a la mayor parte de estos elementos de la representación dramática, pero podemos reconstruir, aunque sea con graves dificultades, el movimiento de los personajes en las obras de Aristófanes gracias a una característica propia de la comedia: los comentarios escénicos puestos en boca de los personajes por el autor. En efecto, casi siempre que va a entrar en escena un personaje, Aristófanes hace que otro lo anuncie o que el mismo personaje comente su acción: "Llega Jantias", o "Me voy". Con mucha frecuencia se emplea un verbo de movimiento, o alguno que lo implique, para indicar una entrada en escena o una salida, otras basta con un simple pronombre deíctico o con forma impresiva (un vocativo o una interrogación). En estos casos está bastante claro que se produce un cambio de escena, pero en otros no hay ninguna indicación. A veces la dificultad de atribución de algún verso a un determinado personaje complica más aún la interpretación, como veremos más adelante.

§ 3. Por escena entiendo, no ya el término equivalente a *σκηνή* en el texto comentado antes, sino que acepto la definición de Bodensteiner: el tiempo de la representación durante el cual permanecen a la vista del espectador los mismos personajes, incluso los personajes mudos, de forma que la entrada o la salida de uno cualquiera de ellos señala una nueva escena¹. La escena es así una la unidad mínima de la representación, pero es una unidad demasiado pequeña para poder construir sobre ella directamente una obra de teatro. Hay una unidad mayor que tiene unos límites evidentes, me refiero al acto, que está delimitado por la ausencia total de personajes en escena (A. Sommerstein 1984), y entre éste y la escena creo conveniente establecer una unidad intermedia que sirva para agrupar las escenas atendiendo a la uniformidad de tema. Con este fin utilizo el concepto de "secuencia", tomado de la teoría del cine, definido como "unidad de punto de vista"². Una secuencia puede constar, por lo tanto, de una o varias escenas, aunque normalmente sean varias escenas las que desarrollan un mismo motivo dramático o punto de vista.

§ 4. Con este punto de partida veamos a qué resultados se llega al aplicar este procedimiento de análisis a *Las aves*, es decir, contando las escenas y agrupándolas en secuencias. He tomado como texto base la edición de N. Dunbar con sus abundantes notas y he tenido a la vista las anotaciones escénicas de la edición de A. Sommerstein, aceptando también la división en actos que propone este autor³.

¹Este procedimiento de análisis tiene un antecedente en el artículo de R. Cantarella (1967: 324-356) y, en la tragedia, en la obra de Detscheff (1904). Para la definición del concepto de escena vid. E. García Novo (1982), E. Bodensteiner (1893), M. Imhof (1957: 11) y W. Nestle (1930: 85).

²En el cine se refiere a las imágenes tomadas en un único movimiento de cámara. Por "secuencia" se entiende la unidad de tema narrativo y de sujeto gramatical. Es decir la descripción de la acción de un personaje de la narración delimitada por las acciones de los otros. Sobre este concepto vid. J. Rychner (1971: 82-3).

³ Cf. A. Sommerstein (1984), pero he tenido a la vista las obras de A. Pickard-Cambridge (1962) y de Th. Gelzer (1970).

§ 5. Desde un punto de vista general en el prólogo es necesario describir el espacio y el tiempo en el que se va a desarrollar la acción, así como hacer que el espectador acepte la hipótesis cómica. El prólogo en la comedia se convierte en la raíz o núcleo de la acción⁴ subsiguiente (K. D. Koch 1968: 89; Th. Gelzer 1960: 214). Esta doble función del prólogo explica por qué los prólogos de la comedia son más largos que los de la tragedia. A la hora de abordar el análisis de cualquier comedia, comenzando por el prólogo, es necesario tener en cuenta los tres elementos esenciales que lo constituyen, tal como los ha definido P. Mazon (1904: 177): la **parada**, una farsa que tiene como objetivo despertar la curiosidad del público mediante chistes ajenos al verdadero tema de la obra⁵, su verdadera función, como dice P. Thiery, es "permettre au silence de s'installer", lograr que el público se calle y preste atención; el **boniment**, "farándula", en donde "uno de los personajes se dirige al público y expone el objeto de la obra"⁶, y a continuación una escena que realiza el **tema** e inicia la **acción**.

§ 6. En la primera escena de *Las aves* (414 a.C.) dos viejos van de viaje buscando una ciudad mejor que Atenas para vivir; esto constituye el anuncio del tema cómico ya desde el primer momento. Este prólogo es, quizá, el que plantea más problemas de todos los que conservamos de Aristófanes. En primer lugar no podemos determinar con exactitud su extensión: así Th. Gelzer (1970: 1465) pone el principio de la párodo en el verso 209, (también adoptan una división semejante Russo 1984: 236 y B. Zimmermann 1984: 19), pero A. Sommerstein (1984: 147) piensa que ésta comienza en el verso 267. El cambio de ritmo que producen en el verso 267 los tetrametros trocaicos sirve a Sommerstein como criterio para establecer esta división, pero las frecuentes mezclas de metros, que son típicas de esta comedia (Gelzer 1970: 1467), quitan peso a su argumento. De cualquier forma parece que Aristófanes ha querido unir prólogo y párodo, según señala la falta de un verdadero canto del coro en este lugar (Gelzer 1970: 1467 y 1462). Ante esta incertidumbre he contado las escenas hasta el momento en que el coro en su totalidad entra en escena, es decir, hasta el verso 294, como dice Russo (1984: 249).

§ 7. En el prólogo de *Las aves* se ven tres secuencias que coinciden con las tres partes de la acción dramática. Las dos primeras escenas constituyen la parada: (1) un par de viejos, que llevan, uno, una corneja y, el otro, una chova en la mano y van acompañados de sus esclavos, hacen un viaje absurdo, guiados por esos pájaros que no hacen más que picarles; la razón de todo ello es que los dos hombres huyen de Atenas hartos de una vida dominada por los tribunales y buscan un τόπον ἀπράγμονα (44), "un lugar sin pleitos". De esta forma se expone ya en la primera escena, tras la parada cómica, la idea crítica (K. D. Koch 1968) que da origen a la acción cómica; un par de chistes cierra esta primera escena. En el verso 57 llaman a la puerta de la casa de Tereo, la abubilla, y reciben un susto no menor del que producen en el portero que les sale a abrir, v. 60 escena (2), lo que da lugar a otra serie de chistes un tanto escatológicos. La entrada del portero está indicada por la llamada a la puerta y por la pregunta con la que inicia su actuación: τίνες οὗτοι τίς ὁ βοῶν; La salida del portero en el v. 85 (3), indicada por el comentario del personaje (ἐπεγερῶ, "voy a despertarle"), señala el final de esta secuencia que sirve para exponer la idea crítica.

