



Jimena Schere, "Representaciones de la composición poética en la comedia de Aristófanes". *Circe, de clásicos y modernos* 30/1 (enero-junio 2026).  
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300103>

# REPRESENTACIONES DE LA COMPOSICIÓN POÉTICA EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

*Jimena Schere*

[Conicet / UBA / Universidad Nacional Arturo Jauretche]

[[jjimenaschere@hotmail.com](mailto:jjimenaschere@hotmail.com)]

ORCID: 0000-0003-0011-2590

---

**Resumen:** Los modos de composición poética han sido representados en la literatura griega de maneras diversas desde la época homérica. Este trabajo rastrea y analiza algunas ideas dominantes sobre la tarea productiva del poeta cómico en la obra de Aristófanes, sobre todo en las parábasis, y determina que en ellas se delinea una visión del comediógrafo concebido como un sujeto agente, con alto grado de autonomía respecto de condicionamientos extrahumanos, capaz de producciones originales dotadas de función política, perspectiva de la actividad del poeta que supone una ruptura parcial respecto de representaciones tradicionales.

**Palabras clave:** composición; poeta cómico; agencia; autonomía; función política

## **Representations of Poetic Composition in Aristophanes' Comedy**

**Abstract:** The modes of poetic composition have been represented in Greek literature in diverse ways since the Homeric epic. This article traces and analyzes some dominant ideas about the productive task of the comic poet in the work of Aristophanes, especially in the parabasis, and determines that they describe a vision of the playwright conceived as an agent, with a high degree of autonomy from extrahuman conditioning, capable of original productions endowed with a political function, perspective of the poet's activity that represents a partial break with traditional representations.

**Keywords:** composition; comic poet; agency; autonomy; political function



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional  
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.  
Circe N° 30/1 / 2026 / pp. 91-111

## Introducción

La actividad del poeta y los modos de composición discursiva han sido objeto de representaciones diversas en la literatura griega antigua desde la épica homérica. Los testimonios de Homero presentan la creación poética como una acción condicionada por la intervención de las musas y configuran una visión divinizada que tiene persistencia en la Atenas clásica. Además de los propios registros en obras literarias, también la filosofía griega se ha ocupado de indagar el fenómeno de la producción poética en variados géneros, como la épica y la tragedia, y ha ofrecido diferentes respuestas al problema.

En este trabajo, nos centramos en rastrear y analizar algunas ideas sobre la elaboración poética, en particular, sobre la actividad del poeta cómico, que se perfilan en la comedia de Aristófanes. Desde nuestra perspectiva, sus obras presentan algunos pasajes de “poética explícita”, que constituyen una fuente válida para explorar concepciones sobre el quehacer compositivo y sobre las orientaciones que lo determinan, si bien parte de la crítica ha desestimado la confiabilidad de esos postulados programáticos. A partir del análisis de algunos de estos pasajes, que se despliegan sobre todo en las parábasis de los coros, observamos que el comediógrafo toma distancia de la idea tradicional de la labor poética concebida como un producto signado por la injerencia divina y manifiesta, en cambio, una visión del poeta como un sujeto dotado de agencia y de alto grado de autonomía respecto de fuerzas trascendentes, capaz de idear artefactos poéticos originales que operen de manera efectiva sobre la vida pública.

En primer lugar, exponemos de manera sucinta la visión homérica tradicional sobre la actividad poética, que se desprende de los propios testimonios épicos, referencia literaria fundacional en la cultura griega. En segundo orden, como marco teórico-conceptual antiguo, analizamos algunas representaciones sobre la producción literaria en la filosofía griega del siglo IV a.C., en diálogos de Platón y en la *Poética* de Aristóteles, que presentan concepciones divergentes entre sí. La obra de Aristóteles, en particular,

sistematiza una visión técnica de la poesía, que tiene desarrollo previo en la sofisticada, corriente contemporánea del comediógrafo, que sin duda incide en el ideario estético aristofánico. Por último, el eje de nuestro trabajo se centra en indagar pasajes significativos de la comedia de Aristófanes, de carácter “autorreferencial”, a nuestro entender, que permiten delinear ciertas ideas sobre la propia tarea del poeta cómico, y establecemos comparaciones con otras tendencias alternativas de concebir la producción literaria. El análisis comparativo, entendemos, permite advertir ciertas rupturas parciales del pensamiento estético aristofánico respecto de visiones tradicionales sobre la composición, que han gozado de amplia aceptación en la cultura griega.

## Representaciones de la composición poética: la tradición homérica

En la tradición homérica, tanto la formación de poeta como la composición y el recitado son actividades signadas por la colaboración de los dioses. El protagonismo de entidades divinas en distintos planos del quehacer poético se ilustra en varios pasajes de los poemas *Iliada* y *Odisea*. En *Odisea*, por ejemplo, la formación del aedo Demódoco se atribuye de manera directa a las musas o a Apolo: “Demódoco, te alabo por sobre todos los hombres, ya sea la musa, hija de Zeus, la que te enseñó, o Apolo” (*Odisea* 8. 487-488)<sup>1</sup>. De manera general, *Odisea* también testimonia la enseñanza de las musas, esta vez referida al conjunto de los aedos: “de parte de todo hombre sobre la tierra, los aedos reciben honra y respeto, porque la musa les enseñó los cantos, y ama a la raza de los aedos” (*Odisea* 8. 479-481). Los poemas homéricos, en definitiva, no mencionan modos de transmisión humana para el desarrollo de las artes poéticas (MURRAY 1989: 11; MACLEOD 2001: 299).

Si bien la facultad del canto y la formación provienen de entidades extrahumanas, el poeta parece tener algún grado de agencia en la labor poética (GIL 1967: 19; TIGERSTEDT 1970: 168). En *Odisea*, el pretendiente Alcínoo le asigna cierta participación al “alma” (θυμός) del cantor Demódoco en la recitación: “Llamad a Demódoco, el divino aedo, a quien un dios dio la facultad del canto más que a todos, para deleitar en cualquier forma en que su alma (θυμός) le impulse a cantar” (*Odisea* 8. 43-45).

En su libro *Los griegos y lo irracional*, DODDS ha estimado que la intervención de los dioses en la actividad del poeta se restringiría al plano temático:

---

<sup>1</sup> Utilizamos la edición del texto griego de MURRAY (1919). Todas las traducciones del griego antiguo al castellano son propias.

[...] si consideramos las ocasiones en que el poeta de la *Iliada* mismo pide ayuda a las Musas, veremos que esta ayuda cae del lado del contenido, no del de la forma. Siempre pregunta a las Musas qué ha de decir, nunca cómo ha de decirlo, y lo que pregunta son siempre hechos. En varias ocasiones solicita información sobre batallas importantes; una vez, en su invocación más elaborada, suplica que le inspiren los nombres de los jefes y oficiales, “porque vosotras sois diosas que todo lo veis y todo lo sabéis; pero nosotros sólo de oídas sabemos las cosas, no tenemos conocimiento de ellas” (DODDS 1999 [1951]: 86).

