

CLASSICAL
AND
BYZANTINE MONOGRAPHS

Edited by

G. GIANGRANDE and H. WHITE

VOL. LXIX

M.^a JOSÉ GARCÍA SOLER (ed.)

**EL HUMOR (Y LOS HUMORES)
EN EL MUNDO ANTIGUO**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM
2009

M.^a JOSÉ GARCÍA SOLER (ed.)

**EL HUMOR (Y LOS HUMORES)
EN EL MUNDO ANTIGUO**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM
2009

**EL HUMOR (Y LOS HUMORES)
EN EL MUNDO ANTIGUO**

ISBN 90-256-0638-5
90-256-1245-5



HUMOR Y PUESTA EN ESCENA EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES*

Idoia Mamolar Sánchez
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

ABSTRACT: This article explores the stagecraft in Aristophanes's plays as a source of laughter. With this aim, some passages are analyzed where the comicity arises mainly from the staging, either through the costumes, masks, props, and gestures, or by the stage action. Special attention is paid to a typical feature of aristophanic theatre, which is an expression of the «open» structure of this kind of comedy: the accumulation of exits and entrances of characters within a brief passage. The author establishes a correlation between this feature and Bergson's modern theory of laughter, and emphasizes that it is very much alive in today's comedy, by providing examples from the cinema.

Las once obras conservadas de Aristófanes son un tipo de comedia donde la comicidad lo impregna todo –los personajes, las situaciones, el lenguaje, la puesta en escena–, y lo hace sirviéndose de un amplio y variadísimo repertorio de recursos y tonalidades –desde las formas más finas y sutiles hasta las más rudas del humor– que ponen de manifiesto el excepcional talento del comediógrafo. Sin embargo, y esto en absoluto está en contradicción con el tono burlesco que la caracteriza, la comedia aristofánica es un género serio e importante en el fondo, como el propio autor repetidamente asegura. Aristófanes, aparte de divertir, pretende hacer reflexionar al espectador sobre los problemas de la realidad cotidiana que preocupan a la comunidad, problemas que, a través de la crítica festiva y de la distorsión típicamente cómicas, aparecen reflejados en las obras. La guerra con Esparta, los tribunales de justicia, el reparto de la riqueza, la educación, la política, las nuevas corrientes ideológicas y artísticas, la literatura, están en el centro de las comedias de Aristófanes. Su actitud –ya lo hemos dicho– es crítica y burlesca, pero, con la risa, el poeta cómico transmite un mensaje serio. Se trataba de enseñar deleitando, misión tradicional de la poesía griega. Esta mezcla

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación UPV/EHU 07/12, financiado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

de lo serio y lo burlesco constituye una de las características esenciales de la comedia aristofánica¹.

Dicho esto, pasemos ahora a ver algunos de los recursos de la comicidad en Aristófanes, que son, como hemos señalado al inicio, extraordinariamente ricos².

La ocurrencia misma de la que parte el argumento de las obras suele constituir una idea fabulosa y disparatada que es ya en sí un magnífico hallazgo cómico: un campesino del Ática, hartado de la guerra, hace una tregua con Esparta para él solo y para su familia (así Diceópolis en *Acarnienses*), y otro, Trigeo, sube al cielo en un escarabajo alado en busca de la diosa Paz (*La paz*); en *Lisístrata* son las mujeres griegas quienes, movidas también por el mismo deseo de paz entre Atenas y Esparta, realizan una huelga sexual para obligar a los hombres de uno y otro bando a la acción política; y, claro, ¡qué mejor modo de curar la enfermedad de un padre, que siente pasión por los tribunales, que encerrarle en casa, cubrirla con una red y montar guardia delante para que el viejo no se escape! (es lo que hace Bdelicleón en *Avispas* con su chiflado padre Filocleón); o, por poner un último ejemplo, en la que se considera la comedia más fantástica, *Las aves*, la pareja protagonista huye de Atenas y se va con las aves a fundar una ciudad en el aire (como es «lógico», viviendo en el aire a los dos atenienses les crecen alas).

Pues bien, al tema cómico, del que van surgiendo a su vez situaciones hilarantes, y a menudo imprevisibles (por ejemplo, un juicio contra un perro que ha robado un trozo de queso, donde son llamados a declarar como testigos unos ¡cacharros de cocina! –*Avispas* 891-1008–; o el que un padre venda

¹ F. Ballotto, «La conciliazione fra τὰ περὶ γέλωτα παίγνια e τὰ σπουδαία in Aristofane», *EClás* 56, 1969, pp. 7-11, ha visto bien la necesidad de estudiar conjuntamente ambos aspectos de la obra del autor. Respecto al testimonio expreso de Aristófanes sobre la intención seria de la comedia, pueden verse, entre otros pasajes, *Acarnienses* 500, 633-662; *Caballeros* 510; *Avispas* 1037, 1043; y *Ranas* 686-687.

² Una excelente visión de conjunto de la comicidad aristofánica, con bibliografía, se encuentra en L. Gil, *Aristófanes*, Madrid 1996, cap. IV: «La comicidad y sus mecanismos», pp. 41-55. A los trabajos allí citados podrían añadirse, entre otros, C. T. Murphy, «Popular Comedy in Aristophanes», *AJPh* 93, 1972, pp. 169-189; G. Dobrov, «The Dawn of Farce: Aristophanes», en J. Redmond (ed.), *Farce (Themes in Drama 10)*, Cambridge 1988, pp. 15-31; y M. Kaimio, «Comic Violence in Aristophanes», *Arctos* 24, 1990, pp. 47-72. Puede verse además la monografía posterior de U. Albini, *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano 1997.

