

## Aristófanes en la Segunda Parte del *Quijote*

Ofelia Noemí Salgado  
(IS)

Dos versos de Aristófanes, *Ranas* (*Βάτραχοι*) 338-339, pueden reconocerse en la prosa del episodio de las Bodas de Camacho (*Quijote* II, 20). [Dice Xanthias]: “ὦ πότνια πολυτίμητε Δήμητρος κόρη, / ὡς ἡδύ μοι προσέπνευσε χοιρείων κρεῶν. – ¡Oh soberana muy venerada, hija de Deméter, / qué dulce aroma de carne de cerdo llega hacia mí!” (*Ra.* 337-338).<sup>1</sup> [A lo que responde Diónisos]: “Οὐκουν ἀτρεμ' ἔξεις, ἦν τι καὶ χορδῆς λάβῃς; – ¿No puedes mantenerte calmo, aunque atrapes algún chorizo aromatizado con hierbas?” (*Ra.* 339). A la exclamación de Xanthias corresponde la de Sancho: “[...] de la parte de esta enramada [...] sale un tufo y olor harto más de torreznos asados [...]”, y a la respuesta de Diónisos, la de Quijote: “Acaba, glotón. Ven, iremos a ver estos desposorios [...]”, en el siguiente pasaje de *Quijote* II, 20: “[Sancho] Despertó en fin soñoliento y perezoso, y volviendo el rostro a todas partes dijo : de la parte desta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados, que de juncos y tomillos: bodas que por tales olores comienzan, para mi santiguada que deben de ser abundantes y generosas. Acaba, glotón, dijo D. Quijote: ven, iremos a ver estos desposorios por ver lo que hace el desdeñado Basilio.”<sup>2</sup>

Diónisos, dios del teatro, decide descender al Hades en busca de Eurípides, quien recientemente ha muerto, en su busca, ya que la escena ateniense ha quedado sin grandes poetas y en decadencia visible, como explica a Hércules (*Ra.* 66 ss.). Disfrazado de éste, con una piel de león y una maza, y acompañado por su esclavo porta-bagajes Xanthias, se dirige primero a interrogar al héroe, que ha descendido ya a los Infiernos en busca de Alceste (Eurípides, *Alc.* 850-860), para que le indique cómo llegar allí. Arriba a las marismas infernales, la laguna Estigia, que atraviesa en la barca de Carón, mientras las ranas (que dan su nombre a la comedia) dejan escuchar su croar. El barquero no ha permitido al esclavo subir a la barca; de modo que éste hace el camino a pie rodeando la laguna.

Los estudiosos de la literatura antigua, en este caso, griega, procuran explicar a veces sus textos con pasajes de autores posteriores y que han escrito en otra lengua (latina: Horacio, Plauto, Virgilio, Cicerón),<sup>3</sup> lo cual, si bien puede satisfacer al lector erudito, parece ser irrelevante para la elucidación de esos textos, ya que no sólo no los preceden, sino que de ellos los separan varios siglos.<sup>4</sup> Suelen también acudir a ejemplos de las letras modernas valiéndose de comparaciones inversas, al ilustrar el modelo con su imitación (en lugar de la imitación con el modelo), y ahora el lapso ya es de dos milenios. Dice así el traductor de la edición de *Les Grenouilles* de “Les Belles Lettres”, Hilaire Van Daele, en nota al citado pasaje: “Xanthias-Sancho a des goûts plus matériels que Dionysos-Quichotte : celui-ci dans la fumée des torches sentait un souffle mystique (315) ; Xanthias flaire et savoure en imagination la chair de porc” (Aristófanes 1954: IV, 102 n. 3). Hallamos este tipo de comparaciones en estudios sobre la novela antigua, por ejemplo, en que los filólogos, buenos conocedores – al menos en Francia – de la literatura que en el Humanismo se produce a la luz de los modelos de ficción en prosa antigua, en especial de la española, no vacilan en definir aquella como una “picaresca” o en comparar a un Encolpio con un “Guzmán” o un

<sup>1</sup> En los festivales de Deméter se sacrificaban cerdos jóvenes. Pero 'χοῖρος', “cerdo”, tiene un doble sentido, pues también significa “*muliebris pudenda*” en griego (Cf. *Ach.* 773). Todo ese pasaje de *Acarnienses* (*Ach.* 764-817) es un divertido juego sobre ese doble sentido.

<sup>2</sup> Utilizamos para este pasaje del *Quijote* la edición de Clemencín (Cervantes 1833-1839: IV, 371).

<sup>3</sup> Un ejemplo en la misma página del pasaje de *Ranas* citado (Aristófanes 1954: IV, 102 n. 1).

<sup>4</sup> Los autores clásicos trabajaban sobre textos preexistentes: “Les Anciens, eux, n'étaient pas dupes [...]; tout discours nouveau s'élaborait à partir des discours anciens. Le travail de l'écriture apparaissait comme un travail de transformation des textes préexistants” (Dupont 14). Es, de hecho, la misma técnica que empleará Cervantes.

“Quijote”.<sup>5</sup> Felizmente, la similitud que Van Daele reconoció entre Xanthias y Sancho por su glotonería y entre Diónisos y Quijote por su misticismo abría un camino insospechado para la comprensión de ese episodio y alertaba sobre la posible presencia de una lectura e interpretación del cómico ateniense por parte de Cervantes en éste y en muchos otros lugares de la obra – sin ir más lejos, en el propio nombre del escudero: Ξανθίας = Sancho. Σωσίας y Ξανθίας son nombres genéricos de esclavos en Aristófanes, quien desconoce la individualización que se observa en Menandro de estos personajes, los οικέται (servidores domésticos), como señala el editor V. Coulon.<sup>6</sup> La forma de diálogo – componente estructural de la comedia y del drama en general –, como en este pasaje de *Ranas*, entre Diónisos y su escudero, es sutilmente evocada en el que mantienen Quijote y Sancho al acercarse a la enramada donde se celebrarán las bodas del rico Camacho; así como, aun antes, lo es el diálogo inicial de esa pieza dramática, en que Xanthias amenaza con abandonar a su amo (pero, como Sancho, no lo abandona), fácilmente reconocible en muchas páginas del Quijote. Xanthias, montado sobre su cabalgadura asnal (al igual que Sancho) se queja del peso del equipaje.<sup>7</sup> “¿No es acaso verdad que ese fardo que llevas es el asno el que lo lleva?” [le pregunta Diónisos] (*Ra.* 27). Y, ante la protesta insistente de Xanthias: “¿Cómo puede ser que lo lleves tú, siendo tú llevado por otro [el asno]?” (*Ra.* 29). “Desmonta, maldito” [le ordena por fin Diónisos].” Hemos llegado a la puerta a la que primero me dirigía [de la morada de Hércules]” (*Ra.* 35-37).

