

RELEYENDO A HOMERO: TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL TRATAMIENTO DE LA FIGURA HEROICA EN LA *BATRACOMIOMAQUIA*

ALEJANDRO MARTÍN ERRECALDE

Universidad Nacional de La Plata

(Argentina)

Resumen

Uno de los componentes centrales de la épica griega arcaica lo constituye precisamente la figura del héroe protagónico. Atado en su accionar al rígido código ético originado previa y paralelamente a la composición de los poemas, su figura se revistió de la trascendencia que dos siglos más tarde lo convertiría en el protagonista de la tragedia. Nuestra propuesta se centra en el estudio de las posteriores variaciones en su tratamiento, las que al mismo tiempo reflejan una nueva forma social de interpretación del mundo en la particular posición que presenta en el contexto del único poema épico-paródico conservado en su totalidad (*Batracomiomaquia*): la tensión entre aspectos tradicionales e innovadores en torno de este personaje modélico le hace perder las dimensiones épicas originales y lo condena a la realización de acciones que -si bien teñidas de una pretendida grandiosidad- distan bastante de las realizadas por sus antecesores tomados en préstamo del mito.

Uno de los componentes centrales de la épica griega arcaica lo constituye precisamente la figura del héroe protagónico. Atado en su accionar al rígido código ético originado previa y paralelamente a la composición de los poemas, su figura se revistió de la trascendencia que dos siglos más tarde -y por medio de los cambios desarrollados con el advenimiento de la *pólis*- lo convertiría en el protagonista de la tragedia. Nuestra propuesta se centra en el estudio de las posteriores variaciones en el tratamiento de su figura, las que al mismo tiempo reflejan una nueva forma social de interpretación del mundo, específicamente en su particular posición en el contexto del único poema épico-paródico conservado en su totalidad (*Batracomiomaquia*).

Observaremos con este fin los factores que originan la tensión entre los aspectos tradicionales y los innovadores en torno de su posición protagónica para estudiar el proceso de minimización sufrido por este personaje modélico (acorde con el enfoque paródico de un tema serio), quien pierde esas dimensiones épicas originales y resulta condenado a la realización de acciones que -si bien teñidas de una pretendida grandiosidad- distan bastante de las realizadas por sus antecesores tomados en préstamo del mito.

Cronida. Ni el poder de Atenea ni el de Ares serán suficientes para impedirles la profunda destrucción a las ranas. ¡Pero ea!, vayamos todos como auxiliares o bien pon en movimiento tu arma, con la cual alguna vez también mataste al enorme varón, a Capaneo, y al gran Enceladonte y a la salvaje estirpe de los Gigantes. Ponla en movimiento: pues de esta manera escapará cualquiera que [sea] el más valeroso.

Este breve discurso aparece en boca de la diosa Hera casi sobre el final de la *Batracomiomaquia*, durante la segunda escena olímpica (vv. 279-284). En él puede observarse que más allá del tono jocoso y de la intención paródica que la obra presenta en su totalidad, queda establecida una vez más la oposición entre la vida despreocupada y feliz de los dioses frente a los alcances y limitaciones de la existencia mortal, trasunto y en este caso particular moraleja del texto (relacionada con su vertiente fabulística) que se hacía también presente en la épica arcaica, y muy especialmente en los poemas homéricos (sobre todo en *Iliada*, intertexto primario de su creación). Si bien este sentimiento de impotencia humana ante la fatalidad de impronta fundamentalmente épica no puede considerarse como una desviación realizada por el autor respecto del género literario del que se sirvió como modelo, sí lo son algunas de las concepciones expresadas a lo largo del texto por sus personajes, las cuales se diferencian en mayor o en menor medida de las bases del código heroico establecidas en los discursos de los héroes homéricos. Nuestra propuesta de análisis se centrará precisamente en todos aquellos aspectos que de alguna manera demuestran en el contexto de la reescritura paródica la evolución del pensamiento griego hacia la expresión de una nueva interpretación de la noción de heroísmo, acorde con la recontextualización crítica que nuestro autor letrado realizó de esos paradigmas tomados en préstamo del mito y recreados en la épica arcaica.