a sus propias hijas haciéndolas pasar por cerditas –*Acarnienses* 738-835–), hay que añadir, como fuente de comicidad, otros muchos recursos. Por citar sólo alguno, bromas y chistes ingeniosos de todo tipo se suceden a lo largo de las obras (para evitar un juicio en el que uno está acusado y no hay testigos, ¡qué mejor idea que ahorcarse! Es facilísimo, argumenta Estrepsíades, οὐδείς κατ' ἐμοῦ τεθνεώτος εἰσάξει δίκην, «Si estoy muerto, nadie me llevará a juicio»³, *Nubes* 782 –y, bien visto, tiene razón–); son abundantes los juegos de palabras, los términos inventados por el poeta para provocar risa, y, en general, toda clase de efectos cómicos derivados de la manipulación del lenguaje, algo en lo que Aristófanes sobresale especialmente⁴. Están, además, la sátira, el recurso a la obscenidad, los insultos, la caricatura de dioses y de personas reales, los golpes. Un lugar destacado lo ocupa la parodia. En Aristófanes encontramos parodias de casi todo, desde formas literarias hasta los más diversos aspectos de la realidad contemporánea como proverbios, oráculos, ideas filosóficas, o celebraciones y actos públicos (entre otros, sacrificios, procesiones, juicios, asambleas). Pero el blanco favorito es la tragedia⁵. Con su imitación del género serio por excelencia, Aristófanes compite con él, elevando la categoría literaria de la comedia y definiendo, al mismo

³ Para el texto en griego seguimos la edición de V. Coulon, con traducción al francés de H. van Daele, *Aristophane*, t. I: *Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*, Paris 1987¹²; la traducción al español es nuestra.

⁴ También para la lengua es muy útil la monografía de Gil, *op. cit.*, cap. V: «La lengua y el estilo», pp. 57-68, donde se recogen los principales trabajos sobre el tema aparecidos hasta ese momento. Otros estudios posteriores importantes son, por ejemplo, el de A. López Eire, *La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996; y los dos volúmenes de A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003, e *Id.* (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002, con varias contribuciones sobre Aristófanes.

⁵ Sobre la parodia de tragedia en Aristófanes puede verse el estudio clásico de P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967. Otras contribuciones posteriores que merecen ser destacadas son, por ejemplo, M. G. Bonanno, «Παρατραγωδία in Aristofane», *Dioniso* 57, 1987, pp. 135-167; y M. S. Silk, «Aristophanic paratragedy», en A. H. Sommerstein y otros (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, pp. 477-504, especialmente interesante por su tratamiento de la cuestión desde un punto de vista teórico. Silk distingue los conceptos de «paratragedia» (todo uso intertextual que Aristófanes hace del género) y «parodia» de tragedia (toda imitación distorsionadora, encuadrada en un marco que asegura su identificación), distinción esencial, a su modo de ver, pero que frecuentemente no se hace. Como éste no es un estudio de parodia, usamos el término en un sentido amplio, para referirnos a toda forma de imitación cómica de un modelo literario o de otro tipo.

tiempo, la singularidad de ésta última frente a la tragedia, de la que se presenta como un contrapunto burlesco. A la paratragedia dedica Aristófanes dos obras enteras, *Las tesmoforiantes* y *Las ranas*.

Finalmente, la comicidad operaba también en el plano escénico, es decir, que, en la representación, el gesto y la voz de los actores, junto con el traje y la máscara, el decorado, la escenografía y las acciones de las figuras sobre el escenario, añadían efecto cómico al texto.

La forma de comicidad que a nosotros ahora nos interesa es precisamente ésta: la comicidad derivada de la representación.

Antes de ocuparnos de ella, conviene detenerse un poco en el hecho mismo de la puesta en escena, en la línea de estudio que ésta constituye y en las particularidades que tal forma de aproximación a los textos dramáticos antiguos tiene.

Los estudios sobre la puesta en escena del teatro griego son relativamente recientes. Decir que tragedias, comedias y dramas satíricos fueron compuestos para ser representados, puede parecer una obviedad, pero lo cierto es que, hasta hace aproximadamente tres décadas, los aspectos representacionales del drama griego han interesado escasamente a la filología, más atenta por lo general a los aspectos literarios.

¿Por qué?

La calidad extraordinaria de las obras como literatura; el carácter efímero de la representación frente a las palabras, que son, después de todo, lo que permanece; o la influencia de la *Poética* de Aristóteles, que privilegia el texto, y más concretamente la historia –el *mythos*– (la tragedia, según Aristóteles, debe poder producir su efecto específico –la catarsis– a través de los textos mismos, sin necesidad del espectáculo –*opsis*–)⁶; así como también las opiniones, igualmente negativas, de Platón y de los Padres de la Iglesia sobre la dimensión representacional de la literatura antigua, son sólo algunas de las razones que ayudan a explicar el que tradicionalmente la puesta en escena del teatro griego haya recibido una atención, si no nula, sí al menos escasa, sobre todo en lo que se refiere a la técnica dramática y al significado de las acciones escénicas; cuando se ha dado, el interés de la filología por la representación de las obras ha tenido fundamentalmente un carácter –podemos

⁶ *Po.* 1450b 16-20, 1453b 1-14, 1462a 11-18.

decirlo así— arqueológico, ocupándose de la representación sobre todo en sus aspectos más materiales⁷.

La importancia que en los últimos treinta años se ha concedido al hecho de que muchas de las grandes obras de la literatura griega antigua, y, en primer lugar, el teatro, fueron compuestas, no para ser leídas por lectores individuales, sino para ser representadas por intérpretes ante un público, constituye uno de los desarrollos más significativos de la reciente filología. Tal enfoque, cabe añadir, se inserta dentro de una corriente más amplia que pone el énfasis en el carácter esencialmente oral de la cultura griega arcaica y clásica: en estos períodos el texto escrito —cuando existía—, más que un medio común de acceso a ellas, era sobre todo una forma de conservar y fijar las obras, así como un apoyo para la memoria del intérprete⁸. Para entender

⁷ Un valioso repertorio crítico de la bibliografía publicada entre los años 1971 y 1995 sobre la escenificación del teatro griego antiguo se encuentra en J. R. Green, «Theatre Production: 1971-1986», *Lustrum* 31, 1989, pp. 7-95; y «Theatre Production: 1987-1995», *Lustrum* 37, 1995, pp. 7-202. Por lo que se refiere a los trabajos publicados posteriormente, pueden consultarse, entre otros, P. Easterling - E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, y M. Brioso, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en M. Brioso - A. Villarrubia (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla 2005, pp. 173-263, los dos con abundante bibliografía. Para la comedia de Aristófanes, contamos con la monografía reciente de M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006, asimismo con bibliografía. Por citar sólo alguno de los estudios anteriores a los años setenta que también se ocuparon de la escenificación del drama griego, están, por ejemplo, el trabajo clásico de A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988 (reimpresión con adiciones y correcciones de la segunda edición de 1968, revisada por J. Gould y D. M. Lewis) (1953¹); y, para la comedia aristofánica, el de C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984² (1962¹).

