

Estructuras triples y otros recursos estilísticos en torno al tres en *Las ranas* de Aristófanes

Triple structures and other stylistic devices based on number three in Aristophanes's *Frogs*

JESÚS ÁNGEL Y ESPINÓS¹ (*Universidad Complutense de Madrid – España*)

Abstract: In this paper the author analyzes the recurrence in Aristophanes' *Frogs* of structures in which number three plays a relevant role, particularly based on the use of triple sequences or iterations. The conclusion he proposes is grounded on the ritual importance of this number in cults related to Dionysus.

Keywords: Aristophanes' *Frogs*; number three; Dionysus.

1. Introducción

A diferencia de otras comedias de Aristófanes, los comentaristas de *Las ranas* han reparado de manera unánime en la presencia de algunas repeticiones de carácter triple, sin embargo hasta la fecha no se ha procedido a un análisis profundo y sistemático de este tipo de estructuras que, a nuestro parecer, se registran a lo largo de toda la obra en no pocas ocasiones y bajo diferentes aspectos, los cuales en muchos casos no han sido tenidos en cuenta.

Pasemos brevemente a enumerar aquellos pasajes que han merecido en particular el interés de los filólogos. Así, en primer lugar hemos de señalar las triples llamadas, por parte de Dioniso, a Caronte y a Jantias que aparecen respectivamente en los vv. 184 y 271:

χαῖρ', ᾧ Χάρων, χαῖρ', ᾧ Χάρων, χαῖρ', ᾧ Χάρων.² (Ar. Ra. 184)

Texto recibido el 03.03.2014 y aceptado para publicación el 06.10.2014.

¹ espinos@filol.ucm.es.

² A propósito del v. 184 cf. VAN LEEUWEN (1896) 40; STANFORD (1963) 88-89; RADERMACHER (1967) 162-163; DOVER (1993) 214; GARCÍA LÓPEZ (1993) 88-89; DEL CORNO (1994) 167 y SOMMERSTEIN (1996) 173. Este verso se suele adscribir a Dioniso, si bien algunos editores como Van Leeuwen y Sommerstein prefieren atribuir el primer imperativo y su correspondiente vocativo a dicho dios, el segundo a Jantias y el tercero a ambos personajes de manera conjunta. Cf. VAN LEEUWEN (1896) 40 y SOMMERSTEIN (1996) 173. Conviene señalar que en el presente artículo nos hemos servido del texto de la edición de WILSON (2007).

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 17 (2015) 83-122 — ISSN: 0874-5498

¡Salud Caronte!, ¡salud Caronte!, ¡salud Caronte!

ὁ Ξανθίας. ποῦ Ξανθίας; ἤ, Ξανθία (Ar. Ra. 271³)

¡Jantias! ¿Dónde está Jantias? ¡Eh, Jantias!

Entre estos ejemplos más evidentes se ha de destacar también el triple juramento que Dioniso exige a su esclavo Jantias:

[...] Δι. κατόμοσον. Ξα. νῆ τὸν Δία.

Δι. καῦθις κατόμοσον. Ξα. νῆ Δί'. Δι. ὄμοσον. Ξα. νῆ Δία. (Ar. Ra. 305-306⁴)

[...] DIO. Júralo. JANT. Por Zeus.

DIO. Júralo de nuevo. JANT. Por Zeus. DIO. Júralo. JANT. Por Zeus.

Finalmente, para cerrar este sucinto repaso de los pasajes que han llamado la atención de los comentaristas no podía faltar la triple y rotunda aseveración del corifeo en la *párodos*:

τούτοις ἀδῶ καῦθις ἐπαυδῶ καῦθις τὸ τρίτον μάλ' ἐπαυδῶ. (Ar. Ra. 369⁵)

A éstos les digo y de nuevo les vuelvo a decir y de nuevo por tercera vez les vuelvo a decir.

Estos textos han sido puestos en relación, en última instancia, con los vv. 1175-1176, donde Dioniso⁶ pretende zanjar las disputas a propósito de las tautologías en el prólogo de *Las coéforos* de Esquilo argumentando que, dado que Orestes se está dirigiendo a su padre muerto, toda insistencia es inútil:

τεθνηκόσιν γὰρ ἔλεγεν, ὦ μόχθηρε σύ,

οἷς οὐδὲ τρις λέγοντες ἐξικνούμεθα. (Ar. Ra. 1175-1176)

Pues hablaba a los muertos, miserable de ti,

³ Sobre el v. 271, cf. STANFORD (1963) 97; RADERMACHER (1967) 176; GARCÍA LÓPEZ (1993) 99 y SOMMERSTEIN (1996) 179. DEL CORNO (1994) 170 pone en relación este verso con el v. 184 y sugiere una explicación escenográfica: "Come all'inizio della scena con Caronte, si ha la triplice ripetizione di un appellativo. La simmetria è probabilmente voluta, anche se qui la struttura è realisticamente adattata, in un crescendo di paura, alla ricerca del servo nell'oscurità dell'Oltretomba."

⁴ Cf. RADERMACHER (1967) 178 y DOVER (1993) 231.

⁵ A propósito de este verso, que presenta problemas textuales, cf. VAN LEEUWEN (1896) 68; STANFORD (1963) 107; RADERMACHER (1967) 192-193; DOVER (1993) 242 y SOMMERSTEIN (1996) 190.

⁶ Estos versos se suelen atribuir a Dioniso, aunque algunos editores como COULON (1928) 140; RADERMACHER (1967) 127 o DEL CORNO (1994) 118 prefieren adscribirlos a Esquilo.

a los que no alcanzamos, ni aun repitiéndolo tres veces.

La exégesis más habitual de todos estos pasajes se ha basado en explicarlos a partir de cuestiones rituales y mágicas en torno al número tres⁷. Así, se han aducido paralelos como *Od.* 9, 65, donde la tripulación de Odiseo no se hace a la mar hasta haberse despedido de sus compañeros, muertos a manos de los cícones, llamándolos tres veces:

οὐδ' ἄρα μοι προτέρω νῆες κίον ἀμφιέλισσαι,
πρὶν τινα τῶν δειλῶν ἐτάρων τρις ἕκαστον ἀῦσαι. (Hom. *Od.* 9, 64-65)
*Y no zarparon mis naves de combados costados
hasta que hubimos llamado tres veces a cada uno de los infelices compañeros*⁸.

Igualmente, en Píndaro (*P.* 4, 61) nos encontramos ante una salutación solemne por parte de la Pitia en la que el tres juega un papel fundamental⁹:

ἃ σε χαίρειν ἐστρις ἀδῶσαισα πεπρωμένον
βασιλέ' ἀμφανεν Κυράνα. (Pi. *P.* 4, 61-62)
*Aquella que por tres veces "¡salve!" te gritó
y reveló que eras el rey predestinado para Cirene.*

Asimismo, se ha advertido una tendencia al número tres en los juramentos, como se registra en un epigrama de la *Antología Palatina*:

ᾧμοσα τὴν δυσέρωτα κόρην, τρισὶν ᾧμοσα πέτραις,
μήποτε μελιχίοις ὄμμασιν εἰσιδέειν. (AP 5, 245, 3-4)
*Juré que a una joven que no sabe amar, por tres piedras lo juré¹⁰,
nunca más con dulces ojos miraría.*

⁷ Sobre este tema, cf. entre otros, LEASE (1919); DELLING (1969); BURKERT (1972) 465-482; FARAONE – OBBINK (1991) 41-42, 177 y 191-197, y LUCK (2006) *passim*. Por otra parte, desearía dar las gracias a la Dra. A. I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL por haber puesto a mi disposición su trabajo, aún no editado, *Los valores de tres en testimonios órficos, dionisiacos y en la imaginería tradicional ultraterrena*. Los datos recopilados en este estudio han resultado fundamentales a la hora de establecer las conclusiones.

⁸ En la literatura latina se atestigua un comportamiento funerario similar: Verg. *A.* 6, 506: *magna manes ter uoce uocauit* (Con fuerte voz tres veces a los manes invoqué).

⁹ Según RADERMACHER (1967) 163, este pasaje al igual que *Ra.* 184 reviste un matiz ceremonial: "[...] der dreimalige Gruß hat natürlich sein Besonderes; galt als feierlich [...]."

¹⁰ Al parecer, el juramento se hacía cogiendo una piedra, como testigo, en la mano. Aquí, de manera exagerada, el amante jura por tres piedras, tal y como normalmente se apelaba a tres divinidades. Cf. RODRÍGUEZ ALONSO – GONZÁLEZ GONZÁLEZ (1999) 111.

En suma, éstas son las apariciones de términos repetidos tres veces en *Las ranas* que han provocado un mayor interés por parte de los comentaristas así como algunos de los paralelos que se suelen aportar.

Por otra parte, desde el punto de vista escénico, también se ha puesto de relieve el triple cambio de ropas que se produce entre Dioniso y Jantias: vv. 494 ss., 522 ss. y 579 ss. En estos pasajes, los dos personajes se intercambian entre sí los atributos de Heracles, como son la clava y la piel del león de Nemea, y la impedimenta de Jantias¹¹ en una serie de episodios en los que se encuentran respectivamente con Éaco, con una criada de Perséfone y con dos despenseras. Éaco no guarda buen recuerdo de Heracles, por lo que Dioniso decide ceder su disfraz a Jantias, quien posteriormente, al ser recibido con buenos modos por la criada de Perséfone, ha de entregar sus ropas a Dioniso, quien de nuevo se las entregará a Jantias ante los insultos y reproches de las dos despenseras¹². Esta sucesión de intercambios de ropas finalizará cuando Éaco, antes de iniciar la prueba de los golpes, condene a ambos personajes a desnudarse (*ἀποδύεσθε δῆ*, v. 641).

2. Secuencias, estructuras y otros recursos basados en series triples

Así pues, tras este breve recorrido por los puntos más representativos y comentados, pasemos a continuación a señalar aquellos aspectos que, a nuestro parecer, no han recibido toda la atención que merecían por parte de la crítica especializada y, lo que es más importante y atañe directamente al presente artículo, no han sido analizados de manera sistemática como partes de un todo en el que la recurrencia al número tres cobra gran relevancia. Dicha relevancia se ha plasmado no sólo mediante repeticiones evidentes sino también gracias a recursos más variados; no obstante, a fuer de ser sinceros hemos de admitir que no podemos estar seguros de hasta qué extremo nos encontramos ante fenómenos fortuitos o, por el contrario,

¹¹ SOMMERSTEIN (1996) 201 propone: "In this and the subsequent costume changes, the club and lion-skin are each time exchanged for the luggage; there is no indication of any exchange of actual clothing, and the rapidity of the process (especially in 498-9) would seem to rule such an exchange out."

¹² Sobre este episodio, RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008) 296-299 ofrece un análisis estructural del texto en relación con el pasaje de la posterior paliza, demostrando que ambos episodios forman una estructura triádica simétrica a partir del cómputo de versos.

buscados por el comediógrafo. De todas maneras, la insistencia con que éstos se registran a lo largo de la obra nos lleva a pensar que ha de existir algún tipo de intencionalidad.

Para mayor claridad procederemos a organizar los textos estudiados bajo diferentes subdivisiones con la intención de agrupar en la medida de lo posible los caracteres comunes que definen cada apartado, si bien somos conscientes de que no se trata en absoluto de compartimentos estancos, sino permeables y dependientes entre sí:

- 2.1. Aspectos argumentales y escénicos.
- 2.2. Secuencias triples con valor estilístico.
- 2.3. Repeticiones triples de elementos.

2.1. Aspectos argumentales y escénicos

Bajo este epígrafe abordaremos todos aquellos textos relacionados con el desarrollo de la pieza tanto desde el punto de vista de la narración de hechos, acciones o datos (*realia*) ligados a la evolución de la trama, como desde la óptica de la representación escénica, propia de una obra dramática. En todos los casos creemos haber encontrado una recurrencia significativa de series o reiteraciones en torno al tres. Asimismo, incluiremos los pasajes en los que un término o acción se encuentran glosados o descritos por medio de sucesiones o series triples de elementos.

2.1.1. Al inicio de la comedia, Dioniso advierte a su esclavo Jantias sobre el uso de determinadas palabras que conviene evitar si no se quiere incurrir en un humor burdo. Así, a manera de ejemplos cómicos, el dios señala tres de las expresiones que precisamente hay que expulsar del léxico:

νή τὸν Δί' ὃ τι βούλει γε, πλὴν "πιέζομαι" (Ar. Ra. 3)

Por Zeus, [scil. di] lo que quieras excepto "me pesa"¹³

πλὴν γ' "ὡς θλίβομαι". (Ar. Ra. 5)

Excepto "estoy hecho polvo."

¹³ En la traducción de este verbo hemos seguido a SOMMERSTEIN (1996) 157, quien sugiere la siguiente interpretación: "What a weight": lit. 'I'm being weighed down' [...]."

μεταβαλλόμενος τὰνάφορον¹⁴ ὅτι χεζητιᾶς. (Ar. Ra. 8)
 Al cambiarte el hatillo de hombro [scil. no digas] que te estás cagando.

2.1.2. En la escena de la conversación entre Heracles y Dioniso¹⁵, al interrogar el héroe al dios sobre la causa del gran deseo que invade a este último y que lo ha llevado a acudir a su presencia en busca de consejo, Heracles le plantea tres posibilidades a propósito del objeto de sus desvelos, que el héroe supone que han de ser eróticos, razón por la que sugiere la alternativa de que la divinidad esté prendada de una mujer, de un muchacho o, incluso, de un hombre:

Ηρ. γυναικός; Δι. οὐ δῆτ'. Ηρ. ἀλλὰ παιδός; Δι. οὐδαμῶς.
 Ηρ. ἀλλ' ἀνδρός; (Ar. Ra. 56-57)

HER. ¿Acaso de una mujer? DIO. No ciertamente. HER. ¿De un muchacho? DIO. En absoluto. / HER. Entonces, ¿de un hombre?