⁴"Sphäre des Dramas", K.D. Koch (1965: 71). Sobre el prólogo vid.: Th. Gelzer (1960: 214-224).

⁵P. Mazon (1904: 170).

⁶P. Mazon (1904: 171).

§ 8. Las dos escenas siguientes (3 y 4) forman la segunda secuencia, dedicada a exponer el tema cómico. Los siete versos en los que están solos en escena Pisetero y Euélpides sirven para que el portero cambie su caracterización por la de Tereo. En el v. 91 (4) el propio Tereo anuncia su entrada con estas palabras: ἀνοιγε τὴν ὕλην, ἵν' ἐξέλθω ποτέ. Los dos personajes le piden ayuda para encontrar el país de cucaña (114 ss.); y ante la imposibilidad de encontrarlo Pisetero halla la idea genial de fundar una ciudad en las nubes (162 ss. y 172), lo que traerá como consecuencia que tanto hombres como dioses dependerán de ella (180-193). De acuerdo con el desarrollo normal del prólogo sería de esperar que se llevara a la práctica inmediatamente la idea genial, como ocurre por ejemplo en *Los acarnienses* con la famosa escena de las treguas. Pero la fundación de la ciudad no se inicia hasta después de la parábasis, la acción se retrasa mediante los cantos de Tereo (la alborada para despertar a Procne y la llamada de los pájaros) y la aparición de cuatro pájaros que anuncian la entrada del coro. Volviendo a la escena 4, en su cierre se nos plantea el primer problema, ¿dónde canta Tereo la alborada y después la llamada a los pájaros?. Normalmente se piensa que lo hace fuera de escena (Sommerstein, etc), pero Dunbar (1995: 201) nota que el canto es demasiado largo y complejo para que los espectadores pudieran oírlo bien a través de una pantalla. En vista de ello Dunbar (1995: 200) propone el siguiente movimiento escénico: Tereo sale de escena en 205 para ponerse un atavío militar (Dunbar 1995: 201) y aparecer sobre el tejado (209) y vuelve a salir al final del canto (v. 262) para entrar a la vez que el flamenco, o en el verso 270, cuando Pisetero le pregunta qué pájaro es ése (Dunbar 1995: 224). En principio, el verso 226 presupone que en ese momento Pisetero está viendo a Épope, pero los tres versos que pronuncia (206-208) dirigidos al propio Épope parecen escasos para permitir un cambio de ropa y el ascenso al tejado (en el cambio de caracterización de portero a Épope (vv. 85-92) han sido necesarios 7 versos). Además más bien parece que las palabras de Pisetero requieren la presencia de Épope en escena y no tendría demasiado sentido que éste le pidiera que entrara en la espesura si Épope ya lo ha hecho, como ocurriría si ha salido en 206: "¡Oh tú, el más amado de los pájaros, no te quedes ahí ahora;/ sino, te lo ruego, vé rápido, en la espesura / entra y despierta al ruiseñor." Por lo tanto, parece aceptable pensar que Épope está en escena durante las dos partes del canto en solo y que no ha salido en el verso 205 para volver a entrar inmediatamente. Si sale en algún momento de escena (y el comentario que hace Pisetero en 265 parece implicarlo, pero no necesariamente), podría ser al final del canto, antes de que Pisetero pregunte a Euélpides, "¿Ves algún pájaro?" y éste le responda que no. La vuelta a escena se produciría a la vez que el flamenco (268), o en el verso 270 (οὐτός), y en este caso si hay tiempo suficiente para un cambio de aspecto de Épope (7 versos). El único problema de esta explicación es que la orden de Pisetero no se obedece hasta 50 líneas más tarde, pero a veces las órdenes en la comedia no se cumplen nunca, a veces ni siquiera se pretende (Dunbar 1995: 322) que se cumplan, o se cumplen con bastante retraso, como ocurre también en esta obra un poco más adelante (la invitación a salir de 647 se lleva a cabo en 675). En fin, según eso tendríamos una posible salida de Épope en 260 (5), la entrada del flamenco en 268 (6) y la vuelta de Épope en 270 (7).

§ 9. A continuación Épope identifica al flamenco y aparecen los otros tres pájaros, que plantean un problema bastante complejo. Indudablemente tras el canto de llamada de Épope los espectadores están esperando que entre el coro de pájaros, pero la entrada se retrasa hasta el verso 295. Los pájaros que les preceden tienen como función la de ser una avanzadilla del coro. Podríamos pensar, en principio, que se trata de una entrada escalonada del coro, que sería computado como un sólo personaje, pero, cuando entra el coro, se mencionan 24 pájaros distintos

(B. Zimmermann 1984: I 20), lo que corresponde exactamente al número de coreutas propio de la comedia⁷ y estos cuatro no tendrían cabida entre ellos. Sin embargo, desde el punto de vista escénico se puede pensar que los cuatro pájaros entran a la vez y Pisetero les nombra o les descubre uno tras otro, de la misma forma que hacen los tres personajes con los pájaros del coro cuando éste comienza a entrar un poco más tarde. El hecho de que se enumeren los 24 coreutas, unido a que los 4 pájaros se sitúen, tal como dicen los personajes, en un lugar elevado (cf. vv. 276, 279, 293), ha hecho pensar que éstos no forman parte del coro (A. Sommerstein 1987: 214, P. Thiery 1986: 53; K. Dover 1972: 145, Dunbar 1995: 229-231) o bien que son músicos que entran por tres lugares diferentes (P. Mazon 1904: 99 s.), o el corifeo y tres *παραστάται* añadidos a los 24 coreutas (Blake 1943). Como no se vuelve a saber nada más de ellos en toda la comedia, Kakridis (1974) supone que permanecen posados en pequeñas elevaciones en frente de la escena, o quizá sobre el tejado de la escena (P. Thiery 1986: 53 n. 98; K.J. Dover 1972: 145), como una especie de símbolo del extraño lugar en el que tiene lugar la acción. N. Dunbar (1995: 241) prefiere suponer que desaparecen de escena al entrar el coro y que pueden entrar a la vez los cuatro o uno tras otro (Dunbar 1995: 229); C. F. Russo (1984: 248-50) piensa que entran "uno alla volta", pero propone que estos pájaros sean "la guardia del cuerpo di Urupa-Terco" y en ese caso sería mejor pensar que entran con Tereo. Hay que notar también que todas estas entradas, salvo la del flamenco, que viene indicada por el consabido verbo de movimiento (*ἔρχεται*), están señaladas con el pronombre *οὔτοσί*, y éste es un procedimiento que no permite por sí solo asegurar que se trata de una entrada. Aristófanes indica normalmente las entradas con un verbo de movimiento, una pregunta o, a veces, con un verbo de percepción⁸.

