

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

**LOS MOVIMIENTOS ESCÉNICOS EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES
UN ESTUDIO DE TÉCNICA TEATRAL**

Idoia Mamolar Sánchez

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y GEOGRAFÍA E HISTORIA

VITORIA - GASTEIZ

2002

LOS MOVIMIENTOS ESCÉNICOS EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES
UN ESTUDIO DE TÉCNICA TEATRAL

Idoia Mamolar Sánchez

Tesis para la obtención del grado de Doctor, dirigida por la Prof. Dra. Milagros Quijada Sagredo y presentada en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Vitoria - Gasteiz
2002

ÍNDICE DE CONTENIDOS

ÍNDICE DE CONTENIDOS	1
NOTA SOBRE REFERENCIAS	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. EL ANUNCIO DE ENTRADA EN ESCENA	
1.1. Definición. Los anuncios en las comedias estudiadas	31
1.2. La reducida participación del coro en los anuncios	34
1.3. Los aspectos formales del anuncio	38
1.3.1. La extensión de los anuncios y el carácter dialogado o no de los mismos	38
1.3.1.1. Los anuncios más extensos	40
1.3.2. El metro de los anuncios	42
1.3.2.1. Los anuncios en tetrametros trocaicos de <i>Ac.</i> 238-40 y <i>Cab.</i> 244-5	45
1.3.2.2. Los anuncios en tetrametros anapésticos de <i>Cab.</i> 1326-32 y <i>Nub.</i> 323-8	48
1.4. El lugar de aparición de los anuncios: algunas consideraciones al respecto	51
1.5. La lengua del anuncio	55
1.5.1. La lengua del anuncio: expresión de la lengua de la comedia	55
1.5.2. Expresiones y elementos formales típicos en los anuncios	62
1.6. Las diversas funciones del anuncio	68
1.6.1. La identificación de nuevos personajes	69
1.6.2. La descripción visual del personaje y de la entrada	73
1.6.3. La caracterización de quien entra en escena	82
1.6.4. La aclaración de los motivos de la entrada del personaje	85
1.6.5. Anuncio y reacción escénica ante la entrada	86
1.6.6. La intensificación de expectativas	92

CAPÍTULO 2. ESTABLECIMIENTO DE CONTACTO (I): LAS ENTRADAS
DE PERSONAJES A UNA ESCENA OCUPADA POR ACTORES,
O POR ACTORES Y CORO

2.1. Introducción	97
2.2. Entrada y contacto pleno	103
2.2.1. Contacto pleno inmediato	103
2.2.2. Contacto pleno retardado	111
2.2.2.1. El valor dramático del contacto retardado	114
2.3. Cuando el contacto pleno entre el personaje parlante que entra y los ya presentes no se produce	118
2.3.1. La falta de contacto pleno en escenas de <i>tempo</i> rápido	120
2.3.2. La técnica dramática de esconderse: <i>Paz</i> 232-55a (y 255b-88)	125
2.3.3. El «falso» amebeo de Lámaco y Diceópolis (<i>Ac.</i> 1190-226), y el mutismo de Pueblo, Morcillero y Paflagonio en la escena última de <i>Cab.</i> : la incomunicación entre el héroe y su oponente al final de la obra	130
2.4. La iniciativa en la toma de contacto	135
2.5. El establecimiento de contacto en el caso de los personajes mudos	136
2.5.1. Entrada y toma de contacto	137
2.5.1.1. Toma de contacto inmediata	137
2.5.1.2. Toma de contacto retardada	139
2.5.2. Cuando la toma de contacto no se produce	141
2.5.3. El esclavo de Diceópolis en <i>Ac.</i> 1099-142	143
2.6. Coro y contacto	144
2.7. Anuncios, comentarios escénicos e intervenciones del recién llegado fuera de contacto pleno	150
2.7.1. Los comentarios del recién llegado no dirigidos a los presentes	150
2.7.1.1. La incidencia de los comentarios del recién llegado y la cuestión del aislamiento de éste	150
2.7.1.2. Algunas consideraciones sobre la forma y la lengua de los comentarios a cargo del recién llegado	152
2.7.1.3. Los diversos contenidos de los comentarios de entrada	155
2.7.1.4. El comentario de entrada más extenso: <i>Nub.</i> 889-933	160
2.7.1.5. <i>Ac.</i> 572-4 y 1072: parodia de comentarios interrogativos que acompañan a la entrada de personajes en la tragedia	161
2.7.2. Los comentarios de los personajes presentes en escena ante la entrada	162
2.7.2.1. Los «comentarios escénicos» de <i>Ac.</i> 135, 1048b y <i>Avisp.</i> 903-4	168