La cultura masculina y guerrera representada en la obra de Homero aparece fuertemente condicionada por tres ideales básicos en su comportamiento: la *areté*

(término comúnmente traducido como “excelencia” o “virtud”), la *timé* (“honra” u “honor”) y el *kléos* (“gloria” o “fama”). Los dos primeros conceptos sirven como principios de distinción del héroe a lo largo de su vida, mientras que el último, el más importante de todos respecto del desarrollo de la trama de *Iliada*, en su muerte: el *kléos* garantiza la paradójica inmortalidad del guerrero, quien, por medio de sus actos gloriosos, consigue transformarse en motivo de canto y veneración para las generaciones posteriores. El héroe de la poesía épica, personaje condenado a una muerte prematura, debe realizar grandes hazañas durante la batalla para poder de este modo pervivir en la memoria de su pueblo (la máxima felicidad a la que podía aspirar), generadas no solo por la motivación egotista de transformarse en un “paradigma” y en reforzar esa imagen de semidivinidad que sería honrada por diversos cultos, sino también por el costado altruista (y práctico) de actuar como defensor de los suyos, hecho que en su doble vertiente refleja cómicamente el proemio de nuestro texto al postularlo como necesario para que “existiera como epopeya entre los hombres” (v. 8). El primer factor temático de la tensión entre tradición e innovación se da entonces en la minimización que uno de los conceptos vertebradores de la ética heroica sufre al encontrarse al servicio de una lucha que también ha perdido sus dimensiones épicas, proyectado en héroes cuyas acciones (si bien teñidas de una pretendida grandiosidad) distan ya bastante de las realizadas por sus pares míticos.

Debemos reconocer también que el hombre homérico no se instauró como una figura de carácter monolítico en el contexto de la épica arcaica y que más allá de la presencia de los fundamentos que podrían ser considerados estándares para su accionar, establecidos en el antológico discurso que Glauco dirige a Sarpedón en *Iliada* XII. 310-328, el aedo representó en sus poemas la más variada gama de motivaciones de la búsqueda de esa gloria, algunas de las cuales -como el rapto de Helena por parte de Paris o el tratamiento impiadoso que Aquiles confiere al cadáver de Héctor para efectivizar su venganza por la muerte de Patroclo, por ejemplo- otorgan al guerrero una reputación, permanente o transitoria, de carácter más bien negativo (*duskléia*). La gran diferencia entre esos respectivos comportamientos “fuera de la norma ética” radica, para el caso particular de la *Batracomiomaquia*, en el enfoque paródico del poema y es precisamente por este motivo que Atrapamigas, príncipe de los ratones y a su vez el personaje más apegado a los patrones de comportamiento del guerrero de la épica arcaica, sea el primero en morir y ocasione al mismo tiempo esta nueva clase de

enfrentamiento en el que ya no queda lugar para las grandezas del pasado más que como una curiosidad, como una pieza arqueológica de museo.

La escena del encuentro entre Inlacachetes y Atrapamigas (vv. 13-64) pone en evidencia el patrón de comportamiento del ratón, quien luego de presentarse debidamente ante otro de sus pares (un rey) y de referirse a la comida como elemento diferenciador entre ambas especies, subraya enseguida su valor marcial (al mejor estilo del Aquiles iliádico en su discurso frente a los embajadores en IX. 307-429): “Nunca huyo del funesto grito de la guerra sino que, a la vez que marché en línea recta hacia el combate, me uní con los que pelean en la vanguardia” (vv. 42-43). Sus palabras podrían considerarse una suerte de profecía respecto del desarrollo posterior de la trama del poema y buscan constituirse una vez más como una clara muestra de comicidad: el personaje no podrá participar de la guerra debido a su muerte prematura, situación especular del deceso de Patroclo en *Iliada* deformada por el tratamiento paródico (es más, la muerte del príncipe de los ratones motivará, casi sobre el final del poema, la tardía aparición de Robarraciones en el campo de batalla, un “ratón-héroe” de fuerza superior y armado de manera distinta a los integrantes de su ejército, otra clara proyección de la figura del príncipe aqueo). Esta interesante *prolepsis* narrativa se interrumpe para dar paso a la descripción de los tres “grandes temores” de Atrapamigas y, juntamente con ella, a la marcada contradicción entre ese carácter heroico que acaba de resaltar y la abierta aceptación de tal debilidad.

