

El canon implícito de Aristóteles: épica y tragedia en la *Poética**

José B. Torres Guerra

Universidad de Navarra

jtorres@unav.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6735-8806>

Aristotle's Implicit Canon: Epic and Tragedy in *Poetics*

Este artículo explora el canon implícito presupuesto en la *Poética* de Aristóteles al objeto de identificar a los autores de épica y tragedia a los que este tratado reconoce como modélicos y en función de qué criterios. Se estudia igualmente cuáles son las obras concretas de esos autores que se presentan como canónicas en la *Poética*. Se concede también atención a las semejanzas y diferencias entre el canon implícito de Aristóteles y el alejandrino.

Palabras clave: *Poética* de Aristóteles; Poéticas griegas; Canon literario; Canon épico griego; Canon trágico griego.

This paper explores the implicit canon presupposed in Aristotle's *Poetics*, in order to determine which epic and tragic authors are regarded as models by the treatise, and according to which criteria. It is also analysed which works of those poets are presented by Aristotle as canonical. The paper also deals with the differences and similarities between Aristotle's implicit canon and the literary canons established by Alexandrian philology.

Key words: Aristotle's *Poetics*; Greek Poetics; Literary Canon; Greek Epic Canon; Greek Tragic Canon.

Cómo citar este artículo / Citation: Torres Guerra, José B. (2022): «El canon implícito de Aristóteles: épica y tragedia en la *Poética*», *Emerita* 90 (1), pp. 1-25.

* Agradezco a L. Galván (Univ. de Navarra) y M. Sanz (Univ. de Extremadura) su discusión de versiones previas del artículo. Cualquier error que contenga es de mi única responsabilidad. Las traducciones son originales del autor. La *Poética* se cita por Tarán & Gutas 2012.

1. *El κανών en Grecia, la «biblioteca de Aristóteles» y sus géneros*

Hoy se entiende por ‘canon’ una lista selectiva de autores y obras, según la quinta acepción del *DLE*¹. El término procede de κανών², utilizado en la Antigüedad, en el ámbito literario, para referirse a escritores considerados modélicos, no a los catálogos de estos ni de sus obras³. Aun así, en Grecia hubo cánones, aunque no se les aplicara esta voz. El canon trágico existe ya poco después de la muerte de Sófocles, según muestran las *Ranas* de Aristófanes (405 a. C.). La filología alejandrina sistematizó estas nociones en función de la escuela, precisando qué autores y obras debían leer los alumnos⁴. Así se consagró la idea de que, igual que los trágicos son tres, hay nueve poetas líricos, tres autores de Comedia Antigua y diez oradores⁵.

En el nivel superior de la escuela imperial, los alumnos estudiaban la literatura guiados por un ρήτωρ⁶. Por ello distintos escritores antiguos vinculados con la retórica presentan listas selectivas de literatos⁷. En cambio, no hay listas explícitas de autores selectos ni en la *Poética* de Aristóteles ni en el *Sobre lo sublime* atribuido a Longino⁸. Aun sin contener tales listas, estos escritos se refieren a autores considerados como modelos o antimodelos, a los que los dos críticos recurren para fundamentar sus teorías.

Este artículo aspira a analizar la primera de estas dos obras con la atención puesta en definir qué autores y textos de la «biblioteca de Aristóteles» conforman su canon implícito de la literatura griega⁹. No se trata de ofrecer un

¹ Cf. <<https://dle.rae.es/?id=7A4XonT>> (14/02/2021): «Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos».

² Cf. *LSJ*, s. u.; Chantraine 1983-1984, p. 493; Beekes 2009, p. 637; Torres Guerra 2012, pp. 23-24; *GE*, s. u.

³ Cf. D.H., *Lys.* II 1. La palabra aparece con el sentido de lista selectiva en Eusebio de Cesarea, referida al canon del Nuevo Testamento; cf. Torres Guerra 2012, p. 26.

⁴ Cf. Pfeiffer 1981, pp. 365-372; Torres Guerra 2012, p. 25; Montana 2020, pp. 193-195.

⁵ Cf. Torres Guerra 2012, p. 25.

⁶ Cf. Marrou 1985, pp. 213-232, 256-269, 365-371; Criobore 1996, pp. 13-14; Matthaios 2020, pp. 270-271, 279-281.

⁷ Cf. D.H., *Imit.* XIX 5-XXIX 5; Quint., *Inst.* X 1.46-131; D.Chr., *Or.* XVIII 6-19; Hermog., *Id.* II 10-12.

⁸ Sobre sus problemas de atribución, cf. Russell 1964, pp. XXII-XXX; Halliwell 2011, pp. 327-328.

⁹ Para el concepto de ‘canon implícito’, cf. Torres Guerra 2012, p. 44, con referencia (n. 100) a García Jurado 2007.

catálogo de los escritos mencionados en la *Poética* sino de precisar a qué poetas y obras les reconoce el filósofo un estatus canónico *avant la lettre*, según qué criterios y si se pueden detectar discrepancias con los cánones alejandrinos¹⁰. Para ello la exposición empieza por adecuarse a los parámetros del sistema de Aristóteles, quien distingue al principio de la *Poética* los tipos de imitación en función de tres criterios: con qué medios se imita (47a18-47b29), qué se imita (48a2-18) y cómo (48a19-24)¹¹.

El criterio de los medios afecta a la imitación que emplea, de modo aislado o combinado, el ritmo, la palabra o la armonía (cf. 47a18-28). Aristóteles lo aplica en este momento de la obra sin distinguir en función de tal principio entre formas literarias sino solo entre partes diferentes de las obras. Así se refiere (47b24-28) a que la poesía ditiámbica, los nomos, la tragedia y la comedia emplean en partes distintas de las obras medios distintos como el ritmo, el canto y el verso. Ataíne en otro sentido a los medios de imitación lo apuntado en 47a28-b24 sobre la diferencia entre prosa y verso y la inexistencia en griego de un término que englobe las obras literarias compuestas mediante estas formas, distinguiéndolas de escritos en prosa o rítmicos sin carácter poético como los de Empédocles (cf. 47b16-20)¹².

Aristóteles distingue entre formas o géneros literarios a partir, sobre todo, del segundo y tercer criterio: el contenido y los modos de imitación. En función del contenido el Estagirita marca una línea divisoria entre la imitación de caracteres ‘de valía’ o ‘viles’ (48a1-5)¹³.

El criterio del modo se trata en 48a19-24, pasaje de texto e interpretación discutidos. Una parte de los críticos reconoce en estas líneas una tripartición pura de los géneros, con la distinción entre narrativa mixta (la voz del narrador alterna con las intervenciones de los personajes), narrativa sin interven-

¹⁰ La frase final del libro deja claro que el análisis aristotélico aspira a explicar las razones de la calidad de las composiciones poéticas: *περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνας αἰτίαι...* (62b16-18; en las referencias a la *Poética* se suprimen las dos primeras cifras de las citas: «62b16-18» es «1462b16-18»). Por otro lado, se debe tener en cuenta que el primer interés de Aristóteles es formular una teoría, no discutir la calidad de autores u obras concretos; cf. Munteanu 2017, p. 101.

¹¹ Cf. también Arist., *Po.* 47a16-18, 48a24-25.

¹² Cf. Bywater 1909, pp. 105-112; Else 1957, pp. 39-61; Lucas 1968, pp. 58-59; Janko 1987, p. 69; Schmitt 2011, pp. 215-219; Tarán & Gutas 2012, pp. 226-230.

¹³ Sobre el sentido ético de *σπουδαῖος* y *φαῦλος*, cf. Bywater 1909, p. 113; Else 1957, pp. 69-79; Lucas 1968, pp. 62-63; Schmitt 2011, pp. 231-232.

ciones de los personajes y representación dramática con la única intervención de los personajes¹⁴. Otros suponen que Aristóteles hace una división bímembre, separando la poesía dramática de la narrativa y diferenciando en esta entre narrativa mixta y pura¹⁵. En el esquema aristotélico representa una dificultad la categoría de la supuesta ‘narrativa pura’, género en el que quien imita lo hace «refiriendo (...) como el mismo y sin cambiar» (48a21-23). Se suele entender que este género se corresponde con el ditirambo, al que la obra presta una cierta atención (cf. 47a14, 47b26, 48a14, 49a11, 59a9)¹⁶. También se ha propuesto que esta casilla la ocupa la lírica, a la que la *Poética* le presta una atención exigua¹⁷. En cualquier caso, queda fuera de duda que la distinción básica se establece entre las imitaciones dramáticas y las que implican la intervención del autor, sea este el yo del narrador épico, el yo de quien entona el ditirambo o el yo poético de la poesía lírica en sentido amplio.

Dejando a un lado la ‘narrativa pura’, la relación entre los géneros de los que trata el primer libro de la *Poética* se puede representar según este esquema:

	Se habla de personas de valía	Se habla de personas simples
Intervienen el autor y los caracteres	ÉPICA	YAMBO / ÉPICA PARÓDICA
Intervienen solo los caracteres	TRAGEDIA	COMEDIA

Antes de proseguir el análisis conviene recordar que solo se conserva el primer libro de la *Poética*. La parte siguiente debía hablar de la comedia¹⁸. Pero no se puede saber en qué sentido lo hacía y si esa exposición se exten-

¹⁴ Esta es la interpretación de Bywater 1909, pp. 118-121.