CAPÍTULO 3. ESTABLECIMIENTO DE CONTACTO (II): LAS ENTRADAS
DE PERSONAJES A UNA ESCENA OCUPADA SÓLO POR EL CORO

3.1. Introducción	169
3.2. Entrada y toma de contacto inmediata con el coro	173
3.2.1. Contacto pleno	174
3.2.1.1. La reanudación del contacto de Diceópolis con el coro en <i>Ac.</i> 331-65 y 366-92	175
3.2.1.2. Entrada y contacto con el coro en <i>Cab.</i> 611-90 y 1316-25	179
3.2.1.3. <i>Oligostichia</i> de entrada no dirigida al coro y apelación de éste al recién llegado: <i>Ac.</i> 1003-17 y <i>Avisp.</i> 1292-325	185
3.2.2. Contacto imperfecto: toma de contacto sin diálogo	188
3.3. Contacto retardado	196
3.3.1. El coro anuncia la entrada de Diceópolis y se esconde: la demora de la «escena de batalla» en <i>Acarnienses</i> (vv. 238 ss.)	197
3.3.2. El diálogo de entrada de Estrepsíades-Fidípides y la apelación del coro en el agón (<i>Nub.</i> 1321-475)	201
3.4. La ausencia de contacto con el coro	204

CAPÍTULO 4. PERSONAJES Y ESCENAS

4.1. Introducción	209
4.2. El número de personajes	211
4.2.1. Los personajes parlantes	212
4.2.2. Los personajes mudos	219
4.2.2.1. Los esclavos mudos	219
4.2.2.2. Los personajes mudos que no representan a esclavos	226
4.2.3. El número total de personajes	232
4.3. La múltiple variedad de los personajes aristofánicos	234
4.4. Características y utilización de los personajes mudos	239
4.4.1. Los esclavos mudos	239
4.4.1.1. Las funciones de los esclavos mudos	239
4.4.1.2. La escasa personalidad de los esclavos mudos	247
4.4.1.3. Apunte final sobre los sirvientes mudos	250
4.4.2. Los personajes mudos que no son esclavos	251
4.4.2.1. La utilización de personajes mudos en <i>Nub.</i> 184-99, <i>Ac.</i> 40-173,	

<i>Avisp.</i> 891-1008 y 1497-537	255
4.4.2.2. La utilización de los personajes mudos restantes	263
4.4.3. Las figuras femeninas mudas del final de la obra	267
4.5. La presencia escénica y la participación verbal de los personajes y del coro	270
4.5.1. La presencia casi continua del protagonista en escena y su locuacidad	271
4.5.1.1. Algunas consideraciones sobre los modelos de tratamiento del personaje principal establecidos por Dearden para nuestras comedias	272
4.5.1.2. Apunte final sobre la figura dominante del protagonista	278
4.5.2. La presencia escénica y la participación verbal del resto de los personajes	279
4.5.3. La omnipresencia del coro, su importancia verbal y dramática	283
4.6. El número y la extensión de las escenas	288
4.6.1. Escenas muy breves y aparición frecuente de dos o más escenas de este tipo seguidas	292
4.6.2. Las escenas de mayor extensión	302
4.7. La ocupación del escenario	303
4.7.1. La cuestión del número de actores en la comedia y su relación con la ocupación escénica	307
 CUADROS	 311
Cuadro I: Secuencia escénica	312
Cuadro II: Entradas, presencia escénica y participación verbal	323
 BIBLIOGRAFÍA	 328