§ 10. Podemos ver con más detalle estos versos:

Πε.	ῶγάθ' , ἀλλ' οὖν οὔτοσί καὶ δῆ τις ὄρνις ἔρχεται.	268
Ευ.	νῆ Δί' , ὄρνις δῆτα. τίς ποτ' ἐστὶν οὐ δῆπου ταῶς;	
Πε.	οὔτος αὐτὸς κᾶν φράσει. τίς ἐστὶν ὄρνις οὔτοσί;	
Επ.	οὔτος οὐ τῶν ἠθάδων τῶνδ' ὧν ὀράθ' ὑμεῖς ἀεὶ, ἀλλὰ λιμναῖος.	
Πε.	βαβαί, καλὸς γε καὶ φοινικιοῦς.	
Επ.	εἰκότως γε' καὶ γὰρ ὄνομ' αὐτῷ 'στι φοινικόπτερος.	
Ευ.	οὔτος, ὦ - σέ τοι.	
Πε.	τί βωστρεῖς;	
Ευ.	ἕτερος ὄρνις οὔτοσί.	
Πε.	νῆ Δί' ἕτερος δῆτα χούτος ἔξεδρον χώραν ἔχων.	275
	τίς ποτ' ἐσθ' ὁ μονοσώμνις, ἄτοπος ὄρνις ἀριβάτης;	
Επ.	ὄνομα τοῦτῳ Μῆδός ἐστι.	

⁷En realidad todos los testimonios sobre el número de coreutas parecen derivar del testimonio que proporciona Aristófanes en este lugar. En cambio, en el caso de la tragedia parece que el número es inferior: 12 en Esquilo y 15 en Sófoeles (F. Stoessl 1979: 1157). La diferencia entre ambos testimonios hace pensar que el corifeo no entraba en el primer cómputo. Por otra parte, el número de pájaros en el coro de Aristófanes quizá no sea el normal, al menos se presenta como una cantidad enorme cuando hace su aparición (vv. 294-6).

⁸Hay ejemplos en los que la entrada se indica únicamente con este pronombre (cf. *Ach.* 129), pero no siempre su presencia implica una entrada (cf. ex. gr. *Eq.* 177).

- Eu. Μῆδος ὤναξ Ἡράκλεις,
εἶτα πῶς ἀνευ καμήλου Μῆδος ὦν εἰσέπατο;
- Πε. Ἐτερος αὐ λόφον καθειληφώς τις ὄρνις οὐτοσί.
- Eu. τί τὸ τέρας τουτί ποτ' ἐστίν οὐ σὺ μόνος ἄρ' ἦσθ' Ἐποψ,
ἀλλὰ χούτος ἕτερος.
- Επ. οὐτοσί μὲν ἐστὶ Φιλοκλέους
ἐξ Ἐποπος, ἐγὼ δὲ τούτου πάππος, ὥσπερ εἰ λέγεις
Ἴππόνικος Καλλίου καὶ Ἴππονίκου Καλλίας.
- Πε. Καλλίας ἄρ' οὗτος ὄρνις ἐστίν. ὡς πτερορρνυῖ.
- Επ. ἄτε γὰρ ὦν γενναῖος ὑπὸ τε συκοφαντῶν τίλλεται, 285
αἱ τε θήλειαι πρὸς ἐκτίλλουσιν αὐτοῦ τὰ πτερά.
- Eu. ὦ Πρόσειδον, ἕτερος αὐ τις βεαπτὸς ὄρνις οὐτοσί.
τίς ὀνομάζεται ποθ' οὗτος.
- Επ. οὐτοσί κατωφαγᾶς.
- Πε. ἔστι γὰρ κατωφαγᾶς τις ἄλλος ἢ Κλεώνυμος;
- Επ. πῶς ἂν οὐν Κλεώνυμος γ' ὦν οὐκ ἀπέβαλε τὸν λόφον; 290
- Eu. Bueno, macho, ahí viene ya un pájaro.
Pi. ¡Por Zeus! ¡Un pájaro, sí! ¿Qué demonios es? ¿No será un pavón?
Eu. Éste en persona nos lo dirá. ¿Qué pájaro es ése?
Te. Éste no es de esos que soléis ver siempre vosotros,
sino palustre.
- Eu. ¡Huy! ¡Que bonito!, y es rojo.
Te. Lógico; ya que tiene por nombre flamenco.
Pi. ¡Eh, tú! ¡Tío!
Eu. ¿Por qué me gritas?
Pi. ¡Ahi hay otro pájaro!
Eu. ¡Por Zeus! ¡Otro, sí! También ese está salido de lugar.
¿Quién es el profeta de Musas, extraño pájaro montañés?
Te. Tiene por nombre Medo.
Eu. ¿Medo? ¡Señor Heracles!
¿Entonces cómo siendo Medo voló sin camello?
Pi. ¡Ahi hay otro pájaro que ha tomado cresta!
¿Qué prodigio es éste? ¿No cras entonces tú la única abubilla,
sino también hay esta otra?
Ésta es la de Filocles
descendiente de abubilla, y yo soy su abuelo, como si dijeras
Hipónico hijo de Calias y de Hipónico Calias.
Eu. Entonces ese pájaro es Calias. ¡Que pelado está!
Te. Porque, como es noble, los sicofantas le pelan,
y además las pájaras le despluman las alas.
Pi. ¡Oh, Posidón!, ¡ahí hay otro pájaro pinto!
¿Cómo se llama ese?
Te. ¿Ese? Tragaldabas.
Pi. ¿Entonces hay otro tragaldabas además de Cleónimo?
Eu. ¿Cómo es que, siendo Cleónimo, no se le ha caído el penacho?