¹⁵ Así lo interpreta Lucas 1968, pp. 66-67. Cf. también Else 1957, pp. 91-101; Janko 1987, p. 72; Schmitt 2011, pp. 262-266; Tarán & Gutas 2012, pp. 236-238.

¹⁶ En el resto del corpus, cf. Arist., *Pol.* 1342b4-17, *Pr.* 918b13-29, *Rh.* 1406b1-2, 1409a24-26, 1413b12-14, 1415a8-11, *Fr.* VIII 48.624, XI 1.677. Cf. Hernández de la Fuente 2021, pp. 81-89.

¹⁷ Cf. Else 1957, pp. 100, 567-568; Lucas 1968, pp. 54-55; Lattmann 2005, pp. 40-48; Bouchard 2019, pp. 184-189.

¹⁸ Cf. 49b21 y el final del *codex Riccardianus* (cf. Tarán & Gutas 2012, pp. 303-305); en el resto del corpus, cf. *Pol.* 1341b32, *Rh.* 1371b33, 1404b37, 1419b2.

día a la épica paródica o al yambo como sus antecedentes¹⁹. Por ello, este estudio se centra en los géneros de los que habla la parte conservada, reservando para otro análisis las formas literarias que no trata en detalle el libro primero.

2. *La epopeya, el poeta y sus textos*

El primer género del esquema anterior es la epopeya; se habla de ella en la sección introductoria (47a8-49b20) y en los capítulos 23 y 24 (59a17-60b5)²⁰. Es obvio que en la *Poética* el épico canónico es Homero; de hecho, Homero es el único autor de epopeyas citado por su nombre, pues de los poetas del Ciclo (cf. *infra*) se mencionan solo títulos de poemas. Ahora bien, la consideración de Homero como épico y autor canónico se manifiesta de formas diversas.

Se propone primero un dato cuantitativo: Homero es el autor mencionado más veces en la obra pese a que esta trata en su mayor parte (49b21-59a16) sobre tragedia. Las alusiones a Homero son catorce²¹ y las citas veintiuna, dieciocho de la *Iliada* y tres de la *Odisea*²². Suelen ser citas de unidades menores, de un solo verso o segmento²³. Las menciones a pasajes homéricos no citados textualmente son ocho, tres de la *Iliada* y cinco de la *Odisea*²⁴. La constancia en las menciones a Homero a lo largo de toda la obra se explica porque la *Poética* lo emplea para ejemplificar características de la tragedia, como en 51a23-30 (sobre la unidad del argumento)²⁵; ello muestra, por cierto, que su consideración como referente canónico va más allá de la épica.

¹⁹ Sobre el libro segundo de la *Poética* y su reconstrucción a partir del *codex Coislinianus*, cf. Janko 1984; Janko 1987, pp. XXI, 47-55; Schrier 1998; Watson 2012.

²⁰ El capítulo 25 (60b6-61b25) discute problemas de interpretación de los textos poéticos, en principio homéricos. El capítulo 26 (61b26-62b19) presenta una valoración comparativa de épica y tragedia.

²¹ Cf. 47b18, 48a11, 22, 26, 48b34, 51a23, 54b15, 57b34 (ὁ ποιητής), 58b7 (ὁ ποιητής), 59a31, 59b12, 60a5, 19, 60b2 (ὁ ποιητής). En el corpus el nombre de Homero se cita en más de cien ocasiones; cf. Bonitz 1870, pp. 507-508.

²² *Iliada*: 56b16, 57b11, 35, 58a7, 58b31, 61a2, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 33. *Odisea*: 57b10, 58b25, 27.

²³ Se citan dos versos no consecutivos (*Il.* X 11, 13) en 61a18.

²⁴ *Iliada*: 54b2, 60a15, 60b26. *Odisea*: 54b26-28, 30, 55a2, 60a26, 36.

²⁵ Los ejemplos épicos se pueden aplicar a la tragedia porque las partes cualitativas de la tragedia incluyen las de la épica; cf. 49b16-20. A la inversa, cf. 60a22-32.

El reconocimiento de Homero como ὁ ποιητής por antonomasia²⁶ resulta ya evidente cuando se habla sobre los límites de la poesía y la diferencia entre el poeta y quien trata en verso sobre medicina o física (cf. *supra*): Homero es ejemplo de lo primero, Empédocles de lo segundo. Aristóteles se refiere de nuevo a Homero en relación con la posibilidad de que la imitación presente caracteres mejores, iguales o peores que nosotros; en la imitación poética (48a11-14), Homero es ejemplo de quien los presenta mejores frente al trágico Cleofonte (personajes iguales), y Hegemón y Nicócares, comediógrafos (personajes peores). Homero es doblemente autor angular en el capítulo 3. Al diferenciar entre la imitación que combina las intervenciones del autor y los caracteres, la intervención pura del autor o la que corre íntegra a cargo de los personajes, solo se ofrece un modelo para el primer tipo, Homero (48a21-24). Al combinar (48a25-28) dos de los tres criterios que diferencian las imitaciones, Aristóteles selecciona a los representantes más característicos de épica, tragedia y comedia: τῆ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἶη μιμητὴς Ὅμηρος Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῆ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Cuando habla de la génesis de la poesía, Aristóteles destaca asimismo (48b28-30) el papel central de Homero como autor de la primera obra que trata las acciones de personajes viles, *Margites*, poema épico paródico, precedente de la comedia; por ello Homero «mostró el primero el modelo de la comedia» (48b36-37), igual que es también (cf. 48b34-36), el poeta por excelencia de asuntos serios; Aristóteles expresa aquí por vez primera qué distingue a Homero: su calidad y el carácter dramático de sus imitaciones²⁷.

Este carácter dramático del poeta épico, y su acierto en función de este rasgo, se expone en detalle en 60a5-11, contraponiendo a Homero con otros autores²⁸ por ser él el único consciente de que, para cumplir lo mejor posible su papel como imitador, debe ceder lo antes posible la palabra a sus

²⁶ La *Poética* se refiere así a Homero en tres ocasiones; cf. n. 22. Sobre ὁ ποιητής aplicado a Epicarmo en 48a33-34, cf. Tarán & Gutas 2012, p. 338; Janko 2013, p. 253; Tarán 2016, p. 797.

²⁷ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν).

²⁸ Deben de ser autores épicos por el lugar de la obra en que se halla el texto y por las razones aducidas en Torres Guerra 2018, pp. 99-100. Cf. también De Jong 2006; Bouchard 2019, pp. 185-186.

personajes²⁹, a los que presenta dotados de carácter; en cambio, los poetas de los que se distingue Homero intervienen de modo directo repetidamente «e imitan poco y pocas veces» (60a9).

No es fácil hallar en la *Poética* censuras a Homero y su poesía, a diferencia de lo que ocurre con los restantes autores. Con una excepción en 54a37-b2, donde se critica la *Medea* de Eurípides y «la *Iliada*, en lo que se refiere a la salida de las naves»³⁰, Aristóteles habla siempre de Homero en positivo, convirtiendo en mérito suyo cualquier posible defecto, como en 60a11-b2, cuando habla del acierto con que administra lo asombroso (τὸ θαυμαστόν), lo ilógico (τὸ ἄλογον), la mentira (τὸ ψεῦδος) y lo imposible (τὸ ἀδύνατον), esquivando los riesgos que comportan³¹.

Esta ausencia de críticas es notable porque la concepción teleológica de la evolución de los géneros de Aristóteles lo lleva a entender que las formas dramáticas son a priori más perfectas que las narrativas, sus precursoras: la épica que la tragedia, y el yambo o la épica paródica que la comedia (cf. 48b24-49a6). La tesis de la superioridad de la tragedia se desarrolla en 61b26-62b15. Significativamente, tras decir en ese lugar que la imitación en la epopeya es menos unitaria por ser episódica, el filósofo señala que la composición acertada de la *Iliada* y la *Odisea* evita en la mayor medida este defecto de su género³².

El texto al que se acaba de aludir añade un dato: Aristóteles considera a Homero como el épico canónico a un tiempo por sus dos epopeyas. Ahora bien, el filósofo, como la tradición antigua, prefiere la *Iliada*, de manera implícita cuando indica (53a30-35) que la *Odisea* es representativa de lo que considera como el segundo mejor tipo de argumento, en el que se produce un cambio doble, de modo que, al final de la obra, a ‘los buenos’ (τοῖς βελτίοσι) les va bien y a los ‘malvados’ (χείροσιν) mal. Aristóteles identifica otra diferencia entre las dos composiciones cuando, en 59b13-15, aplica criterios

²⁹ Cf. Bywater 1909, p. 119; De Jong 2006, pp. 618-619.