A lo largo del diálogo, registramos posteriormente la misma serie de opciones, aunque en otro orden, referidas en este caso no al objeto de los deseos de Dioniso, que no es otro que la poesía de Eurípides, sino a las posibles víctimas de los condenados a yacer entre inmundicias y lodo¹⁶ con los que, según Heracles, el dios se encontrará en su particular *κατάβασις* cómica¹⁷:

¹⁴ Según GIL FERNÁNDEZ (2013) 266: “El *anáphoron* era una vara larga curvada, como un bastón, en sus dos extremos para colgar fardos pequeños que se llevaba apoyada sobre el hombro, y de ahí el nombre (‘lo que se lleva arriba’).”

¹⁵ Aunque los distintos comentaristas no se ponen de acuerdo en el inicio y fin exactos, esta escena comprende aproximadamente los vv. 38-165 y en ella, como señala RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008) 288: “Llegan [scil. Dioniso y Jantias] a la puerta de Heracles, que les recibe sin poder contener la risa ante el grotesco atavío de Dioniso ([...] v. 38, *τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν*;) y Dioniso le pide explicaciones para emprender el viaje al Hades [...], de donde el dios del teatro quiere rescatar a Eurípides, porque le ha entrado un deseo por él [...] al leer la *Andrómeda*. Después de indicarles el camino, Heracles se despide ([...] v. 164, *χαῖρε πόλλ', ᾧδελφεί*) y ambos emprenden su descenso [...].”

¹⁶ Para WEST (1985) 23-24, el castigo del lodo tiene claras reminiscencias eleusinas. A su vez, BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2008) 20, n. 46, nos ofrecen una amplia serie de testimonios sobre este aspecto del Más Allá.

¹⁷ Sobre esta *κατάβασις* y el motivo del viaje en *Las ranas*, cf. Maria de Fátima SILVA (1996) 116-121.

ἡ παῖδα κινῶν τὰργύριον ὑφείλετο,
ἡ μητέρ' ἠλόησεν, ἡ πατρὸς γνάθον
ἐπάταξεν, [...] (Ar. Ra. 148-150)

[scil. allí yace] el que tras tirarse a un muchacho le quitó el dinero,
o el que a su madre pegó, o el que la mandíbula de su padre
golpeó, [...]

Si bien en el primer ejemplo se podría argüir que al tratarse, según cree Heracles, del objeto de un deseo erótico las posibilidades de satisfacerlo no son muchas más¹⁸, el segundo texto, donde de nuevo atestiguamos la misma secuencia inserta en una serie de actos reprobables, confirma la percepción de esta triple alternativa como una recurrencia basada en torno al tres.

2.1.3. Dentro de esta misma escena, Heracles propone a Dioniso tres “camino” hacia el Hades, que en realidad corresponden a tres formas de suicidio, como son el ahorcamiento (ἀπὸ κάλω καὶ θρανίου, v. 121), la cicuta (κώνειον, v. 124) y el arrojarse al vacío (εἶναι καὶ σὺ σαυτόν, v. 133), en el presente caso desde una torre. La referencia a tres posibles formas de suicidio reaparecerá ya en la *éxodos* de la pieza, cuando Plutón le entregue a Esquilo una serie de objetos con los que facilitar el camino al Hades a unos cuantos personajes relevantes poco apreciados por Aristófanes (vv. 1504-1507). Tradicionalmente se ha considerado que los objetos a los que se alude son una espada, una cuerda y una copa con cicuta¹⁹.

¹⁸ No obstante, en *Las ranas* la muchacha joven (μειρακίσκη) también aparece como fuente de deseo sexual (vv. 409-412), si bien en determinados contextos el término παῖς podría incluirla. De todas maneras, en ambos pasajes los comentaristas están de acuerdo en que se trata de un muchacho joven. Cf. DOVER (1993) 197 y 209, y SOMMERSTEIN (1996) 161 y 169.

¹⁹ Si bien la crítica ha señalado en algunos casos tanto el hecho de que aparezcan tres formas de poner fin a la vida como el paralelismo entre ambos pasajes, tan sólo DOVER (1993) 205-206 *ad v.* 121 repara en el carácter mágico del tres y relaciona de manera sucinta el verso con otros textos de la misma comedia en los que se registra alguna recurrencia a esta cifra como el v. 184. En el mundo clásico, existían cuatro modalidades fundamentales de suicidio, tal y como se desprende, entre otros testimonios, del esolío a Pi. O. 1, 60, el cual ofrece dos series de tres posibles alternativas de suicidio: βρόχος, κώνειον, βάραθρον, y ξίφος, ἀγχόνη, κρημνός. No obstante, en realidad las dos series se reducen a cuatro variantes: el ahorcamiento (βρόχος, ἀγχόνη), el envenenamiento por cicuta (κώνειον), la espada (ξίφος) y el tirarse al vacío desde una

2.1.4. En el transcurso del diálogo entre Heracles y Dioniso, el héroe describe el mundo que, una vez franqueada la Éstige, se desplegará ante el dios (vv. 143-158). Se trata de un paraje subterráneo de clara raigambre misteriosa que Aristófanes divide en tres espacios o “ambientes” claramente definidos. Así, el amedrentado Dioniso habrá de acceder en un primer momento a un lugar poblado por serpientes y terribles fieras (*μετὰ τοῦτ’ ὄφεις καὶ θηρί’ ὄψει μυρία / δεινότατα*, vv. 143-144), para adentrarse posteriormente en un cenagal lleno de lodo y excrementos en el que yacen los condenados (*εἶτα βόρβορον πολὺν / καὶ σκῶρ ἀείνων· ἐν δὲ τούτῳ κειμένους, / εἴ που ξένον τις ἠδίκησε [...]*, vv. 145-151²⁰); finalmente, tras dejar atrás estos paisajes de terror y tortura, llegará al *locus amoenus* donde moran los iniciados:

*Ηρ. ἐντεῦθεν ἀλλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολὺν.
Δι. οὔτοι δὲ δὴ τίνες εἰσίν; Ηρ. οἱ μεμνημένοι. (Ar. Ra. 154-158)*

*HER. Desde allí te rodeará un sonido de flautas,
verás una bellísima luz como la de aquí,
sotos de arrayanes, alegres procesiones
de hombres y mujeres, y un gran batir de palmas.
DIO. ¿Quiénes son éstos? HER. Los iniciados.*

altura (*βάραθρον, κρημνός*). Por otra parte, la posibilidad de optar por la espada, la soga o la cicuta llevó a la creación del dicho *τὰ τρία τῶν εἰς τὸν θάνατον* (*Las tres cosas de los que van a la muerte*), basado según el paremiógrafo Zenobio (6, 11) en la triple opción que en el período de los Treinta se le ofrecía al condenado de elegir su propia manera de morir. Cf. MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA — GARCÍA ROMERO (1999) 218.

²⁰ A propósito de estos condenados al fango y a las heces, SOMMERSTEIN (1996) 169 señala que entre sus faltas, que se enumeran en los vv. 147-153, nos encontramos con dos series de tres pecados “serios” y de tres “cómicos”: “In our passage Heracles and Dionysus between them name three serious and three comic sins [...]: the three serious sins are the wronging of the gods (perjury, 150), of a parent (149-150), and of host or guest (147).” Los tres pecados “cómicos”, que no cita aunque se desprenden fácilmente por el texto, serían haber robado el dinero a un amante de pago (v. 148), haber copiado un discurso de Mórσιμο (v. 151) y haber aprendido la danza pírrica de Cinesias (v. 153). Como se puede constatar, la recurrencia a estructuras o series triples parece ser una constante a lo largo de la pieza.

La triple secuenciación del panorama que se abre ante los ojos del visitante está estructurada con gran precisión mediante las expresiones introductorias *μετὰ τοῦτ'* (v. 143), *εἶτα* (v. 145) y *ἐντεῦθεν* (v. 154). Por otra parte, el doble empleo de la forma verbal *ᾄψει* (vv. 143 y 155) que rige los acusativos del primer y tercer espacio, se ha de sobrentender una tercera vez en el segundo ambiente como elemento rector, a su vez, de una triple serie de objetos directos: *βόρβορον*, *σκῶρ* y *κειμένους* (vv. 145-146).

Igualmente, una vez llegados al Hades, la dimensión espacial en la que se sitúan Dioniso y Jantias está de nuevo distribuida en tres planos (vv. 272-275), marcados por los adverbios de lugar *δεῦρο* (v. 272), *ἐνταυθοῖ* (v. 273) y *αὐτόθι* (v. 274):

*Ξα. ἰαῦ. Δι. βᾶδιζε δεῦρο. Ξα. χαῖρ', ᾧ δέσποτα.
 Δι. τί ἐστὶ τὰνταυθοῖ; Ξα. σκότος καὶ βόρβορος.
 Δι. κατείδες οὖν πον τοὺς πατραλοίας αὐτόθι
 καὶ τοὺς ἐπιόρκους, οὓς ἔλεγεν ἡμῖν; (Ar. Ra. 272-275)*

*JANT. ¡Eh! DIO. Ven aquí. JANT. Salud, amo.
 DIO. ¿Qué hay hasta llegar aquí²¹? JANT. Oscuridad y lodo.
 DIO. ¿Viste allí²² en algún sitio a los parricidas
 y a los perjuros de los que nos hablaba?*

Estos tres lugares corresponden respectivamente al plano escénico de Dioniso (*δεῦρο*), al espacio transescénico recorrido por Jantias hasta llegar al encuentro con su amo (*ἐνταυθοῖ*) y finalmente al plano transescénico y estático de lo visto por Jantias en su ruta bordeando la Éstige (*αὐτόθι*), pues dada su condición de esclavo Caronte no le había permitido subir a su esquife (vv. 190-191) por lo que había tenido que abandonar la escena para emprender el camino a pie (vv. 195-196). A su vez, el movimiento implícito en el adverbio *ἐνταυθοῖ* serviría para unir el punto de llegada con el de

²¹ La traducción que proponemos se basa en el sentido general del pasaje pues, como STANFORD (1963) 97 puntualiza, *ἐνταυθοῖ* conlleva una noción de dirección y presupone un trayecto: “τὰνταυθοῖ (= τὰ ἐντ.) etc.: literally ‘as regards things in the place you’ve [or ‘we’ve’] come to’, as distinct from τὰνταῦθα.”

²² Aunque *αὐτόθι* suele tener el valor de “aquí”, sin embargo también puede significar “allí” refiriéndose a un lugar sobre el que se está hablando como en Pl. *Phdr.* 229c: *Οὐκ, ἀλλὰ κάτωθεν ὅσον δύο ἢ τρία στάδια, ἢ πρὸς τὸ ἐν Ἄγρας διαβαίνομεν· καὶ πού τις ἐστὶ βωμὸς αὐτόθι Βορέου.* (No, sino a unos dos o tres estadios más abajo, por donde cruzamos hacia el santuario de Agra; por allí hay un altar en honor de Bóreas.)

partida, creando un espacio tripartito: encuentro con Dioniso (δεῦρο) — recorrido (ἐνταυθοῖ) — lugar de la condena (αὐτόθι).

2.1.5. En el episodio de Empusa, asistimos a una descripción de este ser fantástico en la que se destacan tres aspectos de su fisonomía humana: su rostro brillante, una pierna de bronce y la otra de estiércol:

[...] Ἐα. πυρὶ γοῦν λάμπεται
ἄπαν τὸ πρόσωπον. Δι. καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;
Ἐα. νῆ τὸν Ποσειδῶ, καὶ βολίτινον θᾶτερον. (Ar. Ra. 293-295)

[...] JANT. En efecto, todo su rostro
resplandece de fuego. DIO. ¿Y tiene una pierna de bronce?
JANT. Sí, por Posidón, y la otra de estiércol.

2.1.6. La resis de Éaco (vv. 465-478), dirigida a Heracles-Dioniso, se inicia con dos τρίκωλα, el segundo de los cuales tiene un claro ritmo silábico ascendente:

Αια. ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ
καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιάρῶτατε²³ (Ar. Ra. 465-466)

ÉACO: Tú, asqueroso, desvergonzado, temerario,
canalla, más que canalla, el más canalla

Igualmente, el rapto de Cerbero es narrado mediante una doble sucesión de tres acciones verbales paralelas, compuestas por la estructura participio / pretérito / participio (ἐξελάσας - ἀπῆξας - ἄρχων / ἀποδράς - ᾧχου - λαβῶν):

ὄς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξελάσας τὸν Κέρβερον
ἀπῆξας ἄρχων ἀποδράς ᾧχου λαβῶν (Ar. Ra. 467-468)

quien, tras haber sacado a nuestro perro Cerbero,
te lanzaste sobre él asfixiándolo y al salir huyendo te marchaste llevándotelo

Asimismo, en este mismo parlamento, Éaco, con el fin de amedrentar a su interlocutor, enumera inicialmente una serie de tres elementos relacio-

²³ Estos dos versos, dirigidos a Dioniso por Éaco cuando éste le abre la puerta, son prácticamente una repetición de Ar. Pax 182-183, en los que Hermes interpela a Trigeo, quien acaba de llamar a las puertas de la morada de Zeus tras encaramarse montado en un escarabajo. Cf. DOVER (1993) 253. Un cierto paralelo de este pasaje desde el punto de vista estilístico se registra en Ar. Av. 1271-1273: ὦ Πεισέταιρ', ὦ μακάρι', ὦ σοφώτατε, / ὦ κλεινότατ', ὦ σοφώτατ', ὦ γλαφυρώτατε, / ὦ τρισμακάρι', ὦ—κατακέλευσον.

nados con parajes infernales que lo están vigilando a la que sigue una secuencia triple de seres monstruosos aunque no exentos de comicidad. A su vez, la primera serie se desarrolla a lo largo de tres versos (vv. 470-472), en la que cada una de las tres descripciones se articula en tres componentes:

τοία Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα
 Ἀχερόντιός τε σκόπελος αίματοσταγῆς
 φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περιδρομοὶ κύνες. (Ar. Ra. 470-472)

*Así te vigilan la roca de negro corazón de la Éstige.
 el acantilado del Aqueronte que gotea sangre
 y los perros que merodean en torno al Cocito.*

El pasaje se cierra con una serie triple de seres presuntamente terroríficos como son la equidna de cien cabezas (ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, v. 473), la morena tartesia (Ταρτησσία μύραινα, v. 475) y las Gorgonas titrasias (Γοργόνες Τειθράσιαι, v. 477²⁴).