§ 11. Descontadas las parodias de la tragedia (como la del verso 276 y 275) y los juegos de palabras y alusiones de doble sentido (así *λόφος*: cresta en el doble sentido de "penacho",

"cima" y "cresta de pájaro"), y teniendo en cuenta que no hay ningún pájaro que tenga el nombre de "medo", ni de "κατωφαγάς", creo que hay que entender el texto en lo que resulta más evidente. Los nombres de los pájaros, salvo el flamenco y la abubilla, son invención de Aristófanes con la única intención de burlarse de personajes bien conocidos en Atenas: Calias es, sin duda, el personaje que conocemos a través de Platón, Cleónimo es el blanco de las burlas de Aristófanes en multitud de lugares (Sommerstein 1987: 216) y quizá Medo tenga este mismo fin, aunque no podamos identificar a quien alude. El único que no encaja en esta intención satírica es el flamenco. En resumen, se mencionan dos pájaros con la única intención de burlarse de ciertas personas y su aparición es meramente ocasional, ya que no vuelven a ser mencionados. Quizá su aparición en escena sirva para darle tiempo al flautista que ha interpretado el aria precedente para reunirse con el coro, como sugiere P. Thierry (1986: 75).

§ 12. Pero veamos con algún detalle la presentación de estos cuatro pájaros, porque no es igual en todos los casos. El primer pájaro entra andando según parece indicar *ἔρχεται* y su identificación nos dice que es un pájaro poco conocido de los atenienses (v. 271) y que habita en las lagunas, es de color rojo y recibe el nombre de "fenicóptero", es decir: "flamenco". Del segundo no sabemos como entra en escena, se nos dice (quizá) que tiene un color extraño, que es pájaro de agüero (*μυσομόντις*), que es raro (*ἄτοπος*), y que habita las montañas (*ὄριβάτης*), pero estas características figuran en una cita de la tragedia y, en fin, cuando se le identifica, se le da un nombre (Medo) que no corresponde a ningún pájaro conocido, sino que sólo sirve para hacer un chiste. Es posible que la cita de la tragedia incluya también la respuesta de Tereo en el hemistiquio siguiente y que se emplee el término *μῆδος* en un sentido que nosotros desconocemos y Euélpides malinterpreta para entenderlo en el más normal, lo que da pie al chiste del camello.

§ 13. Del tercer pájaro sólo se nos dice en principio que es una abubilla con penacho y una vez que se identifica con Calias se nos dice que es pájaro doméstico y que está mudando las plumas. Pero estos datos sólo sirven para hacer un chiste a costa del rico ciudadano ateniense. Del cuarto pájaro se nos da una indicación de color, quizá con sentido escatológico, y un nombre fantástico (*κατωφαγάς*) que sólo sirve para identificarlo con Cleónimo y decirnos que también tiene penacho. Pero no hay ningún pájaro de nombre parecido a éste. Por lo tanto, los cuatro pájaros no están en el mismo plano dramático ni desempeñan la misma función. El flamenco es un pájaro con todas las de la ley que entra andando, como después lo hará el coro; aunque se nos diga que viene volando (296) algo semejante ocurre con la abubilla, aunque sea el único pájaro identificable que sirve también para introducir una burla. Los otros dos no pueden ser identificados con ningún pájaro, sino que sólo sirven para introducir chistes a costa de dos ciudadanos bien conocidos de la comedia. Así que se nos presentan aquí alternando dos pájaros identificables junto a otros dos que parecen fantásticos; los dos últimos sirven para burlarse de Calias y de Cleónimo. En estas circunstancias creo que es posible pensar, o al menos plantearse, si Medo no aludirá también a algún ateniense del que no tengamos ningún conocimiento. Considerando estas escenas desde otro aspecto se insiste en el caso de los dos primeros pájaros en su carácter extraño (*οὐ τῶν ἡθῶδων, λιμναῖος, ἔξεδρος, ἄτοπος, ὄριβάτης*), mientras que los dos últimos son conocidos (de hecho los dos representan a dos ciudadanos atenienses), si podemos incluir a Cleónimo en la misma caracterización que Calias (*γενναῖος*), y ambos llevan penacho (vv. 279 y 290). El problema más grave parece que es el que plantea "Medo", quizá debido a la parodia de la tragedia. Lo que sí parece claro es que este pájaro forma pareja con el flamenco y la descripción de ambos sigue una pauta de descripción polar: ambos

son raros (οὐ τῶν ἠθάδων / ἄτοπος) y habitan uno lagunas y el otro montañas (λιμναῖος / ὀριβάτης). Hasta aquí estos adjetivos parecen tener un significado claro. Pero, justamente a Medo se le aplican otros dos calificativos que son precisamente los que plantean mayor dificultad: por una parte, *μουσομάντις* se ha querido interpretar para identificar este pájaro con un músico, pero Dunbar (1995: 232-3) se muestra cauta a la hora de aceptar esta explicación sin más y sugiere que puede aludir meramente al hecho de que las aves cantan y se emplean como signos de augurio.