⁸ La bibliografía sobre el carácter predominantemente oral de la cultura griega de época arcaica y clásica, y sobre el cambio paulatino hacia una sociedad libresca, donde lo escrito se convierte en el medio principal de difusión de la literatura y del conocimiento, es muy abundante. Por citar sólo algunos de los trabajos más destacados, pueden consultarse, entre otros, E. A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton 1982; W. V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge 1989; R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989, y *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992. Asimismo, B. M. W. Knox - P. E. Easterling, «Libros y lectores en el mundo griego», en *Id.* (eds.), *Historia de la literatura clásica*, vol. I: *Literatura griega*, Madrid 1990, pp. 13-55; y G. Cavallo (coord.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica*, Madrid 1995. La monografía reciente de J. Bartolomé y otros (eds.), *La Escritura y el Libro en la Anti-*

la importancia de la oralidad en el mundo griego, sólo hay que pensar en el escaso número de personas que sabrían leer, al menos textos complejos como los literarios, y en el precio elevado de los, pocos, libros que circularían, entre otras cosas por las condiciones de la transmisión manuscrita misma y, como hemos señalado, por la falta de un público lector amplio⁹. El acceso a los textos a través de la lectura tuvo que ser una práctica minoritaria, limitada casi exclusivamente a los grupos sociales más acomodados, y a profesionales de los temas en cuestión.

En fin, volviendo a lo que nos ocupa, queremos apuntar otro hecho que nos parece interesante aclarar.

Los aspectos literarios y los teatrales del drama antiguo son complementarios (lo mismo puede decirse, por ejemplo, de la dimensión cívica del teatro, o de la religiosa); reconocer la importancia del estudio de la representación no significa en ningún caso destacar por encima de todo la presentación visual del drama; se trata únicamente de acercarse a las obras contemplándolas en el marco teatral para el que originariamente fueron compuestas y de observar aspectos que pueden ayudarnos a apreciar y disfrutar más del teatro antiguo, en nuestro caso, de las comedias de Aristófanes. En este sentido, un estudioso como Dover ha llegado a afirmar que nadie puede escribir un comentario sobre una obra dramática griega, o incluso editarla adecuadamente, si no ha imaginado antes su representación¹⁰.

Por último, está la dificultad de estudiar el drama griego de este modo, como espectáculo.

Los textos que nos han llegado no contienen instrucciones escénicas de los autores, y, naturalmente, es imposible –hoy– acceder a una representación original. Con los testimonios que existen (la arqueología, las artes figurativas, la tradición sobre el teatro y los textos mismos fundamentalmente) lo que podemos tener es sobre todo una idea general de la escenificación de las obras –lo que no es poco–; hay aspectos de ella, como las entradas y salidas de personajes, que pueden ser recuperados con bastante seguridad, pero hay otros, como la música y la danza, esenciales los dos, que son casi o totalmente irrecuperables. El estudio de la puesta en escena del drama griego tiene,

güedad, Madrid 2004, contiene también varias contribuciones interesantes sobre la cuestión, con bibliografía.

⁹ Véase Harris, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰ K. J. Dover, «The Skene in Aristophanes», *PCPhS* 12, 1966, pp. 2-17 (véase 2).

pues, el mismo carácter aproximativo que en términos generales cualquier otra forma de acercamiento a la Antigüedad.

Por lo que se refiere a Aristófanes, lo que sabemos de la escenificación de la comedia nos permite afirmar que la puesta en escena era una fuente de comicidad importante¹¹. El falo que portaban los actores, los relleños grotescos del vientre y los glúteos, o el eficaz recurso de disfrazarse en escena (incluso de ¡cerditas! como las hijas del Megarense, *Acarnienses* 738-747; el propio Diceópolis se disfraza al inicio de la obra de mendigo, vv. 393 ss.), son sólo algunos ejemplos de la utilización de la puesta en escena con fines humorísticos¹². En *Las tesmoforiantes* es donde más se emplea el recurso de disfrazarse a la vista de los espectadores, al que acabamos de referirnos. Igualmente, siguiendo con la indumentaria, parece que ciertos personajes irían vestidos de manera ridícula. La reacción que su entrada provoca en las figuras ya presentes sobre el escenario así lo sugiere. Es el caso, por poner algún ejemplo, de los embajadores que vienen de Persia en *Los acarnienses*, ante cuya aparición Diceópolis exclama asombrado: Βαβαιάξ. Ὠκβάτανα τοῦ σχήματος, «¡Ahí va! ¡Ecbátana¹³, qué pinta!» (v. 64), probablemente en alusión al atuendo extravagante de los embajadores, que irían vestidos al modo persa; o el de la Abubilla desplumada en *Las aves*, cuyo aspecto hace reír a Pistetero y Evélpides (vv. 93 ss.), estupefactos al ver aparecer de

¹¹ Para una visión de conjunto sobre las condiciones de la representación dramática, puede consultarse C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976. Especialmente interesante es G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma - Bari 1996², pp. 105-141, que observa la escenificación de la comedia de forma más suelta y desde el punto de vista del «teatro», y no sólo desde el de la representación en sus aspectos más materiales; en la misma línea está el trabajo citado de Briosio. Véase asimismo K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, London 1980, un estudio ágil, y original en algunos puntos, sobre la forma en que se representaron las obras y sobre el efecto teatral y cómico de éstas en los espectadores del s. V.