2.1.7. En el episodio de las dos despenseras y en la antístrofa que lo sigue a cargo del coro y de Jantias (vv. 589a-604b) se alude por tres veces a la mirada de Heracles y de Heracles-Jantias, pues a partir del v. 589 Jantias ha adoptado la apariencia del héroe:

Πανδοκεῦτρια. ἔβλεψεν εἷς με δριμύ κἀμυκᾶτό γε — (Ar. Ra. 562)

DESPENSERA: *Me miró (scil. Heracles) torvamente y mugió—*

Χο. καὶ βλέπειν αὖθις τὸ δεινόν (Ar. Ra. 593)

CORO: *[Ahora tu labor consiste en]... mirar otra vez con fiereza*

Ἐα. καὶ βλέποντ' ὀρίγανον (Ar. Ra. 604)

JANT. *[Me mostraré]... con mirada avinagrada*

Una prueba de que en el oído del espectador aún estarían presentes las anteriores referencias, especialmente la segunda, a la fiera mirada del héroe, la constituiría el efecto cómico *παρὰ προσδοκίαν* de la última mirada

²⁴ Como sugiere acertadamente GARCÍA LÓPEZ (1993) 120: “El tétrico cuadro se completa con las referencias a la murena, un pez devorador, que *παρ' ὑπόνοιαν*, *contra el sentido*, recibe el adjetivo de *tartesio*, con lo que hace pensar más en un pez muy buscado en la Antigüedad por su exquisita carne que en el animal capaz de desgarrar las entrañas (v. 474 *πλευμόνων τ' ἀνθάψεται*) y a las Gorgonas, llamadas *titrasias*, de nuevo *παρ' ὑπόνοιαν*, de Titras, demo de Atenas, célebre por sus higos secos [...]” A propósito de la burla de textos trágicos en este pasaje, cf. RAU (1967) 117.

“de orégano” que sorprendería al público tras las dos primeras²⁵. Así pues, parece que nos encontramos ante una auténtica serie compuesta por tres elementos unidos por un mismo campo semántico y por el empleo del verbo βλέπω.

En estrecha relación con la descripción del comportamiento que se espera de Heracles, encontramos tres veces el término ἔργον en este pasaje (vv. 563, 568, 589a), referido en dos casos al hecho de mirar. Así, al inicio del v. 563, Jantias sentencia τούτου πάνυ τοῦργον. (*Es ciertamente una acción propia de él*) aludiendo entre otras cosas a la fiera manera de mirar del héroe (v. 562). Pocos versos después (v. 568), este mismo personaje cerrará con una expresión similar a manera de cláusula la breve descripción, por parte de las mesoneras, del miedo que les inspiró Heracles en su anterior visita al Hades: καὶ τοῦτο τούτου τοῦργον. (*También esta acción es propia de él.*) Finalmente, añadiéndose a estas dos apariciones del sustantivo ἔργον, que conforman sendas expresiones paralelas, la antístrofa se abre con un destacado νῦν σὸν ἔργον ἔστ', [...] (v. 589a), con el que el coro dirigiéndose a Heracles-Jantias le está trazando el comportamiento, en este caso cómico, que se espera de él, en el que se incluye la mirada torva (v. 593).

2.1.8. Asimismo, en este mismo episodio de las despenseras, Heracles-Dioniso es el destinatario de tres imprecaciones por parte de las dos mujeres, expresadas por una serie de optativos con valor potencial:

Πα. ὡς ἡδέως ἄν σου λίθῳ τοὺς γομφίους
κόπτοιμ' ἄν, οἷς μιν κατέφαγες τὰ φορτία.
Πλ. ἐγὼ δέ γ' εἰς τὸ βάραθρον ἐμβάλοιμί σε²⁶.

²⁵ Tanto RADERMACHER (1967) 227, como STANFORD (1963) 124 o DEL CORNO (1994) 191, relacionan entre sí las tres apariciones de βλέπω aunque en ningún momento señalan la particularidad de la presencia reiterada de estructuras triples. Hemos optado por traducir “con mirada avinagrada” porque como nos advierte DEL CORNO (1994) 191: “L’origano rientrava tra le piante i cui succhi erano δριμεῖς, «aspri»: cfr. Teofrasto, *Historia plantarum* I 12,1 [...]”

²⁶ Sobre la ausencia de ἄν DOVER (1993) 267 propone: “The absence of ἄν with an optative which is unambiguously potential is customarily normalized by easy emendation [...], but here the preceding κόπτοιμ' ἄν may make a difference; cf. (Schwyzer ii. 325) A. Ag. 1049 πείθοι' ἄν, εἰ πείθοι' ἀπειθείης δ' ἴσως, Pl. *Phd.* 87 E ἀναγκαῖον μεντὰν εἶη ... ἀπόλλυσθαι, ἀπολομένης δὲ τῆς ψυχῆς ... ἐπιδεικνύοι κτλ.”

Πα. ἐγὼ δὲ τὸν λάρυγγ' ἂν ἐκτέμοιμί σου
δρέπανον λαβοῦσ', [...] (Ar. Ra. 572-576)

DESPENSERA: *Con qué placer con una piedra te rompería
las muelas con las que devoraste mis provisiones.*

PLATANE: *Pues yo te arrojaría al Báratro.*

DESPENSERA: *Y yo te cortaré la garganta
con una hoz, [...]*

Conviene señalar que de nuevo la violencia, como en el caso de las formas de suicidio (cf. 2.1.3) aparece ligada al número tres.

2.1.9. El *epírrema* de la *parábasis* (vv. 686-705) está secuenciado en tres partes, marcadas por *πρῶτον* (v. 687), *εἶτ'* (v. 692) y *πρὸς δέ* (v. 697), que le sirven al poeta, en boca del corifeo, para estructurar su discurso político a favor de una amnistía para aquellos ciudadanos que, habiendo cometido algún error, se hayan arrepentido. Asimismo, el hecho –fundamental en el *epírrema* desde el punto de vista argumental– de haber combatido en una *ναυμαχία*²⁷ aparece señalado tres veces: *ναυμαχήσαντας* (v. 693), *ἐναυμάχησαν* (v. 698) y *ξυνναυμαχῆ* (v. 702²⁸). El último ejemplo resulta especialmente interesante, pues al hablar el poeta de la necesidad de honrar a aquellos que hayan combatido por mar, asistimos de nuevo a una fórmula triple, en este caso a una serie de tres acusativos (*ξυγγενεῖς, ἐπιτίμους, πολίτας*), unidos por *καί*, que definen el tipo de personas que se desea conseguir con la amnistía:

*πάντας ἀνθρώπους ἐκόντες ξυγγενεῖς κτησώμεθα
καπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ξυνναυμαχῆ.* (Ar. Ra. 701-702)

*Hagamos de buen grado a todos los hombres parientes,
de plenos derechos y ciudadanos; a quien haya combatido por mar con nosotros.*

²⁷ Aristófanes se está refiriendo a la injusticia cometida al haberse concedido la ciudadanía a los esclavos que combatieron en la batalla de Arginusas (406 a.C.), mientras que otros ciudadanos, que habían luchado en múltiples batallas navales, se habían visto privados de sus derechos por haber tomado parte en la revolución oligárquica del 411 a.C. Cf. WORTHINGTON (1989).

²⁸ Resulta interesante reseñar que la batalla de Arginusas aparece tratada, aun sin ser nombrada, tres veces en la pieza, según recoge DILLON (1995) 150, n. 28: "In addition, the naval context suggested itself due to the poet's (and surely the public's too) preoccupation with the recent battle of Arginousai, which is referred to three times in the play (33 f., 190 ff., 693 ff.)."

2.1.10. Llegados al *agón* epirremático (vv. 830-1098), una de las partes fundamentales de la pieza²⁹, el corifeo da una triple consigna en el *katakeleusmós* sobre cómo se ha de desarrollar la lucha dialéctica entre Eurípides y Esquilo, que en cierto modo recuerda a las normas que Dioniso establecía al principio de la pieza (cf. 2.1.1):

[...] οὐτῶ δ' ὅπως ἐρεῖτον,
ἀστεῖα καὶ μήτ' εἰκόνας μήθ' οἷ' ἄν ἄλλος εἴποι. (Ar. Ra. 905-906)

[...] Procurad los dos decir
cosas elegantes, sin comparaciones³⁰, ni como las diría cualquier otro.

Paralelamente, en el *antikatakeleusmós*, la figura de Esquilo es ensalzada mediante el empleo de tres participios concertados con el sujeto, que no es otro que el trágico de Eleusis:

ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
καὶ κοσμήσας τραγικὸν κλῆρον, θαρρῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει³¹. (Ar. Ra. 1004-1005)

Mas tú, el primero de entre los griegos que edificó vocablos solemnes,
y que engalanó la herencia trágica, deja correr la fuente con confianza.

Esta serie de tres participios dirigidos a Esquilo en un contexto encomiástico parece responder a las palabras de Eurípides, quien casi al inicio

²⁹ Según RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008) 292, a partir del v. 830 “entramos en la tercera y última parte, que es la más importante de la obra.” A su vez, SOMMERSTEIN (1996) 176 señala la existencia de tres combates (“contests”) en la pieza: la falsa *párodos* (vv. 209-268), el episodio de los azotes (vv. 605-673) y el gran *agón* poético (vv. 830-1499) del que forma parte el *agón* epirremático.

³⁰ Respecto a *μήτ' εἰκόνας*, DEL CORNO (1994) 211 explica: “Il coro rifiuta un tipo abusato di derisione, consistente nell’associare al personaggio schernito un termine di paragone, secondo quanto precisa la glossa di Esichio: *εἰκάζειν· σκώπτειν, τὸ λέγειν ὁμοίως εἰ τῶδε.*”

³¹ Seguimos la lectura de WILSON (2007), quien sin embargo –al igual que van Leeuwen– adscribe los versos a Dioniso en contra de la *communis opinio* que opta por el corifeo. Wilson lee en el v. 1005 *κλῆρον*, que se registra en los escolios del código V, en lugar de la lectura habitual *ληρόν* que ha dado no pocos problemas pues, como ya advirtió RADERMACHER (1967) 287, referirse a una “palabrería trágica” en un contexto de alabanza al poeta no resultaba demasiado conveniente, por lo que propuso *ληρόν*, que significa “adorno femenino de oro”: “Schwer glaublich aber ist, daß der Chor, der mit Äschylus sympathisiert, von ‚tragischem Schwindel‘ rede, das wäre kein leichter Scherz, und überhaupt ist hier für Scherz kein Raum. Bezeugt ist uns *ληρός* als ein goldener Zierrat am Frauengewande [...]. Zum Schmuck paßt der Ausdruck *κοσμήσας.*”

del *epírrema* (vv. 907-970), define a su contrincante con tres rasgos, en este caso negativos como era de esperar:

ὡς ἦν ἀλαζῶν καὶ φέναξ, οἷοις τε τοὺς θεατὰς
ἐξηπάτα, [...] (Ar. Ra. 909-910)

[scil. *demonstraré*] que era un charlatán y un mentiroso y con qué medios
engañaba a los espectadores, [...].

Igualmente, en el marco de estas recurrencias en torno al tres referidas a Esquilo e insertas también en el *epírrema* y en boca de Eurípides, hemos de fijar nuestra atención en una estrafalaria serie de tres adjetivos (vv. 963, 966 *bis*), compuestos a su vez por tres elementos, con los que se caracteriza de manera burlesca a los ampulosos personajes de Esquilo y a los discípulos de éste:

[...] οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς,
Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφάλαροπῶλους.
γνώσει δὲ τοῖς τούτου τε κάμοις ἑκατέρου μαθηταῖς.
τουτουμενὶ Φορμίσιος Μεγαίνετός θ' ὁ Μανῆς,
σαλπυγγολογχυπηνάδαι, σαρκασμοπιτυοκάμπται³². (Ar. Ra. 962-966)

[...] *ni yo los asustaba* [scil. *a los espectadores*]
creando Cícnos y Memnones con-potros-con-campanillas-en-sus-testeras.
Lo verás al comparar a los discípulos de ambos: a los de éste y a los míos.
Los de éste: Formisio y Megéneto el Manes,
gente-con-trompeta-lanza-y-barba, desgarracarnes-dobladores-de-pinos.

En parte, esta sucesión de tres adjetivos triples dedicados a Esquilo se podría contraponer a la triple retahíla de elementos compuestos con los que a inicios del *agón* éste había “obsequiado” a Eurípides. El paralelismo sería perfecto si los compuestos estuvieran formados por tres elementos; no obstante, consideramos que se trata de una analogía suficientemente llama-tiva que se encuadra en la tendencia observada hacia el encomio o la descalificación triples:

³² SOMMERSTEIN (1996) 242 pone en relación el término *σαρκασμοπιτυοκάμπται* con otros dos pasajes de la pieza: “Once again (cf. 822-5, 902-4) Aeschylus is associated with beings of superhuman strength who handle trees as easily as ordinary men handle sticks.” Es decir, estaríamos ante una triple asociación entre Esquilo y un determinado tipo de compleción sobrehumana.