Siguiendo las conjeturas de DODDS (1999 [1951]), GIL (1967: 19) argumenta que la acción de las divinidades “se limita a dar información o a refrescar la memoria, y no excluye en modo alguno la tarea personal del cantor”. Para apoyar su postura cita un pasaje de *Odisea* (1. 346-347), protagonizado por el joven Telémaco, que se dirige a su madre en los siguientes términos: “¿Por qué, madre mía, le impides al confiable aedo que trate de agradar como quiera su mente (vóoc) le incite?”.

Desde nuestro punto de vista, resulta aventurado determinar de manera exacta el grado y el carácter de la participación de las musas; sin embargo, los testimonios homéricos permiten determinar con seguridad que la formación, la producción poética y la recitación del aedo frente a su auditorio se atribuyen, al menos parcialmente, a la intervención de entidades extrahumanas que condicionan la actividad de su mente o su alma.

Algunos estudiosos del tema (por ej. MURRAY 1981, 2015: 158-159; HALLIWELL 1986: 9) han destacado la paridad que se establece entre el oficio del aedo y el de otros artesanos o maestros especializados (*Odisea* 17. 382-386), y han sostenido que el saber técnico, arte u oficio no aparece dissociado en Homero de la inspiración divina. A nuestro entender, si bien la labor poética no excluye cierta actividad humana, ni la inscripción del quehacer del aedo en el terreno de los oficios públicos<sup>2</sup>, ni quizás cierto grado de

---

<sup>2</sup> VERNANT (1973 [1965]: 254) ha argumentado que el término “demiurgo”, empleado por Homero para hacer referencia a la actividad del aedo y de otros oficios (*Odisea* 17. 382-386) no califica al artesano en cuanto tal, como “obrero” o “productor”, sino que define todas las actividades que se realizan fuera del *oikos*, en favor de un público (*δημος*): a los artesanos (carpinteros y herreros), a los aedos, a los adivinos o a los heraldos. Por otra parte, Homero aplica el término *téchne* (“arte”) al saber hacer de carpinteros (*Iliada* 3. 61), metalúrgicos –que han aprendido “todo arte de Hefesto y Palas Atenea” (*Odisea* 6. 233-234)–, a tareas femeninas, como el tejido, –saber otorgado también a las mujeres por Atenea (por ej. *Odisea* 7. 110)– y a procedimientos divinos y mágicos (por ej. *Odisea* 4. 445) (VERNANT 1973 [1965]: 280-281). En

autoaprendizaje (*Odisea* 22. 347)<sup>3</sup>, resulta fundamental subrayar que en el mundo homérico la composición poética se encuentra situada en la esfera de la injerencia de los dioses, directa y continua.

## Representaciones de la composición poética en la filosofía de Platón y de Aristóteles

Si en la épica las divinidades inciden en la producción del poeta, en los diálogos platónicos la falta de autonomía alcanza un punto extremo y se enmarca en la noción de “éxtasis” y posesión de los dioses, que encuentra un primer registro en el filósofo Demócrito (DODDS 1999 [1951]: 87; GIL 1967: 35). Desde la perspectiva del *Ion*, el poeta actúa bajo posesión divina y no resulta en absoluto responsable de sus creaciones. En este diálogo, que aborda de manera extensa el problema, Sócrates expone la teoría de la “inspiración” o entusiasmo poético, de origen divino, que considera la fuente de la creación y el recitado:

[...] la Musa misma crea inspirados (ἐνθεοί) y, por medio de estos inspirados, comienzan a encadenarse otros en este *entusiasmo* (ἐνθουσιάζω). Porque todos los poetas épicos, los buenos, no pronuncian todos esos bellos poemas gracias a una técnica (τέχνη), sino porque están inspirados (ἐνθεοί) y posesos (κατεχόμενοι) (533e)<sup>4</sup>.

El “entusiasmo” o “inspiración” constituye una “fuerza divina” (θεία δύναμις) (534c), que tiene origen en la musa, afecta al poeta y produce una cadena de “entusiasmo” que llega hasta el recitador y a su público. En este marco, Platón considera que la creación poética no constituye un arte, entendido en el sentido griego de “arte técnico” (τέχνη)<sup>5</sup>, es decir que no

---

definitiva, la injerencia de las divinidades sobre las artes es una constante y, en particular, sobre la actividad de los aedos.

<sup>3</sup> El aedo Femio hace referencia a su “autodidactismo”, pero su declaración queda también expresamente vinculada con la injerencia divina en su labor poética: “Soy autodidacta (αὐτοδιδάκτωρ) y un dios implanta en mi mente (φρήν) toda clase de cantos” (*Odisea* 22. 347-348). Al respecto, TIGERSTEDT (1970: 168) interpreta que el término “autodidacta” significa en este pasaje lo mismo que “teodidacta” o “instruido por los dioses”.

<sup>4</sup> Utilizamos la edición del texto griego de BURNET (1903).

<sup>5</sup> ÍÑIGO LLEDÓ (1961: 58) observa que, aunque no hay en el diálogo *Ion* una definición expresa de arte (*téchne*), allí puede entreverse la concepción de Platón: “τέχνη indica siempre un conocimiento concretado en una serie de normas o reglas, que apunta, más que a la pura contemplación racional del objeto, a su *realización práctica*”. Ese conjunto de normas “tiene

involucra saber alguno ni raciocinio, sino que el poeta actúa “poseo por el dios” (ἔνθεος), “fuera de sí” (ἔκφρων) (534b), en un estado de alienación divina. En definitiva, los dioses lo privan de entendimiento y se valen de él como de sus profetas y adivinos (534c).

La noción de “inspiración” divina para explicar el fenómeno de la creación poética recorre la obra de Platón desde sus diálogos tempranos hasta *Leyes* (DELGADO 2010: 41). Por esta vía, el filósofo se ha propuesto reducir la experiencia poética a una categoría no racional (HAVELOCK 1994 [1963]: 152). En el diálogo *Fedro*, por su parte, la inspiración se vincula con la teoría platónica de la locura (μανία) de las musas que, si bien parece no anular por completo la actividad del poeta, resulta indispensable para que alcance su perfección (245a)<sup>6</sup>.

En suma, la visión homérica de la creación poética, que recibe el auxilio de la intervención divina, alcanza en Platón envergadura filosófica; pero el enfoque platónico lleva esa concepción divinizada tradicional a un punto extremo de inactividad del poeta, que compone en un estado de posesión divina, de acuerdo con el *Ion*, ajeno a los saberes de un arte técnico racional, privado de responsabilidad y de autonomía respecto de sus composiciones.