¹² Sobre el traje de los actores y del coro, puede verse la extensa monografía de L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, Salem-NH 1984, donde se analizan los testimonios literarios y arqueológicos existentes para reconstruir este aspecto de la puesta en escena de las comedias. Sobre el recurso de disfrazarse, véase, por ejemplo, el trabajo reciente de G. Compton-Engle, «Control of Costume in Three Plays of Aristophanes», *AJPh* 124/4, 2003, pp. 507-535, centrado en *Acarnienses*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*.

¹³ La capital de Media era un símbolo del lujo asiático; su mención aquí se refiere con mucha probabilidad al vestido lujoso de los embajadores, que durante su misión han adoptado la moda persa. Sobre el atuendo persa, véase Stone, *op. cit.*, pp. 287-288.

semejante facha a Tereo, el antiguo rey de Atenas que se convirtió en abubilla según la leyenda.

Las escenas cómicas desde el punto de vista de la representación son muchas; la risa podía surgir del atuendo de los personajes o de cualquier otro elemento distinto de la puesta en escena, o de una combinación de varios de ellos; por otra parte, la situación misma y el propio diálogo pueden ser también fuente de comicidad, operando a la vez sobre el escenario diferentes tipos de humor. Por ejemplo, la gracia de la escena en la que el Megarense intenta vender sus hijas a Diceópolis reside no sólo en la acción de disfrazarse delante de los espectadores; a la risa del público contribuían también, entre otros elementos, el disfraz mismo de cerdita, que comprende hocico y pezuñas (vv. 740, 744), los gruñidos de las hermanas (vv. 780, 800b, 801b, 802b, 803b) y el detalle del saco en el que su padre las mete una vez hecha la transformación (v. 745), transportándolas como si fueran mercancía; en otro plano, la idea misma de la venta de las niñas como lechoncitos resulta también risible, por descabellada; y qué decir del diálogo que sostienen Diceópolis y el Megarense durante la escena, lleno de bromas y equívocos obscenos (pensemos tan sólo que la palabra griega que significa «cerdo», *χῶρος*, se usaba también para designar el órgano sexual femenino¹⁴). Pues bien, además de todo lo dicho, el Megarense habla en su dialecto, lo que proporciona color local a su figura y añade gracia al pasaje por el contraste con el dialecto ático, que es aquí la norma¹⁵.

Esta –podemos denominarla así– multiplicación de efectos cómicos se da en mayor o menor medida en todos los casos que hemos mencionado al hablar de la indumentaria de los actores, no sólo en el del Megarense, y constituye un fenómeno típico de Aristófanes, y de lo cómico de todas las épocas en general. Normalmente nos reímos por muchas cosas a un mismo tiempo.

¹⁴ Véase J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York - Oxford 1991², pp. 60-61.

¹⁵ El uso extenso de modalidades lingüísticas que contrastan con el ático coloquial empleado por Aristófanes en sus comedias es uno de los rasgos más sobresalientes de la lengua aristofánica. Tal uso, cuya intención, a nuestro juicio, no ha de ser siempre necesariamente cómica, pone de manifiesto su dominio del lenguaje. Es muy interesante a este respecto A. López Eire, «La lengua de la comedia aristofánica», *Emerita* 54, 1986, pp. 237-274.

Por poner algún ejemplo más, otra escena donde la comicidad operaba también en el plano de la representación, pero no solamente en él, es la aparición aérea de Sócrates en *Las Nubes* (vv. 218 ss.). Se trata de uno de los chistes visuales más conocidos de Aristófanes.

¿Dónde reside su gracia?

La base del chiste está en la tendencia de la comedia aristofánica a tomar al pie de la letra lo metafórico y traducir nociones y conceptos abstractos a términos concretos y materiales¹⁶. Así pues, Sócrates, para contemplar los fenómenos celestes y en general las cosas que están por encima del nivel mundano, él mismo literalmente se eleva; la imagen de Sócrates en el aire sugiere, además, la idea burlesca de que el filósofo está fuera de la realidad, y se ocupa de asuntos «etéreos» e incomprensibles para el vulgo. Por otro lado, allí subido, el maestro del Pensadero parece un dios, y como tal le habla a Estrepsíades, un simple mortal. El campesino, que se ha dirigido a Sócrates empleando palabras familiares (ὦ Σώκρατες, / ὦ Σωκρατίδιον, «¡Sócrates! ¡Socratito!»), vv. 222-223a), es respondido de forma grandilocuente: Τί με καλεῖς, ὠφήμερε; «¿Por qué me llamas, oh ser efímero?» (v. 223b).

Esta última observación pone de manifiesto cómo la comicidad de la escena incluía otros elementos distintos de los representacionales. Las dos réplicas anteriores de Sócrates y Estrepsíades, que abren el diálogo, dan el tono de las intervenciones siguientes, en las que se parodian teorías contemporáneas sobre la naturaleza que establecían una conexión entre el aire puro y seco y el poder del pensamiento (vv. 225, 227b-234)¹⁷. En la tierra hay humedad, por eso Sócrates –según explica al campesino– tiene que elevarse por encima de ella, para evitar su efecto pernicioso sobre la mente. Estrepsíades, como corresponde a su caracterización rústica, no comprende las explicaciones científicas del filósofo y las tergiversa con comentarios graciosos (vv. 226-227a, 235-238). La imagen de Sócrates en lo alto servía también para representar plásticamente la parodia: Sócrates «está en las nubes» para que su mente se mezcle con el aire, que (dice) es su igual. El fenómeno que explica el chiste es el mismo que antes hemos visto: el de tomar literalmente

¹⁶ Este aspecto de la poética cómica está bien estudiado por H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957; y A. M. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Warszawa 1964.

