

FORMA Y CONTENIDO DE LA *PÁRODOS* (VV. 324-459) DE *RANAS* DE ARISTÓFANES

JOSÉ GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Murcia

Si, junto a la riqueza formal y de contenido de un texto literario, encontramos un perfecto entramado en la unión de ambos elementos el resultado es, sin lugar a dudas, una obra, cuya lectura o representación ejercerá sobre el lector o espectador una impresión imborrable. Es esto lo que sucede, creemos y lo intentaremos demostrar con nuestro análisis, con los versos 324 a 459, que forman la *Párodos*¹ de la comedia *Ranas* de Aristófanes.

Esta famosa pieza aristofánica, cuyo protagonista principal es el dios Dioniso, que decide bajar al Hades² a buscar un buen poeta trágico (en principio piensa en Eunpides), pues entre los vivos no se encuentra ya ninguno³, tiene en esta *Párodos* una de sus partes más importantes y de composición más lograda, cantada por un grupo de personas, que se llaman a sí mismos iniciados de no sabemos exactamente qué fiesta o culto⁴.

¹ Se llama así al canto de entrada del coro en la orquesta en una tragedia o comedia griegas. Igualmente *Párodos* es cada una de las entradas hacia la orquesta entre la *σκηνὴ* y el *χοῖλον* o lugar donde se sentaban los espectadores. Sobre el estudio formal y de contenido de las partes de una comedia griega cf. P. HÄNDEL, *Fomen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödien*. Heidelberg, 1963, pp. 15-43. En castellano, F. R. ADRADOS, *Fiesta. comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro griego*. Barcelona, 1972, pp. 121-213 y Emilio SUÁREZ DE LA TORRE. «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en *Nuevos Estudios de Literatura Griega*. Cuadernos de la Fundación Pastor, 27, 1981, Madrid, pp. 55-94.

² Otras bajadas famosas al Hades en el mito griego son las de Orfeo (para rescatar a Eundice), Teseo (con Piripo en busca de Perséfone), Heracles (para traer al Cancerbero) y Odiseo (en la *Nékuia* de la Odisea).

³ Esquilo y Eurípides estaban muertos y cuando se representó *Ranas* lo estaba también Sófocles. Agatón, el otro gran poeta trágico, seguía vivo, pero se encontraba en la corte del rey Arquelao en Macedonia. Sobre la problemática en torno al papel de Sófocles en *Ranas* y su muerte antes o después de la concepción de esta comedia por Aristófanes, cf. ADAM RUPPEL, *Konzeption und Ausarbeitung der aristophanischen Komödien*. Darmstadt, 1913, pp. 40-47.

⁴ Las opiniones a este respecto entre los estudiosos de esta comedia no coinciden. ETIENNE LAPALUS, «Le Dionysos et l'Héraclès des *Grenouilles*» REG. 47. 1934, pp. 1-20 piensa que se trata de los iniciados en los Misterios de Eleusis, de los que en *Ranas* se haría una sátira; Ed. GERHARD, «Über den Iakchoszug bei Aristophanes», *Philologus* 13, 1988, pp. 210-212 cree que se trata de los iniciados en los Pequeños Misterios de

Poco antes de esta intervención del coro, Aristófanes hace que Dioniso y su criado Jantias, que lo acompaña en su camino hacia el Hades, en un diálogo entrecortado y con alusiones a música de flautas y olor a antorchas, preparen esta canción de los iniciados, que forman el coro de esta obra. Además el diálogo entre amo y criado se ve interrumpido por una invocación a Yaco⁵, repetida y desde fuera de la escena, que dirige la conversación de ambos personajes hacia un espectáculo procesional, que nuestro autor va a desplegar magistralmente ante los espectadores del agón literario de las fiestas Leneas del año 405, en el mes Gamelión (enero-febrero), en el que fue representada por vez primera esta comedia, obteniendo el primer premio⁶.