NOTA SOBRE REFERENCIAS

Para las citas de las comedias hemos utilizado la edición de Coulon, con algunas excepciones que se aclaran en el texto. Las abreviaturas de las comedias de Aristófanes corresponden a su título en español y son las siguientes:

<i>Acarnienses</i>	<i>Ac.</i>	<i>Lisístrata</i>	<i>Lis.</i>
<i>Caballeros</i>	<i>Cab.</i>	<i>Tesmoforiantes</i>	<i>Tesm.</i>
<i>Nubes</i>	<i>Nub.</i>	<i>Ranas</i>	<i>Ran.</i>
<i>Avispas</i>	<i>Avisp.</i>	<i>Asambleístas</i>	<i>As.</i>
<i>Paz</i>	<i>Paz</i>	<i>Pluto</i>	<i>Pl.</i>
<i>Aves</i>	<i>Aves</i>		

La traducción que se ofrece de algunos pasajes es nuestra.

En cuanto a las referencias bibliográficas en las notas, damos sólo el nombre del autor y el título abreviado; para las ediciones, traducciones y comentarios damos por lo general sólo el primer dato. No obstante, las referencias completas aparecen recogidas en la Bibliografía. Las abreviaturas de las revistas son las de *L'Année Philologique*.

INTRODUCCIÓN

1. El trabajo que presentamos es un estudio sobre las entradas y salidas de personajes en la comedia de Aristófanes. Este aspecto de la técnica dramática del autor está sujeto, como los demás, a las convenciones del género, siendo su estudio, en último término, un estudio de los parámetros de definición de la comedia antigua (al menos de la aristofánica). Pues bien, a pesar de ello, se trata de un terreno apenas explorado; obviamente, algo se ha dicho sobre la cuestión, pero faltan trabajos que ayuden a comprender el modo en que Aristófanes articula el movimiento escénico. El presente estudio quiere contribuir a llenar en parte ese hueco.

2. En el ámbito de la tragedia, por el contrario, el análisis de las entradas y salidas ha resultado una línea de investigación muy fructífera en los últimos treinta años. Muestra de ello, por citar sólo algunas de las contribuciones más importantes, la ofrecen, por un lado, las monografías de Taplin¹ y Halleran² sobre el movimiento escénico en Esquilo y Eurípides, respectivamente; por otro, el breve, pero riguroso, estudio de Hamilton sobre el anuncio de

¹ *Stagecraft* (vid. reseña de Diggle).

² *Euripides* (vid. reseña de Wilkins). Halleran estudia tres cuestiones concretas relacionadas con el movimiento escénico en el trágico más joven: el anuncio de entrada (se examinan ciertas convenciones relativas al mismo); la preparación de la llegada de alguien a escena, con especial interés por las oportunidades de sorpresa que la ausencia de preparación ofrece; y las conexiones dramáticas entre las entradas y salidas de personajes y los elementos cantados a los que éstas van asociadas. Al final del trabajo, se analizan tres tragedias desde la perspectiva del movimiento escénico.

entrada¹, así como también la extensa monografía que García Novo dedica a este mismo elemento relacionado con los movimientos escénicos²; finalmente, el trabajo de Mastronarde³, que estudia las entradas (y salidas) en la tragedia en términos de «contacto»⁴, como enseguida veremos.

¹ «Entrances». Hamilton indaga en este trabajo los motivos de la presencia o ausencia de anuncio en una entrada. En un apéndice nos da la relación de anuncios en la tragedia.

² *Anuncio*. El concepto de anuncio que la autora maneja no es el habitual (a saber, la indicación expresa de que un personaje entra en escena), sino otro distinto, más amplio. García Novo distingue entre un «anuncio inmediato» y otro «mediato», y establece dentro de cada tipo una amplia gama de modalidades, entre ellas la del «anuncio explícito», que coincide con el concepto habitual de anuncio; exceptuada ésta, la mayoría de las modalidades restantes son en rigor formas de preparación de una entrada. La autora estudia pormenorizadamente el anuncio, según su definición del mismo, en los tres trágicos; además, en los capítulos últimos, se ocupa de algunas otras cuestiones, como, por ejemplo, el número de personajes por obra, la movilidad escénica de las figuras, el lugar estructural de las entradas o la aparición de diferentes tipos de *personae* (mensajeros, dioses, «mudos», el coro). A esto se añaden varios cuadros relacionados con los temas que son objeto de estudio. En fin, estamos ante un trabajo a veces demasiado descriptivo y atomizado, pero por ello mismo útil; nos referiremos a él en más de una ocasión.