Cabe aclarar aquí que salvo contadas excepciones, los héroes homéricos jamás aluden al temor antes del enfrentamiento bélico. El miedo a la lucha es un elemento prácticamente ausente en los discursos de los personajes de *Iliada*, contruidos -en la mayoría de los casos, como por ejemplo las intervenciones del anciano Néstor- para resaltar aun más su valor o exhortar a los demás a la batalla. Solamente las palabras de héroes que podrían considerarse inferiores (el caso de Paris antes de su frustrado enfrentamiento cuerpo a cuerpo contra Menelao en el Canto IV), héroes valerosos ante una situación de marcada disimetría (el soliloquio de Héctor, previo a su choque con Aquiles en XXII. 99-130) o héroes que han quedado solos frente a todo un ejército en evidente desventaja numérica (Odiseo en XI. 401-410, Menelao en XVII. 91-105 y Agenor en XXI. 552-570), dejan entrever este sentimiento. Sin embargo en la *Batracomiomaquia*, la comadreja, el halcón y la ratonera (en ese orden de importancia) se constituyen en los tres peligros extremos para la ferocidad de los roedores (situación que inclusive se encuentra llevada a su paroxismo cómico en la marcada imposibilidad

del padre de los dioses para detener la guerra con su rayo, acción anterior al envío de los cangrejos en el cierre de la obra). Por este mismo motivo, dos de esos tres peligros (la comadreja y la ratonera) son retomados en el discurso del rey Roepanes (vv. 110-121) como las causas de las lamentables pérdidas de otros de sus hijos, reflejando otra vez por la negatividad el dolor de Príamo (especialmente, su *rhêsis* para convencer a Héctor de que regrese a la seguridad de la ciudad en la que se refiere directamente a las muertes de Licaón y Polidoro en XXII. 38-76).¹

Como podemos observar, nos encontramos frente a “héroes” cuyos comportamientos dejan bastante que desear en cuanto al valor marcial que se supone deben poseer en el momento de la batalla, aunque sus discursos comiencen configurándose en el sentido precisamente opuesto al que adquieren en el final. Atrapamigas volverá a destacar su valentía en el mismo momento de la caída al agua desde el lomo de la rana (vv. 93-98). El elemento más notorio de este breve discurso del moribundo ratón lo constituye precisamente la alusión no al comportamiento bélico, sino a las actividades preferidas por los guerreros en tiempos de paz, como lo atestigua el Canto XXIII de *Iliada*, momento en el que la guerra se suspende para dar paso a los juegos deportivos por los funerales de Patroclo: “En tierra no habrías sido mejor que yo, ¡cobardísimo!, ni en el pancraccio ni en la lucha ni en la carrera”. El deporte, la otra gran actividad preferida por la competitiva cultura heroica de los tiempos arcaicos aparece en este contexto como un elemento más en la configuración del carácter necesario para delinear la figura del guerrero perfecto, sobresaliente en las acciones y en las palabras, pero fundamentalmente en el primero de ambos términos dentro del marco de *Iliada*. Lo paradójico (y cómico) del caso resulta el hecho de que tal conformación lingüística se haga presente en el instante mismo de la muerte del personaje, cuando todas esas características no pueden servirle de mucho.