El hispanista argentino Arturo Marasso, fino lector de los clásicos griegos y latinos, halló esa curiosa nota del moderno traductor al francés de las *Ranas*, a escasos años de la publicación inicial, entre 1923 y 1930, de la edición de Aristófanes de “Les Belles Lettres” en cinco volúmenes [y comenta]: “[...] advierte con mucha perspicacia H. Van Daele: «Jantias-Sancho tiene gustos más materiales que Diónisos-Quijote.» Diónisos y su gracioso y goloso criado Jantias, que cabalga en un asno, son semejantes a don Quijote y Sancho” (1937: 139). [Sigue diciendo]: “Probablemente Cervantes no encontró en esta comedia la idea de su magna obra, pero sí algunas sugerencias. Jantias amenaza a Diónisos, más de una vez, en el viaje al Infierno con volverse y, sin embargo, le acompaña” (139). Las otras “sugerencias” son referencias al poder del dinero, aun en el Hades: la necesidad de pagar “dos óbolos” (*Ra.* 142) para ser transportados por Carón, y el Muerto que pide dos dracmas para acarrear el fardo de Xanthias (*Ra.* 173-176), que este estudioso relaciona con “una extrañísima embajada a don Quijote para pedirle dinero” (139), de Dulcinea en la cueva de Montesinos: “[...] media docena de reales, o los que vuesa merced tuviere” (*Quijote* II, 23), como le hace saber “una de las dos compañeras de la sin ventura” señora (*id. ibid.*); “«[...] no tengo sino solos cuatro reales» [responde Quijote]. Los cuales le di [...]”, como cuenta más tarde a Sancho y al primo (*id. ibid.*). Naturalmente, siendo el tema de esta comedia de Aristófanes una κατάβασις –el descenso al Hades de Diónisos–, buscó nuestro crítico con acierto una correspondencia en la κατάβασις cervantina –el descenso de Quijote al Infierno, “la profunda cueva de Montesinos” (*Quijote* II, 22-23)–, y la importancia del dinero aun en el mundo subterráneo, que se refleja en el extraño pedido de Dulcinea.

Sin embargo, la evocación explícita de la aventura infernal de Diónisos-Xanthias ha comenzado ya en el principio de *Quijote* II, 20, con el “tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos”, proveniente de la vecina enramada, que siente Sancho al despertar. Es más: en ese principio de capítulo se condensan otras referencias clásicas, el cielo de bronce de Homero (χάλκεος οὐρανός, *Il.* 17. 425; πολύχαλκος οὐρανός, *Il.* 5. 504), en “el cielo se hace de bronce [sin acudir a la tierra con el conveniente rocío]”, [en las palabras de Quijote], y otra clara reminiscencia de *Ranas* en “el [pensamiento] de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto,

<sup>5</sup> Es común leer en comentarios referencias a la “novela picaresca” de Petronio (Leeman).

<sup>6</sup> Aristófanes 1960: I, xxxi (“Introduction”). Coulon ha restituido las formas de οικέται δύο (Οικέτης A' y B') en *Avispas*, eliminando las de Σωσίας y Ξανθίας introducidas “sans raison sérieuse” por los editores modernos. Pero la de Ξανθίας debía figurar ya en *Ranas* en las ediciones del siglo XVI, siguiendo la tradición manuscrita, si hemos de pensar que Cervantes halló allí inspiración para el nombre de su escudero. Coulon no objeta su uso.

<sup>7</sup> Un asno llevaba el equipaje de los iniciados en los misterios de Eleusis (*Ra.* 159).

contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores” [según el mismo Quijote]: ‘ἄχθος’, “carga” (*Ra.* 9 y 24), y ὤμος’, “hombro” (*Ra.* 30), es decir, “peso sobre los hombros”, idea sobre la que se centra todo ese pasaje inicial de *Ranas* (vv. 1-34), en especial a partir de “«Ὡς θλίβομαι.»”, “Estoy reventado (por el peso o la carga)”<sup>8</sup> (*Ra.* 5), junto a “«Πιέζομαι.»”, “No doy más” (*Ra.* 3), como chistes y lugares comunes de la comedia (otros son los de las “necesidades” (*Ra.* 8) y las flatulencias del esclavo (*Ra.* 10) y el vómito (*Ra.* 11)). Las quejas de Quijote al hablar del “cielo de bronce” recrean además las de Diónisos: “¿No es acaso una insolencia, el colmo de la holgazanería: Yo, Diónisos [...], me canso de caminar, mientras que doy a este imbécil una montura para que no sufra ni tenga que llevar la carga?” (*Ra.* 21-24).

El antagonismo en los gustos que muestran estos personajes (Xanthias y Diónisos en *Ranas*; Sancho y Quijote en *Quijote*), golosía y misticismo, tal como lo señala Van Daele y recoge Marasso, surge no obstante del lenguaje mismo de la comedia aristofánica: el verbo ‘πνέω’, “respirar, emitir un aroma u olor”, en aoristo, es utilizado por Diónisos con el prefijo ‘εἰς’ (εἰσπνευσε, *Ra.* 314, “cierta brisa muy mística de antorchas ha pasado (soplado) sobre mí”), y por Xanthias con el prefijo ‘πρός’ (προσπνευσε, *Ra.* 337, “me ha llegado el deleitable olor de carnes de cerdo”). La contraposición es deliberada: εἰσπνέω (“cierta brisa de antorchas –ceremoniales, del rito de Deméter, δῶδων [...] με αὔρα τις [...] μυστικωτάτη (*Ra.* 313-314)– invade “místicamente (εἰς)” el espíritu del dios); προσπνέω (“el olor de las carnes de cerdo –también ceremoniales, del mismo rito, ἡδύ μοι [...] χοιρείων κρεῶν (*Ra.* 337-338)– llega “físicamente (πρός)” a Xanthias). No estamos lejos de imaginar que podría irradiar de ese paralelismo y de esa buscada oposición en esos versos de Aristófanes la concepción del par (de gustos igualmente antagónicos) de la novela cervantina. No se atrevió Marasso a suponerlo, porque [dijo que] “probablemente Cervantes no encontró en esta comedia la idea de su magna obra” (1937: 139), aunque debió sospecharlo. Quizás lo sorprendió la magnitud de este “descubrimiento” de esos filólogos franceses que en dos ciudades del nordeste de su país (Estrasburgo y Besanzón) trabajaban silenciosamente en la edición y traducción, respectivamente, de las comedias de Aristófanes, al mismo tiempo que el poeta e hispanista riojano-argentino, en una capital aún más remota, en el hemisferio Sur, deshilvanaba pacientemente el texto cervantino procurando desentrañar en él la lectura de los clásicos del gran creador (y erudito) castellano.

El conocimiento por parte de Cervantes del poeta cómico ateniense, que había reaparecido “en el Renacimiento con tu todo su esplendor antiguo” [como decía Marasso] (139), y la imitación consecuente de su obra, podía cambiar nuestra percepción de la genialidad del novelista castellano o, al menos, de su erudición, que se revelaba cada vez más profunda, cristalizada en sus composiciones en lengua vulgar. Algo similar había ocurrido con otro autor cómico antiguo, esta vez en latín, Petronio, de cuya prosa artística, en ese periodo de entre-guerras, un filólogo alemán, J. Karl Schönberger,<sup>9</sup> trabajando igualmente en una pequeña ciudad bávara, Dillingen am Donau, a orillas del Danubio –cuyas quietas aguas envolvían poco más adelante en su curso la isla en la que Garcilaso había estado prisionero cuatro siglos antes, en Ratisbona–, supo dilucidar rastros en la composición de *Rinconete y Cortadillo*, en sus personajes, escenario y situaciones.<sup>10</sup> Sus estudios sobre este novelista latino, que seguía de cerca en Chile, del otro lado de los Andes, el filólogo de

<sup>8</sup> ‘θλίβομαι’ también puede tener un sentido obsceno, de “frotar”, perceptible para el público ateniense.

<sup>9</sup> Nos informa de este trabajo el editor y traductor al castellano de Petronio M. C. Díaz y Díaz (Petronio Árbitro 1968-1969: I, xcix “Introducción”).