³ «Contact: Establishment and Physical Withdrawal», en *Contact* 19-34.

⁴ Pueden verse, además de los trabajos mencionados: los capítulos «Exits and entrances» y «Scenic sequence», en Taplin, *Tragedy* 31-57 y 140-58; del mismo autor, «Actions», un estudio anterior, centrado en el *Filoctetes* de Sófocles, donde se tratan brevemente algunas cuestiones relacionadas con el movimiento escénico en la tragedia; Longo, «Introiti», que se ocupa de las entradas de dos o más personajes en inmediata o próxima sucesión, y a través de accesos diferentes (puerta de la *skene* o *parodoi*); Bain, *Actors* (capítulos 2-3, pp. 13 ss.), que examina diversas convenciones relativas a las entradas y salidas con la ayuda del concepto de «aparte»; García Novo, «Simetría», sobre la composición escénica del *Orestes* de Eurípides; el capítulo «Elementos de transición y cambios de escena», en Quijada, *Composición* 115-52, donde se analizan, entre otros elementos transicionales, aquéllos que acompañan a la entrada y salida de personajes, y que en la mayoría de los casos sirven para iniciar o concluir partes de diálogo con una función propia (el estudio se centra en las tragedias de Eurípides *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena* y *Orestes*); de la misma autora, «Reflexiones», donde se estudian ciertos elementos composicionales de las *rheseis* trágicas –los denominados *paradeigmata oikeia*– en relación con los cambios de escena; Poe, «Entrance-Announcements», que analiza el anuncio y las *rheseis* de entrada previas al contacto con los presentes como recursos fundamentalmente convencionales, y no miméticos como hace Mastronarde; por último, del mismo autor, «Determination», que hace algunas matizaciones a la teoría de Taplin sobre el papel de las entradas y salidas en la estructuración formal de la tragedia. En fin, para referencias bibliográficas anteriores a los últimos treinta años, pueden consultarse, por ejemplo, Taplin, *Stagecraft*, y García Novo, *Anuncio*.

El interés por este aspecto de la técnica dramática ha llegado también a la comedia de Menandro, para la que contamos con un breve estudio en el que es contemplada bajo esta nueva perspectiva¹.

La deuda que tenemos con las investigaciones sobre el movimiento escénico en la tragedia y en la comedia de Menandro es mucha; influidos, en gran manera, por ellas, decidimos en su momento llevar a cabo el presente trabajo. Todas nos han sido de suma utilidad en la elaboración del mismo, pero hay dos que lo han hecho especialmente: nos referimos a los estudios mencionados de Taplin sobre Esquilo y de Mastronarde.

De ellos vamos a dar cuenta de una manera sucinta.

El primero es sencillamente un libro magistral, que ha marcado un hito en los estudios de técnica dramática y teatral dentro del campo de la tragedia griega, o, casi mejor, del teatro griego en general². Se trata de un trabajo extraordinariamente rico y sugerente.

Taplin resalta la significación que tienen las entradas y salidas de personajes en la tragedia, debido al hecho de que son pocas y a que tienden a producirse en momentos especialmente señalados dentro de la obra. Partiendo de esta premisa, el autor estudia el manejo que hace Esquilo de los movimientos escénicos, estableciendo las convenciones que los presiden y examinando con atención los casos que se apartan de lo que constituye,