La muerte de Atrapamigas simboliza, en el texto, la muerte de todos aquellos patrones de comportamiento culturales asociados con el accionar heroico al estilo del Aquiles homérico, tema que ya había hecho su aparición en la literatura griega clásica durante su Siglo de Oro en el contexto de la poesía trágica (recordemos, por ejemplo,

¹ ¡Amigos! Aunque haya sido yo el único en sufrir muchas desgracias por obra de las ranas, la prueba funesta nos atañe a todos. Pues ahora estoy conmovido porque perdí tres hijos. Al primero, por cierto, lo mató la comadreja una vez que lo hubo atrapado, capturándolo infraganti fuera de su agujero. Por segunda vez, al otro, unos hombres crueles lo arrastraron hacia su perdición luego de haber inventado con las más extraordinarias artes una trampa de madera a la cual llaman ratonera, que es la asesina de los ratones. El tercero era muy querido para mí y para su amada madre. Lo ahogó Inflacachetes luego de haberlo conducido hasta el fondo. ¡Pero vamos!, armaos y salgamos contra ellas una vez que hayamos dispuesto nuestros cuerpos en las armaduras trabajadas con arte.

las figuras de Áyax en Sófocles o el Heracles euripideo, para citar algunos casos), y que había sido retomado y reformulado posteriormente por la óptica de la comedia antigua para dar paso a la creación del héroe cómico, el antihéroe por naturaleza. Todos los personajes de la *Batracomiomaquia* (y especialmente aquellos de los cuales escuchamos sus voces) evidencian una marcada relación con las figuras de la comedia en las manifestaciones de sus respectivos caracteres, y es precisamente en esta tensión donde el autor del poema configuró una de las más evidentes improntas jocosas de su texto. Si bien no podemos postular la existencia de una asimilación absoluta de las características definitorias de los protagonistas de las comedias en los integrantes de estos ejércitos de ranas y ratones (puesto que continuamos condicionados por el marco de referencia de un contexto fundamentalmente épico que en ningún momento abandona totalmente las exigencias e intenciones del género de base, acentuando inclusive una función pedagógica mediante la inclusión de la fábula como otro de los intertextos posibles), existen algunos elementos particulares de la concepción del héroe cómico que el autor de la *Batracomiomaquia* utilizó en forma más que consciente para darles vida a sus personajes.

A partir de la publicación del clásico estudio de C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero* (1964), las acciones de los fantoches de la comedia quedaron definidas como una “afirmación” o “realización” del ser (*self-assertion, self-fulfillment*), acercamiento que le permitió al crítico diferenciar esta nueva expresión literaria del individuo de los otros dos tipos de heroísmos reconocidos, el épico y el trágico, de los cuales no resultaría otra cosa más que un subproducto paródico. Además de las características sobresalientes que Aristófanes y la Comedia Nueva imprimieron sobre estos personajes (como la posesión de un lenguaje o de sentimientos vulgares, opuestos a la grandiosidad del heroísmo trágico), les otorgaron un máximo de originalidad creativa, detalle que se refleja en la situación de todos los personajes del poema que estudiamos: el héroe cómico dejó de poseer los orígenes excepcionales de sus correlatos en la épica o en la tragedia, y aun en los casos de la comedia mitológica, este personaje abandonó su posición mítica, sobre la cual gravitaba una historia legendaria, para transformarse en hijo de la imaginación del poeta y de su obra, es decir, en un “hombre común”. Más allá de postularse como héroes épicos, el conjunto de integrantes de los ejércitos en la *Batracomiomaquia* comparte esta cualidad. Tal hecho resulta evidente, por ejemplo, en el momento en que Atrapamigas e Inflacachetes nos convierten en testigos de sus respectivos linajes, pero no ya en función de una tradición mitológica