<sup>10</sup> Véase Schönberger; Salgado 2008(b): 486ss. Sobre otros capítulos y aspectos de la obra de Petronio en Cervantes, que muestran la amplitud de su conocimiento y uso de ese autor latino, véase también Salgado 2008(a), 2008-2009, 2012(a), 2013(a), 2014(a), 2014(b) y 2015(a). En su paciente reelaboración del texto petroniano puede observarse que el novelista castellano ha trabajado sobre capítulos del *Satiricón* que no figuraban aún en ediciones impresas – es decir, que pudo haber leído el *Codex Traguriensis*, localizable en Venecia hasta finales del siglo XVI, o alguna copia de éste (Salgado 2008(b): 485, 499) – y que, además, emplea variantes textuales que aparecían en ese códice y en ediciones anteriores a 1565 (pero no después de esa fecha), como “*igneum candelabrum*” (*Sat.* 95. 6), que puede reconocerse en *Quijote* I, 17, “el candil con todo su aceite”, o sea, ardiendo (Salgado 2015(a): 75 n. 9).

origen alemán y formado en Alemania Rodolfo Oroz Scheibe,<sup>11</sup> fueron decisivos en el reconocimiento de la lectura del *Satiricón* por parte de Cervantes, que nunca tampoco nombra a su autor. El silencio de Cervantes sobre sus modelos tuvo por efecto desconcertar y desalentar a los comentadores –si nombró a Heliodoro y dijo que en su *Persiles* se había atrevido a emularlo,<sup>12</sup> entonces todos consideraron (y estudiaron) esa (sola y única) obra como su imitación y no vieron que Heliodoro estaba también en la *Galatea* y en el *Quijote* y, sobre todo, en las *Novelas ejemplares*, que constituyen en su mayoría una adaptación de la extensa épica en prosa en diez libros de aquél (véase Salgado 1997), precisamente en la forma de “novella” (narración corta de estilo italianizante, “racconto, narrazione dilettevole”), como en el *Decamerón*, pero sin procacidades y por lo tanto, “ejemplares”. Pero “desconcertar” o “desalentar” no había sido el propósito de nuestro novelista, sino escribir para “el discreto [que] se admire de la invención” (*Quijote* I, Prólogo), para el lector que pudiera identificar y reconocer a los autores citados sin que se los nombre, haciéndole un “clin d’œil” como Platón,<sup>13</sup> o Heliodoro, que citaba sin nombrar,<sup>14</sup> o como Aristófanes, “cuando, con intencionado propósito, [...] pone, en boca de sus personajes, versos de Eurípides” (Marasso 1947: 16), es decir, sin revelar a su público ni la identidad del autor, ni cuál de sus dramas, asumiendo que esos versos o esos hemistiquios eran suficientemente conocidos como para crear sorpresa o deleitar en su nuevo contexto (cómico).

Marasso publicó sus notas sobre Aristófanes en el capítulo 26, “Cervantes y Aristófanes”, de los consagrados a la “Segunda parte del Quijote”, última sección de su libro *Cervantes y Virgilio* (1937: 139-141).<sup>15</sup> Diez años más tarde, en la edición de 1947, lo colocaba con otro encabezamiento, “Correspondencias” (1947: 179-181). Comenzaba este capítulo preguntándose si Cervantes había conocido a Aristófanes. “El gran autor cómico apareció en el Renacimiento con todo su esplendor antiguo” [dijo entonces] (1937: 139). Después de las “sugestiones” sobre personajes y situaciones que enumeramos arriba, menciona “un canto tres veces repetido” (140), el de Carón al embarcar a Diónisos (“*chop, chop, chop*”, *Ra.* 208), que [dice], según Rodríguez Marín, también puede verse como una reminiscencia de Virgilio (*Eneida* 5. 119) (1947: 181), poeta augusteo sobre cuya presencia en Cervantes se concentró inicialmente esta colección de estudios.<sup>16</sup> La aventura del Caballero del Bosque, por fin, le ofrece otra escena aristofanesca, el coloquio entre Sancho y el desconocido escudero de ese caballero, al que llama Cervantes “el del Bosque” (*Quijote* II, 13), y que recuerda el extenso diálogo entre el Servidor de Plutón y Xanthias (*Ra.* 738-813): “Véase cómo empieza en la traducción de Baráibar<sup>17</sup> [comenta Marasso]: «*Eaco*: –¡Por Júpiter salvador, tu amo es todo un excelente sujeto! *Jantias*: –¿Un excelente sujeto? Ya lo creo.»” (1937: 141). El texto griego dice, en realidad, en el último verso traducido, “si no sabe otra cosa que beber y amar – πίνειν [...] και βίθειν” (*Ra.* 740), en un juego de palabras del que gusta Aristófanes, con una alusión obscena (omitida por el traductor y poeta vasco Baráibar) –recuérdese la ofensa de Sancho por los insultos del del Bosque a su hija. Para cerrar este capítulo, y como respuesta a la pregunta de si Cervantes ha conocido a Aristófanes, concluye este estudioso: “Dos ingenios tan

<sup>11</sup> Oroz Scheibe prologó la edición de los *Estudios Cervantinos* de José Toribio Medina. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina, 1958.

<sup>12</sup> Prólogo de las *Novelas ejemplares*. “Si Cervantes desde la *Galatea* hasta el *Persiles* [...] mantiene un aprecio constante por la maestría de Heliodoro, sigue en ello la opinión de los autores y comentadores eruditos de su tiempo [...]” [sostiene López Estrada] (Heliodoro 1954: xxii).

<sup>13</sup> En la invención de su cuento de la Atlántida sobre los presupuestos del pensamiento helénico, en particular de Atenas. Cf. Sergent: *passim*.

<sup>14</sup> “Il ne cite pas, ou très rarement. Les réminiscences sont fondues dans l'ensemble: elles lui confèrent de la grandeur, du mystère, de la solennité” (Feuillâtre 149; Salgado 2010: 161).

<sup>15</sup> El contenido de este volumen, más algunas adiciones, se publicó nuevamente diez años más tarde (*Cervantes*, 1947) y, antes, en una edición sin fecha (c. 1943). Una edición posterior a éstas lleva por título *Cervantes. La invención del Quijote* (1954), no consultada para el presente trabajo (disponible en Cervantes Virtual).

<sup>16</sup> En ediciones posteriores, como vimos, abandona el título original de este volumen, al exceder éste su objetivo inicial, la lectura de Virgilio.

<sup>17</sup> Baráibar y Zumárraga, Federico (1851-1918). *Comedias escogidas de Aristófanes* (traducción no consultada).

grandes tendrán siempre rasgos comunes, aunque no se conozcan” (141). La respuesta es entonces: “No; no se conocen”, o, mejor, “Cervantes no conoció a Aristófanes”; se trata sólo de “rasgos comunes de [...] dos ingenios tan grandes [...]”. Sin embargo, en los años que transcurren hasta la segunda edición parece haber proseguido una prolija búsqueda de rasgos aristofánicos en la obra de nuestro ingenio peninsular. Así, sobre un juego antitético que observa con el episodio de los Batanes, la nariz del escudero del Bosque (*Quijote* II, 14), de “aquel vestiglo” que asusta a Sancho en el crepúsculo del amanecer, se pregunta: “¿Pensó Cervantes en Folengo? ¿En Aristófanes?” (1947: 167, capítulo 5, “El caballero sabio”). Además, recordará “la irrespetuosidad de los dioses” que parece ser visible ya en ese poeta cómico (87), y “el canto del ruiseñor”, como música que asciende a la divinidad, junto a la inspirada del artista, en el capítulo 3, “El influjo platónico”, de la segunda y última parte de su libro (247).