Anunciada su presencia de esta forma, el coro de iniciados comienza su intervención con un *himno-plegaria*⁷ (vv. 324-336) a Yaco, divinidad que durante la celebración de los Misterios de Eleusis⁸ presidía la procesión que acompañaba a las imágenes sagradas (τὰ ἱερά) desde Atenas a Eleusis. De esta manera Aristófanes rodea de una atmósfera solemne a esta *Párodos* del coro, que, además, emplea como forma de entrada un ὕμνος κλητικός, un himno de invocación⁹, en el que los aspectos cultuales son resaltados por un vocabulario muy específico. En primer lugar la ἐπίκλησις o invocación a la divinidad se hace en ἀναδίπλωσις, es decir, repitiendo su nombre varias veces, tres concretamente. Se la invita a participar en la fiesta, danzando sobre el campo junto a los coreutas que forman un *grupo sagrado*, θιάσος, y que llevan sobre su cabeza una *corona de mirto*, que *agitan* mientras

Eleusis, celebrados como preparación de los Grandes o simplemente llamados Misterios de Eleusis. Por su parte M. TIERNEY, «The Parodos in Aristophanes *Frogs*. *Proceedings of Royal Irish Academy* 42, 1935, pp. 210-218, defiende que aquí se rememoran las fiestas Leneas de Atenas, en las que los iniciados jugaban un papel muy importante. Por último, por citar las posturas más destacadas, CHARLES PAUL SEGAL, «The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*», *HSPH*, 65, 1961, p. 220, cree que Aristófanes mezcla aquí datos de tres fiestas o cultos a Dioniso: el culto a Dioniso en *Limnai*, en las fiestas Antesterias y en las Leneas con el culto a Yaco en Eleusis. De todas formas pensamos con L. RADERMACHER, *Aristophanes 'Frogs'*, Viena, 1967 (1954), pp. 184-185, que más importante que señalar qué tipo de ritual rememora o imita Aristófanes en esta *Párodos* es resaltar el gran respeto que muestra hacia las divinidades eleusinas, Deméter y Perséfone. Para nuestro análisis seguimos el texto griego de la edición de esta obra realizada por V. COULON para «*Les Belles Lettres*» de París, 1973.

⁵ Yaco es un nombre onomatopéyico creado a partir del grito ritual ἰαχή que lanzaban los iniciados de los misterios de Eleusis (cf. M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, Munich, 1967, p. 664). En las fuentes antiguas encontramos a Yaco como hijo y esposo de Deméter, como hijo de Perséfone, como reencarnación de Zagreo, hijo de Dioniso, así como es identificado con Dioniso (Sófocles. *Antígona*, vv. 1.152).

⁶ Al parecer esta obra tuvo tanto éxito que, en contra de la costumbre, fue representada una segunda vez, según DICEARCO en *Hypothesis* I a *Ranas*, l. 39-40.

Según P. WÜLFING, «Hymnos und Gebet. Zur Formgeschichte der alteren griechischen Hymnendichtung», *Studii Clasice*, 20, pp. 21-31, las formas himno y plegaria (*Gebet*) suelen tener los mismos elementos, si bien el himno sería, en general, un acto colectivo, más abstracto, objetivo, formulario y sistemático, mientras que la plegaria se distinguiría por su espontaneidad, subjetividad y concreción. De todas formas, añadiríamos, se puede decir que en un himno es muy normal la plegaria pero no viceversa.

⁸ Estos misterios, los Grandes Misterios de Eleusis, se celebraban a mediados del mes Boedromión (octubre). cf. Ángel ÁLVAREZ de MIRANDA. *Las religiones místicas*, Madrid, 1961, pp. 60-70 y José GARCÍA LÓPEZ, *La Religión griega*, Madrid, 1975, pp. 101-116.