Con una posición divergente al que fuera su maestro, Aristóteles presenta una perspectiva técnica de la composición poética. En su tratado *Poética*, el estagirita caracteriza la poética como el “arte (τέχνη) de los poetas” (τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν) (*Poética* 1450b 20)<sup>7</sup> y, de esa manera, inscribe esta actividad en el campo del saber. En *Ética a Nicómaco* VI, Aristóteles explica la noción de τέχνη, entre otras obras en las que trata el tema que, si bien no se vinculan de manera específica con el quehacer poético, abonan a la comprensión del concepto. En este estudio divide el conocimiento en tres categorías: el saber teórico (ἐπιστήμη) se ocupa de verdades necesarias y universales; la sabiduría práctica (φρόνησις) y el saber productivo (τέχνη) abordan, en cambio, objetos contingentes, aquellos que pueden o no llegar a ser; pero el saber práctico se focaliza en la acción y el saber productivo se orienta al producto. El arte (τέχνη) se define así como un “estado productivo

---

caracteres de universalidad y puede aplicarse a todos los objetos que entren en el campo de esa técnica” (ÍÑIGO LLEDÓ 1961: 59).

<sup>6</sup> HALLIWELL advierte que no siempre Platón niega la existencia de la técnica en la poesía (HALLIWELL 1986: 45 n. 3; HALLIWELL 2011: 179-179). Sin embargo, si está presente, asume un valor marginal como en el *Fedro*, resulta descontextualizada y sin desarrollo, como en el *Banquete* (223d 5) u opera bajo estrictas restricciones estatales como en *República*.

<sup>7</sup> Utilizamos la edición del texto griego de HALLIWELL (1995).

acompañado de razón (λόγος) verdadera” (*Ética a Nicómaco* 1140a 20-21)<sup>8</sup>. Desde la perspectiva aristotélica, se puede concluir que el arte poético, en particular, pertenece al campo del saber y de la racionalidad (λόγος)<sup>9</sup>.

En *Metafísica* el filósofo aporta también precisiones sobre su noción de τέχνη: “El arte se genera cuando, a partir de múltiples consideraciones acerca de la experiencia, resulta un único juicio general con respecto a casos semejantes (*Metafísica* 981a 5-7)<sup>10</sup>. En este sentido, el arte sistematiza la experiencia y a diferencia de ella aporta un conocimiento de tipo general: “la experiencia es el conocimiento de cada caso individual, mientras que el arte es el conocimiento de lo general” (*Metafísica* 481a 15-16). *Metafísica*, además, destaca la importancia que reviste en el arte el conocimiento de las causas: “los hombres de experiencia conocen el hecho, pero no el porqué; en cambio, los otros [los de ciencia u arte] conocen el porqué, la causa (αἰτία)” (*Metafísica* 981a 28-30). Finalmente, el estagirita señala que la τέχνη tiene, entre sus rasgos salientes, un carácter enseñable: “en general el hecho de ser capaz de enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe; por esto, pensamos que el arte es más ciencia que la experiencia” (*Metafísica* 981b 7-10). En síntesis, desde la concepción aristotélica, el arte constituye un saber productivo, intelectual, general y enseñable.

En su tratado *Poética*, Aristóteles no indaga la tragedia desde la perspectiva de la producción ni del agente que compone, sino que se focaliza en caracterizar de modo analítico y descriptivo el arte trágico<sup>11</sup>. Sin embargo, la inscripción de la poética en el terreno de la τέχνη implica que el estagirita adjudica al poeta conocimientos técnicos específicos, es decir, saberes autónomos del campo poético y, también, racionalidad compositiva. En este sentido, se distancia de la visión irracionalista de Platón, que expulsa el discurso poético del plano del saber técnico y que opaca la agencia y la responsabilidad del poeta.

---

<sup>8</sup> Utilizamos la edición del texto griego de BYWATER (1894).

<sup>9</sup> Sobre la concepción de arte en el mundo griego, JOHANSEN (2021: 5) señala que en la filosofía griega del siglo V y IV a.C. la técnica se considera una forma de conocimiento. Por su parte, GRIMALDI (1980: 4), entre otros, observa que para Aristóteles el arte se sustenta en un principio racional.

<sup>10</sup> Utilizamos la edición del texto griego de ROSS (1924).

<sup>11</sup> LUCAS (1968: 50) señala que el propósito central de *Poética* es definir la naturaleza de la tragedia, aunque incluye también recomendaciones para el poeta. Por su parte, LÓPEZ EIRE (2002: 96) considera que el tratado no constituye una poética de la producción, sino de la recepción, pero detecta también en ella consejos para la producción poética. Del mismo modo, DÜRING (1990 [1966]: 266) identifica recomendaciones prácticas.

En conclusión, la obra de Platón y de Aristóteles permiten apreciar distintas tendencias presentes en la cultura griega: los diálogos de Platón llevan a un extremo la injerencia de fuerzas trascendentes en la labor poética, potencias que en Homero tienen marcada incidencia, pero que no anulan la actividad del poeta; Aristóteles, por el contrario, profundiza visiones técnicas y racionalistas de la poesía, desarrolladas por corrientes sofísticas, que suponen un control de la producción literaria.

### **La actividad del poeta en la comedia de Aristófanes**

Dentro de los registros literarios, la tradición homérica ha permitido a la crítica especializada rastrear algunas ideas dominantes sobre la creación poética en la cultura griega antigua. Del mismo modo, y de manera mucho más explícita, la poesía cómica de Aristófanes constituye una fuente valiosa para indagar representaciones sobre la composición en el mundo griego, en particular, en la Atenas clásica, que dialogan con visiones diversas. En especial, las parábasis de las comedias permiten detectar concepciones de “poética explícita”, esto es, expresiones de orden descriptivo y programático sobre la producción del poeta cómico, que se manifiestan a través de los coros, y que, desde nuestra perspectiva, aportan a la investigación del problema. Esas ideas formuladas por los coros se condicen con la poética “implícita” que se desprende del estudio de la comedia aristofánica en su conjunto y, en este sentido, entendemos que pueden ser consideradas como orientaciones válidas para explorar visiones estéticas del autor y concepciones vigentes en la época y en el género cómico, si bien una importante línea crítica les ha negado relevancia y consistencia<sup>12</sup>.

Este trabajo no tiene el objetivo de detenerse en el conjunto de antecedentes literarios de la tradición poética temprana en los que es posible rastrear ideas relevantes sobre la actividad del poeta; sin embargo, podemos apuntar, de manera sucinta, que en ella pervive la presencia de las musas, con diferentes matices en cada período, género, autor y obra; también, que la

---

<sup>12</sup> Algunos estudiosos de la comedia (por ej. BOWIE 1982: 40; GOLDHILL 1991:196-201) han negado que se pueda identificar la voz del coro de las parábasis y la del propio poeta; también se ha subrayado la inestabilidad radical de esa voz autoral (WRIGHT 2012: 10). Por el contrario, entendemos que las imágenes y representaciones discursivas que aportan las parábasis sobre la composición poética pueden no coincidir de modo exacto con las convicciones reales del sujeto empírico, pero sin duda se relacionan con ellas. En este sentido, consideramos que las ideas expuestas en las parábasis permiten explorar visiones del comediógrafo y orientaciones vigentes en su contexto cultural.

injerencia de las divinidades no implica una actitud pasiva del poeta ni la concepción del éxtasis divino de Platón<sup>13</sup>. MURRAY (1981: 87-88) ha señalado que la visión de la inspiración en la poesía griega temprana, desde Homero hasta Píndaro, comparte ciertos presupuestos básicos<sup>14</sup>. Entendemos que la apreciación es correcta, si bien la autora tiende a enfatizar cierta paridad que cree detectar entre técnica e inspiración en la poesía homérica. En realidad, consideramos que resulta fundamental subrayar que la intervención divina en el quehacer poético es clave en la visión homérica, a diferencia de perspectivas posteriores, como la corriente sofística y luego, sobre todo, la aristotélica, que margina plenamente la idea de la injerencia divina directa en la labor del poeta.