Por nuestra parte, podemos contruibuir con algunos “hallazgos” aristofánicos en la Segunda Parte del *Quijote*, que sustentarían en forma decisiva, creemos, el conocimiento y la familiaridad de nuestro novelista con el gran poeta cómico ateniense. En primer lugar, en el prólogo de esa Segunda Parte, el primer “cuento de loco y de perro”, del loco que “en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, [...] le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota” tiene un antecedente en *Acarnienses*: Dice el Tebano que llega para vender al mercado instalado por Dicaiópolis a los flautistas que lo han acompañado en su viaje: “ὄμεις θ', ὅσοι θείβαιδεν ἀλλεταὶ πάρα, τοῖς ὀστίνοις φουσεῖτε τὸν πρωκτὸν κυνός (*Ach.* 862-863) – Vosotros, flautistas tebanos que habéis venido hasta acá, con vuestras flautas de hueso soplad en el trasero de un perro.” Nótese que, en el *Segundo Alcibiades*, Platón retrata al tebano Edipo como un loco: “¡Pero me estás hablando de un loco –ματινόμενος– ! [protesta Alcibiades, en diálogo con Sócrates]. Un hombre en su sano juicio no hubiera jamás pronunciado semejantes plegarias [contra sus hijos]” (*Alc.* 2, 138c; véase Salgado 2015(b)). Quizás Cervantes haya relacionado a este tebano loco (el más célebre de los tebanos) con el que se acerca al mercado de Dicaiópolis y ordena a sus flautistas soplar sus cañutos en el trasero de un perro; de ahí el primer cuento “de loco y de perro”. Los tebanos no eran tenidos como gente muy sensata por los atenienses (Salgado 2015(b), n. p.). Poco después, en la misma comedia, encontramos un pasaje sorprendente: el del sicofante (“como un mono lleno de malicia”, *Ach.* 907) que entrega Dicaiópolis en trueque al Tebano por su mercancía. Dicaiópolis pide paja (φορυτός, *Ach.* 927) para embalarlo como si fuera un pote o vaso (ὄσπερ κέραμον, *Ach.* 905 y 928) y que no se rompa en el camino (ἵνα μὴ καταγῆ, *Ach.* 928), pasaje recordado en *El licenciado Vidriera* y que haría de su protagonista un sicofante “lleno de malicia”. Tal vez en *Acarnienses* podría descubrirse la clave de esta enigmática novela cervantina.

Otros lugares muy notables comprenden diferentes episodios de la Segunda Parte: en el de las bodas de Camacho, además de los ya mencionados versos de *Ranas* (*Ra.* 338-339) al principio de *Quijote* II, 20, se detectan reminiscencias del banquete de la boda de Trigeo con Opora, doncella de la diosa Paz, al final de la comedia homónima, de una abundancia y prodigalidad comparables a las del ofrecido por el rico labrador. “Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue espetado en un asador de un olmo entero un entero novillo [...]” (*Quijote* II, 20). Así comienza esa descripción de la abundancia. Los manjares comprenden, “[...] [en] seis ollas que al rededor de la hoguera estaban [...] carneros enteros [...] liebres [...] gallinas [...] pájaros y caza de diversos géneros [...] pan blanquísimo [...] quesos [...]” (*id. ibid.*), y “en el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones, que cosidos por encima servían de darle sabor y enternecerle: las especias de diversas suertes no parecía haberlas comprado por libras, sino por arrobas, [...]” (*id. ibid.*). Un cocinero “[...] [de] una de las medias tinajas sacó en él [un caldero] tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho: comed, amigo, y desayunaos con esta espuma en tanto que se llega la hora del yantar. [...]” (*id. ibid.*).<sup>18</sup> En *Paz*, encontramos una lista de manjares similar y un detalle del proceso de preparación. A las bodas precede el sacrificio a esa diosa que da su nombre a la comedia: un buey gordo, un cerdo, un cordero, son los animales sacrificiales (*Pax* 925-937).

<sup>18</sup> Todas estas citas provienen de la edición comentada de Diego Clemencín (Cervantes 1833-1839: IV, 373-376).

Sigue la mención de la cebada sagrada, los instrumentos de cocción (olla), el agua lustral y el fuego (*Pax* 950-973). Trigeo ordena poner la carne al fuego en *Pax* 1040 y salarla en *Pax* 1074. Hierocles, un adivino que llega atraído por el olor de las carnes asadas (*Pax* 1030), como Sancho, pide vísceras (*Pax* 1111), pero, sin prestarle atención, Trigeo se sienta a comer con su sirviente e invita a los espectadores a compartir esas vísceras (*Pax* 1115). Sin recibir nada, a diferencia de Sancho, el adivino es expulsado como impostor (*Pax* 1120), por pertenecer al partido beligerante del demagogo Cleón. Trigeo expresa su alegría por el gran número de convidados que ha venido a su banquete de bodas (*Pax* 1192). Pide al sirviente que limpie las mesas con algo que se supone ser una chaqueta militar –celebran el fin de la guerra y el retorno de la abundancia<sup>19</sup>– y que ponga sobre ellas las tortas de harina fina, los tordos, los trozos de liebre y los panes (*Pax* 1195-1196). Aunque no se revele en la comedia, el casamiento de un viejo (Trigeo) con una joven (Opora) podrá no tener un buen porvenir o un final feliz. Cervantes lo infiere y hace de Camacho, como si fuese el viejo Trigeo, el marido o novio burlado (*Quijote* II, 21). Utilizará igualmente el tema en su novela *El celoso extremeño* y en su comedia *El viejo celoso*, con un desenlace previsible.

De particular importancia en estas correspondencias con Aristófanes, antes incluso del episodio de las bodas de Camacho, es, en la Segunda Parte del Quijote, el del Caballero del Verde Gabán (*Quijote* II, 16-18). Allí se presentan no sólo la problemática de la relación padre-hijo, planteada en varias de las comedias conservadas del poeta cómico ateniense, *Nubes*, *Pluto* y, con alguna variante, *Avispas*, sino también reminiscencias vívidas de otra de sus piezas dramáticas, *Caballeros* (*Equites*, Ἴππῆς): la noción de “caballero”, como evocación de “*Hippeis* – Ἴππεῖς”, el partido aristocrático de los caballeros, que se opone a la dictadura de Cleón (el Paflagonio en la comedia), y, muy particularmente, el color verde del vestido de gala del Choricero (*Eq.* 1406), que viene a reemplazar a aquél en el gobierno de Atenas,<sup>20</sup> como símbolo del triunfo de los opositores en esa comedia –triunfo de la “discreción” ahora en la digna y admirable<sup>21</sup> figura del caballero manchego don Diego de Miranda, vestido igualmente de ese color.