³⁰ Cf. Hom., *Il.* II 110-206: Aristóteles critica que la retirada de los griegos sea detenida por una intervención de Atenea; cf. Lucas 1968, pp. 164, 249.

³¹ Cf. Else 1957, p. 630; Lucas 1968, pp. 227-230; Schmitt 2011, pp. 690-691, 697-700. Cf. también 54b20-30.

³² Cf. 62b10-11: καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μᾶς πράξεως μίμησις.

empleados antes (cf. 52a12-18, 55b32-56a3)³³ en el caso de la tragedia: καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ³⁴.

Se indicaba antes que la *Poética* se refiere en diversos sentidos a la excelencia de Homero, incluso de modo paradójico según sucede (cf. *supra*) al hablar de la unidad de la obra en 51a23-30. Del mismo modo, también en relación con la unidad, Aristóteles subraya la calidad de Homero por un procedimiento indirecto, poniéndolo en contraste con los otros autores épicos.

Aristóteles, sin emplear el término ‘Ciclo’ aun debiendo de conocerlo³⁵, se refiere a tres de estos poemas de tema troyano: *Destrucción de Troya* (56a16)³⁶, *Ciprias* y *Pequeña Iliada* (59b2, 4-5); además, debe de aludir a los poetas cíclicos cuando menciona a «los otros» por contraste con Homero (cf. n. 28). La *Poética* se refiere también de modo negativo a quienes compusieron epopeyas centradas en héroes como Heracles o Teseo (51a19-21).

El Estagirita les hace a estas obras y a sus autores, cuyos nombres no cita, dos reproches básicos. De una parte, manejan un concepto erróneo de la unidad de la obra, que debe ser orgánica; no obstante, piensan que un argumento consistente se logra centrándose en una sola figura o un tiempo concreto³⁷. No es así y esta idea errónea genera epopeyas con una acción única compuesta de muchas partes (59b1); por ello, de esos poemas se extrae una pluralidad de tragedias, a diferencia de lo que ocurre con la *Iliada* y la *Odissea*, cuya unidad hace que, aun siendo πολύμυθοι, «ricas en argumentos» (56a12), por la longitud propia de su género, de cada una de ellas se extraiga

³³ Cf. Else 1957, pp. 523-537; Lucas 1968, pp. 127-128, 184-188; Janko 1987, p. 120; Schmitt 2011, pp. 427-428, 557-561.

³⁴ El párrafo termina comentando otra singularidad de Homero: πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν (59b16). Cf. Bywater 1909, p. 313; Lucas 1968, p. 221.

³⁵ Cf. Torres Guerra 2018, pp. 102-103. Sobre Aristóteles y el Ciclo, cf. Fantuzzi 2015, pp. 410-416.

³⁶ Sobre esta referencia a la *Destrucción de Troya* o su materia, cf. Torres Guerra 2018, p. 98, n. 4.

³⁷ Cf. 51a16-30; en 51a22-30 se expone lo diferente que es la unidad de acción en las *Heracleidas* y *Teseidas*, por un lado, y en la *Iliada* y la *Odissea* por otro. Más adelante (59a37-b7) se pone en contraste la unidad de la *Iliada* y la *Odissea* y la de dos poemas cíclicos, *Ciprias* y *Pequeña Iliada*. Sobre la unidad orgánica de la obra poética (ὥσπερ ζῶον ἐν ὄλον, 59a20), cf. 59a18-29.

solo una tragedia o dos³⁸. Por otro lado (cf. *supra*), Aristóteles establece un contraste entre Homero y los demás épicos a propósito del reparto de las intervenciones del narrador y los personajes: el procedimiento adecuado es el de Homero, quien emplea poco su voz y cede pronto la palabra a sus personajes, ateniéndose así al fin de la epopeya, aproximarse lo más posible a la tragedia³⁹.

Nótese que, para el objetivo de este estudio, el interés de estas referencias al Ciclo y los otros épicos no procede de su valoración negativa sino de lo que dicen, en sentido contrario, sobre las características de Homero y su calidad⁴⁰.

Al principio se ha indicado que este estudio busca identificar a qué autores y obras considera Aristóteles como canónicos, por qué motivos y si manifiesta diferencias con el canon alejandrino. En el caso de la épica se han hallado respuestas para las dos primeras preguntas. En relación con la tercera el Estagirita, como la filología posterior, considera la *Iliada* y la *Odisea* como las epopeyas homéricas canónicas. Aun así, discrepa respecto al *Margites*, desatendido por los alejandrinos y canónico para Aristóteles como precursor de la comedia. Aunque es muy probable que la autoría homérica de este poema estuviese ya muy cuestionada en el s. IV a. C., a diferencia de lo que sucedía con los poemas cíclicos, el filósofo lo integra en su exposición, quizá no porque estuviese convencido de que era obra del poeta de la *Iliada* y la *Odisea* sino porque precisaba de este elemento para que su sistema de la evolución de los géneros cuadrara⁴¹.

3. Del binomio trágico a «la tragedia más hermosa»

Se recordaba al empezar el análisis sobre la epopeya que la *Poética* trata, ante todo, de tragedia. Los poetas que más menciona después de Homero son

³⁸ Cf. 56a10-19, 59a37-b7; cf. Torres Guerra 2018, p. 99. Sobre la diferencia en la longitud de epopeya y tragedia y sus implicaciones, cf. 59b17-31.

³⁹ Cf. 60a5-11; Lucas 1968, pp. 226-227; Schmitt 2011, pp. 694-697.

⁴⁰ Sobre qué condiciona la valoración del Ciclo en Aristóteles, cf. Torres Guerra 2018, pp. 100-102, 104.

⁴¹ Cf. Else 1957, p. 145; Torres Guerra 2018, pp. 103-104. El juicio negativo de Aristóteles puede haber influido en la desatención posterior del Ciclo; cf. Fantuzzi 2015, pp. 410-429. Al contrario, lo dicho por Aristóteles sobre el *Margites* no bastó para preservarlo.

Sófocles y Eurípides⁴². En cambio, presta una atención menor, cualitativa y cuantitativa, a Esquilo⁴³. Antes de Aristóteles ya existía la consideración de que los trágicos por excelencia son tres, según muestra (cf. *supra*) Aristófanes y, en el s. IV a. C., Heraclides Póntico en su *Περὶ τῶν τριῶν τραγῳδοποιῶν*. No obstante, la tríada trágica de la *Poética* es un dos más uno, pues a Esquilo se le otorga un papel secundario. Por cierto, la *Poética*, como el resto del corpus, no hace ninguna mención conjunta de los tres trágicos. Sus nombres son mencionados por parejas cinco veces⁴⁴.

Esquilo entra tres veces en una de estas menciones, primero en 49a15-19, donde se comenta, hablando de la evolución de la tragedia, que introdujo el segundo actor, disminuyó el papel del coro y concedió la prioridad a las partes recitadas; por su parte, Sófocles añadió un tercer actor y la escenografía⁴⁵. En 56a17 se menciona a Esquilo en paralelo a Eurípides, de forma positiva, como ejemplos de cómo se debe tratar en forma trágica una materia épica, la de Níobe, en el primero y la de la destrucción de Troya en el segundo⁴⁶. En

⁴² Menciones de Sófocles en 48a26, 49a19, 53b31, 54b8, 36, 55a18, 56a27, 60b33, 62b3; de Eurípides en 53a24, 29, 53b28, 55b9, 56a17, 27, 58b20, 60b34, 61b20. Hay una cita textual de Eurípides en 58b24 y ninguna de Sófocles. Hay referencias a obras de este en 52a24, 53b31, 34, 54a1, 54b25, 36, 55a18, 60a30, 31; de Eurípides en 52b5-8, 53b29, 54a5, 7, 31, 32, 54b1, 55a18, 55b14, 61b21. En el resto del corpus, hay 15 o 16 menciones de Sófocles; cf. Arist., *EN* 1146a19, 1151b18, *Metaph.* 1015a30, *Rh.* 1373b9, 1375a33, 1400b17, 1409b9, 1415a21, 1416a15, 1417a29, b20, 1418b32, *Fr.* VIII 44.466.5, 561.22, 48.619.4; en 1419a26, y quizá en 1374b36, ‘Sófocles’ es el miembro de los Treinta Tiranos. De Eurípides hay, en total, 24 menciones; cf. Arist., *EE* 1244a10, 1110a28, 1136a11, 1142a2, 1155b2, *MM* 2,11,25,6, 2,11,29,2, *Pol* 1277a19, 1310a34, 1311b33, 1339a19, *Rh.* 1384b15, 1400b23, 1404b25, 1405a28, 1415a20, 1416a29, *Sens.* 443b30, *Fr.* I 9.67.3, 11.74.14, 14.94.9, VIII 48.626.2, 627.2, 3, 5, 7.