σὺ δὴ με ταῦτ', ὦ στρωμυλιοσυλλεκτάδη
καὶ πτωχοποιῆ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη; (Ar. Ra. 841-842)

*¿A mí me vienes con esas, coleccionista de cotilleos,
hacedor de mendigos y remendón de harapos?*

2.1.11. Asimismo dentro del *epírrema* (vv. 907-970), Dioniso se dirige por tres veces de manera cortante a Esquilo, quien intenta defenderse de las críticas de Eurípides:

τί σκορδινᾶ καὶ δυσφορεῖς; (Ar. Ra. 922)

¿Por qué te agitas y enfadas?

[...] σιώπα. (Ar. Ra. 926)

[...] Calla.

[...] μὴ πρῖε τοὺς ὀδόντας. (Ar. Ra. 927)

[...] No rechines los dientes.

2.1.12. Sin salir de este *epírrema*, Eurípides al proceder a la autoalabanza de su estilo glosa las *οἰκεῖα πράγματα*, de las que tanto se jacta de haber incorporado a la tragedia, mediante tres oraciones de relativo:

οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν,
ἐξ ὧν γ' ἂν ἐξηλεγχόμεν. (Ar. Ra. 959-960)

*Introduciendo asuntos familiares, de los que nos servimos, con los que convivimos,
y por los que, en efecto, me podrían haber criticado.*

Serán estos asuntos cotidianos los protagonistas, en gran medida, del *pnigos* (vv. 971-991). Así, según Eurípides, el público administra mejor su hacienda y se plantea gracias a él una serie de preguntas, a su parecer fundamentales, sobre temas domésticos. Lo digno de reseñar es que estas preguntas en estilo directo, que cierran la parte del *pnigos* correspondiente a Eurípides, son tres³³, con lo que podríamos sugerir que el tema de las *οἰκεῖα πράγματα* empieza y acaba con una serie de tres elementos:

³³ DEL CORNO (1994) 215 advierte la serie triple y propone: “πῶς... ποῦ... τίς: la triplice interrogazione mette in parodia gli schemi sofisticati di classificazione e argomentazione; e d'altra parte è verosimile ripresa di un motivo sofisticato pure il preteso progresso apportato dalla poesia di Euripide nell'amministrazione della casa, se Protogora nell'omonimo dialogo platonico (318 e) rivendica proprio questo tra i vantaggi principali del suo insegnamento.”

[...] “πῶς τοῦτ’ ἔχει;
ποῦ μοι τοδί; τίς τόδ’ ἔλαβεν;” (Ar. Ra. 978-979)

[...] “¿Cómo va esto?
¿Dónde está esto? ¿Quién lo ha cogido?”

2.1.13. A lo largo del *antepírrema* (vv. 1006-1076/77), Esquilo se intentará desquitarse de las ofensas vertidas contra él valiéndose a su vez de recursos triples. Así, al margen de algún aspecto de carácter un tanto tangencial, como puede ser el hecho de que los atributos de los personajes de Esquilo sean descritos con dos series de tres características³⁴ o que la labor didáctica de Hesíodo y Homero aparezca glosada conforme a tres aspectos³⁵, lo cierto es que en la parte final del *antepírrema* el uso de estructuras triples va *in crescendo* como se aprecia especialmente a partir de los vv. 1053-1054, donde encontramos una serie de tres infinitivos dependientes de *χρή*, que enumeran los preceptos de la poética trágica según Esquilo:

[...] ἀλλ’ ἀποκρύπτειν χρή τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. (Ar. Ra. 1053-1054)

[...] Pero el poeta ha de ocultar el vicio,
no mostrarlo, ni ponerlo en escena.

Este detalle no tendría mayor transcendencia si no estuviera acompañado de otros ejemplos; de esta manera, tras una breve intervención de Eurípides, Esquilo extrae algunas conclusiones a propósito de la tragedia en una estructura triple, compuesta por dos construcciones impersonales (*ἀνάγκη* + inf., vv. 1058-1059; *εἰκός* + inf., v. 1060) y por una forma personal (*χρῶνται*, v. 1061), que recapitula las premisas anteriores:

³⁴ Esquilo al contraponer sus personajes a los de Eurípides incide en que sus *dramatis personae* eran unos apasionados de la guerra, rasgo de su carácter que aparece glosado en dos series de tres elementos, el último de los cuales presenta en ambos casos un mayor peso silábico: ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας / καὶ πῆληκας καὶ κνημίδας καὶ θυμὸς ἑπταβοείους. (vv. 1016-1017).

³⁵ Según Esquilo, Hesíodo nos mostró las artes de la agricultura: γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους (v. 1034), mientras que Homero nos enseñó las de la guerra: τάξεις, ἀρετάς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν (v. 1036). A propósito de esta contraposición entre Hesíodo y Homero, cf. ROSEN (2004).

[...] ἀλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη
 μεγάλων γνῶμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.
 κάλλως εἰκὸς τοῦς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι·
 καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν. (Ar. Ra. 1058-1061)

[...] Pero, desgraciado, es necesario
 engendrar palabras semejantes a las grandes sentencias y pensamientos
 y además es natural que los semidioses se sirvan de palabras más elevadas,
 pues también ellos se sirven de ropas mucho más solemnes que nosotros³⁶.

Igualmente, la acción del hombre rico que, a instancias de los andrajosos personajes de Eurípides, se viste de harapos para pasar desapercibido y evadirse de sus obligaciones es expuesta por Esquilo mediante tres acciones (ἐθέλει, κλάει, φησί³⁷):

οὔκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν πλουτῶν οὐδεὶς διὰ ταῦτα,
 ἀλλὰ ῥακίους περιλάμενος κλάει καὶ φησὶ πένεσθαι. (Ar. Ra. 1065-1066)

Por esta causa ningún rico quiere ser trierarca
 sino que vestido con andrajos llora y afirma ser pobre.

Pero sin lugar a dudas, el gran despliegue de elementos triples se encuentra en los versos que cierran el *antepírrema* (vv. 1070-1076/77). Así, tras un reproche a Eurípides (v. 1069), Esquilo concatena tres aoristos en tercera persona con los que define los malignos efectos de la obra eurípidea (vv. 1070-1071), seguidos a su vez de tres infinitivos (ἀνταγορεύειν, καλέσαι, εἰπεῖν) que glosan el comportamiento de los marineros de la nave estatal Πάραλος (vv. 1072-1073³⁸) mediante la comparación de la falta de

³⁶ Se podría argüir que el v. 1062 (ἀμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμῆνω σύ) pertenece a esta cadena de pensamiento, pero no creemos que sin embargo sea así, pues en realidad se trata de un reproche de Esquilo a Eurípides por haber corrompido su legado y no de un razonamiento en torno a la tragedia.

³⁷ No deja de resultar digno de atención que en el verso siguiente (v. 1067), en el que Dioniso matiza con burla el hábito del rico, encontremos un llamativo *homeotéleuton* triple: [scil. χιτῶνα] ἔχων οὐλῶν ἐρίων.

³⁸ En el v. 1073 la acción viene expresada por los dos infinitivos dependientes de ἠπίσταντο. Según KÜHNER – GERTH (1898-1904) vol. 2, 2, 69 [=§484, 7], el verbo ἐπίσταμαι *cum infinitivo* adquiere el significado de “verstehen etwas zu thun (können)”, lo cual lo acerca a un verbo modal; es decir, la carga semántica de la acción a realizar reposa en el régimen en infinitivo, mientras que el verbo rector sólo expresa que el sujeto posee o no la capacidad necesaria para llevar a cabo dicha acción. Cf. *infra* nota 43.

disciplina provocada por Eurípides con la época en la que el poeta de Eleusis aún vivía:

Αι. εἴτ' αὖ λαλιὰν ἐπιτηδεῦσαι καὶ στωμυλίαν ἐδίδαξας,
ἢ ἕκενῶσεν τὰς τε παλαιίστρας καὶ τὰς πυγὰς ἐνέτριψεν
τῶν μειρακίων στωμυλλομένων, καὶ τοὺς Παράλους ἀνέπεισεν
ἀνταγορεύειν τοῖς ἄρχουσιν. καίτοι τότε γ', ἠνίκ' ἐγὼ ζῶν,
οὐκ ἠπίσταντ' ἀλλ' ἢ μᾶζαν καλέσαι καὶ "ῥυππαπαῖ" εἶπεῖν. (Ar. Ra. 1069-1073)

ESQ. Además les enseñaste a practicar el cotilleo y la charlatanería,
la cual vació las palestras, desgastó³⁹ las posaderas
de los jóvenes charlatanes e indujo a los marineros de la Páralo
a contestar a sus superiores. Sin embargo, cuando yo vivía,
no sabían nada más que pedir el rancho y decir "boga"⁴⁰.

No menos reseñable resulta la contestación en clave cómica de Dioniso, quien en otra sucesión de tres infinitivos rememora las costumbres pasadas de los marinos (vv. 1074-1075) y las contrapone a las actuales, enunciadas por tres formas personales (v. 1076):

Δι. νῆ τὸν Ἀπόλλω, καὶ προσπαρδεῖν γ' εἰς τὸ στόμα τῶ θαλάμακι,
καὶ μινθῶσαι τὸν ξύσσιτον κὰκβάς τινα λωποδυτήσαι·
νῦν δ' ἀντιλέγει κοῦκέτ' ἐλαύνει· πλεῖ δευρὶ καῦθις ἐκεῖσε⁴¹. (Ar. Ra. 1074-1076/77)

³⁹ Cf. SOMMERSTEIN (1996) 252: "1070-1 worn down young men's buttocks: with sitting: cf. 1492, and *Knights* 1376, of young men sitting in the Agora and chattering (*stōmul-*) about the merits of a lawcourt speaker."

⁴⁰ Según los escolios, *ῥυππαπαῖ* es un grito propio de los marineros cuando se disponen a remar, de ahí nuestra traducción: *ἐπίφθεγμα ναυτικόν, παρασκευαστικὸν κωπηλασίας τὸ ῥυππαπαῖ*. Cf. Ar. V. 909 (*ῥυππαπαῖ*).

⁴¹ Seguimos la conjetura de Hermann, aceptada por Coulon, Stanford, Sommerstein y Wilson; sin embargo otros editores, como van Leeuwen, Dover o del Corno, adoptan la propuesta de Fritzsche y leen: *νῦν δ' ἀντιλέγει κοῦκέτ' ἐλαύνων πλεῖ δευρὶ καῦθις ἐκεῖσε*. Respecto al sujeto gramatical de los tres verbos, éste ha de ser el grupo de marineros tomados como un colectivo, si bien en el caso de *πλεῖ* el sujeto lógico podría ser la nave, por este motivo DEL CORNO (1994) 222, quien, no olvidemos, sigue la lectura de Fritzsche, señala: "*ἀντιλέγει... πλεῖ*: l'intenzione espressiva dei singolari è ora diversa. Il primo vale come collettivo, a indicare che l'insubordinazione ormai possiede tutta la flotta; mentre in *πλεῖ* il soggetto sottinteso, pur restando grammaticalmente lo stesso (come dimostra il participio *ἐλαύνων*, emendamento di Fritzsche che si è forzati ad accettare [...]), si estende nel significato fino a comprendere la nave stessa, che secondo un'abusata metafora può rappresentare al contempo pure lo stato."

*DIO. Sí, por Apolo, y tirarse un cuesco en la boca del remero de abajo,
llenar de mierda al compañero y, una vez en tierra, robar la ropa a alguien;
pero ahora contesta, ya no rema y navega de aquí para allá.*

2.1.14. En el inicio del canto coral, formado por dos estrofas de ritmos trocaicos en responsión (vv. 1099-1118⁴²) que preludian la gran justa poética, cobra un especial protagonismo el anuncio solemne del certamen realizado mediante la acumulación de tres elementos paralelos:

μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος, ἀδρὸς ὁ πόλεμος ἔρχεται. (Ar. Ra. 1099)
Magno es el asunto, grande la porfía, violenta la contienda se aproxima.

Asimismo, las estrategias del combate que el juez ha de dirimir están descritas con una secuencia de tres acciones verbales (*τεῖνη, ἐπαναστρέφειν, ἀντερείδεσθαι*⁴³):

*χαλεπὸν οὖν ἔργον διαιρεῖν, ὅταν ὁ μὲν τεῖνη βιαίως,
ὁ δ' ἐπαναστρέφειν δύνηται κἀντερείδεσθαι τορῶς. (Ar. Ra. 1100-1101)*
*Será pues tarea difícil de decidir cuando uno se lance violentamente,
y el otro sea capaz de revolverse y de resistir con firmeza.*

Finalmente, en la antístrofa (vv. 1109-1118), que no es sino una irónica *captatio benevolentiae* del público ateniense, se registra una triple serie de cláusulas subordinadas con ὡς (vv. 1110-1111, 1118), las cuales tienen la particularidad de cerrar verso en los tres casos:

[...] ὡς τὰ λεπτὰ μὴ γνῶναι λεγόντων,
μηδὲν ὀρωδεῖτε τοῦθ', ὡς οὐκέθ' οὔτω τὰυτ' ἔχει. (Ar. Ra. 1110-1111)
[scil. si teméis que no tengan formación] para comprender las sutilezas que digáis,
no tengáis ese miedo, pues ya no es así.

⁴² DOVER (1993) 329 considera estos versos como la parte final del *agón*, la *sphragis*, mientras que por ejemplo RADERMACHER (1967) 300 los interpreta como el proemio de los episodios siguientes de la pieza: “Das χορικόν 1099-1118 bildet den Auftakt des Kommenden.”