Estas temáticas o estas imágenes y lugares literarios, sin embargo, aparecían ya recogidos en la obra de un autor cómico en prosa, Petronio. Así, en el transcurso de la cena de Trimalción, en el *Satiricón*, uno de los libertos, el trapero Equión (*Sat.* 46. 3-8), se lamenta del gusto de su hijo por la poesía (además de las mascotas, pájaros –reminiscencia ésta de la afición de Filipides por los caballos y sus atelajes, que han llevado a su padre a la ruina, en *Nubes*), tal como don Diego lo hace de su hijo don Lorenzo (*Quijote* II, 16). Al igual que don Diego, Equión expresa también su deseo de que más preferiría que su hijo estudiase leyes (*Sat.* 46. 7-8), como leyes o teología don Diego. El interlocutor del trapero es el rétor Agamenón; el de don Diego, Quijote. Petronio, lo cual no ha sido convenientemente evaluado por los estudiosos de su obra –ya porque los latinistas no conocen lo suficiente la obra de los autores griegos; ya porque, dentro mismo de la literatura griega, por su complejidad, se dedica muy poco espacio en los curricula universitarios a Aristófanes, al menos en los países de habla anglosajona–, siguió muy de cerca al cómico ateniense, retomando sus líneas de pensamiento, al punto de que, sin más, *Caballeros* podría considerarse la comedia más importante de ese cómico, por el simple hecho de que Petronio halla en ella los resortes clave de su propia denuncia de los abusos de quienes estuvieran en el poder en su momento o los inmediatamente precedentes y responsables de la situación corriente en los asuntos estatales: Octaviano, Mecenas, Nerón. La ridiculización de Mecenas se evidencia particularmente en el *agnomen* del huésped Trimalción, “*Mæcenatianus*” (*Sat.* 71. 12), que los estudiosos han considerado inusual, pero que no han podido explicar al no atreverse a ver en él una sátira del influyente personaje de la corte de

<sup>19</sup> El “realismo” de Aristófanes no es ocioso ni una complacencia en la observación de la vida ordinaria: es el hambre de la guerra en la Hélade, que denuncia amargamente en sus comedias. Aristófanes es un pacifista, como Homero antes y Eurípides, su poeta trágico favorito.

<sup>20</sup> Sancho representa un gobernante tan inadecuado en la ínsula Barataria (*Quijote* II, 47, 49, 51 y 53), como el Paflagonio o el Choricero en Atenas (*Eq.*, *passim*).

<sup>21</sup> Su apellido, “Miranda”, es un nombre parlante; en latín significa “lo que ha de ser admirado”.

Augusto.<sup>22</sup> Petronio viste a su huésped de color verde, como los atavíos de ceremonia que recibe al final de *Caballeros* el nuevo gobernante – λαβὼν τὴν βατραχίδα (*Eq.* 1406), “se puso [el Choricero] los vestidos verde rana”.<sup>23</sup> Dada la significación de este indumento (el haberse podido finalmente deshacerse el partido opositor de los *hippes* del indeseable Paflagonio, el mercader de cueros y déspota Cleón), las referencias al color verde invaden la obra de Petronio (y consecuentemente quizás la de Cervantes).<sup>24</sup> “Y al otro [el Paflagonio] [dice Demos (el pueblo) en los dos versos siguientes (y últimos) de esta comedia de Aristófanes] que se lo saque para llevarlo a su oficio, a la vista de los extranjeros a quienes molestaba” (*Eq.* 1407-1408). Petronio hizo del liberto Equión un mercader de telas (*centonarius*, “traperero”, *Sat.* 45. 1), ¿un recuerdo tal vez del mercader de cueros Cleón? Sin duda, puesto que el liberto despliega –como el demagogo ateniense– una formidable verbosidad, en un largo discurso (*Sat.* 45. 1-13) del que se disculpa ante Agamenón: “*Quid iste argutat molestus?* – ¿Por qué despotica este cargante?” (*Sat.* 46. 1). Se observa en Petronio ese “tejido” de reminiscencias múltiples que detectamos en Cervantes: En un mismo personaje, *Echion* (Equión), ha conjugado dos figuras aristofánicas: el demagogo Cleón, que es objeto frecuente de sátira en sus comedias, especialmente en *Caballeros*, en la cual Aristófanes lo “despide” en forma definitiva de la escena política de Atenas, y la del padre, Estrepsíades, en *Nubes*, y Crémilos, en *Pluto*.

Simultáneamente, el nombre de Equión (*Echion*, Ἐχίων, “hombre-víbora”) evoca el de uno de los *Sparti* (soldados armados nacidos de los dientes de dragón plantados por Cadmo) y padre de Penteo en las *Bacantes* de Eurípides. Es el padre por excelencia del hijo descarriado (cf. *Ba.* 213-214). Aristófanes se complace en incorporar en sus versos los de las tragedias de Eurípides, pero no hemos hallado en ellos a Equión y es posible que Petronio haya tomado directamente su nombre de las *Bacantes*, pues Eurípides es también uno de sus autores favoritos y principal modelo (Salgado, 2014(c)). De todas maneras, Equión y su hijo Penteo, de las *Bacantes*, pueden haber sido la fuente de inspiración para Estrepsíades y Filipides en las *Nubes*, Filocleón y Bdelicleón en *Avispas*, Crémilos en *Pluto*. En *Nubes*, Estrepsíades envía a su hijo a la escuela de Sócrates a estudiar elocuencia, necesaria para defender casos justos o injustos, sobre todo los injustos (es decir, convertirse en abogado – ὑπογράμματος), para así poder desembarazarse de los acreedores que lo acosan. Habiéndolo logrado, Filipides, haciendo igualmente uso de la elocuencia, golpea a su padre en la cabeza y en la mandíbula (*Nu.* 1321-1324).<sup>25</sup>

La figura de Filipides parece pronto transformarse en la del Parricida, que se presenta como un personaje en *Aves* –Πατραλοίας–, ya que en la ciudad de Nefelococugía los parricidas no son castigados: “Quería estrangular a mi padre para quedarme con sus bienes” [dice] (*Av.* 1352), y cuando Pistetairos le explica que hay aves, como las cigüeñas, que se ocupan de sus padres en la vejez, expresa que no desea tener que atender al suyo cuando aquél envejezca (*Av.* 1359). Pistetairos lo convence de que, ya que le gusta pelear, en lugar de atacar a su padre, se haga soldado y se vaya a Tracia. ¿Una reminiscencia ésta quizás de Tomás Rodaja haciéndose soldado y yendo a Flandes?

<sup>22</sup> Véase la extensa nota sobre este *agnomen* en la edición de Petronio de Pieter Burmann, revisada y corregida (no siempre acertadamente) por J. Jacobo Reiske en 1743 (Petronio 1974: I, 463).

<sup>23</sup> “Habit de fête vert clair”, anota el traductor al francés, H. Van Daele, de la edición de “Les Belles Lettres”, de *Caballeros* (Aristófanes 1960: I, 141).

<sup>24</sup> Cervantes no viste, sin embargo, de verde a su nuevo gobernante de la ínsula Barataria, sino de color leonado (*Quijote* II, 44), aunque “leonados” son los “jirones de terciopelo” (*Quijote* II, 16) del gabán de don Diego de Miranda. Véase Salgado 2012(b): 59, donde se hace referencia al uso del color verde en Cervantes, como “magnífico[s] ejemplo[s] de recreación de un texto antiguo”.

<sup>25</sup> Considerado en Atenas uno de los peores crímenes. Cf. Aristófanes, *Ra.* 149: Hércules enumera los delitos por los cuales los muertos son castigados en el Hades, entre ellos “golpear a su madre o quebrarle la mandíbula a su padre; jurar en falso” (*Ra.* 145-150). ¿Será ésta la mandíbula –γνάθος–, “quijada”, de Quijote (*Quijote* I, 1)? Después de todo, ya desde *Lazarillo*, todo es cuestión de golpes, como el que le inflige el ciego “de la gran calabazada –κεφαλή (Aristófanes, *Nu.* 1324)– en el diablo del toro”. En otras palabras, el golpe en la cabeza que recibe Estrepsíades de su hijo en ese verso es el que recibirá Lazarillo; y en la mandíbula, el figurado de Quijote, quien también, aunque no sea padre, es viejo como Estrepsíades y Crémilos y, además de viejo, loco como Filocleón.