que los sustente como personajes y que se convierta al mismo tiempo en fuente de creación y marco de legitimidad y de veracidad para la producción del aedo (autor letrado, en nuestro caso), sino que sus meras existencias como algo ínfimo ante los ojos del ser humano (un ratón y una rana, a pesar de tratarse de un príncipe y de un rey, respectivamente), subrayan precisamente esta noción de lo cotidiano entrelazada con la intención paródica del poema, mucho más cercana a la representación de esos “hombres peores o iguales” a nosotros que Aristóteles considera como base del género cómico al diferenciar las artes de acuerdo con los objetos imitados en el capítulo segundo de la *Poética*. La ruptura del vínculo de *philoxenia* entre los dos aristocráticos animales, eco de lo sucedido entre Paris y Menelao, se convierte en una clara muestra de este punto, puesto que en el discurso dirigido a todas las ranas (desarrollado entre los versos 147-159), su rey introduce conscientemente la mentira: “¡Amigas! Yo no maté al ratón ni lo vi mientras moría. En todo caso se ahogó cuando jugaba como un niño junto a la laguna porque imitó los movimientos de nado de las ranas. Y ahora los muy cobardes me acusan, [y yo soy] inocente”.

El protagonista de la poesía épica arcaica, quien se conduce en función de un código de valores simbólicos representados por la bravura, la gloria, el honor, la superioridad en fuerza y en riquezas, características que le permiten definir su mérito, fue el antecedente literario del héroe trágico: la ciudad-estado del siglo V a.C. integró esos valores individuales aristocráticos con el ideal cívico para formar el carácter de este nuevo personaje, cuyo comportamiento heredado de una época pretérita lo obligó a actuar en función de los valores colectivos de la *pólis*. La evolución en los esquemas culturales de pensamiento y en la literatura continuaron y la comedia, género nacido en un contexto histórico particular que reaccionó contra esos fundamentos, invirtió el accionar de sus personajes, los que rechazaron en bloque todas las figuras de autoridad (dioses, políticos o guerreros, hecho visible en nuestro texto respecto de las figuras divinas especialmente) y, juntamente con ellos, la idea de la transformación de los “hombres” en “ciudadanos” para dar muestra de la más acentuada individualidad. Contrario a las sociedades divina y humana, el héroe cómico ensaya realizar su propia voluntad; el querer y el poder (con la excepción de los casos de los personajes que fracasan) ya no aparecen separados en su interior: el poder del protagonista de la comedia resulta entonces todo lo contrario de la impotencia con la que el héroe trágico enfrenta dolorosamente su experiencia vital; su absoluta autonomía es la contraparte (y negación) del problema trágico de la voluntad y su libertad, como su heroísmo, es de

características fundamentalmente verbales. Insistimos nuevamente aquí en la idea de que el trasfondo épico impide a nuestro autor dotar a sus personajes de este “libre albedrío” en forma extrema, puesto que al final de la obra queda demostrado que ningún mortal, por más poderoso que sea, puede oponerse a la voluntad divina sin esperar ninguna consecuencia. Lo que resulta sumamente significativo e interesante es precisamente este juego entre dos concepciones que podríamos considerar diametralmente opuestas, colocadas -merced al trabajo realizado por medio de la óptica deformante de la parodia- al servicio de la comicidad. Este mismo enfrentamiento (para utilizar el vocabulario heroico) se proyecta en otros espacios del poema, como por ejemplo en la tensión existente entre su tema insignificante y su expresión a través del hexámetro dactílico en el plano estilístico de la forma que se filtra al mismo tiempo en las profundidades del contenido, demostrando que la literatura del período helenístico -considerada por cierta parte de la crítica como un mero “juego erudito de intertextos”- buscó sus vías de expresión en las preocupaciones que sirvieron de base a las creaciones literarias del período clásico, a las que dotaron de un nuevo significado.