§ 14. Por otra parte, *Ξεδρον χοροῖαν ἔχων* plantea un problema de transmisión textual; el texto de Dunbar se basa en la Suda, Zonarás y un escolio frente a todos los manuscritos que dan *Ξεδρον χώραν ἔχων*, es decir, coincide con el verso de Sófocles (fr. 654, *τίς ὄρνις οὕτως Ξεδρον χώραν ἔχων*) que sirve de base a Aristófanes. Pero Dunbar piensa que este texto es una corrección llevada a cabo para hacer coincidir el texto de Aristófanes con su fuente. Para decidirse por una de estas soluciones creo que hay que tener muy presente que la característica a la que se refiere el participio *ἔχων* es compartida con el flamenco, tal como señala *χοῦτος* (aquí Aristófanes modifica su modelo añadiendo *καί* y cambiando el adverbio en pronombre). Si se refiriera al color, como acepta Dunbar, no habría mayores problemas, pero el término *Ξεδρος* lo usa Sófocles (*Phi.* 211), quien parece ser el creador del término, como antónimo de *ἔντοπος*, referido al hecho de que Filoctetes no se encuentre en su cueva. Eurípides (*φυγάδες Ξεδροι χθονός IT.* 80, *λόγοι ... Ξεδροι φρενῶν, Hipp.* 935) también lo usa con un sentido bastante preciso, ajeno al ámbito del color, "fuera de su propio lugar (*ἔδρα*)". Después el adjetivo *Ξεδρος* sólo vuelve a aparecer en Alcídante y en Aristóteles con el mismo sentido (*Rhet.* 1406^a 31 y *Mu* 395^b 32)⁹ y en Dion Casio referido a los pájaros. En estos términos no parece tener mucha base entender el adjetivo con el sentido de "outlandish", como propone Dunbar, sino más bien como "salido" o quizá, por contaminación con el verso de Sófocles del que se toma, "de mal agüero". El problema que se plantea aquí es que en el texto transmitido no se entiende dónde reside el chiste, si es que lo hay, a no ser que el chiste resida en la propia presencia del texto trágico en el contexto cómico; además la lectura *χοροῖαν* es demasiado evidente, cuando se acaba de hablar del color del flamenco. Quizá merezca la pena detenerse algún tiempo en el *textus receptus*. El verso de Sófocles se refiere al pájaro que aparece por el lugar de mal agüero¹⁰, lo que trasladado aquí no parece tener demasiada agudeza cómica. Ya hemos visto que el adjetivo *Ξεδρος* significa "fuera de *ἔδρα*". El nombre *ἔδρα* se emplea con los significados de "lugar de asiento", "sede", "asentamiento" y "asiento" fundamentalmente, según se recoge en LSJ, pero también puede referirse a una parte de la escena¹¹ y según Aristóteles (*HA* 633^b 8) referido a pájaros designa la rabadilla. Teniendo en cuenta todos estos usos podemos pensar que el término puede estar jugando con varios de estos significados a la vez: "de mal agüero", "fuera de escena", "sin asiento" o quizá referido al mismo

⁹El primer caso es una cita de Alcídante traída a colación por Aristóteles para criticar el estilo poético y frío del orador, donde se conserva el valor propio aun aplicado a un concepto abstracto, como ocurre en el ejemplo de Eurípides mencionado antes (*Hipp.* 935): (τοῦτο δ' ἄμα καὶ διπλοῦν καὶ ἐπίθετον, ὥστε ποίημα γίγεται), καὶ οὕτως Ξεδρον τὴν τῆς μοχθηρίας ὑπερβολήν. En el segundo ejemplo el adjetivo tiene claramente su valor propio, "fuera de su lugar", *Ξεδρον γενόμενον ἐκ τῶν οἰκείων τόπων*.

¹⁰Cf. Radt (1977: 466).

¹¹Cf. Eur. *Andr.* 135; G. Matino (1997).

aspecto del pájaro “de rabadilla prominente”. La ausencia de un pájaro al que se le aplique el nombre de “Medo”, el tono paratrágico, el posible juego de significados en este adjetivo y sobre todo el paralelo del otro pájaro que resulta ser un pretexto para burlarse de Calias sugiere la posibilidad de que también en este caso nos encontremos con la burla de un personaje ateniense o bien con un apodo. ¿Acaso un adivino, que no sería ajeno al ambiente de la Atenas de 414 a. C? Desgraciadamente no es posible demostrar esta hipótesis¹².

§ 15. Pero, ¿cómo entran en escena estos cuatro pájaros? De acuerdo con lo que dice el texto de lo único que podemos estar seguros es de que el flamenco entra andando, y no sabemos si los demás entran a la vez que él o uno tras otro. Incluso sería posible pensar que al menos dos de los pájaros no entran en escena, sino que los actores se vuelvan hacia el público señalando hacia los lugares que ocupaban Calias y Clinias. En cualquier caso, han de situarse en lugares opuestos de la escena para que puedan ser descubiertos individualmente, como implica la presentación de cada uno de ellos. Ateniéndonos estrictamente a nuestra definición de escena nos encontramos con que, si hemos de considerar como escenas independientes, tanto la entrada del flamenco en 268, como la de Medo en 274, la del segundo Épope (279) y la de Catófagas (286), tendríamos un total de 10 escenas en este prólogo. Hay autores, como hemos visto, que consideran que la párodo comienza en el mismo canto de Tereo, pero eso dejaría un prólogo de sólo dos secuencias y cuatro escenas con un claro desequilibrio en favor de la segunda secuencia y este hecho no concuerda con los procedimientos que suele seguir Aristófanes para componer sus prólogos.

§ 16. El prólogo de las comedias de Aristófanes tiene casi siempre tres secuencias escénicas, donde alternan las escenas cortas, en las que la acción es intensa, con las escenas largas que se reservan para la exposición del tema cómico. Estas tres secuencias coinciden *grosso modo* con las partes dramáticas que señala P. Mazon (1904), pero hay que tener en cuenta que en las obras más recientes es más difícil separar la exposición del inicio de la acción. Se puede decir con certeza que el *Pluto* no pertenece a la misma manera de enfocar la puesta en escena que las otras comedias: casi una única escena sirve para introducir parada, exposición y comienzo de la acción. Por otra parte, de esta distribución se puede deducir claramente que Aristófanes busca en la representación de sus comedias el equilibrio entre las partes. Este equilibrio es propio de las secuencias, pero a veces éstas tienen casi el mismo número de versos, como en *Los acarnienses* (a B B), o bien la segunda secuencia tiene menos versos y más escenas, como en *Los caballeros* (A b A), o bien otras veces la primera y la tercera secuencia no tienen más que una escena, mientras que la secuencia central está formada por toda una serie de escenas muy cortas que muestran una intensa actividad, este es el caso de *Las avispas* (A b c). Precisamente en *La paz* (a B c) Aristófanes dispone las escenas en orden inverso: las escenas cortas al principio y al final del prólogo y las escenas largas en el medio. Desde este momento Aristófanes muestra una tendencia regularizar las secuencias: *Lisístrata* 2+ 2+ 3 (a B a'), *Las tesmoforiantes* 1+ 2+ 3 (a b C). *Las ranas* 2 + 2 + 4 (A b) es un otro caso, quizá debido al carácter de parodia