Podría visualizarse allí, en *El licenciado Vidriera*, la línea en la educación que va de las letras y las leyes (elocuencia) a la soldadesca, como encuadrando la problemática presentada en esas comedias de Aristófanes. Pluto comienza con esa misma preocupación: un padre (Crémilos) va a consultar al oráculo para saber si debe hacer de su hijo – “el único hijo que tengo” [dice] (*Pl.* 35), [como don Diego] “tengo un hijo” (*Quijote* II, 16) – un campesino como él o permitir que se eduque según las costumbres y los malos hábitos de la ciudad (*Pl.* 32-38). Están implícitos en las palabras de Crémilos los resultados de la formación en la elocuencia: εἶναι πανούργον, ἄδικον, “ser [volverse] malicioso, injusto [...], porque eso sólo aprovecha en la vida” (*Pl.* 37-38). Es, entonces, en Aristófanes donde encontramos ya la opción del derecho como carrera para sus hijos por la que se inclinan tanto Equión como don Diego (y a la que se consagra Tomás Rodaja, sin que su padre aparezca en la narrativa). “Este oficio su pan lleva consigo [decía Equión]. Ves a Filerón, el abogado – *causidicum* –: si no hubiera estudiado, hoy no podría apartar el hambre de su boca” (*Sat.* 46. 7-8),<sup>26</sup> remedando tal vez lo dicho por Crémilos en *Pl.* 38.

Cervantes no se interesa aquí por el carácter de *centonarius* de Equión –que estaría representado quizás en el tendero Ricote el morisco (*Quijote* II, 54)<sup>27</sup>–, pero rescata su anécdota, sobre la cual parece elaborar algunas imitaciones puntuales: Las reflexiones de don Diego sobre el gusto de su hijo por Homero, Marcial, los poetas satíricos latinos y Tibulo (*Quijote* II, 16), podría ser un comentario a *Nam litteris satis inquinatus est* – “Pues de letras ya está bastante infestado [el joven]” (*Sat.* 46. 7); el “todo el día se le pasa en el averiguar [...]” (*Quijote* II, 16), una paráfrasis de *Nam quicquid illi uacat, caput de tabula non tollit* – “Pues todo el tiempo que le queda libre, no levanta la cabeza de la plana [tablilla de cera]” (*Sat.* 46. 3) y, notablemente, *ceterum iam Græculis calcem impingit et Latinas cœpit non male appetere [...]*, “Por lo demás ya está dando la puntilla al griego, y no ha empezado mal a atacar el latín [...]” (*Sat.* 46. 5), como don Lorenzo, quien [según su padre] “los seis [años] ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega” (*Quijote* II, 16).

En *Avispas*, la situación es diferente. Aquí es el hijo el que se preocupa por su padre anciano, como una ilustración de *Av.* 1353-1357, de “las cigüeñas que, una vez que, alimentadas por sus padres, han aprendido a volar, deben nutrirlos a ellos”. Filocleón sufre de una extraña manía, que es la de juzgar. Como su nombre lo indica, es el “Amigo de Cleón”, uno de los pobres heliastas a los que el demagogo paga dos óbolos en el tribunal de la Heliaia. Su hijo Bdelicleón, cuyo nombre significa “disgusto o náusea –βδελυγία– por Cleón”, quiere disuadirlo de tan despreciable oficio. Encierra así a su padre a la noche para evitar que vaya a la plaza al amanecer a recoger sus óbolos con los otros heliastas, quienes, ante tu tardanza, acuden en su busca. Tenemos entonces al viejo loco encerrado (situación que se repite en *Quijote*), que es persuadido por fin por su hijo para que abandone esa indigna profesión al servicio del déspota y se entregue a una vida de placeres. A tales efectos, y ya que el viejo tiene la manía de juzgar, lo convence primero de que sea juez en su propia casa, juzgando para empezar al perro Labes que ha robado un queso de Sicilia (parodia del estratega Laches, acusado de robar en esa isla) (*V.* 891-1008): “Algo de derecho para el uso de la casa” – *ad domusionem aliquid de iure* [como decía Equión] (*Sat.* 46. 7), en Petronio. Entregado ya a los placeres, el viejo Filocleón retorna a escena con una flautista, cortesana que ha secuestrado en el banquete (*V.* 1326-1393), y se entrega a un baile ridículo, imitando las antiguas danzas de la tragedia (*V.* 1489-1500). Como *Quijote* con la literatura caballeresca, acostumbrado en el tribunal a un lenguaje artificioso, Filocleón sólo puede hablar contando fábulas de Esopo (*V.* 1437; 1445). Racine [nos informa Van Daele] imitó esta comedia en sus *Plaideurs*: “Il a notamment traduit la description de la maladie du juge et emprunté le procès du chien” [comenta] (Aristófanes 1958: II, 12). ¿Y Cervantes, no habrá hallado también en ella inspiración para la extraña enfermedad, la locura literaria, como la de Esopo de Filocleón, de su protagonista? Las avispas, que dan su nombre

<sup>26</sup> Utilizamos aquí, como en las citas siguientes de este autor latino, la traducción al castellano de M. C. Díaz y Díaz (Petronio *Árbitro* 1968-1969: I, 66).

<sup>27</sup> Un paralelismo interesante es el de este morisco Ricote, pues los libertos de la *Cena de Trimalción* provienen por lo general de Asia Menor y Siria.

a la comedia, están representadas por el coro de heliastas, que aparecen en escena con grandes agujijones, como jueces “irascibles” (V. 454-455). Simbolizan la cólera (ὀργή), por la irritación con que reaccionan cuando se perturba su avispero. Los atenienses reaccionaron igualmente con cólera (V. 1084) ante la invasión de los bárbaros que habían atacado con “humo nuestros avisperos [el incendio de las ciudades]” [según el Primer Semi-coro] (V. 1079-1080), “por eso aún hoy, entre los bárbaros, tienen fama de ser viriles, como una avispa ática” (V. 1089-1090) [comenta]. Sancho en un soliloquio dice que “la gente manchega es tan colérica [como honrada] y no consiente cosquillas de nadie” (*Quijote* II, 10).

Otra posible y llamativa reminiscencia de Aristófanes en la Segunda Parte del *Quijote* es el “viaje” de Quijote y Sancho en Clavileño (*Quijote* II, 41), réplica del vuelo de Trigeo montado sobre el escarabajo a las regiones celestiales para consultar a Zeus, en *Pax*: “Emprendo mi vuelo por el bien de todos los helenos; es un proyecto osado y nuevo que he imaginado” [dice Trigeo] (*Pax* 93-94). El bien es devolver la paz a la Hélade; en *Quijote*, quitar las barbas a las dueñas (*Quijote* II, 40).