¹ *Exits* (vid. reseña de Arnott). En la primera parte del trabajo, Frost examina algunas técnicas y convenciones que presiden el movimiento escénico en Menandro; en la segunda, analiza las entradas y salidas que se pueden determinar en diez comedias. Para cuestiones concretas relacionadas con el movimiento escénico, pueden verse, además, Blundell, *Monologue* 11-25, que estudia ciertos aspectos de los típicos monólogos menandros que pronuncia un personaje cuando aparece sobre un escenario ocupado, así como de los apartes, por lo general en boca de las figuras presentes, que preceden al inicio del diálogo; Bain, *Actors*, un trabajo algo anterior, que toca los mismos temas (vid. especialmente los capítulos 6 y 8-9, pp. 105-23 y 135-53, respectivamente); y Jacques, «Mouvement», que se ocupa del movimiento de personajes en el Acto II de *El escudo*. En fin, la cuestión de la estructura formal de la comedia, con la división en actos, roza la del movimiento escénico, pero ya que se trata de una mera derivación de ésta hemos preferido dejarla a un lado; no obstante, citamos la contribución relativamente reciente de Handley, «Acts», donde puede encontrarse bibliografía al respecto.

² Las monografías citadas de Halleran y de Frost, así como la de Seale, *Vision*, consagrada a Sófocles, son en buena medida deudoras de la de Taplin (vid. Slater, «Performance» 4-5).

dígamos, la norma.

El trabajo se presenta bajo la forma de un comentario escena a escena de las obras conservadas del primer trágico, comentario que se centra primordialmente en las entradas y salidas. Uno de los propósitos de Taplin es comprender el uso dramático que el poeta hace de los movimientos escénicos, y de ahí que cada uno de ellos sea estudiado dentro del contexto en que se produce; en el análisis, dos cuestiones relacionadas con las entradas y salidas reciben un tratamiento destacado, a saber, la preparación y el anuncio; también se abordan los problemas con los que tropieza inevitablemente un trabajo de este tipo: nos referimos a problemas textuales, de distribución de réplicas, de interpretación de los movimientos y otros parecidos. En fin, la puesta en escena y, sobre todo, el significado visual de las acciones estudiadas ocupan asimismo un lugar importante dentro del trabajo, como también lo hace la cuestión del papel que juegan las entradas y salidas, en combinación con los elementos cantados, en la estructuración formal de la tragedia. Por último, y abundando en el carácter magistral de la monografía de Taplin, hay en ella discusiones sobre aspectos importantes del género, no necesariamente relacionados con el movimiento escénico, y referencias frecuentes a los otros dos trágicos como términos comparativos; también se hace alguna alusión a la comedia.

El estudio de Taplin nos ha proporcionado una buena base a la hora de realizar el nuestro; y ello por un motivo, porque ilustra bien lo que tiene que ser una investigación sobre las entradas y salidas: no un mero repertorio y clasificación de elementos y técnicas relacionados con el movimiento escénico, sino un estudio de éstos desde el punto de vista dramático, un estudio, además, susceptible de enriquecerse con consideraciones de otro tipo, así, por ejemplo, aquéllas que se refieren a la relación entre las acciones estudiadas y la estructura formal de las obras, o aquéllas otras relativas a la significación visual de estas acciones en la representación. Ni que decir tiene que en él deben estar presentes también aquellas consideraciones que ponen en perspectiva el carácter estético del género literario en cuestión. Los últimos trabajos de Silk sobre la comedia van, por ejemplo, en esta dirección.

En cuanto al trabajo de Mastrorarde, se trata fundamentalmente de un estudio sobre las

formas técnicas en que los personajes que entran en escena entablan comunicación («contacto», por expresarnos en los mismos términos del autor) con los ya presentes. Mastronarde distingue entre entradas por la párodo y por la puerta, y establece los diferentes esquemas que conducen al inicio del diálogo (lo que él denomina «contacto pleno») en cada caso. En último término, lo que hace el autor es estudiar con la ayuda del concepto de contacto ciertas convenciones referidas a las entradas (y salidas), que determinan el grado y la naturaleza de la comunicación entre las dos partes, y que ya han sido estudiadas, algunas de ellas, con la ayuda de los conceptos tradicionales de monólogo y de aparte¹.

La propuesta de Mastronarde es, sin duda, sugerente y productiva para la tragedia, como se pone de manifiesto en su estudio. Nosotros la hemos aplicado en este trabajo, y tal modelo de análisis se ha revelado igualmente válido y fructífero para el género que nos ocupa, como veremos en su momento.