¹²De hecho Aristófanes ataca en más de una ocasión a los vendedores de oráculos, como puede verse ya en *Los caballeros*. En las fechas cercanas a la expedición de Sicilia estos personajes hicieron su agosto, según el testimonio de Tucídides (8.1.1); vid. N. Dunbar (1995: 540-1). Por todo ello no resultaría extraña una alusión a alguno de estos personajes aquí, sobre todo si tenemos en cuenta que más adelante entre las alas que reparte Pisetero hay un grupo de alas mánticas (1332).

literaria de la obra. Finalmente *Las asambleístas* (1 + 5 + 1, a b C) vuelve otra vez a una estructura semejante a la de *La avispa* (1 + 9 + 1, A b c). Pero en *Las avispas*, contrariamente a lo que ocurre en *Las asambleístas*, la secuencia más extensa se encuentra al final constituyendo a la vez la exposición y el inicio de la acción. El *Pluto* no hace más que culminar esta tendencia¹³. Según esto una estructura en *Las aves* del tipo 2 + 2 + 3 (a B a) encajaría perfectamente con las obras que están próximas a ella en el tiempo.

§ 17. Creo, por lo tanto, que el paralelo existente entre el prólogo de *Las aves* y todos los demás que conservamos de Aristófanes y el equilibrio del número de versos en la primera y última secuencia del prólogo invita a pensar que la párodo no comienza hasta el verso 294 cuando Pisetero dice: *οὐχ ὄραξ ὅσον συνείλεκται κακὸν ὀρνέων*. Es decir lo que P. Mazon (1904: 99) considera como la primera parte de la párodo es en realidad la secuencia final del prólogo y de esta forma los diversos pájaros que preceden al coro no plantean dificultad en relación con el volumen de las secuencias. En el fondo esto no nos soluciona el problema de los cuatro pájaros, aunque se hayan convertido en meras figuras decorativas: si no se han integrado en el coro, continuarían llamando la atención del público. La solución de este problema creo que puede encontrarse en el propio carácter de los cuatro pájaros. Tres de ellos agotan su función en la burla de personas conocidas; en cambio, el flamenco no encaja en esta categoría: no sólo no sirve de punto de apoyo para burlarse de algún ciudadano ateniense, sino que es el único que no se "posa" en lugar elevado. Entra probablemente por el lugar por donde va a aparecer el coro, como apunta A. Sommerstein (1987: 214). Lo más sencillo en este momento es identificar al flamenco con el corifeo¹⁴, que anuncia con su entrada la llegada del coro y pensar que los otros tres pájaros entran a la vez que él por lugares distintos de forma que Pisetero y Euélpides no les ven en un primer momento y, una vez cumplida su misión de dar pie al chiste correspondiente se unen al coro bajando de la escena a la orquesta, quizá como guías de sendas filas del coro.

§ 18. Hay algunos otros lugares en los que las entradas de los personajes nos plantean problemas. Como esta circunstancia afecta a la estructura general de la pieza vamos a verlos con algún detalle para intentar dar una solución. En el acto II, escena 9 (v. 434-6), salen los dos doriforos de Tereo para llevarse sus armas, pero no está claro cuando regresan (Dunbar 1995: 301)¹⁵. El resto del movimiento escénico de este acto probablemente se reduce a la entrada de Procne en el v. 667; las peticiones de diversos artilugios que hace Pisetero a los esclavos pueden cumplirse en escena: los esclavos buscarían la corona y el agua que necesita el protagonista en el equipaje que han llevado desde el principio de la obra y del que han sacado los cacharros de cocina que les han servido para defenderse del ataque de los pájaros.

¹³Vid. I. Rodríguez Alfageme (1994).

¹⁴Quizá pueda tomarse esto como indicio de que el corifeo no entra en el cómputo de los corcutas. De hecho el número variable de corcutas que transmiten las fuentes para la tragedia (12 en Esquilo, 15 en Sófocles, cf. F. Stoessl 1979b: 1157) parece indicar que el corifeo ocupaba un lugar aparte en el coro. En cualquier caso la ausencia de cualquier testimonio hace difícil cualquier afirmación sobre este punto (cf. C. Fernsterbusch 1979).

¹⁵El lugar es confuso. Normalmente (A. Sommerstein 1987: 67) se piensa que Tereo da la orden de llevarse las armas a los esclavos de Pisetero y Euélpides. Pero esta idea plantea problemas que hacen aceptar la solución de Robert tal como sugiere Dunbar (1995: 300-1).

§ 19. Algo parecido ocurre en la escena 12 (v. 859). No hay una indicación de entrada, pero es lógico suponerla tras la llamada de Pisetero en 850: *παῖ, παῖ, τὸ κανοῦν αἴρεσθε καὶ τὴν χερνίβα*, "niño, niño, tomad el cesto y la palangana". Sin embargo, el resto de entradas y salidas no está claro. N. Dunbar (1995: 503) pone en duda que Pisetero salga de escena en 851 y piensa que el coro, sin actores en escena o quizá con Jantias y Manodoro, que traen el cesto y la palangana¹⁶ al salir Pisetero de escena, entona una oda. A. Sommerstein (1987: 109) anota que durante la interpretación del canto Jantias y Manodoro salen por la puerta central con la cesta y la palangana y cuando termina entra Pisetero acompañado por el sacerdote. Es posible que este sea el movimiento escénico, pero inmediatamente después, cuando el sacerdote va a iniciar el sacrificio dice: 863, *ἀλλὰ ποῦ ἴστιν ὁ τὸ κανοῦν ἔχων*; "Pero, ¿dónde está el que sostiene la cesta?" Se ha interpretado que estas palabras quieren decir que el sacerdote no lo tiene a la vista y es posible, por lo tanto, que este esclavo no haya entrado todavía en escena y entre ahora ante el requerimiento del sacerdote. Pero, ¿y el otro esclavo? Para mí es difícil aceptar que se produzca una entrada en pleno movimiento del coro, porque distraería la atención de la danza y el canto, así que prefiero pensar que los dos esclavos entran cuando han recibido la orden. No es estrictamente necesario que la entrada se produzca cuando les llama el sacerdote (863); pueden estar en escena desde el comienzo del canto coral que prelude el sacrificio (850). Resumiendo: hay varios personajes que entran en escena, los dos esclavos, el flautista disfrazado de cuervo y el sacerdote y a estas entradas hay que añadir el problema de si Pisetero abandona o no la escena antes de la oda coral. Desde mi punto de vista la escena se puede desarrollar así: Pisetero llama a los esclavos para que traigan los elementos del sacrificio (850), cuando entran en procesión con la cesta, el agua lustral, la cabra y el flautista por una puerta, Pisetero sale por otra en busca del sacerdote (851). Mientras aparece la procesión el coro entona el canto y al terminar el canto y el solo de flauta subsiguiente entran Pisetero (*παῦσαι φουσῶν*) y el Sacerdote. Tendríamos, por lo tanto, dos escenas (851 y 859).