¹⁷ W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, vol. III: *Siglo V. Ilustración*, Madrid 1994, p. 348, n. 68.

lo metafórico. Se trata de uno de los principales recursos de la comicidad aristofánica.

Por último, es verosímil imaginar también que, durante el tiempo que permanecía suspendido en el aire, Sócrates utilizaba al hablar un tono de voz grave, que contrastaría cómicamente con el de Estrepsíades y reforzaría la parodia, además de la propia caricatura del filósofo¹⁸.

Otra escena con un fuerte colorido cómico desde el punto de vista del espectáculo, es la del singular grupo de discípulos «mudos» que precede a la aparición aérea de Sócrates (vv. 184-217), que acabamos de analizar. Los discípulos, un grupo de al menos cuatro figurantes (vv. 187, 191), están pálidos y demacrados (v. 186), y aparecen abstraídos escrutando el suelo en diversas posturas (vv. 187, 191-193); sobre el escenario se ven además un mapa de la tierra (v. 206) y diferentes objetos de estudio que no es posible precisar y que simbolizan la astronomía y la geometría (vv. 200-203). Ante esta estampa se comprende bien la estupefacción de Estrepsíades, que nada más ver a los estudiantes exclama: ὦ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία; «Heraclides, ¿qué clase de animales son éstos?» (v. 184).

Por otro lado, la hilaridad que provoca la contemplación del extraño grupo de discípulos y de los diversos instrumentos de investigación, reflejo todo ello de las actividades en el interior de la escuela¹⁹, se ve aumentada

¹⁸ Sobre la importancia de la voz de los actores en el teatro griego antiguo, véase M. Vetta, «La voce degli attori nel teatro attico», en F. de Martino - A. H. Sommerstein (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari 1995, pp. 61-78, con observaciones interesantes para la comedia (pp. 74-78). La expresividad del género, la amplia variedad de registros lingüísticos que lo caracteriza y el uso constante de la parodia, donde, cabe suponer, la imitación incluiría también el gesto y la dicción del intérprete, ponen en evidencia, afirma Vetta, las cualidades vocales de los actores cómicos y la importancia de este elemento, la voz, dentro del espectáculo. Así también, E. Csapo, «Kallipides on the Floor-sweepings: The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles», en P. Easterling - E. Hall (eds.), *op. cit.*, pp. 127-147 (véanse 135 ss.).

¹⁹ La palidez –consecuencia de su vida de puertas adentro–, el aspecto desaliñado y sucio, y el interés por la especulación científica son características comunes al Sócrates aristofánico y a sus discípulos. Para el Sócrates de la comedia, que no coincide en general con la imagen que las fuentes antiguas nos transmiten del filósofo, pueden verse K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, ed. con introd. y com., Oxford 1968, pp. xxxii-lvii, y *Aristophanic Comedy*, Berkeley - Los Angeles 1972, pp. 116-120; W. K. C. Guthrie, *Socrates*, Cambridge 1971, pp. 39-57, e *Historia de la filosofía griega*, vol. III, pp. 344-360; y F. Souto Delibes, «La figura de Sócrates en la comedia ateniense», en A. López Eire (ed.), *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua*, Salamanca 1997, pp. 339-345.

además por los comentarios graciosos de Estrepsíades –sobre todo de él– (acabamos de señalar uno de estos comentarios) y de su interlocutor, el discípulo que le ha abierto la puerta de la escuela cuando decide acudir adonde Sócrates para aprender los trucos verbales de la retórica (v. 133). Como en el caso anterior, la risa surge fundamentalmente de la incapacidad de Estrepsíades para comprender cualquier pensamiento complejo o abstracto: o lo tergiversa o lo toma literalmente. Los discípulos, según él, no investigan los misterios de la tierra, como le dice su interlocutor (v. 188a); buscan cebollas (Μή νυν τουτογι φροντίζετε· ἐγὼ γὰρ οἶδ' ἴν' εἰσὶ μεγάλοι καὶ καλοί, «¡No os preocupéis por eso! ¡Yo sé dónde las hay grandes y hermosas!»), les espetta, vv. 189b-190); y, cuando el discípulo que le acompaña le señala dónde está Atenas en el mapa que han sacado a escena los estudiantes del Pensadero (vv. 206-207a), se muestra incrédulo: imposible; si no hay jueces –y en el mapa no se ve ninguno–, eso no es Atenas (vv. 207b-208), replica Estrepsíades, haciendo una broma sobre la manía de sus conciudadanos por pleitear. Chistes de este tipo componen el diálogo entero de la pareja.

En el plano de la representación, la comicidad podía surgir también de las entradas y salidas de los personajes²⁰. La significación que éstas tienen, aunque sólo sea desde un punto de vista externo, resulta evidente. No sólo se trata de una actividad escénica fundamental, que todos los personajes deben llevar a cabo, sino que además, al cambiar la combinación de figuras sobre el escenario, las entradas y salidas dan paso a situaciones nuevas para el drama, aunque no necesariamente de importancia en el género que nos ocupa. Los movimientos de los personajes –podemos añadir– determinan también la estructuración escénica de las obras, y la frecuencia con que se producen marca el ritmo de éstas.

En la comedia, a diferencia de la tragedia (más concentrada, con menos movimientos y por lo común significativos), las idas y venidas de los

²⁰ Al referirse al movimiento escénico en el teatro griego, es necesario mencionar la monografía de O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977. Se trata de un trabajo extraordinariamente rico y sugerente, que ha marcado un hito en los estudios de técnica dramática dentro del campo de la tragedia, y del teatro griego en general. Las investigaciones posteriores sobre el movimiento escénico en la tragedia y la comedia griegas son en buena medida deudoras de la de Taplin, una de las principales figuras que ha contribuido al actual desarrollo de los estudios sobre la escenificación del drama griego.

personajes sobre el escenario se multiplican, lo que merma hasta cierto punto el valor de los movimientos escénicos de las figuras. Buena parte de las entradas y salidas en la comedia, al menos dentro del conjunto de la obra, tienen una significación dramática escasa, o incluso nula. Esto se aprecia muy bien en los encadenamientos de escenas muy cortas que encontramos a veces en las comedias. Las rápidas idas y venidas de los personajes en estos pasajes, incluso aunque puedan estar motivadas, pierden en ocasiones valor dramático por el propio exceso de movimientos, por la acumulación misma. Pierden valor dramático pero cobran al tiempo valor cómico. Entrar y salir se convierte en estos casos en una actividad casi mecánica, sin apenas sentido, pero que por ello mismo produce risa²¹.