Una vez visto el interés que han despertado las entradas y salidas en las investigaciones recientes sobre la tragedia, y, en menor medida, sobre la comedia de Menandro, pasemos ahora a examinar la situación que se dibuja en el ámbito de la comedia aristofánica.

3. Si dejamos de lado las observaciones más o menos breves, o generales, sobre la cuestión, lo que tenemos se reduce fundamentalmente a un par de trabajos antiguos y a unos cuantos artículos, de alcance desigual, aparecidos, salvo uno, a lo largo de la elaboración de este estudio, lo que confirma, hasta cierto punto, la validez del mismo.

Por lo que se refiere a los primeros, se trata de los trabajos de Bodensteiner² y Koch³, publicados a finales del s. XIX y principios del XX, respectivamente. El de Bodensteiner se ocupa de diferentes aspectos relacionados con las entradas y salidas en el teatro griego; nos

¹ El trabajo de Mastronarde, así como el concepto de contacto y los relacionados con él, serán descritos con más detalle en la introducción del capítulo segundo.

² *Szenische Fragen*.

³ *De introductione*. Bennett, *Motivation*, no nos ha sido accesible; el título del trabajo (*The Motivation of Exits in Greek and Latin Comedy*) no aclara si se estudia o no la comedia antigua. El libro se centra en la motivación de las salidas.

ha interesado especialmente lo relativo al anuncio, sobre el que autor ofrece datos precisos: así, por ejemplo, número de anuncios en la tragedia y en la comedia, personaje (coro o actor) que formula el anuncio, metro empleado; a esto se añade un catálogo de anuncios largos¹. El estudio contiene además un amplio apéndice con la relación de entradas y salidas, y de las alusiones a éstas (así, el anuncio), en todas las obras. En cuanto al trabajo de Koch, estudia el carácter «formular» del anuncio en las comedias griega y latina, así como el de otros elementos asociados al movimiento escénico; la advertencia que hace uno mismo de su propia salida, la llamada con la que se solicita la presencia de alguien ausente –preparando así su aparición–, o las primeras palabras del personaje que entra, son algunos de ellos.

Consideremos ahora los trabajos recientes.

Está, por una parte, nuestra contribución sobre los anuncios del coro², en la que estudiamos distintos aspectos de las introducciones corales que aparecen en las obras posteriores a *Paz*; además, comparamos las conclusiones alcanzadas con las que arroja el análisis de estos mismos elementos en el conjunto de comedias anteriores, que son, precisamente, de las que nos vamos a ocupar en el presente trabajo, como veremos enseguida. En cuanto a los aspectos tratados, se refieren a la forma, a la lengua, al contenido y a la distribución de los anuncios.

Se halla, por otra, una serie de estudios, muy similares, de Rodríguez Alfageme sobre la estructura escénica de las comedias, entendiendo por escena la parte de la obra comprendida entre dos movimientos de entrada o salida de personajes. El autor analiza los prólogos³ y algunas obras completas de Aristófanes (*Ac.*, *Cab.*, *Aves*, *Ran.*⁴) dividiéndolos en escenas y agrupando a su vez éstas en lo que él denomina «secuencias», definidas como unidades de acción. De la aplicación de este procedimiento de análisis se sacan conclusiones sobre los

¹ Para el anuncio y para la relación de entradas y salidas, vid. *Szenische Fragen* 705 ss. y 725-808, respectivamente.

² «Anuncios».

³ «Structure».

⁴ Respectivamente, «Forma escénica», «Escena», «División», «Estructura escénica».

principios de paralelismo y contraste que presiden la forma escénica de las comedias, y sobre el ritmo que de ello resulta.

En tercer lugar, podríamos quizá mencionar también las contribuciones de Sommerstein y Hamilton¹, que intentan demostrar que la división en cinco actos, propia de la comedia de Menandro, se detecta ya en la de Aristófanes, no sólo en las dos últimas obras, sino también en las anteriores. Dejando a un lado que el intento no nos convence (el asunto es espinoso y, a nuestro parecer, poco productivo; además, los criterios de segmentación utilizados son algo heterogéneos y, sobre todo en el caso de los de Sommerstein, confusos)², lo que queremos destacar tan sólo es que ambos tocan necesariamente la cuestión del papel que juegan las entradas y salidas en la división en partes («actos») que ellos proponen.