Sin duda, muchas de las visiones sobre el quehacer poético que despliega Aristófanes en sus comedias, en particular en sus parábasis, tienen antecedentes en la tradición literaria que lo precede y registran también coincidencias con sus contemporáneos de la comedia antigua. Sin embargo, la obra aristofánica, por ser el mejor testimonio conservado del género, constituye un corpus fundamental para rastrear representaciones sobre la actividad del poeta cómico. Además, la dinámica y las convenciones de la parábasis, han permitido a los comediógrafos la exposición más directa y explícita de visiones estéticas de lo que suelen permitir otros géneros.

En la parábasis de la comedia, el coro se adelanta, interpela de manera directa al público<sup>15</sup> y se dirige a él quebrando la ilusión escénica<sup>16</sup>. La

---

<sup>13</sup> Hesíodo, por ejemplo, refiere en su *Teogonía* que las musas lo han instruido en el canto: “ellas una vez enseñaron a Hesíodo el bello canto” (22). En su caso, el poeta “siente el nacimiento de su vocación poética como una epifanía de poderes sobrenaturales, como una experiencia mística, que le eleva a la categoría del sacerdote o del vidente” (GIL 1967). JAEGER (1995 [1933]: 83) arguye que la conciencia hesiódica de enseñar la verdad, que las musas le revelan (*Teogonía* 27-28), es una perspectiva nueva en relación con Homero. Por citar otro caso significativo, los poetas líricos tempranos, según apunta TIGERSTEDT (1970: 173), “consideran su poesía como un don divino. Pero de manera también evidente, ellos se consideran a sí mismos como activos y consumados explotadores de este don”. En este sentido, TIGERSTEDT niega en ellos la presencia de la idea del éxtasis o posesión divina.

<sup>14</sup> Dentro de la lírica, el poeta Píndaro, por citar un ejemplo, consigna que la colaboración de las musas resulta fundamental para su labor (por ej. *Olímpica* III, 4-6; *Olímpica* VII, 7-8); al mismo tiempo, las metáforas presentes en su poesía, que comparan las creaciones literarias con obras de construcción, esto es, con edificaciones materiales, connotan la idea de la existencia un oficio en la composición literaria (por ej. *Olímpica* VI, 1-4) (WRIGTH 2012: 116).

<sup>15</sup> Sobre las características generales de las parábasis de Aristófanes, véanse por ejemplo EHRENBERG (1951: 32-33), SIFAKIS (1971: 37-44), IMPERIO (2004).

parábasis de la comedia *Avispas* (422 a.C.) resulta ilustrativa de algunas ideas que configuran la imagen del poeta cómico en la producción aristofánica y de las representaciones sobre su actividad compositiva. En ella se registran dos referencias expresas a las musas: en la primera, el coro de jueces-avispas manifiesta que el poeta cómico en sus obras tira “de las riendas de las bocas de sus propias musas” (*Avispas* 1022)<sup>17</sup>. Con relación a este verso, GIL (1967: 49) ha señalado que el poeta identifica a las musas con su genio creador: “tiene plena conciencia —algo nuevo e importante— de ‘llevarlas de la rienda’, es decir, del hecho de que nadie sino él es responsable de sus composiciones”. Podemos comprobar que Aristófanes mantiene, por un lado, la presencia de las musas involucrada en su propia tarea; pero, al mismo tiempo, el coro expresa de manera clara quién ejerce el dominio de la composición. A diferencia de la visión homérica en la que no se indica quién domina la labor poética ni se diferencia el plano de la acción humana del divino, en este caso, es el comediógrafo, mediante la imagen del auriga que gobierna los caballos de su carro, quien ejerce claramente su voluntad y dirige las riendas de su producción de acuerdo con sus designios<sup>18</sup>.

El verso 1028, de la misma parábasis, vuelve a reafirmar la actividad rectora del poeta respecto de agentes extrahumanos. El coro asegura que el comediógrafo no emplea “como proxenetas a las musas de las que se sirve” (*Avispas* 1028). El enunciado hace alusión al hecho de que el poeta no utiliza sus comedias para atacar a blancos por encargo. Una vez más su actividad se representa como una utilización voluntaria de las musas (“de las que se sirve”, χρήται) y no concibe ningún direccionamiento por parte de ellas ni una fusión completa con fuerzas trascendentes: es el propio autor el que decide claramente sus temas y sus blancos de ataque a su arbitrio. Mas adelante asegura, por ejemplo, que ha tomado el riesgo de satirizar al propio Cleón (*Avispas* 1031), el orador dominante del momento en la asamblea ateniense, uno de los objetos de burla recurrentes en su obra temprana y blanco central de su comedia *Caballeros* (424 a.C.).

En definitiva, el primer punto destacable que se observa en esta parábasis es la imagen de la creación poética como una actividad que goza de un alto

---

<sup>16</sup> Algunos autores consideran que la comedia antigua produce una ruptura de la ilusión dramática, por ejemplo, THIERCY (1986: 139) y SAETA COTTONE (2005: 33-41). En contra de esta postura se ha manifestado SIFAKIS (1971: 9-10).

<sup>17</sup> Utilizamos la edición del texto griego de MACDOWELL (1971).

<sup>18</sup> Estos versos aluden además al hecho de que el poeta Aristófanes, luego de presentar sus primeras obras bajo otros nombres, comenzó a hacerlo en nombre propio y bajo su responsabilidad (MACDOWELL 1971: 264).

grado de autonomía respecto de fuerzas divinas, si bien las musas no dejan de estar presentes en la tarea. La representación que se desprende de estos versos contrasta con la indiferenciación homérica y explicita la dirección del comediógrafo; a la vez, se cuestiona la injerencia de condicionamientos estrictamente humanos, que puedan determinar sus elecciones y blancos de ataque. El comediógrafo aparece, en cambio, como un sujeto responsable de la elección de sus motivos de burla, visión que refuerza la idea de un autor que construye sus piezas de acuerdo con su propia voluntad y sus objetivos.