Nos queda por observar aún una característica más de los personajes de la comedia que puede relacionarse con la *Batracomiomaquia*: el hecho de que el héroe cómico aparezca ante los ojos de los especialistas en el género como un “híbrido grotesco”, mezcla de hombre, animal y dios (y cuyos representantes más sobresalientes serían Evélpides y Pistetero, protagonistas de *Aves* de Aristófanes, seres humanos alados que pretenden -y finalmente logran- remplazar a Zeus). Asociada desde sus orígenes con ciertos poderes mágicos, esta triple identidad del héroe cómico que otorga un marcado grado de ambigüedad a su naturaleza le permite el contacto con la más variada gama de seres vivos, al mismo tiempo que la mayor de las libertades para habitar todos los ámbitos conocidos, inclusive por la imaginación (cielos y Hades incluidos): él es capaz de negociar con los dioses o de hacer revivir a los muertos, y su retórica suprema y la fuerza de su palabra son factores indisociables de ese otro poder mágico. Ciertamente es que la reducción de la complejidad del heroísmo cómico a una variada lista de características definitorias resulta una artificialidad teórica debido a las diferencias que existen entre los protagonistas de todas las comedias conservadas, pero más allá de este escollo en la investigación, la nota fundamental del carácter de tales personajes la constituye su función en el contexto de las obras: el papel principalmente subversivo que cumplen en los textos conservados (cuya presencia también impregna nuestro texto en cierta medida) les confiere un resplandor que la técnica realista jamás

podría haberles otorgado, a menos de devenir en fantástica. En la *Batracomiomaquia*, y apoyada por la tendencia alegórica proveniente de la vertiente fabulística, el autor retoma este rasgo diferenciador del héroe cómico (su naturaleza tripartita) con el fin de colocar a sus lectores ante “hombres-ratones” cuyos poderes parecen superar los de las divinidades mismas, del mismo modo que la naturaleza del héroe épico (fundamentalmente humana y divina, aunque en ocasiones lindante con la bestialidad, como sucede con el caso de Aquiles durante su *aristía* en los Cantos XVIII a XXII de *Iliada*) se constituía en un factor de capital importancia en el contexto de la épica arcaica. Nuevamente, la visión paródica se introducirá con la finalidad de alterar esta idea por medio de un regreso a la noción de la fragilidad de la existencia mortal establecida por el género base: más allá de la pretensión humana del desborde de límites sostenida por la comedia, son los dioses quienes tienen siempre la última palabra. Y por esta razón que paralelamente retoma el concepto de *áte* trabajado por la épica y por la tragedia, ese ejército de ratones resulta tan “irónicamente trágico”, en este caso, en función de un sutil humor negro, como las figuras de Héctor durante su victoria parcial ante las tropas aqueas (solamente un regalo de Zeus a Tetis, derivado de una deuda personal) o la del mismo Aquiles, todavía negador de su propia mortalidad luego del asesinato del príncipe troyano. El contraste entre las visiones de dioses y hombres que a partir del género épico se convirtió en motivo vertebrador de la literatura griega clásica (y fue también un factor especialmente considerado por todos los trágicos en sus cosmovisiones particulares) se torna, de este modo, en un elemento más encargado de aportar comicidad a nuestro texto.

Ratones y ranas que realizan las mismas acciones que los seres humanos y dioses mucho más humanos aun se constituyen en los actores de la *Batracomiomaquia*, obra perteneciente a un género de amplísima tradición en la literatura griega, pero desgraciadamente de escasísima pervivencia con la excepción de este breve poema de 303 versos y de algunos fragmentos de otros textos conservados. Un escollo de tal magnitud en el campo de la investigación impide postular a ciencia cierta qué concepciones utilizadas para la composición de la obra pertenecieron a esa tradición, cuáles de ellas fueron extraídas de las creencias comunes de los tiempos de su creación y cuáles se pueden considerar como la contribución personal del poeta. Pero más allá de la dificultad en el establecimiento de características definitorias del género por parte de la crítica (dificultad que en gran medida comparte con la “épica seria”, debido a la casi inexistencia de textos en sus versiones íntegras), debe reconocerse que la épica cómico-

burlesca, por medio del establecimiento del juego paródico en los niveles lingüístico, estilístico y temático, se instituyó en la Antigüedad como otro de los espacios privilegiados para acercarle al ser humano una postura “alternativa” en la búsqueda del significado de su propia humanidad.