⁴³ Aunque los dos infinitivos dependen de *δύνηται*, la descripción de la acción recae en los mismos dado que *δύναμαι* es un verbo modal que no expresa la acción sino la capacidad de realizarla, cf. *supra* nota 38. Según RIJSKBARON (1984) 49-50 y 99-101, el empleo de infinitivo tras determinados verbos, entre los que se encuentra *δύναμαι*, es un “obligatory constituent”, dado que transmite el argumento de la acción. Sobre el valor de *δύναμαι* como verbo modal, cf. CRESPO GÜEMES – CONTI – MAQUIEIRA (2003) 282-283 y 301.

[...], ὡς ὄντων σοφῶν. (Ar. Ra. 1118)

[scil. no temáis a causa de los espectadores], pues son sabios.

2.1.15. La verdadera justa poética se inicia con una primera prueba consistente en el análisis comparativo de los prólogos de Esquilo y Eurípides (vv. 1119-1247). El primero en salir a la palestra literaria es Esquilo (vv. 1119-1176), quien cita como testimonio de sus prólogos los tres primeros versos de *Las coéforos* (vv. 1126-1128⁴⁴), número que el propio Dioniso se preocupa de recalcar, cuando ante la objeción de Eurípides de que en el prólogo de Esquilo hay mucho que criticar, el dios le replicará que en realidad no hay más que tres versos que censurar (ἀλλ' οὐδὲ πάντα ταῦτά γ' ἔστ' ἀλλ' ἢ τρία, v. 1130⁴⁵).

Por otra parte, es preciso señalar que la cita esquilea viene precedida de una serie de tres imperativos, con los que Dioniso insta a que el público guarde silencio y a que Esquilo hable:

ἄγε δὴ, σιώπα πᾶς ἀνὴρ⁴⁶. λέγ', Αἰσχύλε. (Ar. Ra. 1125)

Vamos, que callen todos. Recita, Esquilo.

⁴⁴ Gracias a esta cita y a otras posteriores que aparecen en la obra (vv. 1172-1173 y quizá también 1142-1143), además de otros testimonios de menor importancia, conservamos el inicio de *Las coéforos*, perdido en la tradición manuscrita. SOMMERSTEIN (1996) 259 defiende la adscripción del texto βιαίως ἐκ γυναικείας χερὸς / δόλοισ λαθραίοις (vv. 1142-1143) a la tragedia, siguiendo la opinión de otros filólogos como WEST (1990), quien incluye los versos en su edición de Esquilo.

⁴⁵ La expresión πλεῖν ἢ δώδεκα (v. 1129) que, en boca de Eurípides, alude al número de reproches que éste puede hacer a los versos de Esquilo no ha de tomarse al pie de la letra sino que en realidad se refiere a un número elevado indeterminado, como apostilla DEL CORNO (1994) 225: “δώδεκα: il numerale, come poi εἴκοσιν al v. 1131, ha valore di generica iperbole.” No obstante, Dioniso, como parte de la convención cómica, al contestar en el verso siguiente parece entender la cifra de manera literal, al igual que Eurípides en la contrarréplica: ἔχει δ' ἕκαστον εἴκοσιν γ' ἁμαρτίας (v. 1131).

⁴⁶ Un ejemplo similar a este empleo del imperativo se atestigua, por ejemplo, en Ar. *Pax* 510: ἀλλὰ πᾶς ἀνὴρ προθυμοῦ o en Ar. *Th.* 372: ἄκουε πᾶσ'. A su vez, ἄγε, aunque sintácticamente concuerda con πᾶς ἀνὴρ, no pocas veces se comporta como una interjección exhortativa acompañada normalmente de δὴ más un subjuntivo en primera persona, de ahí nuestra traducción. Cf. KÜHNER – GERTH (1898-1904) vol. 2, 1, 85-86 [=§ 371, 4 γ] y PRATO (2001) 309. Por esta causa, LÓPEZ EIRE (1996) 27 puntualiza: “Podemos decir que las formas de imperativo ἄγε, ἴθι, φέρε, al pasar al nivel coloquial, se han convertido en interjecciones.”

La primera cita esquilea (vv. 1126-1128) sirve realmente de introducción para el verdadero *βάσανος* que se inicia a partir del v. 1138, donde a petición de Eurípides (*αὐθις ἐξ ἀρχῆς λέγε*, v. 1137), Esquilo recita de nuevo el primer verso de *Las coéforos*. Hasta ese momento los reproches por parte de Eurípides, curiosamente también tres (vv. 1129, 1131, 1135⁴⁷), habían sido generales y no se habían centrado en los supuestos errores de los versos en cuestión, mientras que sin embargo a partir del v. 1138 las puntualizaciones de Eurípides tendrán como objetivo de sus pullas el texto específico de Esquilo. Así pues, nos encontramos ante tres declamaciones de Esquilo de versos de su prólogo de *Las coéforos* (vv. 1138, 1152-1153, 1172-1173), que son inmediatamente refutadas por Eurípides ya no de manera difusa sino haciendo hincapié en aspectos propios de cada pasaje, bien sea centrándose en un término de difícil exégesis como *ἐποπτεύειν* en respuesta al v. 1138, bien sea delatando una posible tautología entre los verbos *ἦκω* y *κατέρχομαι* o *κλύειν* y *ἀκοῦσαι*, en respuesta a las citas de los vv. 1152-1153 y 1172-1173 respectivamente.

Resulta interesante destacar que la última recitación de versos trágicos por parte de Esquilo viene precedida, al igual que la primera de los vv. 1126-1128, de una exhortación de Dioniso articulada en tres imperativos:

[...] ἴθι, πέραινέ σύ,
 Αἰσχὺλ', ἀνύσα· σὺ δ' εἰς τὸ κακὸν ἀπόβλεπε. (Ar. Ra. 1170-1171)

[...] Vennga, continúa
 de una vez, Esquilo; y tú, [scil. Eurípides] estate atento al error.

Finalmente, Dioniso cerrará el episodio de los prólogos de Esquilo con una mención clara al tres en el controvertido verso 1176: *οἷς οὐδὲ τρις λέγοντες ἐξικνούμεθα* (a los que [scil. a los muertos] no alcanzamos, ni aun repitiéndolo tres veces.) Esta referencia al tres parece estar haciéndose eco, en cierta medida, del v. 1130 en el que también Dioniso aclaraba a Eurípides el número de versos recitados por Esquilo: *ἀλλ' οὐδὲ πάντα ταῦτά γ' ἔστ' ἀλλ' ἢ τρία*. (¡Pero si todos juntos no son más de tres!)

⁴⁷ Los vv. 1132-1135 fueron considerados espurios por algunos autores como Wilamowitz o anteriormente Meineke (quien también secluía el v. 1136), aunque ya en su momento RADERMACHER (1967) 306 se mostró en contra de esta opinión. Sobre esta polémica, cf. DI BENEDETTO (1987), quien aboga por la autenticidad del pasaje.

A su vez, en el episodio dedicado a los prólogos de Eurípides (vv. 1177-1247), especialmente en el conocido pasaje de los léctos (vv. 1198-1247), atestiguamos recurrencias a estructuras basadas en el tres. Así, los vv. 1205 y 1220, formados por dos *ἀντιλαβαί* divididas en tres partes, parecen encuadrar una serie de tres intentos a cargo de Eurípides por recitar sus prólogos (vv. 1206-1208, 1211-1213 y 1217-1219). Los tres intentos, de poco más de dos versos cada uno, serán irremisiblemente interrumpidos tras el *anceps* del segundo metro yámbico del tercer verso por la muletilla cómica de Esquilo *ληκύθιον ἀπώλεσεν* que completa el trímetro yámbico (vv. 1208, 1213 y 1219⁴⁸). De esta manera nos encontramos con tres series formadas por el consiguiente prólogo y su interrupción, series que a su vez ocupan tres versos cada una, enmarcadas por las dos *ἀντιλαβαί* subdivididas en tres partes.

Sin embargo, no acaba aquí la recurrencia a series en las que el tres tiene protagonismo. Después de estos versos, delimitados a nuestro parecer por las dos *ἀντιλαβαί*, Eurípides sigue insistiendo en declamar nuevos prólogos y así encadena otra serie de tres, en este caso de poco más de un verso, abortados como cabía esperar por Esquilo y su lapidario *ληκύθιον ἀπώλεσεν* tras el *anceps* del segundo metro yámbico del segundo verso (vv. 1225-1226, 1232-1233 y 1240-1241). Esta nueva serie triple de prólogos más breves no es tan evidente pues la tercera tentativa es bruscamente cortada por la muletilla de Esquilo y en la primera ocasión sólo recita el inicio del verso (v. 1238) por lo que no será hasta el segundo intento cuando conseguirá declamar hasta el *anceps* del segundo metro del segundo verso como en las dos anteriores ocasiones, conformándose así una nueva secuen-

⁴⁸ La bibliografía que ha generado esta expresión es inmensa por lo que remitimos a DOVER (1993) 337-339 y a SOMMERSTEIN (1996) 263-265, quienes ofrecen un sucinto pero preciso estado de la cuestión. GIL FERNÁNDEZ (2013b) 94-95 propone: “Hesiquio y Focio atestiguan la existencia de un término *ληκώ* ‘*membrum virile*’ y consta la existencia de un verbo *ληκάω* (= *λαικάζω*) que tiene la apariencia de ser un denominativo de dicho término, aunque no se sabe si se usaba en época clásica. Con una falsa silabación, haciendo una pequeña pausa en el comienzo del diminutivo *ληκ-ύθιον*, se haría fácilmente inteligible al auditorio que lo perdido por los personajes de Eurípides era algo más valioso que un pequeño recipiente de cerámica, dado que el sujeto de los prólogos euripideos elegidos es siempre un personaje masculino: Egipto (*Ran.* 1206), Dioniso (1211), *ἀνήρ* (1217), Cadmo (1225), Pélope (1232), Eneo (1238), Zeus (1244).”

cia de tres series de prólogos más el ripio *ληκύθιον ἀπώλεσεν* que ocupan dos versos:

Ev. "Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς" — Αι. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
Ev. ἔασσον εἰπεῖν πρῶθ' ὄλον με τὸν στίχον.
"Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν
θύων ἀπαρχάς" — Αι. ληκύθιον ἀπώλεσεν. (Ar. Ra. 1238-1241)

EUR. "En otro tiempo Eneo de la tierra" — EsQ. Perdió el frasquito.
EUR. Primero déjame que diga un verso entero.
"En otro tiempo Eneo, tras recoger de la tierra una cosecha abundante,
mientras ofrecía las primicias" — EsQ. Perdió el frasquito.

Por último y a manera de coda, otro intento de Eurípides será ya interrumpido por el propio Dioniso (vv. 1244-1245). Esta tentativa se aleja un tanto de las series anteriores y parece estar al margen de las mismas no sólo por el hecho de ser frustrada al final del primer verso por Dioniso, en lugar de Esquilo, sino porque la dinámica de la fórmula ya es distinta (Dioniso recita todo el verso en vez de la expresión *ληκύθιον ἀπώλεσεν*) y porque además en este caso el prólogo que había empezado a recitar Eurípides, perteneciente a *Melaníra la Sabia*, no permitía en el segundo verso la inclusión de *ληκύθιον ἀπώλεσεν*⁴⁹:

Ev. "Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο" —
Δι. ἀπολεῖς· ἐρεῖ γὰρ "ληκύθιον ἀπώλεσεν." (Ar. Ra. 1244-1245)

EUR. "Zeus, según es narrado por la verdad" —
DIO. ¡Me vas a matar! Pues dirá: "Perdió el frasquito".

Así pues, proponemos que en el pasaje de los prólogos de Eurípides nos hallamos ante dos series triples bien diferenciadas, compuesta la primera por tres prólogos que junto con la muletilla *ληκύθιον ἀπώλεσεν* conforman tres versos (vv. 1206-1208, 1211-1213 y 1217-1219) y la segunda, que siguiendo la misma disposición de tres prólogos más *ληκύθιον ἀπώλεσεν*, ocupa dos versos cada vez (vv. 1225-1226, 1232-1233 y 1240-1241).

⁴⁹ Cf. SOMMERSTEIN (1996) 268: "1245 he'll just come in with 'mis-laid his oil-flask': actually he would not have been able to! We possess the first 22 lines of *Melanippe the Wise*, and in those 22 lines there is no place at which *lēkythion apōlesen* could have been tacked on."

2.1.16. Las partes líricas de las piezas de Eurípides y Esquilo (vv. 1248-1364a) son el tema de la segunda prueba del combate poético, el cual se puede subdividir a su vez en tres secciones que, tras un breve episodio coral (vv. 1251-1260), engloban la parodia de los μέλη de Esquilo por parte de Eurípides (vv. 1261-1300), la consiguiente réplica de Esquilo a propósito de los cantos corales euripideos (vv. 1301-1329), y finalmente la crítica esquilea de las monodias de Eurípides, tan propias de su estilo tardío (vv. 1329-1364).