La elección deliberada de objetos de sátira significativos para la *pólis* es una expresión recurrente en la comedia de Aristófanes. En la parábasis de *Paz* (421 a.C), que presenta un programa de “poética explícita” en cuanto a la selección de los blancos cómicos privilegiados en la producción aristofánica, el coro de campesinos afirma que en sus obras el comediógrafo ya no embiste contra individuos sin poder, sino que concentra su ataque en figuras poderosas: “[El poeta Aristófanes] no ridiculizó ni a hombrecitos comunes ni a mujeres, sino que con la furia de Heracles atacó a los más grandes” (*Paz* 751-752)<sup>19</sup>. Entre los poderosos, asegura que embistió primero contra la bestia “de dientes afilados” (*Paz* 754), es decir, contra el orador Cleón. En efecto, en coincidencia con la poética “explícita” de la parábasis, la producción aristofánica se centra en atacar personajes representativos y centrales de la política ateniense<sup>20</sup>. La responsabilidad autoral y la elección plena de sus propios blancos privilegiados de sátira, de acuerdo con criterios de relevancia política y social, genera una imagen de profunda autonomía del poeta, como señalamos, no solo respecto de fuerzas extrahumanas, sino también de presiones y condicionamientos del poder humano, en este caso, los oradores que dominan la asamblea como Cleón, que habría iniciado acciones legales contra el comediógrafo por sus embates<sup>21</sup>.

Además, Aristófanes se jacta de haber dejado de lado los blancos y motivos trillados de sus contemporáneos y que, en lugar de presentar esos

---

<sup>19</sup> Utilizamos la edición de OLSON (1998).

<sup>20</sup> HUBBARD (1991) argumenta que la parábasis de *Paz* no puede interpretarse de manera seria porque Aristófanes no evita los motivos cómicos mencionados (por ej. las mujeres y los esclavos). Por el contrario, entendemos que los blancos femeninos, por ejemplo, en *Lisístrata*, constituyen motivos secundarios y no son el eje del ataque satírico de la obra, que está representado, en cambio, por la política belicista sustentada por los ciudadanos varones y sus dirigentes (por ej. el Consejero ateniense). Lo mismo podemos afirmar respecto de la ridiculización de los esclavos.

<sup>21</sup> La comedia *Acarnienses* hace referencia a las acciones legales que Cleón habría presentado contra Aristófanes (por ej. *Acarnienses* 6 y 300).

recursos consabidos, “creó un gran arte” (ἐποίησε τέχνην μεγάλην, Paz 749), expresión que refuerza la exaltación de su propia destreza y saber técnico (τέχνη). FORD (2000) ha señalado que la comedia aristofánica utiliza el vocabulario relacionado con la técnica (τέχνη) y el léxico vinculado con el “hacer” (ποιεῖν, ποιητής, ποιήμα), empleado con el sentido de “componer”, en lugar del léxico tradicional del poeta-cantor (ᾠοιδός); el campo semántico del “hacer” pone el énfasis más en la construcción del “hacedor” (ποιητής) que en la performance del poeta-cantor, y en el diseño técnico del autor antes que en su “inspiración” divina (FORD 2000: 137-139). En definitiva, la perspectiva técnica y la responsabilidad autoral se alinean con la marginación de fuerzas trascendentes del terreno de la labor cómica.

La parábasis de *Nubes* (423 a.C.) acerca también otra idea frecuente que configura la actividad del poeta de comedias. El coro celebra la originalidad de sus composiciones<sup>22</sup>, esta vez hablando en primera persona como *alter ego* directo del comediógrafo: “siempre invento hábilmente (σοφίζομαι), trayendo nuevas ideas (καινὰς ἰδέας), nada semejantes entre sí y todas ingeniosas” (*Nubes* 547-548)<sup>23</sup>. El carácter novedoso de sus piezas se verifica, en efecto, en la propia *Nubes* y en las características de su producción teatral en su conjunto<sup>24</sup>, y constituye, por ende, un criterio representativo de sus propias ideas estéticas<sup>25</sup>. La misma perspectiva vuelve a manifestarse en la parábasis de *Avispas*, que denuncia la incompreensión de los espectadores respecto del autor y exalta la capacidad del poeta, quien “había sembrado las ideas más nuevas” (*Avispas* 1042), originalidad en la que insiste más adelante, dirigiéndose al público:

Pero en el futuro, buenos señores, a los poetas que intentan decir y encontrar algo nuevo, apreciadlos más y cuidadlos, salvad sus pensamientos (τὰ νοήματα) y guardadlos en los arcones con las manzanas (*Avispas* 1051-1056).

---

<sup>22</sup> El elogio del poeta forma parte de los contenidos temáticos de la parábasis (SIFAKIS 1971; HUBBARD 1991).

<sup>23</sup> Utilizamos la edición del texto griego de DOVER (1968).

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ (2006: 81) ha señalado que *Nubes*, por ejemplo, es novedosa en varios aspectos como la incompetencia de su héroe cómico, las escasas referencias a la situación política del momento y el carácter inusual de la párodos.

<sup>25</sup> Por ejemplo, GIL (1996: 10) y MIRANDA CANCELA (2010: 40), entre otros estudiosos, destacan la importancia de la valoración de la originalidad en la obra del comediógrafo y la toman como criterio válido para interpretar sus propias ideas estéticas. Con una opinión distinta, WRIGHT (2012: 76) entiende, en cambio, que la ponderación de Aristófanes de la novedad tiene un carácter irónico y que éste intenta congraciarse con el gusto del público por lo novedoso.

El coro pondera nuevamente la inventiva del comediógrafo y, en particular, sus pensamientos (νοήματα), sus ideas. Respecto a sus pensamientos, el término νοήματα atribuye pleno valor intelectual a sus creaciones y las inscribe en el terreno de la racionalidad. En cuanto a la originalidad ideativa, es preciso notar que el poeta cómico, a diferencia del trágico que recrea su material compositivo a partir del acervo mítico, construye sus propias tramas. Además, Aristófanes tiene el propósito particular de diferenciarse de comediógrafos contemporáneos, a quienes acusa de imitar su comedia *Caballeros* (*Nubes* 545, 559) en lo referente a la temática y a la elección del blanco cómico (Cleón)<sup>26</sup>, al que asegura haber atacado en la cumbre de su poder (*Nubes* 549-559). Sus rivales, por su parte, se mofan del político Hipérbolo imitando su comedia *Caballeros* en el contenido y también en el plano formal (“imitando mi comparación con las anguilas”, *Nubes* 559).

En este punto, el comediógrafo vuelve a presentarse como un agente creador de sus blancos, temáticas y recursos formales, responsable pleno de sus composiciones, y que valora además especialmente la novedad y la inventiva de sus propias piezas. Revela, en este sentido, una concepción diversa a la del cantor épico, enmarcado en una tradición oral, y produce una ruptura respecto de la visión homérica de las musas, que proveen al poeta del contenido para sus obras, según la concepción de DODDS (1999 [1951]: 86). El comediógrafo se distingue no solo de producciones literarias que lo preceden, sino también de la falta de originalidad que atribuye a sus propios contemporáneos del género. En la obra de Aristófanes, el poeta se sabe capaz de innovar y de generar sus propias composiciones en todos los planos (temático y formal) y presenta esta capacidad como un valor fundamental, insistente e insoslayable, de su trabajo en ruptura parcial con tendencias tradicionales<sup>27</sup>.