Bibliografía

Textos críticos

- Alsina, J. (1991). *Teoría Literaria Griega*. Madrid: Gredos.
- Easterling, P. y Knox M. (Eds.) (1990). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. I. *Literatura Griega*, traducción al español de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos.
- Edwards, M. W. (1995). *The Iliad: A Commentary (Volume V: books 17-20)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimal, P. (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción al español de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós.
- Hainsworth, B. (1996). *The Iliad: A Commentary (Volume III: books 9-12)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaeger, W. (1985). *Paideia*, traducción al español de J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Janko, R. (1999). *The Iliad: A Commentary (Volume IV: books 13-16)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenney, E. J. y Clausen, W. V. (Eds.) (1989). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. 2. *Literatura Latina*, traducción al español de Elena Bombín. Madrid: Gredos.
- Kirk, G. S. (1995 a). *The Iliad: A Commentary (Volume I: books 1-4)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1995 b) *The Iliad: A Commentary (Volume II: books 5-8)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kytzler, B. (1989). *Breve diccionario de autores griegos y latinos*, traducción al español de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos.
- Morris, J. y Powell, B. (Eds.) (1997). *A New Companion to Homer*. Leiden, New York, Köln: Brill.

- Richardson, S. (1990). *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Toohey, P. (1992). *Reading Epic*. London: Routledge.
- Tornè i Teixidò, R. (2000). *La Batracomiomaquia*. Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- Whitman, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*. Harvard: Harvard University Press.

Artículos

- Broich, U. (1967). *Batrachomyomachia* und Margites als literarische Vorbilder. *Lebende Antike*, Berlín, 250-257.
- Camerotto, V. (1992). Análisi formularia della *Batrachomyomachia*. Formularità di un testo epico letterario, *Lexis*, 9/10, 1-54.
- Coffey, M. (1957). The Function of the Homeric Simile. *American Journal of Philology*, 78, 113-132.
- Daris, S. (1991). Parodia epica e favola animalesca. *Aevum*, 4, 163-180.
- De Jong, J. F. (1993). Studies in Homeric Denomination, *Mnemosyne*, XLVI, 291-306.
- Duchemin, J. (1960). Aspects pastoraux de la poésie homérique. Les comparaisons dans l' *Iliade*. *Revue des Études Grecques*, 73, 362-415.
- Esteban, A. (1991). Ratones, ranas y dioses: el esquema ternario en la *Batracomiomaquia*. *Cuadernos de Filología Clásica*, 57-71.
- López López, M. (1994). Los nombres parlantes de la *Batracomiomaquia*. *Actas del VIII C.E.E.C*, III, Madrid, 167-172.
- Morenz, S. (1954). Ägyptische Tierkriege und die *Batrachomyomachie*. *Festschrift Schweitzer*, Stuttgart, 87-94.
- Most, G. W. (1993). Die *Batrachomyomachia* als erste Parodie. En Ax, W. y Gleis, R. F. (Eds) *Die Literaturparodie in Antike und Mittelalter* (pp. 27-40). Trier: Wissenschaftlicher.
- Sabor de Cortazar, C. (1985). El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en España barroca. *ACer*, 22 (1984), 59-75 (También con el título El *Quijote* como parodia antihumanista (1985). *BAAL*, 50, 33-41).
- van Herwerden, J. (1872). De *Batrachomyomachia*. *Mnemosyne*, 10, 163-174.
- West, M. L. (1961). Hesiodica. *Classical Quarterly*, 11, 130-136.