⁹ Se trata, desde luego, de un himno «serio» y con el que no se pretende la parodia de este elemento cultual, como ocurre en otras comedias. Sobre este recurso cf. por ejemplo, H. KLEINNECHT, *Die Gebetsparodie in der Antike* Tübinga, 1937, W. HORN, *Gebei und Gesbeisparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970 y F. R. ADRADOS, *Ob. cit.* p. 672. Este himno comienza, además con un προκήρυγμα, término griego para designar la invocación a un dios pidiendo su epifanía por parte del coro.

golpean el suelo con su atrevido pie¹⁰. Esta serie de términos¹¹ y expresiones, que recordaban al espectador escenas culturales de fiestas muy conocidas, termina con las acumulación al final del himno de los términos ἀγνή (casta, pura), ἑρά (sagrada) y ὄσιοι μύσται (piadosos iniciados), que refuerzan, además en asíndeton, el tono sagrado de la invocación.

Un breve diálogo entre Dioniso y Jantias (vv. 337-339) vuelve a los espectadores al tono desenfadado y realista de la comedia. Aristófanes con la intervención del criado, cual otro Sancho Panza, y que mezcla lo divino y lo humano, dirige la atención hacia aspectos menos sublimes y divinos: Jantias siente hambre, al llegar hasta ellos el dulce olor de las víctimas del sacrificio, que se supone realizan los iniciados, normalmente de cerdos.

Este *elemento dialógico*¹² rico en fuertes contrastes, donde el nombre de la diosa Deméter se ve unido al de la palabra χορδή (tripa, salchichón), sirve de transición al siguiente *himno-plegaria*, o, si se quiere, a la segunda parte del primer himno (vv. 340-353). Ahora el coro canta ya la ἐπιφανία, la presencia de Yaco. El dios, atendiendo las súplicas de los iniciados se ha presentado e ilumina, cual fúlgida estrella, el ritual festivo que se conmemora¹³. Los elementos del himno ahora son: Una descripción de la forma en que se presenta la divinidad («agitando en sus manos las resplandecientes antorchas»). No hay plegaria y la forma himnica es más clara, pues encontramos una alusión clara al poder de Yaco sobre el lugar sagrado y sobre los que participan en la fiesta, incluso si son ancianos. Es decir tenemos los ἔργα, hechos destacados de la divinidad, a la que además se le concede la dirección del coro en su marcha hacia el lugar sagrado; es el jefe que ilumina con su antorcha los pasos de la juventud danzante.

Aristófanes abre así la *Párodos* de *Ranas*, como hemos dicho, de una forma solemne, con un tono elevado, himnico, plagado de resonancias rituales y de terminología sacra, que combina hábilmente con elementos dialógicos, a los que igualmente hemos aludido, y en los que se mantiene el tono lúdico-burlesco propio de la comedia. Además, desde el punto de vista de las formas métricas empleadas en estos dos himnos, los jónicos *a minore* (vv.

¹⁰ El canto y la danza, agitando sobre la cabeza coronas de mirto, son actos comunes de las fiestas dionisiacas. En la procesión de los iniciados a Eleusis se llevaba una imagen de Yaco coronada y llevando antorchas, cf. M. P. NILSSON. *Ob. cit.* pp. 663-664.

¹¹ Los términos a los que nos referimos y que citamos a lo largo de nuestro análisis pertenecen al campo del culto y no presentan grandes problemas de interpretación, como se irá viendo, por ello no se recogen en el artículo sobre *Ranas* de J. D. DENNISTON, titulado. «Technical Terms in Aristophanes» CQ, 21, 1927, pp. 113-121. Facilitamos ahora, como en algunas otras ocasiones más adelante, los términos griegos por tratarse en su mayoría de palabras específicas o usuales en las religión y los cultos místicos griegos.