*Pluto* nos reserva otra sorpresa, ahora en relación con la Primera Parte del *Quijote*, o la concepción del protagonista. Dice el esclavo Carión en los primeros versos de esta comedia: “Ὡς ἀργαλέον πρᾶγμα' ἐστίν, ὃ Ζεῦ καὶ θεοί, / δοῦλον γενέσθαι παραφρονοῦντος δεσπότη. – ¡Oh, Zeus y dioses, qué cosa más terrible es ser esclavo de un amo fuera de sus sentidos!” (*Pl.* 1-2). [Sigue diciendo]: “Aunque el sirviente le haya dado los mejores consejos, si no le ha dado en gana a su amo seguirlos, necesariamente sufrirá el sirviente su parte de los males” (*Pl.* 3-5), y le hace un justo reproche a Loxias (Apolo), de “que, siendo médico y adivino y, como dicen, hábil, ha enviado a su amo fuera de camino, haciéndole marchar detrás de un ciego” (*Pl.* 10-12). “Seguir a un ciego es lo contrario de lo que hay que hacer. Somos nosotros, los que vemos, somos los que guiamos a los ciegos” [continúa] (*Pl.* 14-15). Quedan expuestas en estos versos una de las ideas fundamentales en la relación esclavo/sirviente (Carión) - amo fuera de sus sentidos (Crémilos), de que el esclavo llevará la peor parte de los males, que podemos rastrear abundantemente en el *Quijote*, y, asimismo, otra muy sugestiva, la de seguir a un ciego, que, transpuesta a “amo ciego”, apunta directamente a *Lazarillo de Tormes*. ¿Cómo se explica esto? Ambas obras son cómicas, festivas, tanto como las comedias de Aristófanes, aunque en prosa. ¿Es de suponerse que tanto Cervantes como, antes que él, el autor de *Lazarillo* leyeron *Pluto* o al menos esos primeros primeros versos de las quejas del criado que les sugirieran una narrativa a uno con un amo ciego, al otro con un amo loco?

El *Aristófanes* de las ediciones corrientes no nos permite verlo, pero sí el de la tradición manuscrita y de las ediciones humanísticas. *Pluto* es la primera en la colección de sus comedias que se cree organizada por el gramático Símmaco, de fines del siglo I d.C., y que es la que transmitieron los manuscritos existentes. Así el *Codex Græcus* 474 de Besarión, de la Biblioteca Marciana de Venecia, que es el más importante de esa tradición junto al *Codex Ravennas* 137, ofrece las siguientes comedias en este orden: *Plutus*, *Nubes*, *Ranæ*, *Equites*, *Aves*, *Pax* y *Vespæ* (Aristófanes 1902). *Pluto* (Πλοῦτος, “riqueza”) aparece siempre al frente de la colección y disfruta además de tres ediciones individuales (en una de ellas con *Nubes* (Νεφέλαι), ed. Felipe Melanchton, 1528) antes de fines del siglo XVI, lo que la hace, por cierto, la más popular de las comedias de Aristófanes en ese siglo. Diego Hurtado de Mendoza, a quien sin duda debemos restituir la autoría del *Lazarillo*,<sup>28</sup> en su estancia en Venecia como embajador del emperador Carlos V frecuentaba, como es sabido, la biblioteca de San Marcos, y no sería de extrañar que hubiera consultado el *Codex Græcus* 474 de Aristófanes. Ante su vista se ofrecían allí, en el folio 5 vo., esos primeros versos de *Pluto*, con los *scholia* antiguos, además, de los cuales ese manuscrito es la principal fuente. Esos *scholia* comprendían los de un célebre erudito de la Antigüedad, Heliodoro, y así lo dice una suscripción al final del texto de la comedia siguiente, *Nubes*, en el folio 43 ro., en el que el

<sup>28</sup> “Tribuitur etiam nostro [D. Didacus Hurtado de Mendoza], juvenilis ætatis, ingenio tamen ac festivitate plenus, quem Salmanticæ elucubrasset dicitur, libellus, scilicet: *Lazarillo de Tormes* [...] – Se atribuye también a nuestro [autor] un librito que se dice escribió en Salamanca en su edad juvenil, lleno de ingenio y festividad [...], a saber: *Lazarillo de Tormes* [...]” (Antonio I, 291).

escriba declara haber confrontado su copia con las notas o edición de ese escoliasta. La obra de Heliodoro le era familiar también al helenista y embajador español en Venecia, como señala López Estrada en su introducción a la reimpresión de la traducción de Fernando de Mena de las *Etiópicas*.<sup>29</sup> Quizás haya que atribuirle asimismo a Mendoza la traducción del anónimo de Amberes, publicada por Martín Nucio en 1554 (Heliodoro 1554), el mismo año (y el mismo impresor) de la primera edición del *Lazarillo*, porque ¿quién otro podría haber cotejado el original griego con el del manuscrito del Vaticano –como dice en la portada– sino el ahora embajador del emperador en Roma ante la corte papal en sus últimos años de desempeño oficial en Italia?<sup>30</sup>

En el siglo XVI se dispuso aproximadamente de una veintena de ediciones de Aristófanes, a partir de la incunable de Aldo Manucio de 1498, con el texto griego y algunas acompañadas de una traducción latina. Inicialmente se imprimieron nueve de las comedias (Venecia), agregando a las siete del código de Besarión *Acharnenses* y *Ecclesiazusæ*, y en forma separada Felipe Junta, en Florencia, publicó en 1515 las otras dos que completaban el número total de once, *Thesmophoriazusæ* y *Lysistrata*. Hubo una traducción al italiano, de B. y P. Rositini, publicada en 1545, lo que brinda la posibilidad de que, si no en el original griego o en latín, Cervantes haya podido leer las comedias en esa lengua vernácula. El orden de estas piezas dramáticas en esas ediciones, que seguían el de los manuscritos, fue alterado a principios del XIX, lo que pudo haber incidido en que se perdiera la visión de Aristófanes de los humanistas y en que se hayan desestimado la importancia y la indiscutible influencia de este dramaturgo en las letras de esa época.<sup>31</sup> Ello, sin contar con que los editores modernos, en el transcurso de ese mismo siglo, se empeñaron en una crítica textual de la obra de Aristófanes sobre lo que consideraron “errores” métricos de los manuscritos, pero desatendieron la autoridad de éstos y la conjetura humanística. Desapareció también entonces el nombre de los escoliastas antiguos que habían contribuido a la comprensión de muchos pasajes oscuros de la obra. Podemos ciertamente afirmar que el Aristófanes de nuestros días es un comediógrafo debilitado (por un criticismo despiadado) y “enfermo”, no sin razón relegado de los currícula, no el autor clásico luminoso que, según Marasso, había surgido “en el Renacimiento con todo su esplendor antiguo”.

Cervantes, lector ávido, insaciable, no podía menos que haber conocido y leído a este autor cómico de quien circulaban suficientes ediciones en su época y que estaba además en el trasfondo de algunos de sus poetas (Horacio) y prosistas (Heliodoro, Petronio) favoritos. Podía hallar su vena satírica en aquél y festiva en estos últimos. Horacio sólo nombra a Aristófanes una vez, como precedente de Lucilio junto a Eupolis y Cratino, de la comedia antigua (*Sat.* 1. 4. 1), no en relación con su propia poesía. Petronio no lo hace figurar entre los autores clásicos que enumeran sus personajes. Heliodoro, el comentarista de Homero y escoliasta de Aristófanes en el *Codex Græcus* 474 de Venecia, guarda silencio sobre él en su obra narrativa.<sup>32</sup> Parece ser el “gran secreto” de todos

<sup>29</sup> Según López Estrada, “[...] un párrafo del prólogo de *Lazarillo*: «[...] parecióme no tomarle por el medio, sino del principio [...]»” podría ser una alusión al comienzo *in medias res* de las *Etiópicas* (Heliodoro 1954: xlix).