Un último aspecto que, entendemos, refuerza la visión del poeta como un sujeto plenamente responsable y consciente de su producción es la función política y social que los pasajes de poética “explícita” atribuyen a la obra del propio Aristófanes y al género de la comedia antigua en su conjunto. En *Acarnienses* (425 a.C.), por ejemplo, el héroe Diceópolis defiende de manera

---

<sup>26</sup> Según SOMMERSTEIN (1997), Aristófanes sería el creador de un subgénero dentro de la comedia, que denomina la “comedia de demagogo”, imitada luego por otros poetas.

<sup>27</sup> La ponderación de la originalidad es una expresión que no solo se encuentra en Aristófanes, sino también en otros representantes del género de la comedia (WRIGTH 2012: 77). Otros poetas griegos tempranos, como Hesíodo, Alcmán y Píndaro, también parecen hacer elogios circunstanciales de una cierta novedad en su poesía (WRIGTH 2012: 78).

expresa la capacidad del género para decir “cosas justas (δίκαια)”<sup>28</sup>, que sirvan de orientación para la *pólis*, al igual que el género trágico (*Acarnienses* 500-501). Esta pieza, en particular, aboga en contra de la continuidad de la guerra del Peloponeso y las políticas belicistas, temática recurrente en la producción aristofánica. A través de esas manifestaciones del héroe cómico, y de la comedia en su totalidad, la obra intenta participar en el debate ciudadano sobre problemas de la realidad política del momento.

La comedia *Ranas* (405 a.C.) se ocupa también, específicamente, de la función política de la tragedia: la competencia entre Esquilo y Eurípides para determinar cuál es el poeta de mayor valía para la ciudad, que merece regresar del Hades, se fundamenta en su capacidad de proporcionar buenos consejos para la *pólis*<sup>29</sup>. Sin embargo, toda la producción del comediógrafo se concentra, sobre todo, en defender la relevancia política y social del género cómico y su capacidad para aportar orientaciones justas (δίκαια) para la *pólis*, al igual que su contraparte trágica.

En cuanto a la visión particular del poeta de comedias, el coro de campesinos en la parábasis de *Acarnienses* presenta al propio autor, a Aristófanes, abiertamente como consejero (σύμβουλος) del *démos* (*Acarnienses* 651) y como educador de su pueblo:

Pero vosotros jamás lo dejéis ir, porque hará comedias sobre cosas justas (τὰ δίκαια). Ni adulándoos, ni prometiendo salarios, ni engañándoos, ni siendo malvado, ni inundándoos con elogios, sino enseñando lo que es mejor (τὰ βέλτιστα διδάσκων) (*Acarnienses* 655-658).

En este pasaje, el poeta se concibe a sí mismo como un educador que instruye a su ciudad sobre las “cosas justas” y sobre “lo mejor” para la *pólis*. Tradicionalmente, los poetas han ponderado su capacidad para expresar verdades, inspirados por las musas (Hesíodo, *Teogonía* 27-28) y han sido considerados sabios (por ej. Píndaro, *Olímpica* 9); sin embargo, en el caso de la comedia antigua, Aristófanes presenta la particularidad de exponer de manera permanente, a través de sus personajes, consejos y opiniones directas

---

<sup>28</sup> Utilizamos la edición de WILSON (2007).

<sup>29</sup> HALLIWELL (1986: 10 y 19) señala que la competencia entre los trágicos revela el desarrollo de una teoría y de una crítica técnicas en el campo de la poesía, impulsadas por la sofística. MURRAY (2015: 161), por su parte, observa que *Acarnienses* (395-399) presenta al trágico Eurípides como responsable de sus composiciones. Sin duda, la obra de Aristófanes concibe una mirada técnica de la tragedia. En este trabajo, nos centramos específicamente en las ideas “autorreferenciales” vinculadas con la propia actividad del poeta cómico.

sobre temas concretos de plena actualidad, como la guerra del Peloponeso, desligando además esos consejos del halo de la injerencia divina.

Cabe destacar que, a pesar de la relevancia de los comentarios “autorreferenciales” de la comedia aristofánica, algunos estudiosos han negado que las expresiones del coro en las parábasis puedan ser consideradas seriamente: HUBBARD (1991), por ejemplo, argumenta que los autoelogios del poeta en sus parábasis quedan anulados por la autoironía, que no permite que la obra asuma jamás “la predica didáctica” (HUBBARD 1991: 29)<sup>30</sup>. Por el contrario, entendemos que las autoironías circunstanciales que aparecen en las parábasis no corroen la imagen del poeta como educador de su pueblo. Esas autoironías no solo son esporádicas, sino que además ridiculizan aspectos irrelevantes del poeta, como su condición de calvo, que HUBBARD (1991: 29) cita como ejemplo. La autoironía respecto de su aspecto físico resulta superficial y no compromete aspectos morales o intelectuales de sí mismo como, por el contrario, las críticas satíricas virulentas que dirige contra sus blancos centrales. En cambio, las parábasis insisten en su capacidad intelectual para idear tramas significativas desde el punto de vista político y aconsejar al pueblo<sup>31</sup> y, al mismo tiempo, en su nobleza moral capaz de expresar “cosas justas”. Si bien en la comedia aristofánica el ridículo opera de manera generalizada, incluso bajo formas de autoironía, los ejes centrales de ataque quedan bien individualizados a través de los personajes antagonistas del héroe, que reciben embates concentrados en el plano de su acción política y de su calidad moral.

También es preciso consignar finalmente, de manera sucinta, que la crítica aristofánica se encuentra dividida en cuanto a la visión de la comedia aristofánica como instrumento satírico para ofrecer consejo político. A partir del trabajo de GOMME ([1938] 1996), una influyente línea crítica ha negado que la obra de Aristófanes tenga el propósito serio de ejercer una influencia sobre la audiencia y aportar orientaciones a sus espectadores. En los años ochenta, se produce una fuerte reacción contra la atribución de un valor político y argumentativo a la comedia de Aristófanes en autores de la llamada “corriente carnavalesca”, como HALLIWELL (1984, 1991, 2008), quien entiende que los festivales teatrales se desarrollan en un contexto de licencia

---

<sup>30</sup> Desde una perspectiva semejante, HEATH (1997: 233), por ejemplo, interpreta que el comediógrafo se vale en las parábasis de tópicos retóricos, pero que los utiliza de manera paródica.

<sup>31</sup> En la misma línea, algunos estudiosos sostienen que la adjudicación de una función de consejero al poeta se debe interpretar de forma seria: por ejemplo, EDMUNDS (1987: 62), HENDERSON (1993), MACDOWELL (1995: 355), CARDLEDGE (1999: 44), SOMMERSTEIN (2009: 3).

excepcional incapaz de incidir sobre la realidad efectiva<sup>32</sup>. En contra de estas posturas, una importante línea de especialistas acepta la función política de la comedia aristofánica: CARTLEDGE ([1990]1999: 44), por citar un ejemplo, considera que Aristófanes se presenta como poeta didáctico tradicional; entre los argumentos esgrimidos para avalar su lectura, el autor destaca las expresiones de las parábasis que proclaman la importancia del comediógrafo como consejero<sup>33</sup>.