¹² En la comedia como en la tragedia, a partir de Esquilo, el diálogo ocupa la mayor parte de la obra y suele ir enmarcado por la intervención del coro. Aquí Aristófanes rompe la estructura normal y es el elemento dialógico, o la intervención aislada de uno de los personajes, el que interrumpe en cuatro ocasiones (vv. 337-339, 413-415, 431-433 y 436-439) el canto del coro o corifeo, manteniendo así en escena a Jantias y, sobre todo, a Dioniso, que de esta forma sólo la abandona durante la *parábasis* (vv. 674-737) y durante el breve episodio entre Jantias y el criado de Plutón (vv. 738-829). Sobre la salida y entrada de los personajes en el teatro griego, cf. MARGARET BIEBER. «The entrances and exits of actors and chorus in Greek Plays». *AJA*, 58, 4, 1954, pp. 277-281. En la *parábasis*, el coro, quitándose la máscara, se dirigía a los espectadores para defender al autor, criticar a sus oponentes y dar consejos de comportamiento cívico-políticos a los presentes. Cf. P. HÄNDEL, *Ob. cit.* Pp. 84-111. En dos de las obras de Aristófanes, las últimas, falta la *parábasis* (*Asamblea de las mujeres* y *Pluto*), en *Ranas* y *Temoforianes* hay sólo una y en las siete restantes tenemos dos, lo que señala a esa libertad e ingenio con los que nuestro autor se comportaba en relación con la estructura tradicional de la comedia.

¹³ Cf. nota 4.

→ dotan a los mismos de un ritmo generalmente asociado a los ritos dionisiacos ¹⁴, por no mencionar la música que acompañaba a todo este pasaje, melodía perdida desgraciadamente para nosotros, que resaltaba sin dudas su carácter festivo y solemne ¹⁵.

La intervención del coro representado ahora por el corifeo, continúa con la larga tirada de tetrámetros anapésticos (vv. → catalécticos, vv. 354 a 371, cuyo contenido recordaba a los espectadores la forma de la πρόρρησις ¹⁶. Esta proclamación comienza con una frase formularia, εὐφημεῖν χρή «es preciso guardar silencio», *lingua favere oportet*, como decían los romanos, que encontramos, a veces con variantes, en otras *Párodoi* de Aristófanes ¹⁷ y continúa con un *catálogo*, elemento formal cuyo uso encontramos, desde Hornero, con frecuencia en la literatura griega ¹⁸. Se trata de una figura de acumulación, con la que se proporciona al lector, en este caso al espectador, una serie de datos, por los que recibe información o simplemente se le recuerdan leyes, normas o posiciones políticas, religiosas, sociales, etc., que ya conoce. Así vemos que este *catálogo* contiene en primer lugar una relación de todas aquellas personas que no pueden participar con los coros de los iniciados en la fiesta o culto que se celebra. Por un lado son excluidas aquellas personas que desconocen el lenguaje de los iniciados, los que no son puros de espíritu, los que no han participado en las danzas de las nobles Musas, los que no han sido iniciados en los acentos báquicos de la lengua de Cratino el Taurófono o los que se alegran con las palabras malsonantes. Notemos cómo Aristófanes se centra principalmente en actividades y conocimientos muy concretos de los recusados, relacionados sobre todo con el saber de un determinado lenguaje o danza, elementos ambos importantes a la hora de participar en las fiestas místicas. A continuación el *catálogo* se refiere a actividades humanas relacionadas con la política, la religión, la sociedad y la defensa de la ciudad, cuyos promotores son igualmente excluidos de la participación en el coro iniciático. Son ahora los revolucionarios, los que incitan a la discordia en busca de ganancias personales, los que se dejan sobornar y traicionan a su ciudad, entregando naves, fortalezas o mercancías, los que ayudan materialmente al enemigo, los cobradores de impuestos, los que manchan las imágenes de Hécate o, por último, aquéllos que roban el salario de los poetas (!), con lo

¹⁴ Cf. E. R. DODDS, *Bacchae*, Oxford, 1960, p. 72, J. W. WHITE, *The Verse of Greek Comedy*, Londres, 1912, pp. 187-188 y E. FRÄNKEL, *Beobachtungen zu Arisrophanes*, Roma, 1962, pp. 191-215, en donde estudia los versos de lasparábasis de Aristófanes, pero habla de los metros de estapárodos (vv. 384 ss.) y dice que, aunque Aristófanes no se haya propuesto ofrecemos una réplica exacta del ritmo y la melodía de las canciones procesionales de Eleusis (cf. nota 4), seguramente estos periodos yámbicos sencillos eran preferidos y elegidos por ser los más apropiados para el canto colectivo de una gran multitud como la de los participantes en estos cultos. Estas formas métricas las resaltamos nosotros también en nuestro análisis.