⁴³ Menciones de Esquilo: 49a16, 56a17, 58b20, 22; citas: 58b22; referencias no textuales: 55a4, 56a2-3, 60a32. En el resto del corpus hay cuatro menciones de Esquilo: Arist., *EN* 1111a10, *HA* 633a18, *Fr.* VIII 48.618.6, 619.8; *Rh.* 1388a8 cita, sin mención del autor, un fragmento (A., *Fr.* 305) de una obra suya desconocida. Sobre su recepción en el corpus de Aristóteles, cf. Munteanu 2017.

⁴⁴ Cf. 49a15-19, 56a15-18, 56a25-27, 58b19-24, 60b32-34. Cf. también la mención de Sófocles y Eurípides en Arist., *Rh.* 1415a20-21.

⁴⁵ Cf. Bywater 1909, pp. 136-137; Lucas 1968, pp. 82-83.

⁴⁶ Sobre la referencia a Níobe, cf. Else 1957, pp. 545-547; Janko 1987, p. 122; Schmitt 2011, p. 564; Tarán & Gutas 2012, 410; Torres Guerra 2018, pp. 98-99. Sobre la composición de tragedias a partir de epopeyas, cf. Fantuzzi 2015, pp. 413-414; Sommerstein 2015, pp. 461-465.

58b19-24, al hablar de la elocución, se menciona de nuevo a Esquilo y Eurípides, proponiendo un contraste: un mismo trímetro, compuesto por aquel y reelaborado por este, es vulgar en Esquilo por emplear un término ‘predominante’ (ἔσθιαι) frente al ‘extraño’ de Eurípides (θoinᾶται)⁴⁷.

Fuera de aquí hay referencias a obras suyas, sin mención de su nombre, en 55a4-6, 56a1-3 y 60a32. El primer texto, incluido en la exposición sobre los tipos de anagnórisis (54b19-55a21), pone como ejemplo de la cuarta clase de reconocimiento, el producido por un silogismo, cómo deduce Electra (*Coéforos*, vv. 168-211) que el extranjero llegado a Argos es Orestes (55a4-6)⁴⁸. Esta referencia tiene carácter positivo. La mención en 56a2-3 de un *Prometeo*, probablemente obra de Esquilo, puede tener un sentido negativo según la solución que se adopte para el complejo problema textual de 56a2⁴⁹. La alusión a unos *Misios* perdidos (60a32), posiblemente un drama del mismo autor (A., *Fr.* 257), encierra una crítica. Aristóteles está ilustrando el error de presentar en el argumento elementos ilógicos, aunque estos sean admisibles en los preliminares de la trama (cf. 60a27-29)⁵⁰. Se dice (60a29-30) que así sucede en *Edipo rey* (cf. 54b7-9)⁵¹; en cambio (cf. 60a31-32), no son afortunados los elementos ἄλογα de la *Electra* de Sófocles (vv. 660-763), en referencia al relato de la supuesta muerte de Orestes en los Juegos Píticos, o en los *Misios* por lo que se refiere a Télefo y cómo llega desde Tegea hasta Misia⁵².

⁴⁷ Cf. Munteanu 2017, pp. 98-99. El verso de Esquilo es de *Filoctetes* (A., *Fr.* 253), el de Eurípides de una obra desconocida (E., *Fr.* 792). Sobre los términos ‘predominante’ y ‘extraño’ y su empleo en la elocución poética, cf. 57b3-5, 58a18-59a16.

⁴⁸ Cf. Lucas 1968, p. 170; Schmitt 2011, p. 543; Munteanu 2017, pp. 96-98. Arist., *Fr.* VIII 48.618.3 y 6, cita también las *Coéforos*.

⁴⁹ Cf. Bywater 1909, pp. 250-251; Lucas 1968, pp. 187-188; Pattoni 2012; Tarán & Gutas 2012, pp. 280, 407-408. Esquilo escribió tres *Prometeos*, uno de los cuales, con independencia de quién sea el autor del *Prometeo encadenado* del corpus de Esquilo (cf. Pattoni 2012, p. 164, n. 35), puede ser el citado aquí. *Fórcides* (56a2) era un drama satírico del mismo autor. La bibliografía citada entiende que ὄσα ἐν Ἄδου (56a3) se puede referir a tragedias esquiléas (*Psicagogos*, *Sísifo*).

⁵⁰ Cf. n. 52 sobre *Misios* como obra de Sófocles.

⁵¹ Cf. Bywater 1909, p. 321; Lucas 1968, pp. 165, 230; Schmitt 2011, pp. 535-536, 698-699. Otra referencia a ello (cf. *infra*) en 53b29-31.

⁵² Cf. Bywater 1909, p. 321; Lucas 1968, pp. 230-231. Este lugar parece asociar a Esquilo y Sófocles por sus obras. Pero no se puede descartar que se aluda a los *Misios* de Sófocles; cf. Lucas 1968, p. 230.

Tenga o no intención paródica, el certamen de los trágicos escenificado en las *Ranas* concede la victoria a Esquilo⁵³. No parece que Aristóteles le hubiera concedido ese honor. El filósofo reconoce sus méritos históricos y sus aciertos dramáticos. Al tiempo critica su estilo y su manejo de ciertos elementos de la tragedia. Hay una disparidad clara entre su reconocimiento de Esquilo y el que les presta a los otros dos trágicos. La razón puede ser que a Aristóteles le atrajera menos aquel por considerar que el papel que le concedía al coro era excesivo y que, al tiempo, su tragedia se centraba demasiado en lo visual y tenía poca acción dramática⁵⁴.

Por otro lado, las obras de Esquilo de las que habla la *Poética* son pocas. Critica dos obras perdidas, ajenas al canon posterior, *Filoctetes* y (quizá; cf. n. 52) *Misios*. La única tragedia de la que habla en positivo por su manejo de la anagnórisis, *Coéforos*, entró en el canon helenístico, como sucedió también con *Prometeo*, si es que se alude a *Prometeo encadenado* en 56a2-3.

Sófocles y Eurípides aparecen asociados en dos ocasiones. Un excursus sobre el coro (56a25-27) compara la forma en que ambos lo manejan. Se dice que Sófocles acierta al hacer que intervenga como un actor más, a diferencia de Eurípides. Este juicio, sometido con frecuencia a debate, es básicamente correcto aunque se ha de matizar que, en lo relativo a Eurípides, es válido, ante todo, para sus últimas obras, que ya atestiguan el declive del coro (cf. 56a27-32)⁵⁵.

Los dos trágicos vuelven a ser mencionados juntos en 60b33-34. Se plantea la posibilidad de que la realidad y lo que expresa el poeta discrepen como, se dice, sucedía con el autor de Colono según sus propias palabras: Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἴους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἴοι εἰσὶν (60b33-34). No parece que Sófocles se refiera a la superioridad moral de sus caracteres⁵⁶. Ahora bien, debía de hacer esta afirmación por considerar que en este punto

⁵³ Cf. Dover 1993, pp. 22-24; Halliwell 2011, pp. 115-132, 150-154; Griffith 2013, pp. 115-149.

⁵⁴ Cf. Else 1957, p. 529; Janko 1987, p. 78; Pattoni 2012, pp. 181-183; Munteanu 2017, pp. 90-92, 100, 103.

⁵⁵ Cf. Bywater 1909, pp. 254-255; Else 1957, pp. 552-554; Lucas 1968, pp. 193-194; Halliwell 1998, p. 247, n. 18; Schmitt 2011, pp. 568-579.

⁵⁶ Cf. Bywater 1909, p. 331; Lucas 1968, p. 238; Schmitt 2011, pp. 713-714. En 48a1-18 sí se habla de que la imitación puede presentar figuras mejores, iguales o peores que las del presente.

aventajaba a Eurípides; probablemente, aludía al hecho de que él otorgaba a sus personajes un carácter paradigmático pese a sus defectos (cf. 54b8-15)⁵⁷. En cualquier caso, Aristóteles parece citar estas palabras porque comparte ese juicio y entiende que en su tratamiento de los personajes, como en el coro, Sófocles supera a Eurípides⁵⁸.

Los textos revisados sugieren que el Estagirita prefiere a Sófocles; de momento se puede afirmar en relación con los caracteres y el coro. En realidad, que Sófocles disfruta del rango de trágico de referencia queda claro desde su primera mención en 48a25-28, pasaje en el que Aristóteles propone, como modelos de épica, tragedia y comedia, a Homero, Sófocles y Aristófanes; en ese texto, ya comentado, el autor trágico es además el eje en torno al que pivotan los modos de imitación de los tres géneros (cf. *supra*). La equiparación entre Sófocles y Homero, en concreto entre el *Edipo rey* y la *Ilíada*, se establece de modo implícito en 62b1-3, en la valoración comparativa de épica y tragedia: τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἤδιον ἢ πολλῶ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἶ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς.

Sófocles es el trágico canónico para Aristóteles. O al menos uno de ellos pues, tras lo visto sobre Esquilo y Sófocles, queda por aclarar el puesto que le reconoce a Eurípides. Se ha visto que la *Poética* sitúa al autor más joven por detrás del colonense en dos pasajes (56a25-27, 60b33-34). Sin embargo, hay motivos para entender que, pese a todo, Aristóteles lo considera también como modelo trágico. A propósito de ello se revisa el texto (53a22-30) en el que la *Poética* menciona por primera vez a Eurípides.