La serie de brevísimas escenas en que Lámaco y Diceópolis, con ayuda de sus esclavos, hacen los preparativos, el primero, para la expedición militar, y, el segundo, para la fiesta de los Jarros (*Acarnienses* 1097-1142), ilustra bien el fenómeno²². Siguiendo las órdenes de sus amos, los dos esclavos, juntos o en inmediata sucesión, entran y salen rápidamente sacando del interior del decorado los objetos que les solicitan; según el número de órdenes (vv. 1097-1098, 1099-1100, 1101-1102, 1103-1104, 1109-1110, 1118-1119, 1122-1123, 1124-1125, 1132-1133), la pareja de sirvientes entra y sale nueve veces en tan sólo cuarenta versos. Esto, naturalmente, de forma

²¹ La acumulación de entradas y salidas en la comedia, así como de personajes y objetos, ha sido estudiada por J. P. Poe, «Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy», *RhM* 143/3-4, 2000, pp. 256-295, quien, como veremos, la pone en relación con el carácter esencialmente «abierto» del género, considerándola una manifestación de éste. Por lo que respecta al movimiento escénico, en nuestra tesis doctoral, dedicada al estudio del mismo, nos ocupamos de la sucesión rápida de entradas y salidas de personajes en las comedias del primer periodo, de *Acarnienses* a *Paz* (I. Mamolar, *Los movimientos escénicos en la comedia de Aristófanes. Un estudio de técnica teatral*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz 2002, cap. 4: «Personajes y escenas», pp. 209-310, véanse 288-302). De las entradas y salidas, y de la estructuración escénica, se ocupa también el trabajo reciente de I. Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid 2008.

²² R. M. Harriott, «*Acharnians* 1095-1142: Words and Actions», *BICS* 26, 1979, pp. 95-98, analiza el pasaje destacando su celeridad y hace algunas observaciones interesantes sobre el ritmo rápido en la representación de la escena; Harriot estudia en general los procedimientos cómicos de estos versos, donde la repetición y el contraste juegan un papel central. Sobre el pasaje puede verse también M. Pellegrino, «Aristofane, *Acarnesi* 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria», *Aufidus* 19, 1993, pp. 43-61, que estudia principalmente la función cómica y cultural que la gastronomía tiene en dichos versos.

aproximada, ya que cabe la posibilidad de que en sus viajes los esclavos sacaran más de un objeto a la vez, de tal modo que, antes de darles tiempo a reaparecer con aquello ya solicitado, recibirían nuevas instrucciones; los movimientos serían así alguno menos, pero en cualquier caso, y esto es lo que ahora importa, no hay ninguna duda de que el ritmo del pasaje es frenético. Por otra parte, el mutismo de los esclavos, así como la forma esticomítica del pasaje y el hecho de que Lámaco y Diceópolis apenas se crucen palabra, limitándose prácticamente cada uno de ellos a dar órdenes a sus criados, todo ello, contribuye a subrayar la precipitación de los preparativos. En definitiva, lo que tenemos son dos personajes, los sirvientes, que van y vienen continuamente en silencio, y otros dos, sus amos, que se quedan en escena dándoles órdenes sin parar y apenas dialogando entre ellos. En realidad, el ritmo del pasaje en su conjunto, y no sólo las entradas y salidas de los personajes, adquiere un patrón tan fijo que parece mecánicamente predeterminado, y es por ello risible. Las repeticiones y el paralelismo de la situación son la causa.

Estas carreras de personajes trayendo algo a escena, o llevándolo dentro, las encontramos también en otros casos de entradas y salidas rápidas que se repiten (así, por ejemplo, *Caballeros* 98-115, *Avispas* 798-862, *Paz* 1-18 y 937-1042, o *Lisístrata* 918-951). Pero no es el único esquema; tales secuencias pueden adoptar otras formas distintas, como lo muestra, por ejemplo, el pasaje de *Avispas* en el que Filocleón intenta continuamente escaparse de la casa que representa el decorado, mientras que su hijo y los esclavos que vigilan al viejo intentan impedirselo (vv. 140-209). El pasaje es de una actividad intensa, con entradas y salidas continuas, y una actuación misma de los personajes muy movida²³. El hecho además de que éstos entren y salgan por lugares muy variados (Filocleón siempre lo hace por accesos distintos) añade una agitación aún mayor al pasaje.

Durante el mismo Filocleón entra y sale cuatro veces: por la chimenea primero (vv. 143, 148), luego por una ventana (156, 173), después por la puerta (179, 198) y finalmente por el tejado (202, 209). Filocleón, dos: el joven, que está en la azotea al inicio del pasaje, desaparece de allí, después de frustrar el intento de huida de su padre por la chimenea (v. 155), y accede

²³ D. M. MacDowell, «Clowning and Slapstick in Aristophanes», en J. Redmond (ed.), *op. cit.*, pp. 1-13, estudia el pasaje desde este punto de vista, destacando la intensa actividad física del mismo, actividad que constituye el elemento dramático más importante de la escena y también la principal fuente de diversión.

al escenario por uno de los lados del edificio para ayudar al esclavo que vigila la puerta, pues el viejo está empujando desde dentro (152-155); cuando Bdelicleón llega (168), Filocleón ya se ha ido de allí y está asomado a la ventana (156); más tarde Bdelicleón se mete en la casa por la puerta (178) y vuelve a salir sacando sin saberlo a su padre (179), que aparece colgado bajo el vientre del burro que el joven ha ido a buscar para llevarlo al mercado siguiendo las indicaciones del juez; evidentemente, Filocleón le ha engañado y lo del animal era sólo un truco para escaparse. El otro movimiento escénico de la secuencia es la salida del esclavo que, por orden de Bdelicleón, se mete en la casa al comienzo del pasaje para vigilar dentro (v. 141); el esclavo sale también por uno de los laterales del edificio²⁴.