¹⁵ Pero sobre el ritmo jonio un teórico de la música como Aristides Quintiliano, autor griego del siglo III o IV d. de C. en su tratado *De musica Libri III*, ed. por A. JAHN, Berlín, 1882, cap. XV, pp. 24-25, escribe: «y el ritmo jonio a causa de lo vulgar de este ritmo, en el que los jónicos eran también ridiculizados».

¹⁶ El día 15 del mes Boedromión (octubre), en el que se celebraban, como ya hemos apuntado, los Grandes Misterios de Eleusis, a cargo del hierofante y del *dadoúchos*, sacerdote y ponador de la antorcha respectivamente en estos misterios, en las *Poikilē*, galena cubierta de pinturas de Polignoto en Atenas, tenía lugar la πρόρρησις o proclamación, en la que los bárbaros y asesinos eran excluidos de la participación en estos ritos, cf. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin, 1932, p. 72.

¹⁷ Por ejemplo: *Acarnienses* 237 εὐφημεῖτε, *Nubes* 263 εὐφημεῖν χρή y *Temoforiantes* 295 εὐφημία ἔσται.

¹⁸ Así son muy conocidos el Catálogo de las naves y sus jefes en Hornero, *Ilíada*, II, 493 ss. y el Catálogo de las mujeres de Hesiodo.

que este elemento formal, que sirve para hacer una crítica clara y sistemática de aquéllos que desconocen e infringen los deberes sagrados para con la ciudad termina con una alusión a la profesión de nuestro autor, que está participando con esta obra en el agón literario de las fiestas **Leneas** del año **405**. Finalmente, en *composición anular*, cierra este *catálogo*, la misma petición con la que empezaba esta proclamación: estas personas deben dejar paso a los coros de iniciados, con la repetición ¹⁹ en ἀναδίπλωσις del verbo ἀνδάνω y su compuesto ἐπαυδάνω «invoco» y con el verbo ἐξίστασθαι, «dejar paso», que era igualmente usado al principio en el primer verso de esta πρόρρησις en boca del corifeo, que termina con una invitación al coro para que cante como conviene a las fiesta que celebran.

Hasta este momento Aristófanes ha empleado *elementos formales* como el *himno* o la *plegaria*, el *diálogo* y el *catálogo*, que podemos encontrar aislados, por sí solos, en la literatura griega. Homero, Platón y Hesíodo son bien conocidos por el uso de los mismos. Siguiendo con el texto (vv. **372-3231**), el coro obedece al corifeo, que le ha ordenado cantar, y en el mismo *ritmo* anapéstico, aunque en versos mucho más breves (*paremíacos*, *prosodíacos* y *dímetros* anapésticos), en dos series estróficas (**A** y **A'**), pide en **A**, a sus compañeros coreutas que inicien la marcha hacia los valles floridos golpeando el suelo, bromeando a, jugando y haciendo burlas ²⁰. En **A'** tenemos una llamada al canto en honor de una diosa, la Salvadora (Σώτειρα) en la que algunos estudiosos ven a Perséfone ²¹ y otros a la mismas Deméter ²² y se cierra con una alusión a un personaje, Toricio, recaudador de impuestos, ya citado en lo que hemos llamado πρόρρησις, y que sirve de nuevo a Aristófanes para introducir una variante en el tono solemne de su coro. Con estos continuos cambios lograba, sin duda, nuestro autor mantener viva la atención de los espectadores, de niveles sociales y culturales muy diversos ²³.