Ese pasaje forma parte del capítulo 13, en el que Aristóteles trata sobre la composición de «la tragedia más hermosa» (52b31, 53a19, 22-23)⁵⁹. Tras indicar que su composición debe ser compleja (52b31-32) señala que su trama, preferentemente de tipo simple (53a12-13)⁶⁰, ha de implicar para el protagonis-

⁵⁷ Cf. Bywater 1909, p. 231; Else 1957, pp. 480-482; Lucas 1968, p. 238; Schmitt 2011, pp. 247-248, 536.

⁵⁸ Cf. *infra* lo comentado sobre las críticas de la *Poética* a los caracteres de Eurípides.

⁵⁹ 52b31: τῆς καλλίστης τραγωδίας; 53a19: αἱ κάλλιστα τραγωδίαι; 53a22-23: ἡ ... κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία. Cf. White 1992; Bouchard 2012; Heath 2017.

⁶⁰ 'Simple' por oposición a διπλοῦς, 'doble', no a πεπλεγμένος, 'complejo'; cf. 51b33, 52a12-18, 52b31-32, 53a13.

ta, por causa de un error (53a9-10, 15-16)⁶¹, un cambio de la fortuna al infortunio. Aristóteles replica luego a los críticos que censuran a Eurípides por haber compuesto tragedias cuya acción concluye en desgracia⁶². A ello responde que esta es, de hecho, la tragedia más acertada; las obras de este tipo son las más trágicas (τραγικώταται, 53a27-28), si se representan correctamente, y Eurípides parece ser τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν (53a29-30)⁶³, aun cuando se le pueda reprochar que τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ (53a29). Se suele entender que estas últimas palabras indican que Eurípides se adecua mejor al ideal del género en los finales de las tragedias⁶⁴. Habitualmente se considera también que la mención de Eurípides como «el más trágico de los poetas» alude a que era el más apto para despertar la compasión y temor necesarios para lograr la purificación de las pasiones según la definición de la tragedia de 49b27-28⁶⁵.

La atención se debe trasladar de los autores a sus obras para precisar según qué criterios son canónicos Sófocles, Eurípides y sus tragedias. Desplazar la atención a las obras es necesario además para apreciar por qué el Estagirita estima tanto a Sófocles y su *Edipo rey* porque, a diferencia de lo que sucede con Homero o Eurípides, la *Poética* no hace ningún comentario general sobre los méritos del colonense.

La exposición ha incluido dos referencias a *Edipo rey* (54b7-9, 60a29-30) y una a *Electra*. La referencia a esta (cf. *supra*) implica una censura. Esta no es la única ocasión en que la *Poética* critica obras de Sófocles. En tres lugares alude a tragedias suyas en las que algún elemento de la trama no es acertado. En 53b38-54a2 se refiere a *Antígona* (vv. 1231-1239). La alusión aparece en el capítulo 14, a propósito de los efectos emocionales del argumento según la relación que exista entre los personajes en conflicto; no es acertado, se dice, sacar a escena a un personaje como Hemón, dispuesto a cometer una acción deplorable (matar a su padre) aunque al fin desista (cf. 53b38-39)⁶⁶.

⁶¹ La mención subsiguiente de Edipo (53a11) ha hecho suponer que Aristóteles piensa, ante todo, en la ἀμαρτία de ese personaje según la versión de *Edipo rey*.

⁶² Cf. Bywater 1909, pp. 217-218; Else 1957, pp. 401-405; Lucas 1968, pp. 147-148; Janko 1987, p. 104; Schmitt 2011, pp. 438-439.

⁶³ A dos líneas de distancia, son los únicos casos de τραγικός en superlativo en la *Poética*.

⁶⁴ Cf. Bywater 1909, pp. 217-218; Else 1957, p. 404; Lucas 1968, p. 147.

⁶⁵ Cf. Lucas 1968, pp. 147-148; Schmitt 2011, pp. 476-510; Bouchard 2012, pp. 203-205.

⁶⁶ Cf. Else 1957, pp. 421-422; Lucas 1968, pp. 153-154; Schmitt 2011, p. 516. Cf. también Arist., *Rh.* 1373b9, 1375a34, 1415b20, 1417a30, 1417b20, 1418b32.

Más adelante se alude a dos obras de Sófocles que ejemplifican los tipos menos acertados de reconocimiento, *Tiro* (54b25 = S., *Fr.* 657: la anagnórisis es del tipo menos artístico pues se produce mediante señales) y *Tereo* (54b36 = S., *Fr.* 595: el medio de reconocimiento es inventado *ad hoc* por el poeta)⁶⁷. En cambio, no encierra una crítica una referencia al *Odiseo herido* (53b34; cf. S., *Fr.* 375); esta mención ejemplifica el efecto patético de una tragedia en la que un personaje que actúa contra otro reconoce *a posteriori* que su antagonista es un familiar suyo, según sucede aquí con Telégono y Odiseo⁶⁸.

Justo antes (53b29-31), *Edipo rey* (vv. 1183-1185) era ejemplo de lo mismo aunque, en su caso, las acciones cometidas por ignorancia contra dos familiares (el asesinato de Layo y el incesto con Yocasta) suceden fuera de la trama, lo cual habla a su favor⁶⁹. En 53b3-7 también se había destacado como mérito de *Edipo* que su trama esté compuesta de tal modo que el espectador «se espante y sienta compasión» solo con oír, aun sin ver lo que ocurre en escena⁷⁰. Esta obra aún se menciona por sus aciertos en otros tres pasajes de la *Poética*⁷¹. En el capítulo 11 se recurre a ella para ejemplificar primero (52a24-26) la peripecia, el cambio de la acción en sentido contrario de lo esperado (cf. 52a22-23). Así sucede cuando aparece en la obra (vv. 924-1085) el mensajero de Corinto que le anuncia a Edipo que Pólipo ha muerto; al decirle que no tema casarse con Peribea pues no es su madre logra lo contrario de lo pretendido⁷². Poco después (52a32-33) se afirma que la forma más bella del reconocimiento es la que coincide con la peripecia y se pone como ejemplo *Edipo rey*. Más adelante (55a16-18), el mejor reconocimiento es el producido ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γινομένης δι' εἰκότων. Se pone como ejemplo *Edipo rey* y, se añade, *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides⁷³.

⁶⁷ Cf. Lucas 1968, pp. 167, 169-170; Schmitt 2011, pp. 542-543.

⁶⁸ Cf. Lucas 1968, p. 153. A la nómina de tragedias de Sófocles se pueden añadir quizá dos obras mencionadas sucintamente en 56a1-2, *Ftiótides* y *Peleo*; cf. Bywater 1909, p. 250; Else 1957, pp. 532-533, n. 58; Lucas 1968, p. 187; Pattoni 2012, p. 158.

⁶⁹ Cf. *supra* y Lucas 1968, p. 153.

⁷⁰ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν (53b5) se corresponde con ἔλεος καὶ φόβος. Cf. la definición de tragedia de 49b27 y lo dicho antes sobre Eurípides como el trágico que mejor despierta compasión y temor.

⁷¹ En *Rh.* 1415a20 se cita un verso de la obra (774); en *Rh.* 1417b19 se menciona el *Edipo* de Cárcino.

⁷² Cf. Lucas 1968, pp. 129-130; Janko 1987, p. 24; Schmitt 2011, pp. 430-431.

⁷³ Cf. Lucas 1968, pp. 172-173; Schmitt 2011, pp. 544-545.

Se ha dicho en muchas ocasiones que para Aristóteles la tragedia por excelencia es *Edipo rey* y que de ella extrae las características ideales del género (cf. n. 61); se podría decir, de hecho, que para Aristóteles es el *καὶὼν* trágico, la vara que mide la calidad de cualquier tragedia⁷⁴.

No obstante, se acaba de citar una obra de Eurípides que la *Poética* pone en pie de igualdad con *Edipo rey* por el tipo de reconocimiento que presenta. *Ifigenia entre los tauros* se sale de lo común por ser una de las pocas tragedias que concluye con un *happy end*, por lo cual se ha indicado su afinidad con la tragicomedia⁷⁵. En la *Poética* es llamativo que Aristóteles parezca anteponer implícitamente esta obra al *Edipo rey* en relación con el efecto emocional de la tragedia (cf. 53b29-31, 54a4-7). Antes de tratar el asunto y el conjunto de datos sobre *Ifigenia entre los tauros* conviene revisar lo que dice la *Poética* sobre otras tragedias de Eurípides. Ya se ha hablado de un episodio de *Medea* (54a37-b2), de cómo trata su autor la destrucción de Troya (56a16-18) y de una tragedia suya de título desconocido (58b19-24). Junto a estos textos, sin hablar por ahora de *Ifigenia entre los tauros*, Aristóteles se refiere a cinco tragedias eurípideas entre los capítulos 14 y 15: *Cresfontes*, *Ifigenia en Áulide*, *Medea*, *Melanipa sabia* y *Orestes*.