§ 20. A partir del v. 1047 se produce un movimiento muy agitado entre Pisetero que se ve asaltado por el Decretero y el Inspector¹⁷. Los manuscritos atribuyen estos versos al Inspector, pero también es posible atribuirlos al Decretero (cf. Dunbar 1995: 572). En cualquier caso en este momento han entrado los dos personajes a la vez, ya que la citación judicial que se produce aquí necesita de un testigo (Dunbar 1995: 573). Es de suponer que en 1045 han entrado los dos personajes, aunque Dunbar (1995: 572, n. 1045) plantea la posibilidad de que el acuerdo del Inspector y el Decretero haya tenido lugar en un aparte de la escena, mientras Pisetero vuelve a intentar llevar a cabo el sacrificio; en ese caso tendríamos una escena menos al no producirse ninguna salida en 1044 y ambos permanecerían en escena hasta el verso 1053, cuando logra echar al Inspector (Dunbar 1995: 575), y el v. 1055, cuando hace lo mismo con el Decretero. De esta forma tendríamos tres secuencias de escenas: sacrificio de fundación (801-904), Poeta, Vate y Metón (904-1021) y Decretero e Inspector (1021-1058). Cada una de ellas cuenta con seis escenas, lo que proporciona una simetría notable a esta parte de la comedia. La organización de esta parte sigue un procedimiento cómico de probado efecto: el protagonista intenta realizar una acción que se ve estorbada por una multitud de moscones a los que va echando con cajas destempladas hasta que opta por irse donde le dejen en paz para realizar su proyecto. El ritmo

¹⁶ Así se desprende de la escena de *La paz* 948 ss.

¹⁷ El ritmo de esta comedia, sobre todo al final, es rapidísimo, cf. P. Thierry (1986: 43).

de estas escenas viene marcado por la sизigia inicial que cuenta con seis escenas, y ese ritmo se repite tres veces hasta la interrupción de la 2ª parábasis (6 x 3 = 18).

§ 21. Después de la segunda parábasis Pisetero ha logrado hacer el sacrificio fundacional de la ciudad y se abordan las consecuencias de la realización de la idea cómica. Las escenas siguientes no plantean ningún problema para determinar su localización hasta el verso 1184: tal como sugiere Dunbar (1995:610), que sigue en este punto a Sommerstein (1987: 278), el mensajero hace mutis en cuanto termina su mensaje y los esclavos entran en escena al ser llamados por Pisetero en 1186. Después interviene el coro y al final del canto aparece Iris. La antoda da paso al Heraldos que debe salir de escena en 1308 o bien, por otra puerta, a la vez que los esclavos lo hacen en 1312. Después de la oda un esclavo, Manes, entra al menos tres veces: en 1317, en 1324 y en 1334 (Dunbar 1995: 648), después de la antoda. Siguen tres entradas de personajes a la busca de alas, que se cruzan en sus entradas y salidas: Joven (1337), Cinesias (1372) y Sicofanta (1410). Después de la expulsión de éste en 1467, Pisetero sale de escena con los esclavos que ha vuelto a entrar quizá en 1464, como sugiere Sommerstein (1987: 295) y acepta Dunbar (1995: 688) y el coro entona un estásimo. Las demás entradas no ofrecen problema, salvo la aparición de Pisetero y los esclavos que tiene que producirse en algún momento entre 1565-79 (cf. Dunbar 1995: 718), quizá mediante el *ἐκκύκλημα* (Sommerstein 1987: 303).

§ 22. El movimiento escénico de la comedia puede apreciarse en el siguiente cuadro en el que se recogen las entradas y salidas, tal como hemos visto (las intervenciones del coro se señalan con los números en negrita):

escena	verso	personas	escena	verso	personas
	Prólogo			Acto III	
1.	1	PiEues	12.	801	PiEú
2.	60	Criado	13.	846	sale Eú
			14.	851	es sale Pi
3.	85	sale Cr	15.	856	Pi
4.	92	Tereo	16.	863	Sa
			17.	895	sale Sa
5.	208	sale Te			
6.	268	fl	18.	904	Poeta
7.	270	Tereo	19.	954	sale Po
			20.	959	Vate
	Párodos		21.	990	sale Va
8.	295	coro	22.	992	Metón
			23.	1019	sale Me
	Acto II				
9.	435	salen dor	24.	1021	Inspector
10.	667	Procne	25.	1031	sale Ins
			26.	1035	Decretero
	Parábasis I		27.	1046	Ins
11.	676	sal todos	28.	1053	sale Ins
			29.	1055	sale De

División escénica de Las Aves

escena	verso	personas	escena	verso	personas
	Parábasis II		47.	1337	Joven
30.	1058	sal todos	48.	1372	Cinesias
	Acto IV		49.	1410	Sicofanta
31.	1118	Pi	50.	1464	es
32.	1122	Mensajero	51.	1467	sale Si
33.	1164	sale Me	52.	1470	sal todos
34.	1170	Mensajero			
35.	1184	sale Me		Acto V	
36.	1186	es	53.	1494	Prometeo
37.	1199	Iris	54.	1495	Pisetero
38.	1261	sale Ir	55.	1552	sa todos
				Acto VI	
39.	1271	Heraldo	56.	1565	Heracles.
40.	1308	sale Iie	57.	1579	es Pi
41.	1317	Manes	58.	1694	sal todos
42.	1318	sale Ma			
43.	1324	Manes		Éxodo	
44.	1322	sale Ma	59.	1706	Heraldo
45.	1334	Manes	60.	1718	sale Iie
46.	1336	sale Ma	61.	1722	Pisetero