Desde nuestra perspectiva, la comedia se propone participar de manera efectiva en el debate político y la imagen de un autor responsable de sus composiciones constituye un argumento más para avalar esa lectura. Las parábasis, sobre todo, construyen mediante una “poética explícita” la visión de un autor que tiene dominio sobre sus obras y gobierna a sus musas; que crea de manera novedosa sus propias tramas argumentales y recursos expresivos; que elige sin condicionamientos humanos ni extrahumanos sus blancos satíricos centrales; que asume una función activa de consejero y educador de su pueblo e interviene en el debate público para presentar sus posturas sobre temas de política contemporánea, como las decisiones en torno de la guerra del Peloponeso.

La visión de un poeta agente y autónomo en alto grado, consciente y responsable de las ideas políticas que propugnan sus obras, de sus blancos satíricos, de sus temas y de sus recursos expresivos, prefigura la concepción aristotélica del arte poético, entendido como una τέχνη y como una actividad intelectual regida por la agencia del autor. De este modo, la concepción aristofánica de la poesía cómica se aleja de la visión tradicional homérica y se acerca a la perspectiva técnica de la composición literaria.

## Conclusiones

La tradición homérica elabora una imagen tradicional del poeta que compone con la ayuda de agentes extrahumanos. La filosofía platónica lleva al extremo la visión homérica y presenta la creación literaria como producto del éxtasis y de la posesión divina. Frente a estas perspectivas divinizadas, Aristóteles en su

---

<sup>32</sup> Entre los trabajos sobre sátira aristofánica que niegan las intenciones y los efectos argumentativos de la obra de Aristófanes, ROSEN (2007) sostiene, por ejemplo, que la ficcionalidad de la comedia logra disolver las consecuencias negativas del humor.

<sup>33</sup> Entre los autores que defienden la función política, didáctica y argumentativa de la comedia se cuentan también, por ejemplo, HENDERSON (1990), EDWARDS (1991) (1993), SOMMERSTEIN (1996), OBER (1998: 122-155), ROSENBLOOM (2002), ZUMBRUNNEN (2004), ERCOLANI (2006), SCHERE (2018), entre muchos otros.

*Poética* inscribe plenamente el arte compositivo del poeta en el ámbito de la τέχνη y, de este modo, lo incorpora al terreno del saber técnico, intelectual y autoconsciente.

La comedia de Aristófanes ofrece un valioso testimonio para explorar representaciones sobre la composición poética en los siglos V y IV a.C. En particular, sus parábasis se caracterizan por desarrollar ideas de “poética explícita”, que suelen coincidir además con la “poética implícita” desplegada en sus obras. Por esa misma coincidencia, pueden ser asumidas como visiones significativas.

Una primera representación que se desprende de las parábasis es la idea de que el poeta tiene dominio sobre sus musas y las encamina según sus propios designios contra objetos de burla que considera relevantes, esto es, los blancos políticos y poderosos. Las expresiones del coro en las parábasis se condicen con el conjunto de la obra del comediógrafo, que se centra en atacar figuras salientes de la arena política, como el orador Cleón. Las parábasis, en definitiva, permiten detectar una visión programática del poeta, que determina sus objetivos satíricos con plena consciencia de sus propósitos.

El programa satírico de Aristófanes se corresponde, además, con su visión como consejero y educador de la *pólis*. Lejos de una representación del poeta como entidad irracional, Aristófanes desdibuja las fronteras entre discurso poético y político, y se erige como formador y guía de sus espectadores. En esta línea, las obras ponderan de manera recurrente la calidad moral e intelectual del poeta. La imagen del poeta como educador se inscribe, además, en la concepción aristofánica global del género, al que se le atribuye una clara función política y social.

Finalmente, las parábasis valoran además la capacidad del comediógrafo para aportar ideas, blancos de ataque, temáticas y recursos formales originales, al parecer imitados luego por otros autores. La ponderación de la originalidad del poeta también lo presenta como un sujeto activo que discute y revisa la tradición que lo precede y los usos comunes del género entre sus contemporáneos.

En suma, podemos consignar visiones salientes interrelacionadas que construyen una imagen consistente del poeta y de su actividad compositiva: el poeta que domina y dirige sus musas y alcanza, por lo tanto, cierta autonomía creativa para elegir sus recursos ideacionales y formales y sus blancos cómicos privilegiados; su rol de consejero y educador, que lo erige en un sujeto activo de la vida pública ateniense, en la que interviene a través del género de la comedia, provisto de una clara función política y social; la ponderación de su

originalidad, que enfatiza también su capacidad agentiva, no meramente reproductiva. En definitiva, la comedia de Aristófanes permite identificar un momento de ruptura, al menos parcial, respecto de la visión tradicional de las musas homéricas, que condicionan en alto grado la actividad del poeta.

Por su parte, la filosofía griega del siglo IV a.C. adopta caminos diversos para abordar el problema de la composición poética: Platón extrema la falta de autonomía del poeta, mientras que Aristóteles intelectualiza y autonomiza su trabajo compositivo. La comedia de Aristófanes se orienta hacia la visión aristotélica, de raigambre sofística y sistematizada por el estagirita, y promueve la concepción de un poeta agente, dotado de capacidad intelectual, desprendido de la injerencia continua de poderes extrahumanos y humanos, consciente de sus recursos ideacionales y formales, de sus blancos de ataque satírico y de su función política y social.

#### Ediciones y traducciones

- BOWRA, C. M. (ed.) (1935). *Pindari carmina cum fragmentis*. New York: Oxford University Press.
- BURNET, J. (ed.) (1901). *Platonis opera* (vol. 2). Oxford: Oxford University Press.
- BURNET, J. (ed.) (1902). *Platonis opera* (vol. 4). Oxford: Oxford University Press.
- BURNET, J. (ed.) (1903). *Platonis opera* (vol. 3). Oxford: Oxford University Press.
- BYWATER, I. (ed.) (1894). *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford: Clarendon Press.
- DOVER, K. J. (ed. y com.) (1968). *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press.
- HALLIWELL, S., FYFE, W. H., RUSSELL, D., INNES, D. C., RHYS ROBERTS, W. (eds. y trads.) (1995). *Aristotle. Poetics. Longinus. On the Sublime. Demetrius. On style* (Poetics, trad. y ed. por HALLIWELL; *On the Sublime*, trad. y ed. por FYFE, rev. por RUSSELL; *On style*, trad. y ed. por INNES, basada en la trad. de RHYS ROBERTS). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- LUCAS, D. H. (ed. y com.) (1968). *Aristotle. Poetics*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MACDOWELL, D. M. (ed. y comp.) (1971). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MONRO, D. B. y ALLEN, Th. W. (eds.) (1920). *Homeri opera* (3ra. ed.). Oxford: Oxford University Press.
- MURRAY, A. T. (ed. y trad.) (1919). *Homer. The Odyssey*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, William Heinemann.
- OLSON, S. D. (ed. y comp.) (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- ROSS, W. D. (ed.) (1924). *Aristotle's Metaphysics*. Oxford: Clarendon Press.
- VIANELLO DE CÓRDOVA, P. (intr., versión y notas) (2016). *Hesiodo. Teogonía*.