Dos de estos textos se citan a propósito del *πάθος* y la interacción con personas de la familia. Primero (53b27-29), *Medea* y el asesinato de sus hijos (vv. 1236-1278) ejemplifican al personaje que comete el mal contra un familiar a sabiendas⁷⁶. Después (54a5-7), *Cresfontes* (E., Fr. 478) muestra el «más poderoso» (*κράτιστον*, 54a4) efecto emocional de la trama, el logrado cuando las acciones previstas contra un pariente por ignorancia (aquí, que Mérope mate a su hijo) no suceden al final; el texto cita también (54a4-7), como ilustración de lo mismo, *Ifigenia entre los tauros* y una *Hele* de autor desconocido⁷⁷.

⁷⁴ Sin embargo, cf. Heath 2017, pp. 350-351.

⁷⁵ Cf. Belfiore 1992, pp. 359, 375; Wright 2005, pp. 7-14; Kyriakou 2006, pp. 6-9. La bibliografía (p. ej., Belfiore 1992; Wright 2005, pp. 1, 61-62, 298-300; Hall 2013, pp. 69-72) subraya, como algo notable, la atención que le presta la *Poética* a esta tragedia, no citada en el resto del corpus; sobre los motivos de esta preferencia, cf. Bouchard 2012, p. 199; Hall 2013, pp. 69-91.

⁷⁶ Cf. Lucas 1968, pp. 152-153; Janko 1987, p. 107.

⁷⁷ Cf. Bywater 1909, pp. 224-225; Lucas 1968, pp. 154-155; Halliwell 1998, p. 180; Schmitt 2011, p. 517. Aristóteles alude a la misma escena de *Cresfontes* en *EN* 1111a11-12.

En el tratado se critica cuatro veces tragedias de Eurípides por cuestiones relativas a sus caracteres. En 54a28-29, el Menelao de *Orestes* es «modelo de maldad de carácter innecesaria», censura repetida en 61b21⁷⁸. En las líneas siguientes (54a29-30) se habla del carácter «inconveniente y no adecuado» al contexto, tipo ejemplificado con un parlamento de *Melanipa sabia* (E., *Fr.* 527)⁷⁹. La protagonista de *Ifigenia en Áulide* es ejemplo de carácter «inconsistente (...)» pues la que suplica no se parece en nada a la de después» (54a31-33)⁸⁰.

El mismo capítulo 15, que trata básicamente de los caracteres, incluye una digresión sobre el argumento (54a37-b8). En esta (cf. 54a37-b2), Aristóteles censura otra obra de Eurípides porque es artificioso que su argumento no se resuelva a partir de la trama sino ἀπὸ μηχανῆς⁸¹. La referencia es al primer pasaje de *Medea* citado en este artículo (vv. 1317-1404), en el que la protagonista se dispone a abandonar la escena en un carro volador. La *Poética* también critica esta tragedia (vv. 663-755) en 61b21 por un elemento ilógico, hacer que Egeo, que tiene un papel capital en el futuro de Medea, se presente imprevistamente en Corinto y coincida allí con ella⁸².

Estos comentarios a tragedias de Eurípides implican una censura salvo en el caso de *Cresfontes*. Al trasladar la atención a *Ifigenia entre los tauros* se ha de señalar que la *Poética* la cita en general de modo favorable en relación con su trama y, de forma muy especial, por el reconocimiento de Ifigenia y Orestes. El examen de lo que dice el tratado sobre la obra puede empezar por el único lugar que no atañe de modo directo a la anagnórisis. En 55a34-b15 se dice que es necesario que el poeta introduzca en los argumentos, tras «exponerlos de manera general», episodios que extiendan la trama⁸³. Como ejemplo se sintetiza la materia de *Ifigenia entre los tauros* y

⁷⁸ Cf. Bywater 1909, p. 228; Else 1957, pp. 465-467; Lucas 1968, pp. 160, 249; Schmitt 2011, pp. 532, 706.

⁷⁹ Cf. Bywater 1909, p. 229; Lucas 1968, pp. 160-161; Schmitt 2011, pp. 532-533.

⁸⁰ Cf. E., *IA* 1211-1252, 1368-1401. Cf. también Lucas 1968, p. 161; Schmitt 2011, p. 533. Esta tragedia se cita también en Arist., *Fr.* VIII 48.627.4.

⁸¹ Cf. Bywater 1909, pp. 229-230; Else 1957, pp. 469-470; Lucas 1968, pp. 163-164; Schmitt 2011, pp. 534-535.

⁸² Cf. Bywater 1909, p. 349; Lucas 1968, pp. 249-250; Schmitt 2011, p. 706. Cf. también Arist., *Rh.* 1394a29-34, b18 (en 1400b9-15 se alude a la *Medea* de Cárcino).

⁸³ Cf. 55b1 y Else 1957, pp. 504-508, 511-513; Nickau 1966; Lucas 1968, pp. 179-180; Schmitt 2011, pp. 548-549.

se alude a su tratamiento en Eurípides y Políido (55b9-10)⁸⁴; más aún, los episodios deben ser apropiados según se dice (55b13-15) que sucede en esa obra con el ataque de locura de Orestes (vv. 260-339) y la purificación de Ifigenia (vv. 1029-1051)⁸⁵.

En el mismo tono favorable se menciona por primera vez la anagnórisis de esta tragedia, cuando Aristóteles la escoge (52b3-8) para ilustrar una de las posibilidades teóricas del reconocimiento, el producido entre dos personajes que piensan de entrada que no se conocen según ocurre con Ifigenia y Orestes en esta obra (vv. 727-826). Al no darse la doble anagnórisis al tiempo, cada uno debe reconocer al otro de modo diferente, Ifigenia ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς; de Orestes se dice, por el momento, que ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως⁸⁶. En 54a4-7 se retoma el tema y se señala que el efecto emocional más poderoso (cf. *supra*) se logra al coincidir con el reconocimiento de los familiares contra los que se iba a actuar, como en *Cresfontes*, *Ifigenia entre los tauros* y *Hele*⁸⁷.

Al hablar de los méritos que el Estagirita le reconoce a *Edipo rey* se ha indicado que la mejor anagnórisis se produce, como en esa obra, a partir de los propios hechos, sin mediación de señales ni prendas de reconocimiento, dado que de esta forma la sorpresa ocurre por medios verosímiles (cf. 55a16-20). También se ha dicho que a continuación se añade, como otro ejemplo del mejor reconocimiento, *Ifigenia entre los tauros*.

Se da la contradicción de que poco antes (54b30-31) se había dicho que los reconocimientos del segundo tipo al que se refiere la *Poética*, los inventados por el poeta, carecen de arte. Se pone como ilustración de ello la anagnórisis de Orestes e Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros* (54b31-36): aun reconociendo la propiedad de que Ifigenia se dé a conocer por medio de la carta que quiere enviar a Argos⁸⁸, es distinto el caso del reconocimiento de su hermano; este, para ser reconocido, no dice (cf. E., *IT* 808-826) lo espera-

⁸⁴ Sobre Políido, cf. *infra* y 55a6.

⁸⁵ La pertinencia del ejemplo ha sido debatida por los críticos. Cf., p. ej., Lucas 1968, p. 180.

⁸⁶ Cf. Bywater 1909, pp. 203-204; Else 1957, p. 356; Lucas 1968, p. 133; Schmitt 2011, p. 432.

⁸⁷ Cf. n. 77 y Bywater 1909, pp. 224-225; White 1992, pp. 234-235; Bouchard 2012, pp. 193-194.

⁸⁸ Sobre la carta, cf. *supra* y 55a18-19.

ble según el mito sino «lo que quiere el poeta» (cf. 54b32-35)⁸⁹. Llama también la atención el comentario siguiente pues contradice lo dicho en 54b20-21 sobre la inconveniencia de recurrir a señales inventadas por el autor: «por ello anda un tanto cerca de dicho error, pues sería posible haber introducido también algunas cosas», esto es, elementos que sirvieran como señales (54b35-36). En realidad, Aristóteles encuentra solo un punto débil (cómo revela Orestes quién es) en esta escena de reconocimiento, a la que considera del mejor tipo por su poder emocional (54a4-7) y por darse la anagnórisis a partir de los sucesos de manera verosímil (55a12-19)⁹⁰.

Para interpretar el pasaje que encierra esta paradoja (54b30-36) se deben distinguir tres aspectos: el reconocimiento de Ifigenia, el de Orestes y su efecto emocional. Aristóteles no objeta nada al reconocimiento de Ifigenia por la carta, sí en cómo se da a conocer Orestes. La dificultad se resuelve porque lo que prima en la valoración que la *Poética* hace de la escena es la apreciación de su *πάθος*; Ifigenia debe participar en el sacrificio de su hermano pero no lo hace porque lo reconoce. El efecto emocional de la escena le confiere su grandeza ante Aristóteles, obviando cualquier imperfección que tenga, y convierte *Ifigenia entre los tauros* en tragedia canónica⁹¹.