En contra de esta subdivisión tripartita se podría argüir que Eurípides a partir de los vv. 1281-1282 se dedica a refutar otro tipo de composición de Esquilo, la de los nomos citaródicos:

*Ευ. μὴ πρὶν γ' ἀκούσης χᾶτέραν στάσιν μελῶν
ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην. (Ar. Ra. 1281-1282)*

*EUR. No antes de que escuches otra serie de cantos
compuesta a base de los nomos citaródicos.*

No obstante, Eurípides no se está refiriendo a que a continuación vaya a parodiar composiciones citaródicas de Esquilo, pues éste no compuso las partes líricas para cítara, sino para un coro acompañado del ἀλός⁵⁰. En realidad, Eurípides se dispone a exagerar la interpretación de dichas partes a la manera del tañer de los citaredos, de ahí la reiterativa onomatopeya φλαττοθραττοφλαττοθρατ, remedando el rasgueo de las cuerdas de la cítara, y la métrica dactílica, propia de este tipo de composiciones⁵¹, que encontramos profusamente representada en los vv. 1284-1295 correspondientes a la supuesta pieza en nomo citaródico, pieza que por cierto viene precedida de una triple exhortación en boca de Dioniso:

⁵⁰ RADERMACHER (1967) 317 señala que aunque el acompañamiento trágico estaba basado en el ἀλός, sin embargo de manera excepcional y con carácter de lucimiento la κιθάρα podía adoptar este papel, aunque no parece ser éste el caso: "Das Drama war ja eigentlich an Flötenbegleitung gebunden, doch nicht ohne Ausnahmen, und die eingelegten Kitharodien gaben sich als besondere Prunkstücke (Wilamowitz, Timotheos 101). [...] Da eine κιθάρα nicht zur Stelle ist, so wird ihre Musik parodistisch nachgeahmt; zu dem φλαττοθραττο φλαττοθρατ muß man sich die Handbewegungen des Euripides denken, der einen Kitharoden vorstellt."

⁵¹ Cf. WEST (1986) y GARCÍA NOVO (1999).

ἴθι δὴ, πέραινε, καὶ κόπον μὴ προστίθει. (Ar. Ra. 1283)

Venga, continúa y no añadas ningún "golpe"⁵².

2.1.17. En la tercera y última prueba, en la que, a petición de Esquilo, los versos de ambos poetas serán pesados en una balanza (vv. 1365-1413), se realizan tres pesajes en sendas series formadas por un verso de Eurípides y otro de Esquilo que son puestos por cada poeta en un plato de la balanza para proceder a compararlos entre sí, resultando vencedor en los tres casos Esquilo (vv. 1382-1383, 1391-1392 y 1402-1403⁵³).

Esta disposición tripartita no se vería afectada si en la laguna que se ha postulado tras el v. 1410 Esquilo recitase dos versos tal y como parece sugerir el texto, tras los cuales se pudiese conjeturar que se procediese a algún nuevo pesaje⁵⁴. En el presente caso, estos versos se tendrían que poner en la balanza para contrarrestar —y supuestamente superar— el peso de Eurípides, sus hijos, su mujer, Cefisofonte y todos los libros del propio Eurípides, los cuales se tendrían que haber depositado en el otro platillo de la balanza. Como es evidente, este pesaje desde el punto de vista escénico

⁵² Dioniso alude a la expresión *ἴη κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν*; ([scil. *χpor qué al escuchar un golpe no acudes en defensa?*]) que a manera de cláusula final Eurípides está añadiendo a las citas de Esquilo. DEL CORNO (1994) 233 defiende que el término *κόπος* en el v. 1283 tiene un doble sentido: "[...] non tanto è il vocabolo o il significato di «percossa» che qui Dioniso raccomanda di escludere, bensì l'effetto di «fatica» e dunque «noia»."

⁵³ La balanza habría sido llevada probablemente durante el canto coral de los vv. 1370-1377. Cf. STANFORD (1963) 190 y DOVER (1993) 367, quien señala los tres pesajes y propone: "While the chorus is singing, attendants bring on a balance. Since the scene which follows requires one scale to go down at 1384, 1393, and 1404 when nothing material has been put into it, it must be weighted, but that fact must be concealed from the audience. It can easily be done by a peg under the beam at the fulcrum, unobtrusively removed once each poet has taken hold of his scale in 1379 f."

⁵⁴ WILSON (2007) acepta la posible laguna propuesta por Fritzsche, sin embargo otros editores, como por ejemplo SOMMERSTEIN (1996) 283, disienten: "1410-1 Several scholars [...] have found the transition here too abrupt and have supposed that something has been lost from the text, e.g. a line or so to complete Aeschylus' speech [...] followed by a request from Pluto that Dionysus declare a winner. Against this it must be argued (i) that Aeschylus' words in 1410 are grammatically complete and readily intelligible, (ii) that after the climactic event of the verse-weighing [...], the contest is clearly over and the declaration of its result is to be expected even without any initiative by Pluto [...]."

no se podría realizar, por lo que —se recitasen o no los dos versos en la posible laguna textual— este último reto de Esquilo no deja de ser una baladronada cuya representación ante el público no sería factible de ninguna manera:

*Αι. καὶ μηκέτ' ἔμοιγε κατ' ἔπος, ἀλλ' εἰς τὸν σταθμὸν
αὐτός, τὰ παιδί', ἢ γυνή, Κηφισοφῶν,
ἐμβὰς καθήσθω, ξυλλαβῶν τὰ βιβλία·
ἐγὼ δὲ δὴ ἔπη τῶν ἐμῶν ἐρῶ μόνον. (Ar. Ra. 1407-1410)
lacunam statuit Fritzsche*

*ESQ. Ya no más verso a verso, sino que éste, tras subirse a la balanza
junto con sus hijos, su esposa y Cefisofonte,
se siente, llevando consigo sus libros;
yo recitaré sólo dos versos de los míos.*

En suma, en este episodio asistimos otra vez a una estructura basada en torno al número tres que se encuadra dentro de la tendencia a este tipo de secuencias que hemos creído individuar a lo largo del certamen poético.

2.1.18. En último lugar, ya en la *éxodos* (vv. 1500-1533), atestiguamos una relativa presencia de series triples. De esta manera, en los anapestos de Plutón se registra la alusión, ya reseñada, a las tres maneras de suicidio (vv. 1504-1507, cf. 2.1.3) así como la triple repetición del adverbio *ταχέως* (vv. 1508-1509 y 1513/14). A su vez Esquilo, al dar unos postreros consejos a Plutón antes de dejar el Hades, dedicará a un Eurípides ya derrotado una serie de tres epítetos denigratorios:

*μέμνησο δ' ὅπως ὁ πανοῦργος ἀνὴρ
καὶ ψευδολόγος καὶ βωμολόχος (Ar. Ra. 1520-1521)
[...]
Acuérdate de que ese hombre malvado,
mentiroso y charlatán
[scil. nunca se siente en mi trono].*

Por otra parte, no podemos dejar de señalar el hecho de que la comedia se cierre en sus hexámetros dactílicos finales con un triple deseo por parte del coro en el que se entremezcla la ficción poética con la denuncia política. Así, por un lado éste pide a las deidades del inframundo que concedan un buen viaje de regreso a Esquilo (*εὐοδίαν ἀγαθήν*, v. 1528) e inspiren a la ciudad buenos proyectos (*ἀγαθὰς ἐπινοίας*, v. 1530). Finalmente, la nota

ácida vendrá dada por la exhortación a Cleofonte, ateniense de ancestros tracios y contrario a firmar la paz con Esparta, de que si quiere continuar batallando, que lo haga en su propia tierra; es decir, en Tracia lejos de Atenas y si alguien quiere seguirle, que se vaya también (*Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω / κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις*, vv. 1532-1533).

2.2. Secuencias triples con valor estilístico

En este epígrafe incluimos aquellas series que en última instancia parecen responder a una intencionalidad expresiva, si bien es cierto que, dado que las fronteras entre los distintos apartados son lábiles, no pocas veces también aportan datos para el desarrollo de la acción; sin embargo, consideramos que su carácter acumulativo prima sobre el resto de posibles valores, carácter que en ocasiones queda resaltado por el hecho de concentrarse en un mismo verso o en el espacio de pocos versos⁵⁵.

2.2.1. A lo largo de la pieza se registran versos que constituyen *τρίκωλα*, así como sucesiones triples de elementos en un mismo verso⁵⁶.

Así, en *Ra.* 204 se atestigua un *τρίκωλον* formado por tres adjetivos con *α-*privativa. A su vez, este verso presenta un paralelismo con el v. 838, texto que, si bien ya no forma un *τρίκωλον*, constituye sin embargo una serie triple condensada en un mismo verso:

*Δι. ἄπειρος, ἀθαλάττωτος, ἀσαλαμίνιος*⁵⁷ (*Ar. Ra.* 204)

DIO. Inexperto, sin conocimiento del mar, ni de Salamina

⁵⁵ Tradicionalmente la crítica ha reparado en algunos de los pasajes que analizaremos a continuación, pues son más evidentes que los que hemos estudiado en el anterior epígrafe; no obstante, éstos no han sido puestos en relación con la preferencia por las series y secuencias triples que hemos creído apreciar en *Las ranas*.

⁵⁶ Sobre los vv. 465-466 (*ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε κτλ.*), 1099 (*μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος κτλ.*) y 1125 (*ἄγε δή, σιώπα πᾶς κτλ.*), cf. *supra* respectivamente los apartados 2.1.6; 2.1.14 y 2.1.15.

⁵⁷ Según SOMMERSTEIN (1996) 175: “204 unexperienced, unseamanlike, unSalaminian: in the Greek these three words [...] make up a complete iambic line, divided rhythmically in the proportion 3:4:5 [...]”. A su vez, DEL CORNO (1994) 168 cree ver en este verso una burla del estilo sacro: “La sequenza triplice di determinazioni negative è parodia di dizione solenne, forse di origine sacrale, quale ad esempio ricorre più volte in Eraclito.”

Ευ. ἔχοντ' ἀχάλινον ἀκρατῆς ἀτύλωτον στόμα⁵⁸ (Ar. Ra. 838)

EUR. [scil. he examinado a Esquilo] quien tiene una lengua sin freno, sin control
y sin barreras

Otros ejemplos de este tipo de series triples son:

Εα. ἰδοῦ⁵⁹, λαβέ, προσθοῦ. [...] (Ar. Ra. 483)

JANT. Mira, coge, colócatela [scil. la esponja].

Αια. ὁ Διτύλας χῶ Σκεβλύας χῶ Παρδόκας (Ar. Ra. 608)

ÉACO: Dítilas, Esceblías y Pardocas [scil. venid aquí⁶⁰]

2.2.2. También se atestiguan series triples de elementos concatenados
en encabalgamiento⁶¹:

Εα. τίς οὔτος οὔνδον ἐστί θόρυβος καὶ βοή
χῶ λουδορησμός; (Ar. Ra. 757-758)

JANT. ¿Qué es ese ruido de dentro, ese griterío
y esos insultos?

⁵⁸ El paralelismo perfecto se ve un tanto trastocado debido a que en el verso siguiente, v. 839, atestigüamos otro adjetivo con *α-*privativa (*ἀπεριλάλητον*) referido igualmente a *στόμα*, lo cual empero no afecta al hecho de que se registre una serie de tres adjetivos con valor negativo seguidos sin interrupción en un mismo verso. Por otra parte, es digno de atención que el v. 837 conforme un *τρίκωλον* compuesto por tres términos que empiezan por la letra *α-*, lo cual corrobora que no nos hallamos ante un hecho fortuito: *ἄνθρωπον ἀγριοποιόν, ἀθαδόστομον*.

⁵⁹ A propósito de *ἰδοῦ*, LÓPEZ EIRE (1996) 97 comenta: "La dependencia absoluta del contexto y de la realización que muestran las interjecciones propiamente dichas [...] es constatable también en las llamadas interjecciones impropias o, si se prefiere, 'partículas de requerimiento', que, a modo de estimulantes conversacionales, desempeñan función conativa o fática, del tipo *ἄγε, φέρε, ἴθι, εἰπέ, ἰδοῦ* —forma enclítica de la segunda persona de imperativo aoristo medio *ἰδοῦ*—, *ἀμέλει, ἴσθι* (*ἴσθ' ὅτι*)."

⁶⁰ Éaco, quien en un principio, incomodado por Dioniso y Heracles-Jantias, había solicitado la presencia de dos sirvientes, tal y como se aprecia por los imperativos en dual de los vv. 606-607, llama a otros tres más cuyos nombres tienen resonancias escitas o tracias. Según SOMMERSTEIN (1996) 209: "The names are not particularly comic in anything except their outlandishness (though the last might be based on *perdesthai* 'fart'), and they are probably either actual Scythian names or coined after Scythian patterns: the third name strongly suggests the well-attested name Spartocus, which appears in the fifth century in the royal house of Bosphorus (Crimea) [...]" A su vez DOVER (1993) 270 señala: "*δίτυλος* means 'two-humped' (of a camel) in D.S. ii. 54. 6, and Hsch. κ 1961 records *κεβλός* as meaning 'baboon', but we do not know from what dialect or period."

⁶¹ Sobre los vv. 1170-1171 ([...] *ἴθι, πέραινε σύ κτλ.*), cf. *supra* el apartado 2.1.15.

Οικέτης. ἀγῶνα ποιεῖν αὐτίκα μάλα καὶ κρίσιν
κἄλεγχον αὐτῶν τῆς τέχνης. (Ar. Ra. 785-786)

SERVIDOR: *Instituir cuanto antes un certamen, un juicio
y una prueba del arte de cada uno.*

2.3. Repeticiones triples de elementos

Se analizan en esta sección aquellas secuencias o frases que se repiten tres veces de manera idéntica o casi idéntica a lo largo de la pieza, y para ser más exactos, a lo largo de un episodio o unidad temática⁶².