México: Universidad Nacional Autónoma de México.

WILSON, N. G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae* (vol. 1). Oxford: Oxford University Press.

### Bibliografía citada

BOWIE, A. (1982). "The parabasis in Aristophanes: prolegomena, Acharnians": *Classical Quarterly* 32; 27-40.

CARTLEDGE, P. (1999). *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*. London: Bristol Classical Press.

DELGADO, C. (2010). "‘Inspiración’ y ‘entusiasmo’ en la poetología platónica: expresiones relativas al estado epistémico del poeta": *Circe clásicos y modernos* 14/ 1; 65-79.

DODDS, E. R. (1999 [1951]). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza (trad. ARAUJO, M.).

DÜRING, I. (1990 [1966]). *Aristóteles. exposición e interpretación de su pensamiento*. México: Universidad Autónoma de México (trad. NAVARRO, B.).

EDMUNDS, L. (1987). *Cleon, Knights and Aristophanes’ Politics*. New York, London: Lanham, University Press of America.

EDWARDS, A. T. (1991). "Aristophanes’ Comic Poetics: Τρῶξις, Scatology, Σκῶμμα": *Transactions of the American Philological Association* 121; 157-179.

EDWARDS, A. T. (1993). "Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin’s Rabelais and Attic Old Comedy" en SCODEL, R. (ed.). *Theater and Society in the Classical World*. Michigan:

Ann Arbor, University of Michigan; 89-117.

EHRENBERG, V. (1951). *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. Oxford: Basil Blackwell.

ERCOLANI, A. (2006) "Names, Satire and Politics" en KOZAK, L. y RICH J. (eds.). *Playing around Aristophanes. Essays in Honour of Alan Sommerstein*. Oxford: Aris & Phillips; 17-26.

FERNÁNDEZ, C. N. (2006). "‘El día viejo y nuevo’ (*Nubes*, v. 1134) o las novedosas ideas del conservador Aristófanes": *Nova Tellus* 24/ 1; 63-89.

FORD, A. (2002). *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press.

GIL, L. (1967). *Los antiguos y la ‘inspiración’ poética*. Madrid: Guadarrama.

GIL, L. (1996). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.

GOLDHILL, S. (1991). *The Poet’s Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

GOMME, A. W. (1996). "Aristophanes and Politics" en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, New York: Oxford University Press; 29-41.

GRIMALDI, W. M. A. (1980). *Aristotle, Rhetoric I. A Commentary*. New York: Fordham University Press.

- HALLIWELL, S. (1984). "Aristophanic Satire": *The Yearbook of English Studies*, 14/ 7; 6-20.
- HALLIWELL, S. (1986). *Aristotle's Poetics*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HALLIWELL, S. (1991). "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens": *The Journal of Hellenic Studies* 111; 48-70.
- HALLIWELL, S. (2008). *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HALLIWELL, S. (2011). *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.
- HAVELOCK, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor (trad. BUENAVENTURA, R.).
- HEATH, M. (1997). "Aristophanes and the Discourse of Politics" en DOBROV, G. W. (ed.). *The City as Comedy*. London, Chapel Hill: The University of North Carolina Press; 230-249.
- HENDERSON, J. (1990). "The Demos and the Comic Competition" en WINKLER, J. J. y ZEITLIN, F. I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press; 271-313.
- HENDERSON, J. (1993). "Comic heroes versus political élite" en SOMMERSTEIN, A. H, HALLIWELL, S., HENDERSON, J. Y ZIMMERMANN, B. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*. Bari: Levante Editori; 307-319.
- HUBBARD, T. K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- IMPERIO, O. (2004). *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*. Bari: Adriatica Editrice.
- JAEGER, W. (1995 [1933]). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de cultura económica (trad. XIRAL, J. y ROCES, W.).
- JOHANSEN, T. K. (2021). "Introducción" en JOHANSEN, T. K. (ed.). *Productive Knowledge in Ancient Philosophy. The Concept of Techne*. Cambridge: Cambridge University Press; 1-14.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002). *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.
- MACDOWELL, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens. An introduction to the plays*. Oxford: Oxford University Press.
- MACLEOD, C. (2001). "Homer on poetry and the poetry of Homer" en Cairns, D. L. (ed.). *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford: Oxford University Press; 294-310.
- MIRANDA CANCELADA, E. (2010). *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- MURRAY, P. (1981). "Poetic Inspiration in Early Greece": *Journal of Hellenic Studies* 101; pp. 87-100.
- MURRAY, P. (1989). "Poetic Genius and Its Classical Origins" en MURRAY, P. (ed.). *Genius: The History of an Idea*. Oxford: Basil Blackwell; pp. 9-41.
- MURRAY, P. (2015). "Poetic inspiration" en DESTREE, P. y MURRAY, P. (eds.).

- A companion to ancient aesthetics*. Chichester: John Wiley & Sons; 158-174.
- OBER, J. (1998). *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*. Princeton: Princeton University Press.
- ROSEN, R. M. (2007). *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press.
- ROSENBLUM, D. (2002). "From Ponêros to Pharmakos: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens, 428-404 BCE": *Classical Antiquity* 21, 2; 283-346.
- SAETA COTTONE, R. (2005). *Aristofane e la poetica dell' ingiuria. Per una introduzione alla loidoría comica*. Roma: Carocci Editori.
- SCHERE, M. J. (2018). *El par cómico: un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*. Buenos Aires: Santiago Arcos, Universidad de Buenos Aires.
- SIFAKIS, G. M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone Press.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996). "How to avoid being a *komodoumenos*": *Classical Quarterly* 46/ 2; 327-356.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1997). "Platón, Eupolis y la 'comedia de demagogo'" en LÓPEZ EIRE, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Acta del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996)*. Salamanca: Logo; 183-195.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2009). *Talking about laughter in Aristophanes. And other studies in Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- THIERCY, P. (1986). *Aristophane. Fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres.
- TIGERSTEDT, E. N. (1970). "Furor poeticus: Poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato": *Journal of the History of Ideas* 31; 163-78.
- VERNANT, J.-P. (1973 [1965]) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel (trad. LÓPEZ BONILLO, J. D.).
- WRIGHT, M. (2012). *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*. London: Bristol Classical Press.
- ZUMBRUNNEN, J. (2004). "Elite Domination and the Clever Citizen: Aristophanes' *Archarnians* and *Knights*": *Political Theory* 32/ 5; 656-677.

---

**Recibido:** 07-10-2025

**Evaluado:** 21-12-2025

**Aceptado:** 26-12-2025