§ 23. Las secuencias en esta parte están agrupadas claramente mediante las intervenciones del coro formando grupos de 6 escenas y este ritmo continúa hasta el el éxodo que sólo tiene tres. Pero la primera secuencia va seguida de dos escenas (la aparición de Iris) y la segunda va precedida de otras dos (Heraldo). Únicamente en la secuencia segunda encontramos que la intervención del coro que sirve de cierre se ha adelantado dos versos, probablemente para subrayar la lentitud del esclavo que saca las alas ante la impaciencia de Pisetero. La oda y antoda que cierran la escena de Prometeo y la embajada de los dioses respectivamente ocupan el mismo lugar que las intervenciones del coro del acto III, donde se inicia la acción (Euélpides sale a cumplir las órdenes de Pisetero y éste expulsa al sacerdote, el intermediario de los dioses) de modo que ambas secuencias están en mutua correspondencia. En otras palabras el movimiento escénico está basado en un ritmo de 2 x 3 que podemos resumir así:

$$7 + \text{PÁRODO} + 2 + \text{PARÁBASIS} + 18 + \text{PARÁBASIS} + 28 + \text{ÉXODO} 3$$

El eje de simetría de la obra se encuentra en la segunda parábasis, precedida de 29 escenas y seguida de otras tantas.

§ 24. Con estos datos a la vista creo que podemos abordar desde un punto de vista nuevo el problema que plantea la delimitación del prólogo y la párodo. Normalmente la entrada del coro consiste en un canto que deja en claro la independencia¹⁸ de la párodo, pero aquí el canto se adelanta tomando la forma de una invocación (canto en solo) y el coro entra inmediatamente en diálogo con los personajes, de modo que, como hemos visto, la separación entre ambas partes

¹⁸Para la definición de este término y los problemas que plantea su aplicación a las comedias de Aristófanes vid. B. Zimmermann (1984: I 7-9).

de la comedia resulta difuminada. En principio hemos contado 7 escenas pensando que Tereo entra en escena después del fenicóptero, pero es posible que haya aparecido a la vez que éste en el verso 267 piando (cf. Dunbar 1995: 229). En este caso tendríamos una escena menos en el prólogo, es decir 6, lo que concuerda perfectamente con el resto de la obra y con el modo de proceder de Aristófanes, que suele marcar en él el ritmo de la obra (tres secuencias de dos escenas, 2 x 3). Desde este punto de vista el prólogo no sólo sirve para plantear la acción dramática, sino que también es la base de toda la representación desde el punto de vista del movimiento de actores.

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME

Universidad Complutense
Facultad de Filología
Ciudad Universitaria
28040 - Madrid

Bibliografía

- W. F. Blake 1943: «The Aristophanic bird chorus, a riddle», *AJP* 64, 87-91.
- E. Bodensteiner 1893: *Szenischen Fragen über den Ort des Auftretens und Aufgehens von Schauspielern und Chor in griechischen Drama*, Jahrbuch für class. Philol. Supp. Bd. XIX.
- R. Cantarella 1967: «Agathon und der Prolog der *Thesmophoriazusen*», en H. J. Newiger (1975: 324-338).
- D. Detscheff 1904: *De tragoediarum Graecarum conformatione scaenica ac dramatica*, Sophia, (dis. Göttingen 1904).
- K. J. Dover, 1972: *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles.
- L. Edmunds 1992: «The blame of Karkinos: theorizing theatrical practice», en B. Zimmermann (1992: 214-239).
- C. Fernsterbusch 1979: s. v. «Koryphaios», en *KIP* 3, 312.
- E. García Novo 1981-2: «Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega», *Habis* 12, 43-57; 13, 17-33.
- Th. Gelzer 1960: *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München.
- Th. Gelzer 1970: «Aristophanes», *RE Supplbd* XII, col. 1392-1569.
- M. Imhof 1957: *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Keller-Winterthur.
- K. D. Koch 1968: *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zur Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen².
- G. Matino 1997: «Terminologia della scena nella tragedia attica», en I. Rodríguez Alfageme (1997).
- P. Mazon 1904: *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris.
- W. Nestle 1930: *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Berlin, Hildesheim 1967.
- H. J. Newiger 1975: *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt.

División escénica de Las Aves

- A. Pickard-Cambridge 1962: *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford.
- F. Perusino 1992: «La tragedia greca como spettacolo in un anonimo trattato bizantino», en B. Zimmermann (1992: 131-139).
- F. Perusino 1993: Anónimo, *La tragedia greca*, Urbino.
- S. L. Radt 1977: *Tragicorum Graecorum fragmenta, 4 Sophocles*, Göttingen.
- I. Rodríguez Alfageme 1994: «La structure scénique du prologue chez Aristophane», en P. Thiery (1997).
- I. Rodríguez Alfageme (ed) 1997: *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, Ediciones clásicas, (en prensa).
- C.F. Russo 1984: *Aristofane autore di teatro*, Firenze².
- C.F. Russo 1987: «Il prologo e il proto comico», *Dioniso* 57, 65 ss.
- J. Rychner 1971: «Analyse d' une unité transphrasique: La séquence narrative de même sujet dans la mort Artu», en W. D. Stempel (1971: 79-122) .
- W. D. Stempel 1971: *Beiträge zur Textlinguistik*, München.
- A.H. Sommerstein 1984: «Act division in Old Comedy», *BICS* 31, 139-152.
- F. Stoessl 1979: s. v. «Prologos», *KIP* 4, 1170-1173.
- F. Stoessl 1979b: s. v. «Chor», en *KIP* 1, 1154-1159.
- P. Thiery 1986: *Aristophane: fiction y dramaturgie*, Paris.
- P. Thiery(ed) 1997: *Aristophane. La langue, la scène, la cité*, en prensa.
- B. Zimmermann 1984: *Utersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien, I*, Königstein.
- B. Zimmermann (ed.) 1992: *Antike Dramentheorie und ihre Rezeption*, Stuttgart.
- N. Dunbar 1995: *Aristophanes, Birds*, Oxford.
- Ph. I. Kakridis 1974: *Aristophane, Oiseaux*, Atenas.
- A.H. Sommerstein 1987: *Aristophanes, Birds*, Warminster.