2.3.1. En el episodio de la conversación entre Heracles y Dioniso, Jantias se queja tres veces de la carga que lleva a sus espaldas con una fórmula que ocupa el trímetro yámbico a partir de la cesura pentemímera:

περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος (Ar. Ra. 87, 107 y 115)

Sobre mí ni siquiera una palabra

2.3.2. En el canto coral dedicado a Yaco⁶³ (vv. 397-413) se registra tres veces la invocación al dios⁶⁴, a manera de efimnio, al final de cada una de las tres estrofas que componen dicho canto:

⁶² Al igual que en la sección anterior (2.2) y debido también a su carácter más visible, la crítica ha prestado atención a este tipo de recursos con mayor frecuencia que la advertida en los aspectos compilados en el primer epígrafe (2.1), aunque no lo han puesto en relación con la tendencia a utilizar estructuras basadas en el tres que creemos haber observado en la pieza. Así, MILLER (1945) 405-406 enumera una serie de repeticiones de frases y de sintagmas entre las que se atestiguan algunas triples como ὥσπερ νῶ ποτε (Av. 114-116), κρίνειν ἐμέ (Ec. 1155-1157) y κοιμητῆ μὲν οὖν (Pl. 833-834, 838). Por otra parte, de entre las iteraciones que pasaremos a señalar a continuación, MILLER (1944) 31 tan sólo reseña περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος (Ra. 87, 107 y 115); a su vez LÓPEZ EIRE (1996) 160-163, al analizar las repeticiones como elemento estilístico, nos remite casi única y exclusivamente a las duplicaciones de un término, dado que es la iteración más usual en la obra del comediógrafo ateniense. Finalmente, en torno a las triples repeticiones en general, FEHLING (1969) 171 sugiere: "Dreifache Wiederholung gibt einer Äußerung besonders feierlichen Nachdruck. [...] Sie begegnet vor allem in den niederen Sphären des Religiösen, unter anderem in der Magie, zu deren Wesen Förmlichkeit gehört."

⁶³ Yaco es el dios que precede las comitivas eleusinas y su nombre deriva del verbo ἰαχέω "gritar". Normalmente se considera que Yaco es un epíteto del dios Dioniso, si bien en las fuentes antiguas aparece como hijo y esposo de Deméter, como

Ἰακχέ φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με. (Ar. Ra. 403, 408 y 413)

Yaco, amigo de la danza, escóltame.

2.3.3. La criada de Perséfone solicita la entrada de Heracles-Jantias tres veces con el giro ἀλλ' εἴσιθι, bien sin elisión en el imperativo (v. 507), bien con elisión: ἀλλ' εἴσιθ' (vv. 512 y 517⁶⁵). Por otra parte, resulta significativo que Heracles-Jantias al aceptar de buen grado la invitación certifique su asentimiento con tres imperativos. Así, le pide a la criada que marche y anuncie su llegada a las bailarinas (vv. 519-520: ἴθι νυν, φράσον [...] / ὅτι εἰσέρχομαι), a la vez que ordena a Dioniso, disfrazado de esclavo, que lo acompañe (v. 521: ἀκολούθει).

2.3.4. En el *antepírrema* del *agón* (vv. 1006-1076/77), que como ya señalamos (2.1.13) presenta gran variedad de recursos basados en secuencias triples, Eurípides interpela a Esquilo tres veces con el giro τί (σὺ) δράσας (vv. 1019, 1062 y 1064). No obstante, respecto al v. 1019 hay problemas de adscripción pues Coulon y Radermacher lo atribuyen a Dioniso; asimismo Wilson opta por leer en el v. 1064 τι δράσας, es decir: el indefinido τι en lugar del interrogativo τί, siguiendo la propuesta de Richard Bentley, que también aceptan van Leeuwen y Sommerstein, pero que sin embargo no recogen Coulon, Radermacher, Dover o del Corno, quienes prefieren la lectura τί. De todas maneras, a pesar de las variantes textuales y de la posible atribución de los versos, parece apropiado considerar que nos hallamos ante una triple iteración de una misma expresión, que se repetiría en todo caso con mínimas variantes.

2.3.5. Finalmente y a pesar de que se desmarca un tanto de los anteriores ejemplos, consideramos preciso señalar en este epígrafe el triple voca-

hijo de Perséfone, como reencarnación de Zagreo e identificado con Dioniso. Cf. BURKERT (2007) 381-382 y GARCÍA LÓPEZ (1993) 105-106.

⁶⁴ GRAF (1991) 191 da un ejemplo de triple invocación con una estructura análoga, pues consta de los mismos elementos (nombre, epíteto y verbo en imperativo), aunque en distinto orden: ἐλθέ μοι, κύριε Ἑρμῆ, / ὡς τὰ βρέφη εἰς τὰς κοιλίας τῶν γυναικῶν, / ἐλθέ μοι, κύριε Ἑρμῆ, / συνάγων τὰς τροφὰς τῶν θεῶν καὶ ἀνθρώπων, / ἐλθέ μοι, τῷ δεῖνα, κύριε Ἑρμῆ.

⁶⁵ No obstante, anteriormente la criada ya había interpelado a Heracles-Jantias con palabras similares: δεῦρ' εἴσιθι (v. 503). De todas formas, esto no es óbice para que nos encontremos ante una triple iteración del sintagma: ἀλλ' εἴσιθι.

tivo con el que Dioniso llama al supuesto esclavo que le ha de abrir la puerta de la casa de Heracles:

[...] παιδίον, παιῖ, ἡμί, παιῖ. (Ar. Ra. 37)

[...] Esclavito, esclavo, eh, esclavo⁶⁶.

3. A manera de conclusión

Si bien en las comedias aristofánicas son relativamente frecuentes el uso de compuestos con *τρίς* con valor enfático⁶⁷ así como el empleo del número *τρεῖς* (*τρία*) *καὶ δέκα* para referirse a un número redondo⁶⁸, no parece sin embargo que en ninguna de ellas se atestigüe una articulación tan marcada ni tan variada en torno al numeral tres como la que creemos haber encontrado en *Las ranas*, articulación que va más allá de lo léxico —aspecto que apenas hemos tratado—, pues engloba toda una serie de recursos más sutiles que se desarrollan a lo largo de toda la obra con una insistencia que consideramos que no puede ser casual.

La explicación a este fenómeno se ha de buscar probablemente en el hecho de que el personaje que vertebró la obra sea Dioniso, dios del teatro y profundamente relacionado con los misterios de Eleusis y con el orfismo⁶⁹.

⁶⁶ LÓPEZ EIRE (1991) 27 ofrece una serie de paralelos aristofánicos de este pasaje, siendo el más significativo el de *Nu.* 1145: *παιῖ, ἡμί, παιῖ παιῖ*. Asimismo, el autor señala que el diminutivo *παιδίον* es un recurso de *captatio benevolentiae* mientras que el verbo *ἡμί*, intercalado entre vocativos, subraya la repetición enfática.

⁶⁷ LÓPEZ EIRE (1996) 138 propugna que *τρίς* acentúa “quizás no tanto los conceptos como la emotividad con que son expresados”. Por otra parte, *τρίς* puede actuar como refuerzo (*Pax* 1334: *ὦ τρίς μάκαρ, Ra.* 1176: *οἷς οὐδὲ τρίς λέγοντες ἐξικνούμεθα*) y como prefijo con valor intensivo (*Ach.* 400 *ὦ τρισμακάρι’ Εὐριπίδη, Ec.* 1129: *ὦ μακάριε καὶ τρισόλβιε*). Con el prefijo *τρίς* los adjetivos más usuales en las obras de Aristófanes son: *τρискаκοδαίμων* (*Ach.* 1024, *Pax* 1271, *Th.* 209, 875, *Ra.* 19 y *Ec.* 1098) y *τρισμακάριος* (*Ach.* 400, *Nu.* 166, *V.* 1293 y *Av.* 1273, 1707).

⁶⁸ Así VAN LEEUWEN (1904) 126 señala a propósito de Ar. *Pl.* 846: “*τρία καὶ δέκα*] ‘rotundus’, ut nos loquimur, hic est numerus.” WILSON (2007) opta por leer en este verso *τριακαίδεκα*, al igual que en *Pl.* 194, lo cual no afecta al significado del pasaje. Cf. también Ar. *Pax* 990 (*τρία καὶ δέκ’ ἔτη*) y *Ra.* 50 (*δώδεκ’ ἢ τρεῖς καὶ δέκα*).

⁶⁹ BURKERT (2007) 368 señala que los dioses místicos por antonomasia son Deméter y Dioniso, dado el carácter agrario de ambos, lo cual conlleva a su vez el consumo de determinadas bebidas como el *κυκεών* a base de cebada o el vino. Por otra parte, Deméter, divinidad primordial en los misterios eleusinos junto con su hija

La vertiente iniciática de Dioniso se aviene perfectamente con el marcado carácter misterico de la comedia, el cual se hace patente no sólo en la presencia de un coro de *μύσται*, que continúa festejando en el Hades la procesión de Yaco por la “vía sacra” hacia Eleusis (vv. 312-459⁷⁰), sino también en el propio argumento que se desarrolla casi en su totalidad en el Más Allá, lugar de residencia, por cierto, de las almas de los iniciados, quienes habitan junto a las puertas de Plutón cerca de un camino que posiblemente no sea sino una traslación de la “vía sacra” eleusina al mundo de ultratumba de acuerdo con la topografía aristofánica del Hades (*Ra.* 162-163⁷¹).

Llegados a este punto es preciso señalar la importancia que tenía el número tres en los cultos y rituales en torno a Dioniso, importancia que por su recurrencia difícilmente puede ser fortuita. Así, por ejemplo, tres son las hermanas, Autónoe, Ino y Ágave, hijas de Cadmo, que guían tres tíasos en las *Bacantes* de Eurípides y que a la postre despedazarán a Penteo, hijo de Ágave⁷². Igualmente, las tres Miniades, Leucipe, Arsínoe (o Arsipe) y Alcátoc (o Alcítoc), devoran a Hípaso, hijo de Leucipe, cegadas por Dioniso en castigo por haberse negado éstas a participar en unas fiestas que

Perséfone/Core, también juega un papel destacado en el orfismo, debido probablemente a su faceta como madre de Perséfone, una de las divinidades órficas fundamentales junto con Dioniso. Este aspecto se puede apreciar en la desconcertante tablilla, correspondiente al fr. 492 (ed. BERNABÉ), que al principio fue interpretada como un himno órfico en honor a Deméter, aunque su significado es bastante más complejo y nos retrotrae en última instancia a un texto escrito deliberadamente de manera incomprensible y sólo al alcance de los iniciados. Asimismo, conviene recordar que Perséfone en la tradición órfica es la madre de Dioniso. Cf. BURKERT (2005) 42-44 y 56-58, y BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2008) 41-42, 67-68 y 137-150. Finalmente, en los festivales de Dioniso en Eleusis se atestigua la tríada Deméter, Core y Dioniso (Yaco), que pasaría a Roma, a través de Sicilia y la Magna Grecia, bajo los nombres latinos de Ceres, Libera y Liber, respectivamente. Cf. KERÉNYI (2004) 152, 177 y 180.

⁷⁰ Cf. GRAF (1974) 40-50 y LADA-RICHARDS (1999) 88 quien analiza la pieza, no sólo la *párodos*, como un reflejo de la procesión eleusina: “But within the framework of the Eleusinian ritual too, Dionysus’ journey evokes reminiscences of the so called ‘Sacred Way’, that is, the road which leads neophytes and initiates alike in procession from Athens to Eleusis.”

⁷¹ Cf. NAMIA (1977).

⁷² E. *Ba.* 680-682 y 1125-1131.

se celebraban en su honor⁷³. En este mismo mito de las hijas de Minias y relacionado con las capacidades proteicas de Dioniso, capacidades que en *Las ranas* se reflejan quizás en el intercambio de los atributos de Heracles con su esclavo Jantias, el dios habría intentado previamente convencer a las muchachas y, al no conseguirlo, les habría causado, como venganza, la *μανία* adoptando sucesivamente tres formas animales distintas: toro, león y leopardo⁷⁴.

Por otra parte, Dioniso recibía culto en unas fiestas denominadas trietéricas o trietérides, que tenían lugar cada dos años —tres de acuerdo con el cálculo inclusivo de los griegos, de ahí su nombre— en varias ciudades, entre ellas Delfos, en el solsticio de invierno. Según un controvertido pasaje desde el punto de vista crítico-textual del primero de los tres *Himnos Homéricos* dedicados a Dioniso, estas fiestas se instauraron en recuerdo de los tres nacimientos del dios: el primero, de la mortal Sémele, hija de Cadmo; el segundo, del muslo de Zeus y el tercero, su renacimiento tras haber sido descuartizado por los Titanes⁷⁵. A su vez, esta relación con el número tres queda confirmada en algunos himnos órficos, como los números 45 y 52 dedicados a Dioniso *τριετηρικός*, o el n.º 53 consagrado a Dioniso *ἀμφιετής* (“el de los años alternos⁷⁶”). Asimismo, en el himno n.º 52,

⁷³ Plu. *Mor. (Aetia Romana et Graeca)*, 299e, Ael. *VH* 3, 42 y Ant. Lib. 10.

⁷⁴ Ant. Lib. 10, 2. A propósito de la omnipresencia del tres en relación con Dioniso, CASADIO (1994) 89, n. 61, ha de admitir: “Il ricorrere persistente del numero tre in questi rituali e nei miti che li fondano non può dirsi casuale.”

⁷⁵ H. Hom., *h. Bacch.*, 1, 11-12: *ὡς δὲ τὰ μὲν τρία, σοὶ πάντως τριετηρίσιν αἰεὶ / ἄνθρωποι ῥέξουσιν τεληέσσας ἑκατόμβας.* (Y así como fueron tres, a ti siempre en las trietérides / los hombres te sacrificarán hecatombes perfectas.) CASSOLA (1975) 464-465 considera que la expresión *τὰ μὲν τρία* se refiere a los tres nacimientos de Dioniso, mientras que ALLEN – SIKES (1904) 5 optan por leer *τάμεν* y sugieren que el texto alude a que Dioniso fue despedazado en tres partes; no obstante persiste la duda pues estos mismos autores confiesan: “The emendation is therefore uncertain, and the passage waits for further light.”