Una secuencia de dos versos largos, (vv. **382-383**), en tetrametros anapésticos catalécticos en los que se pide elevar un himno a Deméter, es el *elemento formal de transición* a la *plegaria* a esta diosa, para que asista y proteja al coro. Formalmente el *himno o plegaria* (vv. **384-393**) está dividido en una estrofa y una antístrofa, ambas en versos yámicos, por tanto también de ritmo ascendente como los jónicos *a minore* del primer himno. La estrofa contiene los elementos principales de una plegaria con la ἐπίκλησις o invocación y las peticiones concretas a la divinidad, mientras que las antístrofa es en su contenido *práctica-*

¹⁹ La repetición con finalidad cómica, que no es el caso que aquí nos ocupa, pero que sí es empleada en *Ranas* en otros pasajes, ha sido estudiada, entre otros, por Harold W. MILLER, «Comic iteration in Aristophanes», *AJPH*, 66, 1945, pp. 398-408 y «Repetition of Lines in Aristophanes», *AJPH*, 65, 1944, pp. 26-36. En esta *Párodos* veremos cómo encontramos repetido, a manera de *refrán*, todo un verso (403, 408, 413): ¡Yaco, amigo de la danza, acompáñame».

²⁰ Las resonancias y recuerdos a los γεφυρισμοί, insultos e improperios que los meros espectadores de la procesión y los iniciados se lanzaban recíprocamente en la marcha procesional desde Atenas a Eleusis, llevando las imágenes sagradas, τὰ ἱερά, a su paso por el puente (γέφυρα) sobre el río Céfiso, han sido señaladas por todos los comentaristas de este pasaje. Por otra parte Cedric H. WHITMAN, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, Mass. 1964, p. 247, escribe que el coro de los iniciados en estos versos (372 ss.) canta en «imágenes pastorales».

²¹ Cf. E. GERHARDT, *Ob. cit.* p. 211, que por cierto, se basa, entre otras, en esta interpretación, para afirmar que Aristófanes no imita aquí la procesión eleusina.

²² Cf. M. TIERNEY, *Ob. cit.* p. 206.

²³ Cf. W. B. SEDGWICK, «The Frogs and the Audience», *Classica et Mediaevalia*, 8, 1947. pp. 1-9 y W. B. Stanford, *Aristophanes. The Frogs*. Int. texto y Com. Londres, 1958, pp. XII-XIV.

mente un desarrollo de la estrofa y, como en la *πρόρρησις*, también aquí encontramos, como cierre de la misma, una lusión directa a su condición de poeta agonal, al expresar su deseo de victoria en la competición cómica: «que, vencedor, sea ceñido con las cintas de la victoria». De nuevo, en esa constante dicotomía de contrastes con la que Aristófanes juega a lo largo de toda su obra, ese *σπουδογέλοιον*, mezcla de seriedad y broma, tenemos aquí elementos solemnes y elementos más bajos propios de las fiestas, en las que, según la mayoría de los estudiosos, se podrían rastrear los comienzos de la comedia griega. Son términos como *παῖσαι* «jugar», *χορεῦσαι* «danzar», *γέλοια εἰπεῖν* «decir cosas graciosas», *σκάψαντα* «bromeando».

Tras esta invocación a Deméter siguen dos versos de transición (vvs. 395-396) en ritmo yámbico-trocaico, en los que el corifeo invita a sus compañeros a llamar con canciones al dios Yaco, miembro y participante activo de la danza que realiza el coro.

Con gran desarrollo de la parte dedicada a la *plegaria* sigue de nuevo un *himno* a este dios (vv. 397-413). Este elemento formalmente está estructurado en dos bloques de cinco versos, también en ritmo yámbico, que terminan con un verso formulario: «Yaco, amigo de la danza, *acompañame*», a manera de *refrán*, que se repite al final de cada una de las series de cinco versos, así como al final de otro conjunto de cinco versos, iguales a los anteriores, pero de contenido muy diferente. En las dos primeras series el tono se mantiene dentro del nivel de una *plegaria* a la divinidad, a la que se le reconocen ante los poderes de los que depende lo que se le pide; una especie de *captatio benevolentiae*. El dios Yaco es un hábil cantor, inventor de una melodía, y un caminante avezado y resistente, virtudes importantes para poder participar en la fiesta que se describe, en la que el canto y la danza mientras se camina están principalmente presentes. Por fin, en los últimos cinco versos Aristófanes introduce otra vez, buscando siempre el contraste, al que antes aludíamos, un contenido pícaro y que debió de hacer las delicias de los espectadores. Lo humano, de nuevo, corona lo divino: «En efecto, mirando de *reajo*, acabo de verle algo a una jovencita, muy hermosa, compañera de juegos, su seno que le salía de su pequeña túnica desgarrada*».