Se ha dicho incluso que Aristóteles parece anteponer implícitamente *Ifigenia entre los tauros* a *Edipo rey* en relación con el efecto emocional: primero (53b29-31) se expone cómo se produce la emoción en el reconocimiento entre familiares en *Edipo rey* y luego (54a4-7) se indica que la opción «más poderosa» es la de *Ifigenia entre los tauros*. ¿Implica ello, como alguna vez se ha propuesto, que el Estagirita considera a esta como «la tragedia más hermosa», por delante de la obra de Sófocles?⁹² Probablemente no, aunque prefiera la obra de Eurípides en un punto preciso.

⁸⁹ Cf. Schmitt 2011, p. 542, y su caracterización de este tipo como «*Wiedererkennung durch bloßes Behaupten nach dem Willen des Dichters*».

⁹⁰ Sobre el rigor excesivo con que la *Poética* valora esta parte de la escena, cf., p. ej., Lucas 1968, p. 169.

⁹¹ Según Lucas 1968, p. 155, Aristóteles no valora *Ifigenia entre los tauros* sino una escena de esta obra. Sin embargo, su valoración positiva no se restringe a la escena de reconocimiento pues se extiende (cf. *supra*) a momentos como el ataque de locura de Orestes o la purificación de Ifigenia.

⁹² Cf. Else 1957, pp. 450-452; Lucas 1968, pp. 154-155; White 1992, pp. 236-237; Halliwell 1998, p. 226; Bouchard 2012, pp. 190-195 (cf., en especial, pp. 193-194); Kirby 2012, pp. 420-421. En relación con las dudas de parte de la bibliografía (cf. n. 74) sobre la

La cuestión se puede ilustrar a partir de un pasaje ya comentado (53a30-35) que sigue a la declaración según la cual Eurípides es el más trágico de los poetas. Como se ha visto, esas líneas indican que, junto a la mejor tragedia y el mejor argumento, existe un segundo mejor tipo cuyo representante paradigmático es la *Odisea*: al final, los caracteres ‘peores’ reciben su castigo y los ‘superiores’ vencen, final feliz que convierte estos argumentos en los favoritos del público (53a33-35)⁹³. Por tanto, frente al mejor argumento, representado en épica y tragedia por *Iliada* y *Edipo rey*, Aristóteles parece considerar como representantes del segundo tipo a *Odisea* e *Ifigenia entre los tauros*⁹⁴. Los modelos canónicos de la *Poética* se representan según este esquema:

	Mejor tipo de argumento	Segundo mejor tipo de argumento
Épica	<i>ILÍADA</i>	<i>ODISEA</i>
Tragedia	<i>EDIPO REY</i>	<i>IFIGENIA ENTRE LOS TAUROS</i>

El tercer asunto para el que este artículo quiere encontrar respuesta atañe al acuerdo o discrepancia entre el Estagirita y los cánones alejandrinos. Esta cuestión es fácil de responder para Homero; y para Esquilo, dada la escasez de datos. En los casos de Sófocles y Eurípides, la *Poética* destaca sobre todo una tragedia de cada uno, *Edipo rey* e *Ifigenia entre los tauros*: la primera formó parte del canon, no así la segunda, aunque esta entró por azar en el proceso de transmisión, como una parte importante de las obras eurípideas conservadas⁹⁵.

De las demás tragedias sofocleas canónicas el tratado cita, para presentar objeciones, *Antígona* y *Electra*; de las que no entraron en el canon hay alusiones críticas a *Tereo* y *Tiro* y una positiva a *Odiseo herido*. Aun así, estas

valoración que hace Aristóteles de esta tragedia, cf. Belfiore 1992 y su lectura de la obra a partir de la *Poética*.

⁹³ La *Poética* (53a35-36) indica a continuación la afinidad de estas obras con la comedia. En 53a32-33 se dice propiamente que en las obras de las que se habla, al final, a unos personajes y a otros (τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν) las cosas les salen de manera inversa (ἐξ ἐναντίας).

⁹⁴ Llega a la misma conclusión Bouchard 2012.

⁹⁵ Las tragedias de Eurípides seleccionadas fueron las nueve de las que se conservan escolios: *Alcestris*, *Andrómaca*, *Fenicias*, *Hécabe*, *Hipólito*, *Medea*, *Orestes*, *Reso*, *Troyanas*. La conservación parcial de una edición alfabética de Eurípides permitió que llegaran a la posteridad más obras suyas que de los otros trágicos, nueve cuyos títulos comienzan por E, H, I y K. Cf. Snell 1935; Zuntz 1965.

referencias escuetas no permiten afirmar que Aristóteles discrepara esencialmente del canon alejandrino, valorando poco las tragedias consideradas clásicas (*Antígona*, *Electra*) y apreciando otras perdidas (*Odiseo herido*). Es distinto lo que sucede con Eurípides, en cuyo caso hay divergencias claras con el canon; la *Poética* critica dos tragedias de este (*Medea*, *Orestes*); en cambio, los dramas euripídeos alabados no pertenecen al canon helenístico, *Cresfontes* e *Ifigenia entre los tauros*; por último, los comentarios negativos de Aristóteles se extienden también a dos obras no canónicas, *Melanipa sabia* e *Ifigenia en Áulide*, preservada por el mismo motivo que *Ifigenia entre los tauros* (cf. n. 95).

En el caso del género épico se ha indicado que la *Poética* no menciona por su nombre a ningún otro autor de epepeyas. La situación de la tragedia es diferente pues el tratado comenta aspectos distintos de nueve trágicos, en su mayoría del s. IV a. C.⁹⁶: Agatón, Astidamante, Cárcino, Cleofonte, Diceógenes, Esténelo, Políido, Queremón y Teodectes⁹⁷. En general todos reciben una atención menor y la *Poética* habla de ellos para ejemplificar algún punto de la argumentación, no porque Aristóteles los considere modelos equiparables a los tres trágicos; de hecho, no hay comparaciones entre unos y otros. A Teodectes, retórico y autor de un *Linceo* y un *Tideo*, lo cita tres veces, lo cual debe de guardar relación con el hecho de que fue un escritor de su época con el que tuvo trato⁹⁸; las obras de Teodectes se mencionan siempre en la *Poética* en sentido positivo, para ejemplificar la peripecia, el reconocimiento y el planteamiento del nudo y su desenlace (cf. 52a27, 55a9, 55b29). Junto a Teodectes destaca Agatón, el trágico no canónico que recibe más menciones; su interés mayor deriva de que compuso tragedias de argumento inventado (cf. 51b21-23), hecho singular en una época en la que los argumentos se tomaban de la tradición salvo en las tragedias de contenido histórico⁹⁹; Aris-

⁹⁶ Las excepciones son Agatón y Esténelo (s. V a. C.).

⁹⁷ Agatón: 51b21, 54b14, 56a18, 24, 30. Astidamante: 53b33. Cárcino: 54b23, 55a26. Cleofonte: 48a12, 58a20. Diceógenes: 55a1. Esténelo: 58a21. Políido: 55a6, b10. Queremón: 47b21, 60a2. Teodectes: 52a27, 55a9, 55b29.

⁹⁸ Cf., p. ej., Plu., *Alex.* XVII 9. En el resto del corpus se cita a Teodectes en veinte ocasiones, por sus tragedias y su obra retórica; cf. Arist, *EN* 1150b9, *Pol.* 1255a36, *Rh.* 1397b3, 1398b6, 1399a9, b1, 29, 1400a28, 1401a36, 1410b3, *Fr.* III 22.t.1, n.1, 6, 127.4, 12, 132.4, 133.2, 6, 134.2, VIII 44.465.6.

⁹⁹ Los *Persas* de Esquilo (472 a. C.) pertenecen a este tipo. Sobre la posibilidad de que el poeta extraiga sus temas de lo sucedido, cf. 51b29-32 y Lucas 1968, pp. 123-124; Lockwood

tóteles menciona una obra suya, *Anteo*, citada porque su argumento no era tradicional ni estaba tomado de la historia (51b19-23)¹⁰⁰; al tiempo, la *Poética* (56a27-30) lo critica por el uso que hacía del coro, por ser el primero que transformó sus intervenciones en interludios sin relación con el argumento¹⁰¹.

4. Conclusión

A manera de conclusión se proponen cinco tesis:

1. Homero es, para Aristóteles, el canon épico por la *Ilíada* y por la *Odisea*, que representan, respectivamente, el mejor y segundo mejor tipo de argumento. Se puede decir, de hecho, que Homero es, en la *Poética*, el centro del canon griego. De modo paradójico Aristóteles compagina esta valoración de Homero con la idea de que, en la evolución de los géneros, la tragedia es un estadio más perfecto que la epopeya; ahora bien, la calidad de Homero se justifica por su carácter de precursor de las formas dramáticas. El canon épico de Aristóteles coincide con el helenístico, del que solo discrepa al considerar el *Margites* como obra de Homero.