⁷⁶ Como epíteto de Dioniso se suele considerar que *ἀμφιετής* no es sino una variante de *τριετηρικός*. Cf. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1959) 2, 375, n. 3; KERÉNYI (1976) 198 y 213, y RICCIARDELLI APICELLA (2000) 436 quien observa que “Anfiete e Trieterico indicano entrambi Dioniso celebrato ad anni alterni.” NILSSON (1957) 40, n. 11, expresa la misma opinión matizando otras posibles interpretaciones: “The words

v. 5, insertado en una serie de epítetos de la divinidad, aparece el adjetivo en vocativo *τριφνές* (“de triple naturaleza⁷⁷”).

Esta insistencia en torno al tres está atestiguada, por ejemplo, en las laminillas órficas de Pelina (frs. 485-486 ed. Bernabé), datadas en el s. IV a.C., en las que se lee el vocativo *τρισόλβιε* (“tres veces venturoso”, v. 1), referido al iniciado cuya alma, tras la muerte, acaba de ser liberada por Baco. Igualmente, en la laminilla de la que se conserva más texto (fr. 485), se registra una triple fórmula compuesta por el sintagma *εἰς γάλα* + aoristo: *ταῦρος εἰς γάλα ἔθορες / αἶψα εἰς γάλα ἔθορες / κριὸς εἰς γάλα ἔπεσε* (vv. 3-5⁷⁸). Estas laminillas, halladas en 1985 y publicadas en 1987⁷⁹, tienen forma de hoja de hiedra y fueron encontradas sobre el pecho de una difunta junto a la que estaba la estatuilla de una ménade; así pues, el carácter dionisiaco es más que evidente, dado que la hoja de hiedra representa el poder de Dioniso; además, la alusión a la caída en la leche se relaciona con conceptos de identificación con Dioniso y con el renacimiento a una nueva vida⁸⁰.

Así pues, la relación entre Dioniso, personaje principal de *Las ranas*, y el tres es un hecho suficientemente demostrado. Por otra parte, la comedia ha sido interpretada desde la clave ritual y dividida en tres partes fundamentales: el descenso al Hades, la escena en el umbral del Hades (donde Dioniso se encontrará con el coro de iniciados) y la justa poética ya en el

ἀμφιετής and *τριετήρ* refer evidently to the biennial period of the orgia and cannot here be translated with Liddell and Scott ‘yearly’ and ‘of three years’ respectively.”

⁷⁷ Sobre *τριφνής* en el ámbito órfico, cf. RICCIARDELLI APICELLA (2000) 433: “Dioniso può essere detto triplice per le sue tre nascite: da Persefone, da Semele e dalla coscia di Zeus [...]. Non credo che Dioniso possa essere detto triplice per la sua natura, umana (a causa della madre Semele), titanica (per lo scempio che i Titani fanno di lui), divina (tramite il padre Zeus) [...]. Né [...] che Dioniso sia detto così perché ha il potere su tutto il mondo (che a sua volta è tripartito).”

⁷⁸ En su trabajo inédito *Los valores de tres en testimonios órficos, dionisiacos y en la imaginería tradicional ultraterrena* JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL hace hincapié en otras recurrencias al tres que encontramos en estas laminillas como por ejemplo que la palabra *γάλα* comience por *γ*, la tercera letra del alfabeto usada asimismo para el tres, y ocupe el tercer lugar en las tres variantes de la fórmula. Además, en ambas laminillas la fórmula aparece por primera vez en el verso tres. No obstante, no es fácil decidir si estas coincidencias son intencionadas o sólo fruto del azar.

⁷⁹ La *editio princeps* se debe a TSANTSANOGLOU – PARASSOGLU (1987).

⁸⁰ Cf. BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2001) 107-117.

interior del Hades⁸¹. Esta subdivisión conllevaría consigo un marcado carácter iniciático, pues Dioniso va poco a poco adentrándose en el mundo ultraterreno, mundo del que finalmente saldrá vencedor al conseguir que Esquilo retorne al mundo de los vivos⁸². Igualmente, esta *κατάβασις* adquiere un gran simbolismo, pues se puede analizar como una búsqueda de la propia divinidad en pos de su verdadera personalidad, razón por la que de nuevo el elemento iniciático y trascendente se nos aparece con suma claridad⁸³.

En suma, consideramos que la recurrencia al tres que hemos creído advertir en *Las ranas* no responde al azar sino a una decisión consciente de Aristófanes quien se sirvió de estos recursos para reforzar, por así decirlo, el carácter deliberadamente misterioso de la obra y para trasladar a la escena la complejidad simbólica de la propia iniciación de la divinidad⁸⁴.

Bibliografía

- ALLEN, T. W. – SIKES, E. E. (1904), *The Homeric Hymns*. London, Macmillan.
- BENEDETTO, V. di (1987), "Aristofane, Rane 1132-1135 e Euripide, Oreste 212": *ZPE* 70 (1987) 11-18.
- BERNABÉ, A. (2004-2007), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta, Pars II, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*, 3 vols. München-Leipzig, Teubner.
- BERNABÉ, A. – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2001), *Instrucciones para el Más Allá. Las laminillas órficas de oro*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- BERNABÉ, A. – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2008), *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*. Leiden-Boston, Brill.
- BURKERT, W. (1972), *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- BURKERT, W. (2005), *Cultos místéricos antiguos*. Madrid, Trotta.

⁸¹ Cf. KONSTAN (1986), quien a su vez pone en relación estos tres estadios con las tres fases de los ritos de paso postuladas por Arnold van Gennep (preliminar, liminar y postliminar) y desarrolladas por Victor Turner.

⁸² La relación entre el tres y la metempsicosis en el mundo órfico aparece atestiguada en una laminilla en hueso, procedente de Olbia, del s. V a.C. en la que se puede leer la secuencia: *βίος, θάνατος, βίος*, secuencia perfectamente aplicable al personaje de Esquilo en *Las ranas*. Cf. VINOGRADOV (1991).

⁸³ Cf. SEGAL (1961).

⁸⁴ Cf. LADA-RICHARDS (1999) 88.

- BURKERT, W. (2007), *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid, Abada.
- CASADIO, G. (1994), *Storia del culto di Dioniso in Argolide*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale.
- CÀSSOLA, F. (1975), *Inni Omerici*. Milano, Mondadori.
- CORNO, D. del (1994), *Aristofane: Le Rane*. Milano, Mondadori.
- COULON, V. (1928), *Aristophane: Les Thesmophories, les Grenouilles*. Paris, reimpr. 1991, Les Belles Lettres.
- CRESPO GÜEMES, E. – CONTI, L. – MAQUIEIRA, H. (2003), *Sintaxis del griego clásico*. Madrid, Gredos.
- DELLING, G. (1969), “*τρεῖς, τρίς, τρίτος*”: G. FRIEDRICH, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Begründet von Gerhard Kittel*. Stuttgart, Kohlhammer, vol. 8, 215-225.
- DILLON, M. (1995), “By Gods, Tongues, and Dogs: The Use of Oaths in Aristophanic Comedy”: *G&R* 42.2 (1995) 135-151.
- DOVER, K. (1993), *Aristophanes: Frogs*. Oxford, Clarendon Press.
- FARAONE, CH. A. – OBBINK, D. (eds.) (1991), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- FEHLING, D. (1969), *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*. Berlin, de Gruyter.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1993), *Aristófanes: Las Ranas*. Murcia, Universidad de Murcia.
- GARCÍA NOVO, E. (1999), “*ΤΟΦΛΑΤΤΟΘΡΑΤ ΤΟΦΛΑΤΤΟΘΡΑΤ*”: *CFC* (g) 9 (1999) 139-144.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2013), *Aristófanes. Comedias III: Lisístrata, Tesmoforiantes, Ranas, Asambleístas, Pluto*. Madrid, Gredos.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (2013b), “Aristófanes y Eurípides”: *CFC* (g) 23 (2013) 83-110.
- GRAF, F. (1974), *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*. Berlin-New York, de Gruyter.
- GRAF, F. (1991), “Prayer in Magic and Religious Ritual”: CH. A. FARAONE – D. OBBINK (eds.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*. New York-Oxford, Oxford University Press, 188-213.
- KERÉNYI, K. (1976), *Dionysos. Archetypal Image of indestructible Life*. Princeton, Princeton University Press.
- KERÉNYI, K. (2004), *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid, Siruela.
- KONSTAN, D. (1986), “Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d’Aristophane”: *Métis* 1 (1986) 291-308.

- KÜHNER, R. – GERTH, B. (1898-1904), *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II: Satzlehre*, 2 vols. Hannover-Leipzig, reimpr. 1955, Hahnsche Buchhandlung.
- LADA-RICHARDS, I. (1999), *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford, Clarendon Press.
- LEASE, E. B. (1919), "The Number Three, Mysterious, Mystic, Magic": *CPh* 14.1 (1919) 56-73.
- LEEUWEN, J. van (1896), *Aristophanis Ranae*. Leiden, reimpr. 1968, A. W. Sijthoff.
- LEEUWEN, J. van (1904), *Aristophanis Plutus*. Leiden, reimpr. 1968, A. W. Sijthoff.
- LÓPEZ EIRE, A. (1991), *Ático, koiné y aticismo. Estudios sobre Aristófanes y Libanio*. Murcia, Universidad de Murcia.
- LÓPEZ EIRE, A. (1996), *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*. Murcia, Universidad de Murcia.
- LUCK, G. (2006), *Arcana Mundi. Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, R. M.^a — GARCÍA ROMERO, F. (1999), *Proverbios griegos. Sentencias*. Madrid, Gredos.
- MILLER, H. W. (1944), "Repetition of Lines in Aristophanes": *AJPh* 65.1 (1944) 26-36.
- MILLER, H. W. (1945), "Comic iteration in Aristophanes": *AJPh* 66.4 (1945) 398-408.
- NAMIA, G. (1977), "Sul χθόνιος βασιλεύς e la ἱερὰ ὁδὸς della laminetta orfica di Hipponion": *Vichiana* 6 (1977) 288-289.
- NILSSON, M. P. (1957), *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*. Lund, Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Athen.
- PRATO, C. (2001), *Aristofane: Le Donne alle Tesmoforie*. Milano, Mondadori.
- RADERMACHER, L. (1967), *Aristophanes' Frösche*. Graz-Wien-Köln, 1967³ (1921), Hermann Böhlaus.
- RAU, P. (1967), *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*. München, Beck.
- RICCIARDELLI APICELLA, G. (2000), *Inni Orfici*. Milano, Mondadori.
- RIJSKBARON, A. (1984), *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek. An Introduction*. Amsterdam, J. C. Gieben.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2008), *Aristófanes: Escena y comedia*. Madrid, Editorial Complutense.

- RODRÍGUEZ ALONSO, CR. – GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (1999), *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina. Libro V y selección del libro VII*. Madrid, Akal.
- ROSEN, R. M. (2004), "Aristophanes' 'Frogs' and the 'Contest of Homer and Hesiod'": *TAPhA* 134.2 (2004) 295-322.
- SEGAL, CH. P. (1961), "The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*": *HSCP* 65 (1961) 207-242.
- SILVA, M.^a de Fátima (1996), "Execução dramática do tema 'viagem' na comédia de Aristófanes": *Máthesis* 5 (1996) 105-121.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996), *The Comedies of Aristophanes: vol. 9. Frogs*. Warminster, Aris & Phillips.
- STANFORD, W. B. (1963), *Aristophanes: The Frogs*. New York, Macmillan.
- TSANTSANOGLOU, K. – PARASSOGLU, G. M. (1987), "Two Gold Lamellae from Thessaly": *ΕΛΛΗΝΙΚΑ* 38 (1987) 3-16.
- VINOGRADOV, J. G. (1991), "Zur sachlichen und geschichtlichen Deutung der Orphiker-Plättchen von Olbia": PH. BORGEAUD (ed.), *Orphisme et Orphée, en l'honneur de Jean Rudhardt*. Genève, Droz, 77-86.
- WEST, M. L. (1985), *The Orphic poems*. Oxford, Clarendon Press.
- WEST, M. L. (1986), "The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus": *ZPE* 63 (1986) 39-46.
- WEST, M. L. (1990), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart, Teubner.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von (1959), *Der Glaube der Hellenen*, 2 vols. Darmstadt 1959² (1931), Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WILSON, N. G. (2007), *Aristophanis Fabulae II*. Oxford, Clarendon Press.
- WORTHINGTON, I. (1989), "Aristophanes' Frogs and Arginusae": *Hermes* 117.3 (1989) 359-363.

* * * * *

Resumo: Neste texto o autor analisa o emprego recorrente n' *As rãs* de Aristófanes de estruturas em que o número três desempenha um papel fundamental mediante a utilização de sequências ou iterações triplas. A conclusão proposta baseia-se na importância ritual do referido número nos cultos relacionados com Dioniso.

Palavras-chave: *As rãs* de Aristófanes; número três; Dioniso.

Resumen: En el presente artículo el autor ha analizado el empleo recurrente en *Las ranas* de Aristófanes de estructuras en las que el número tres juega un papel primordial mediante el empleo de secuencias o iteraciones triples. La conclusión propuesta se ha basado en la importancia ritual de dicho número en los cultos relacionados con Dioniso.

Palabras clave: *Las ranas* de Aristófanes; número tres; Dioniso.

Résumé: Dans ce texte, l'auteur analyse l'usage récurrent, dans *Les grenouilles* d'Aristophane, de structures où le numéro trois joue un rôle fondamental, et ce par le biais de l'utilisation de séquences ou d'itérations triples. Il termine en concluant que le nombre trois a une importance rituelle dans les cultes liés à Dionysos.

Mots-clés: *Les grenouilles* d'Aristophane; numéro trois; Dionysos.