Este continuo entrar y salir de personajes produce la impresión de que el movimiento escénico, a pesar de estar motivado, constituye casi un fin en sí mismo, y podría prolongarse indefinidamente, tanto como el autor quisiera. Es esta especie de sinsentido de las entradas y salidas lo que provoca la risa.

Por otro lado, resulta evidente que no se trata del único recurso. En el pasaje de *Avispas* que nos ocupa es igualmente cómica la propia situación en él representada, que se ha comparado con el juguete del muñeco de resorte que sale de su caja, lo aplastamos y vuelve a levantarse, repitiéndose una y otra vez lo mismo²⁵. Así también Filocleón intenta continuamente escaparse de la casa, y Bdelicleón y su esclavo se lo impiden. La comicidad, pues, no surgía sólo de las entradas y salidas de los personajes en este pasaje; en él, al igual que en todos los que hemos examinado anteriormente, incluido el de los preparativos de la expedición militar y de la fiesta en *Acarnienses*, se utilizan, como es habitual, recursos cómicos de índole variada, ligados a la representación o no. El pasaje de Filocleón es rico en este aspecto. Hemos mencionado expresamente, al analizarlo, dos que tienen que ver con la puesta en escena: las carreras de los personajes y la acción repetida de intentar, uno, escapar, y sus oponentes, impedirselo; otro recurso asociado a la representación, aunque no sólo, ya que el texto cumple también una función

²⁴ La puerta está atrancada con un barra (v. 154), por lo que la salida de este esclavo, así como la entrada de Bdelicleón en 168, se producen por los laterales del decorado que representa la casa del juez; por la parte trasera del mismo, Bdelicleón desciende primero hasta el suelo cuando desaparece de la azotea en 155. Sobre estos movimientos, véase D. M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, ed. con introd. y com., Oxford 1988, *ad loc.*

²⁵ MacDowell, *art. cit.*, p. 5.

cómica, es la parodia de la fuga de Odiseo de la cueva del Cíclope: como antes hemos visto, sustituyendo el carnero por un burro, Filocleón, en uno de sus intentos de huida, aparece colgado bajo el vientre del animal (vv. 179 ss.) –aunque sus guardianes son más astutos que el Cíclope y le descubren–. En fin, sin pretender ser exhaustivos, hay además chistes (así, por ejemplo, en los versos 144b-146, 150-151, 164-165a), alusiones a políticos (v. 197) y parodia de tragedia (es lo que ocurre en 165b-167, una breve serie de intervenciones melodramáticas del juez, que amenaza con suicidarse, y que probablemente serían recitadas por Filocleón en un tono de voz más elevado, subrayando la parodia).

Por lo que se refiere a *Acarnienses*, la duplicidad de la acción representada (dos parejas de personajes haciendo lo mismo), así como el paralelismo contrastivo de las respectivas suertes de Lámaco y Diceópolis, y por tanto también de sus preparativos (Lámaco se arma para la guerra, Diceópolis se provee de comida para la fiesta de los Jarros), contribuyen con las carreras continuas de los sirvientes a la comicidad del pasaje. También lo hacen, por citar sólo alguno de los principales recursos cómicos utilizados, las réplicas reiteradas de Diceópolis imitando burlescamente a Lámaco, o la propia acumulación de objetos, que, al igual que sucede con los movimientos escénicos, parece convertirse en una actividad casi –digámoslo así– «ornamental». Además, Lámaco es un personaje ridículo; ya que nos interesan sobre todo los aspectos visuales de la representación, mencionaremos un accesorio que sirve para caracterizar de ese modo al militar: los penachos apolillados de su casco, que su esclavo saca a escena. Ἄλλ' ἢ τριχόβρωτες τοὺς λόφους μου κατέφαγον; «¿Es que las polillas se han comido mis penachos?», exclama Lámaco al verlos, v. 1111.

Para producir la risa en el espectador, Aristófanes se servía, pues, en ambas escenas de recursos cómicos variados, que tienen que ver tanto con la representación como con las situaciones, los personajes o el plano textual. Los primeros –y esto es lo que queremos ahora destacar– sobresalen en los dos casos. Dejando aparte otros aspectos representacionales, la huida de Filocleón y los preparativos de Lámaco y Diceópolis son escenas de gran actividad física, y es en esta actividad, con el ir y venir continuo de personajes, donde descansa en buena medida la comicidad de ambas. Entrar y salir se convierte en una acción cómica fundamental en los dos casos: en el de *Acarnienses* y en el de *Avispas*.

Finalmente, en relación con los encadenamientos de escenas cortas, o incluso muy cortas, en la comedia, que imprimen a veces un ritmo atropellado a la acción, queremos hacer dos observaciones teóricas.

En su conocido ensayo sobre la risa, Henri Bergson²⁶ observaba que la vida, en su fluidez, nunca es cómica. Se convierte en cómica cuando algo rígido, mecánico, automático, entra en ella. La siguiente afirmación del filósofo resume bien su teoría de la risa, una de las más influyentes en los estudios modernos sobre lo cómico: «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano –señala Bergson– causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico. [...] Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa»²⁷.

Pues bien, como algo hemos señalado, esta mecanización es el principio cómico que rige la acumulación de entradas y salidas de personajes que se encuentra en ocasiones en Aristófanes, y a la que acabamos de referirnos a propósito de la escena de la huida del juez, y de la de los preparativos para la fiesta y la expedición militar. En dicha práctica, la teoría de la risa de Bergson halla un buen ejemplo²⁸.