Pero también este canto del coro se ve interrumpido, como adelantábamos al principio, por un breve *diálogo* (vv. 414-4150) entre *Jantias* y Dionisio. Se trata de un eco desde la escena a la canción del coro, pues *Jantias* se apresura a decir que él está dispuesto a jugar y danzar con la jovencita y *Dioniso* se adhiere a los deseos de su criado. Como *elemento de transición* da paso así a una nueva intervención del corifeo, que en cinco estrofas, (vv. 416-430) compuestas cada una por dos dímetros yámbicos catalécticos y un trímetro yámbico cataléctico, invita a sus compañeros coreutas a la burla y a la crítica de conocidos personajes públicos, demagogos y generales bien conocidos por los espectadores atenienses²⁴: el demagogo Arquedemo, el afeminado hijo de Clístenes y el libertino general *Calias*, todos de costumbres y maneras poco recomendables. Es el empleo por nuestro autor de la *λοιδορία*, censura de personas contemporáneas conocidas, en la que algunos autores latinos²⁵ veían el objetivo verdadero de la comedia griega. Así, en estos quince versos Aristófanes, como antes en la *πρόρρησις*, introduce, en su afán innovador y buscando siempre la variación en las formas transmitidas, contenidos que normalmente encontramos

²⁴ Es lo que se llama, como característica de la comedia griega, el *ὄνομαστί χωμωδείσθαι*, «ser motivo de escarnio en la escena con mención del nombre». Al final de la *πρόρρησις* Aristófanes ataca al orador que priva al poeta de su salario por haber sido ridiculizado *χωμωδηθεῖς* (v. 368) en las fiestas patrias de Dioniso.

²⁵ HORACIO, *Sat.* 1, 4, 1-7, *Ars Poetica*, 281-284; CICERÓN, *De rep.* 4, 10, fr. 11 y QUINTILIANO, 10, 1, 65

en otra parte de la comedia, en *laparábasi*: la crítica de personas públicas y los consejos a la ciudad ²⁶. Desde el punto de vista formal, a su métrica ya nos hemos referido, emplea Aristófanes un *elemento narrativo*, que en tres breves pinceladas nos describe las costumbres, para él censurables, de tres conocidos personajes de Atenas: Arquedemo, el hijo de Clístenes y Calias.

Antes de pasar al último tramo de la *Párodos* el poeta *interrumpe* de nuevo el canto del corifeo, (vv. 431-439) primero con la pregunta de Dioniso, que desea saber dónde está la morada de Plutón, luego, y tras oír la respuesta, con un breve *diálogo* entre Jantias y Dioniso, en sus papeles de señor que manda y criado que obedece a regañadientes.

Con este *elemento dialógico de transición intercoral* Aristófanes aprovecha para que corifeo y coro, en su última intervención en esta *Párodos*, entonen un hermoso canto (vv. 440-459) impregnado de resonancias de ritos y cultos conocidos y con los que estaban familiarizados muchos de los espectadores, habituales participantes de este tipo de fiestas, donde el elemento femenino y la promesa de lugares verdaderamente paradisíacos eran el atractivo principal. Formalmente nos encontramos, en primer lugar, con cuatro versos de ritmo *yámbico-trocaico* en boca del corifeo, que invita a sus compañeros a dirigirse danzando al templo de la diosa, mientras él se marcha con las mujeres a la fiesta nocturna, y con dos estrofas de seis miembros de ritmo *principalmente* *yámbico-coriámbico*, con las que el coro responde, en la primera, a la invitación del corifeo y, danzando, se dispone a dirigirse a los prados sagrados, y en la segunda oímos esos versos que recogen la importancia que dieron los atenienses a este tipo de culto y a las relaciones humanas: «pues el sol y su luz alegre brilla para nosotros solos, cuantos somos iniciados y hemos mantenido una costumbre piadosa hacia los extranjeros y los ciudadanos» ²⁷.