2. El canon aristotélico de tragedia coincide con la tradición en considerar que hay tres trágicos destacados: Esquilo, Sófocles y Eurípides. El primero de ellos recibe una atención menor, y en este punto Aristóteles se distingue del canon posterior.

3. Entre los autores de tragedia Sófocles ocupa la posición central. Aun así, parece que lo indudablemente canónico para Aristóteles es *Edipo rey*. La *Poética* coincide relativamente con el canon sofocleo posterior si bien discrepa de su valoración en el caso de tragedias concretas (*Antígona*, *Electra*).

4. El otro gran autor de la tríada trágica es Eurípides, sobre quien Aristóteles formula un juicio capital cuando afirma que es «el más trágico de los poetas». Como Sófocles, Eurípides es canon, ante todo, por una tragedia, *Ifigenia entre los tauros*, representativa del segundo mejor tipo de argumento. A diferencia del

2017, pp. 330-333.

¹⁰⁰ Cf. Bywater 1909, pp. 191-192; Else 1957, p. 318; Lucas 1968, p. 123; Janko 1987, p. 92; Schmitt 2011, p. 549. Según Bywater (1909, pp. 44, 232) y Tarán (cf. Tarán & Gutas 2012, pp. 190, 268-269, 388-389), Aristóteles empareja a Agatón y Homero en 54b14-15; cf. también Lucas 1968, p. 166; Janko 1987, pp. 112-113.

¹⁰¹ Cf. Bywater 1909, p. 255; Lucas 1968, p. 194; Schmitt 2011, pp. 568-569.

caso de Sófocles, el canon aristotélico de Eurípides diverge del posterior: habla de modo crítico de tragedias de ese canon (*Medea*, *Orestes*) y valora obras excluidas de él como *Cresfontes* y, especialmente, *Ifigenia entre los tauros*.

5. A diferencia de lo que hace con la épica, Aristóteles menciona a autores trágicos no seleccionados por el canon helenístico. Entre estos destacan Agatón y Teodectes, sin que sean equiparados con los poetas de la tríada trágica¹⁰².

BIBLIOGRAFÍA

- Beekes, R. S. P. (2009): *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden.
- Belfiore, E. (1992): «Aristotle and Iphigenia», en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, pp. 359-377.
- Bonitz, H. (1870): *Index Aristotelicus*, Berlín.
- Bouchard, E. (2012): «Audience, Poetic Justice, and Aesthetic Value in Aristotle's *Poetics*», en Sluiter, I. y Rosen, R. M. (eds.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Leiden, pp. 183-213.
- Bouchard, E. (2019): «The Self-Revealing Poet: Lyric Poetry and Cultural History in the Peripatetic School», en Currie, B. y Rutherford, I. C. (eds.), *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World, Transmission, Canonization and Paratext*, Leiden, pp. 182-202.
- Bywater, I. (ed. y trad.) (1909): *Aristotle on the Art of Poetry. A Revised Text with Critical Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford.
- Chantraine, P. (1983-1984): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*, 2ª ed., París.
- Cribiore, R. (1996): *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta.
- De Jong, I. (2006): «Aristotle on the Homeric Narrator», *CQ* 55, pp. 616-621.
- DLE = Real Academia Española (2019): *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed. <https://dle.rae.es/diccionario> (14/02/2021).
- Dover, K. (ed.) (1993): *Aristophanes: Frogs*, Oxford.
- Else, G. F. (1957): *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass.
- Fantuzzi, M. (2015): «The Aesthetics of Sequentiality and its Discontents», en Fantuzzi, M. y Tsagalis, C. (eds.), *The Cambridge Companion to the Greek Epic Cycle*, Cambridge, pp. 405-429.
- García Jurado, F. (2007): *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX*, 2ª ed., Madrid.
- GE = Montanari, F. (2015): *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Leiden.

¹⁰² Pero, a propósito de Agatón, cf. n. 100.

- Griffith, M. (2013): *Aristophanes' Frogs*, Oxford-Nueva York.
- Hall, E. (2013): *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford-Nueva York.
- Halliwell, S. (1998): *Aristotle's Poetics*, 2ª ed., Londres.
- Halliwell, S. (2011): *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford-Nueva York.
- Heath, M. (2017): «Aristotle on the Best Kind of Tragic Plot: Re-Reading *Poetics* 13-14», en Polansky, R. y Wians, W. (eds.), *Reading Aristotle: Argument and Exposition*, Leiden, pp. 334-351.
- Hernández de la Fuente, D. (2021): «Política y poética dionisiaca: ditirambo, teatro y educación ciudadana», en Galván, L. (ed.), *Mimesis, acción, ficción, contextos y consecuencias de la Poética de Aristóteles*, Kassel, pp. 76-95.
- Janko, R. (1984): *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, Londres.
- Janko, R. (1987): *Aristotle, Poetics I with the Tractatus Coislinianus, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, the Fragments of the On Poets. Translated with Notes*, Indianapolis-Cambridge.
- Janko, R. (2013): [reseña de Tarán y Gutas 2012], *CPh* 108, pp. 252-257.
- Kirby, J. T. (2012): «Aristotle on Sophocles», en Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford, pp. 411-423.
- Kyriakou, P. (2006): *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlín.
- Lattmann, C. (2005): «Die Dichtungsklassifikation des Aristoteles. Eine neue Interpretation von Aristot. *poet.* 1448a19-24», *Philologus* 149, pp. 28-51.
- Lockwood, T. C. (2017): «Aristotle on the (Alleged) Inferiority of History to Poetry», en Polansky, R. y Wians, W. (eds.), *Reading Aristotle: Argument and Exposition*, Leiden, pp. 315-333.
- LSJ = Liddell, H. G., Scott, R. & Jones, H. S. (1940): *A Greek-English Lexicon*, 9ª ed., Oxford (con suplemento: Barber, E. A. (ed.), 1968; suplemento revisado: Glare, P. G. W. (ed.), (1995).
- Lucas, D. W. (ed.) (1968): *Aristotle: Poetics*, Oxford.
- Marrou, H.-I. (1985): *Historia de la educación en la antigüedad*, trad. esp., Madrid (6ª ed., París, 1965).
- Matthaios, S. (2020): «Greek Scholarship in the Imperial Era and Late Antiquity», en Montanari, F. (ed.), *History of Ancient Greek Scholarship: From the Beginnings to the End of the Byzantine Age*, Leiden, pp. 260-372.
- Montana, F. (2020): «Hellenistic Scholarship», en Montanari, F. (ed.) *History of Ancient Greek Scholarship: From the Beginnings to the End of the Byzantine Age*, Leiden, pp. 132-259.

- Munteanu, D. L. (2017): «Aristotle's Reception of Aeschylus: Reserved Without Malice», en Kennedy, R. F. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden, pp. 88-108.
- Nickau, K. (1966): «Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen Poetik», *MH* 23, pp. 155-171.
- Pattoni, M. P. (2012): «Aristotele, *Poetica* 18, 1456a 2-3 e il quarto tipo di tragedia», en Malhomme, F., Miletti, L., Rispoli, G. M. y Zagdoun, M.-A. (eds.), *Renaissances de la tragédie. La Poétique d'Aristote et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, Nápoles, pp. 155-188.
- Pfeiffer, R. (1981): *Historia de la Filología Clásica. Desde los comienzos hasta el final de la época helenística*, trad. esp., Madrid (Oxford, 1968).
- Russell, D. A. (ed.) (1964): *Longinus: On the Sublime*, Oxford.
- Schmitt, A. (2011): *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. 5. Poetik*, Berlín.
- Schrier, O. J. (1996): *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus: A Bibliography from ca. 900 till 1996*, Leiden.
- Snell, B. (1935): «Zwei Töpfe mit Euripides Papyri», *Hermes* 70, pp. 119-120.
- Sommerstein, A. (2015): «Tragedy and the Epic Cycle», en Fantuzzi, M. y Tsagalis, C. (eds.), *The Cambridge Companion to the Greek Epic Cycle*, Cambridge, pp. 461-486.
- Tarán, L. (2016): «The Text of Aristotle's *Poetics* in the Codex Parisinus Graecus 2038», *Mnem.* 69, pp. 785-798.
- Tarán, L. & Gutas, D. (eds.) (2012): *Aristotle. Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*, Leiden.
- Torres Guerra, J. B. (2012): «Literatura Griega: las bases del canon», *Minerva* 25, pp. 21-48.
- Torres Guerra, J. B. (2018): «Reivindicando el Ciclo. La épica cíclica y el *Margites* en la *Poética* de Aristóteles», en Conti, L., Crespo, E., Rodríguez, M. E., Torregó, M. E. y de la Villa, J. (eds.) *Philos hetairoi. Homenaje al profesor Luis M. Macía*, Madrid, pp. 97-106.
- Watson, W. (2012): *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*, Chicago.
- White, S. A. (1992): «Aristotle's Favorite Tragedies», en Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, pp. 221-240.
- Wright, M. (2005): *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- Zuntz, G. (1965): *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 11/01/2021

Fecha de aceptación: 16/02/2021

Fecha de recepción de la versión definitiva: 18/02/2021