<sup>30</sup> Además de que “[...] las palabras de una solera tradicional, de una expresividad [...] superior [...]” (Heliodoro 1954: xiv) del traductor anónimo, y el hecho de que “Por la dedicatoria del desconocido cabe deducir que sería alguien alejado de España [...]” (xi) fortalecen la idea de que podría tratarse del autor del *Lazarillo*.

<sup>31</sup> Cf. J. W. White v (“Preface”), quien afirma que, dado el carácter “local” de sus comedias, “[...] he [Aristophanes] has not many modern readers and that his plays have not much influenced modern literature” (!). Hubiera sido preferible que este brillante estudioso de Harvard se refiriera quizá sólo a sus contemporáneos, si es que, como dice, éstos han olvidado a Aristófanes, pero no a un humanista de la talla de Racine. En efecto, inmediatamente después White nos habla del dramaturgo francés, sin decirnos, por otra parte, cuál fue la comedia (*Plaideurs*) en la que imita “the only play of our poet that may still be said to hold the boards” (v-vi), que tampoco nombra (*Avispas*). Diez decenios de tecnicismos y estudios sobre la métrica aristofánica habían probablemente oscurecido la percepción del gran comediógrafo ateniense entre los especialistas.

<sup>32</sup> Véase Salgado 2013(b), donde se establece que el autor de las *Etiópicas* es el mismo erudito comentarista de Homero y escoliasta de Aristófanes, datándose entonces en el siglo I a.C., como contemporáneo de Horacio (65 a.C.-8 d.C.) y perteneciente al mismo círculo literario y diplomático del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.). Heliodoro participó de la comitiva enviada por Octaviano para tratar con Marco Antonio en Brindisi en 40 a.C. (Cf. Horacio *Sat.* 1. 5. 1-2).

estos escritores antiguos, como lo es de Cervantes. Por ello casi nada se ha dicho de Aristófanes en ninguno de ellos, y menos en este último.

**Obras citadas**

- Antonio, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova : sive, Hispanorum scriptorum qui ab anno MC. ad MDCLXXXIV. florere notitia*. Madrid: J. de Ibarra, 1783-1788. I y II.
- Aristófanes. [Comédies]. V. Coulon ed. H. Van Daele tr. [4a. edición revisada y corregida]. París: “Les Belles Lettres” [Collection des Universités de France], 1960 (I), 1958 (II y III), 1954 (IV y V).
- . J. W. White y T. W. Allen eds. *Facsimil of the Codex Venetus Marcianus 474*. Nueva York / Londres: Archaeological Institute of America / Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1902.
- Cervantes, Miguel de. Diego Clemencín ed. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, comentado por [...]*. Madrid: D. E. Aguado, 1833-1839. I-VI.
- Dupont, Florence. *Le plaisir et la loi. Du “Banquet” de Platon au “Satiricon”*. París: François Maspero [Textes à l'Appui], Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- Feuillâtre, Émile. *Études sur les Éthiopiens d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec*. París: Presses Universitaires de France [Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Poitiers], 1966.
- Heliodoro. *Historia Ethiopica de Heliodoro. Traducida del francés en vulgar Castellano, por un secreto amigo de su patria, y corregida segun el Griego por el mismo, [...] En Anvers, / En casa de Martin Nucio. M.D.LVIII*.
- . Francisco López Estrada ed. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena (1587)*. Madrid: Aldus / Real Academia Española [Biblioteca de Clásicos Españoles, 2a. Serie], 1954.
- Leeman, A. D. “Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio.” *Giornale Italiano di Filologia* 20 (1967): 147-157.
- Marasso, Arturo. *Cervantes y Virgilio*. Buenos Aires: Publicaciones del Instituto Cultural “Joaquín V. González” [no. 43], 1937.
- . *Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras [Serie Estudios Académicos 2], 1947.
- Petronio Árbitro. M. C. Díaz y Díaz ed. y trad. *Satiricón*. Barcelona: Ediciones “Alma Mater” [Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos], 1968-1969. I y II.
- . P. Burmann ed. [*T. Petronius Arbiter*] *Satyricôn quæ supersunt. Editio altera* [2a. ed.] (1743). Hildesheim / Nueva York: G. Olms, 1974. I y II.
- Salgado, Ofelia N. “La *Historia Etiópica*, un precedente de *La Gitanilla* en la novela griega.” *Anales de Filología Clásica* 15 (1997): 270-287.
- . “Encolpio/Cardenio (y Dorotea) (*Quijote* 1.24-29): amantes desdeñados.” En A. Dotras Bravo et al. eds. “*Tus obras los rincones de la tierra descubren*.” *Actas del VIº Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos y Asociación de Cervantistas, 2008. 673-689.
- . “Petronio en *Rinconete y Cortadillo*, recreación cervantina del *Satiricón*.” En R. P. Buzón et al. eds. *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Colegio Nacional de Buenos Aires, 2008. 485-503.
- . “*Mulier aperto capite* (*Sat.* 16.3): Petronio en Cervantes.” *Argos* 32 (2008-2009): 85-109.
- . “*Heliodoros Polyhistor*: Para una reevaluación de los datos externos de la *Historia Etiópica*.” En M. E. Steinberg y P. Cavallero eds. *Philologiae Flores. Homenaje a Amalia Nocito*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010. 147-165.
- . “Encolpio *furentis more* (Petronio, *Sat.* 82.1) en el *Quijote*.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 8, “*La locura en la literatura de Cervantes*” (2012): 209-218.
- . “Imaginería del color en Petronio: de la *myrtea gausapa* (21.2) al *myrtus florens* (131.9).”

- Auster* 17 (2012): 49-60.
- . “«*Nomen amicitiae...*» (Petronio, *Sat.* 80.9 v.) en *Rinconete y Cortadillo*.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 9 [“*Cervantes y sus enemigos*”] (2013): 233-241.
- . “Heliodoros/Putifar y el culto solar de Heliópolis (o las *Etiópicas*, una loa a Augusto).” *Auster* 18 (2013): 53-76.
- . “Recreación de la figura mitológica de los Cíclopes en el *Quijote*.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 10, “*Cervantes y la Mitología*” (2014): 127-140.
- . “«*Vitrea fracta*» (Petronio, *Satiricón*, 10.1) y *El Licenciado Vidriera*.” En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro eds. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIIIº Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Oviedo, 12-15 de junio de 2012*. Oviedo: Asociación de Cervantistas. Fundación Ma. Cristina Masaveu Peterson, 2014. 922-931.
- . “*Frango* en Petronio y ἀπόλλυμι en el *Hipólito* de Eurípides.” XXXIIIº Simposio Nacional de Estudios Clásicos, “Ciudadanía y poder político en el mundo clásico. Debates y proyecciones.” Salta, 7-11 octubre 2014. Resúmenes. 99-100.
- . “«El valentísimo soldado» (*Viage del Parnaso* 6 vv. 19-21), un *miles* literario.” *Anuario de Estudios Cervantinos* 11 [“*El pensamiento literario de último Cervantes; del Parnaso al Persiles*”] (2015): 71-84.
- . “Ὀργή y μῆνις (*ira et furor*) en la tragedia griega.” *Theatralia* 17 [“*Los siete pecados capitales en el teatro*”] (2015). En prensa.
- Schönberger, J. Karl. “Petronius bei Cervantes.” *Philologische Wochenschrift* 62 13/17 (1942): 211-213.
- Sergent, Bernard. *L'Atlantide et la mythologie grecque*. París: L'Harmattan / Association Kubaba, Université de Paris I, 2006.
- White, John Williams. *The Scholia of the Aves of Aristophanes*. Boston y Londres: Ginn & Co., 1914.