De esta forma, si Aristófanes comenzaba esta *Párodos* de *Ranas* con un texto con numerosas resonancias sagradas y culturales, termina también esta parte de su comedia solemnemente y en forma de consejo, al referirse a la bienaventuranza de los iniciados y a su comportamiento cuando estaban entre los vivos.

Además, los atenienses en la época en que se representó *Ranas* (405 a. d. C.), a causa de la Guerra del Peloponeso no podían ni estaban en condiciones anímicas ni materiales para celebrar las numerosas fiestas religiosas que inundaban prácticamente su calendario y su vivir cotidiano. Aristófanes, que conoce estas circunstancias y la nostalgia de muchos de sus posibles espectadores por estas celebraciones sagradas y, a la vez, lúdicas, introduce muy acertadamente en su comedia este cuadro cultural con procesión incluidas, que acabamos de analizar y que, sin lugar a dudas, fue motivo muy destacado y determinante para su triunfo y para el primer premio obtenido por esta obra en el concurso literario anual de las fiestas *Leneas*.

En resumen, frente a la forma más estática y normalizada de las otras *Párodoi* de las otras comedias de Aristófanes, hemos intentado, siguiendo el texto, resaltar la variedad con la que nuestro autor se ha planteado la forma y el contenido de esta *Párodos*. En la composición estructural emplea varios elementos formales: *himno* y *plegaria*, *diálogo*, *catálogo*, *refrán* y *narración*, además de un vocabulario especializado y de claras resonan-

²⁶ Cf. nota 12. Precisamente sobre la estructura de esta *Párodos* y por esta mezcla de elementos, escribe SCHMID-STÄHLIN en su *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, Munich, 1959, pp. 530-531, que se remonta a la forma arcaica, quizá preliteraria, de la entrada del coro, con combinación de elementos propios posteriormente de la misma *Párodos*, pero también de la *parábasis*.

²⁷ Estos versos 454-459 han sido encontrados también en una inscripción rodia del siglo I a. de C.

cias **culturales** y místicas, para dar vida a un contenido igualmente rico y variado, en el que se mezclan las alusiones y referencias a fiestas y ritos religiosos con aspectos de la crítica a la vida política y social de la Atenas de su tiempo. Si a esto añadimos la riqueza de su estructura métrica, que hemos igualmente analizado, por no mencionar el acompañamiento musical, por desgracia perdido para nosotros, podemos llegar a la conclusión de que nos hallamos ante una pieza de gran valor literario.

Aristófanes ciertamente sigue la tradición en la estructura formal de esta comedia²⁸ y de su **Párodos** en particular, pero, como todo gran poeta, juega con todas las posibilidades que esas mismas reglas y normas tradicionales le permiten, creando nuevas formas sobre moldes antiguos, de lo que esta **Párodos** de **Ranas** es, creemos, un ejemplo muy destacado, con cuyo análisis formal y de contenido hemos querido²⁹ ejemplificar la gran fuerza poética del gran comediógrafo de Atenas.

28

Sobre la estructura de *Ranas*, con el *agón* detrás de la *parábasis* y no delante de ésta, como es lo habitual y su aparente doble argumento: bajada al Hades para traerse a un buen poeta trágico y la lucha por la primacía como compositor trágico entre Esquilo y Eupides, las opiniones de los estudiosos no son coincidentes. Así, por ejemplo, P. MAZÓN (*Essai sur la composition des Comedies d'Aristophane*, París. 1904, p. 149) escribe: «La composition des *Grenouilles* est aussi incohérente dans l'ensemble que précise dans le détail», mientras que E. FRANKEL, *Ob. cir.* p. 184, piensa que no entienden la comedia de Aristófanes los que dicen que en *Ranas* hay dos partes completamente distintas y que no tienen nada que ver la una con la otra.

No lo habríamos podido hacer de otra manera, pues estamos convencidos con OTTO SEEL (*Aristophanes oder Versuch Über Komodie*. Stuttgart, 1960; p. 109) que en Aristófanes, si se estudia la forma, el contenido está presente y viceversa.