Por otra parte, la sucesión de entradas y salidas que no añaden nada esencial a la acción, puede interpretarse a la luz del carácter «abierto» del género, un rasgo, éste, fundamental no sólo en el caso de la comedia aristofánica, sino de lo cómico de todas las épocas²⁹. La tendencia típicamente cómica a la imprevisibilidad y a la incongruencia, o, dicho de otro modo, a lo discontinuo, explicaría el que los personajes entren y salgan repetidamente haciendo de ello casi una finalidad en sí. La suma misma de movimientos sirve precisamente para destacar el carácter «innecesario» de éstos para el desarrollo de la trama, o, lo que es igual, su carácter, en este sentido, meramente decorativo. La acumulación de objetos y de personajes, a la que también nos hemos referido, puede interpretarse de igual manera.

²⁶ H. Bergson, *La risa*, Madrid 1986².

²⁷ *Op. cit.*, pp. 34 y 55.

²⁸ En rigor, también otros de los elementos a que hemos tenido ocasión de referirnos a lo largo del análisis de ambas escenas, se ajustan al principio mecánico bergsoniano: así, por ejemplo, la acumulación de objetos, la propia correspondencia de las réplicas de Lámaco y Diceópolis en *Acarnienses*; o la broma del «muñeco de resorte» en *Avispas*.

²⁹ Véase Poe, *art. cit.*, esp. pp. 269-287. El principio de discontinuidad que preside las obras de Aristófanes es enfatizado reiteradamente por M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000, *passim*.

Para concluir, es interesante observar que muchos de los procedimientos cómicos que ha explotado la tradición cómica posterior se hallan ya en Aristófanes, que para nosotros representa el inicio mismo de esa tradición que llega hasta hoy, y dentro de la cual se distinguen distintas manifestaciones de la comedia y de lo cómico en general. El recurso del disfraz, los juegos de palabras, los golpes, la parodia, la sátira, la obscenidad, la caricatura, las situaciones descabelladas, son sólo algunos de ellos. También lo es el gusto por el movimiento escénico en sí, por hacer entrar y salir a los personajes repetidamente. Dando un salto en el tiempo y en el género, es ésta, por ejemplo, una rutina presente en el cine cómico clásico, y naturalmente en la comedia de la época muda, donde la falta de sonido imponía una comicidad más visual, más física, con constantes carreras, golpes, caídas, tortazos, destrucciones y persecuciones (es la denominada comedia de *slapstick*³⁰). Pondremos un solo ejemplo de una comedia clásica: la célebre escena del camarote de los Hermanos Marx, perteneciente a una de sus mejores películas, *Una noche en la ópera*. El pequeño camarote del transatlántico que lleva a Groucho y sus hermanos a Estados Unidos se va llenando progresivamente de los personajes más diversos hasta que allí ya no cabe nadie más. En el camarote están Groucho y el trío formado por Chico, Harpo y Allan Jones, que salen del baúl en que viajan escondidos como polizones; después sucesivamente entran dos camareras para hacer las camas, un fontanero para revisar la calefacción, la chica de la manicura, el ayudante del fontanero, una jovencita que busca a su tía Micaela, la chica de la limpieza y cuatro camareros provistos de bandejas con abundante comida; en total, catorce personas que van apoderándose palmo a palmo del pequeño camarote hasta que salen todos despedidos cuando la señora Claypool abre la puerta desde fuera sin llamar previamente.

³⁰ El término, que significa literalmente «palo para golpear», designa un objeto de uso frecuente en el teatro de variedades norteamericano, aunque ya era utilizado en la Comedia del Arte; se trata de dos piezas de madera unidas entre sí por medio de bisagras que los actores empleaban para golpearse el uno al otro, produciendo un sonoro chasquido pero no daño real. Aplicado al cine, sirve para designar fundamentalmente las comedias de la época muda, lo que en España se denominó «cine burlesco». Sobre los inicios de la comedia en el cine, pueden consultarse, entre otros, F. M. Peña, *Gag. La comedia en el cine (1895-1930)*, Buenos Aires 1991, y Ll. Bonet Mojico, *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*, Madrid 2003.

La escena del camarote de los hermanos Marx, a quienes se puede comparar con Aristófanes entre otras cosas por su humor corrosivo y rico en recursos, ilustra bien el uso de la acumulación de entradas, y personajes, como fórmula cómica, acumulación que forma parte, por otro lado, de un fenómeno más amplio que es el de la acumulación en sí o la repetición de todo tipo de cosas y situaciones.

Como es habitual, también en la famosa escena del camarote se utilizan otros recursos cómicos muy variados al mismo tiempo. Los chistes, por ejemplo, se suceden sin interrupción; así, por citar uno tan sólo, cuando la chica de la manicura le pregunta a Groucho: «¿Cómo desea las uñas, cortas o largas?», él responde: «Cortas, cada vez queda menos sitio por aquí». Y qué decir del absurdo mismo de reunir tamaña multitud en el minúsculo camarote; o del cuadro de todos ellos juntos moviéndose dentro.

Hemos hablado de la comicidad y del uso de la puesta en escena para producirla, y hemos visto cómo Aristófanes se sirve de un amplísimo y extraordinariamente variado repertorio de recursos cómicos, desde las formas más elementales hasta las más sofisticadas del humor. Ésta es sólo una de las miradas posibles de su obra, que necesita completarse con otras. El valor de la comedia aristofánica reside no sólo en la faceta cómica del artista, o en la del hombre de teatro; están también su calidad poética, el dominio de la lengua de Aristófanes, su lucidez para contemplar la realidad contemporánea, su papel como crítico de la misma y como educador, su capacidad para mezclar lo serio y lo burlesco, la fantasía y la realidad. Es de la combinación de todos estos elementos de donde surge el valor reconocido tradicionalmente a Aristófanes. Es evidente que no *todo* el mundo apreciaría *todo* en igual modo ni se reiría de las mismas cosas. Pero al fin y al cabo ésta es una característica de las grandes obras: la de ser capaz de satisfacer al mismo tiempo a públicos distintos.