Finalmente, tenemos dos magníficos trabajos, muy recientes, de Poe. Uno de ellos³ está dedicado al movimiento escénico y a su relación con la estructura de la comedia. El autor señala en este estudio la función demarcadora de segmentos de acción que pueden tener las entradas y salidas, bien asociadas a elementos cantados (estásimos u otro tipo de elementos líricos –estrofas separadoras de escenas yámbicas, cantos astróficos, amebeos–), bien ellas solas. Poe examina con detenimiento este punto, haciendo observaciones de sumo interés, que mencionaremos en su momento, sobre la distinta manera que tienen tragedia y comedia de articular la acción a través del movimiento escénico, y sobre lo que ello implica. Igualmente, el autor critica en el trabajo la división en actos postulada por Sommerstein y Hamilton⁴.

¹ «Act division» y «Acts», respectivamente.

² Para los precedentes que algunos quieren ver en la tragedia clásica puede verse la reseña crítica de Quijada, «Observaciones» 313-8, especialmente 314-5.

³ «Entrances».

⁴ La objeción principal que pone es la de que tal división en actos implica un grado de organización estructural y de coherencia que no es propio de la comedia antigua, y ello hace que se pierda un elemento de comicidad importante en la mayoría de las obras. El autor sostiene, por un lado, que la estructura de las comedias aristofánicas se compone de muchas partes, que varían en extensión, autonomía e importancia; por otro, que el poeta tenía a su disposición diferentes elementos capaces de señalar, con mayor o menor claridad y énfasis, estas unidades. Hay, pues, y así queda demostrado en el trabajo, otras divisiones de la acción

En cuanto a la otra contribución¹, encontramos en ella jugosas referencias al movimiento escénico hechas al hilo del estudio de ese fenómeno habitual en Aristófanes, sobre todo en las primeras obras, que es la acumulación de personajes, cosas y acciones, especialmente en el prólogo y en las escenas que siguen a la parábasis. Poe interpreta esta acumulación a la luz del carácter abierto del género y la considera, como veremos, una manifestación de éste.

4. ¿Por qué la comedia de Aristófanes se ha resistido en gran manera a ser observada bajo la perspectiva del movimiento escénico y las convenciones que lo rigen como ocurre en otros géneros?

Las explicaciones que se pueden dar al hecho son varias. Por un lado, está el peso enorme que ha tenido en el campo de la comedia aristofánica el estudio de la estructura formal de ésta, con la división tradicional en partes (básicamente, prólogo, párodo, agón, parábasis, escenas yámbicas con interludios corales y *exodos*) que ello supone; desde el punto de vista de las entradas y salidas, la estructura que se pone de manifiesto es otra: las comedias se dividen en escenas, y éstas en el género en cuestión pueden llegar a tener una entidad escasa. No obstante, es preciso aclarar que las partes formales pueden coincidir con la unidad que constituye la escena (así siempre en el caso de la parábasis y de los estásimos, enmarcados por la salida inmediatamente precedente de todos los actores y por la entrada de otro después del interludio), y también que algunas de estas partes están asociadas al movimiento escénico, caso, por ejemplo, de la párodo y de la *exodos*, ligadas,

dramática significativas, además de las de los «actos», y otros elementos demarcadores (entre ellos, la simple salida de un personaje no asociada a ningún elemento cantado, práctica específica de la comedia, como veremos), además de los que sirven de delimitación de éstos últimos (párodo, parábasis, segunda parábasis y estásimos, según Hamilton, que es en quien Poe centra su crítica); igualmente, queda demostrado que los «actos» son a veces meras divisiones formales que no constituyen unidades de acción coherentes. En fin, el autor pone objeciones también a los criterios de segmentación con que operan Sommerstein y Hamilton: los del segundo le parecen elementos formales heterogéneos, cuyas relaciones, además, con la acción dramática son distintas; los criterios del primero los considera aún menos objetivos, siendo por ello precisamente por lo que Poe se centra en el análisis de Hamilton.

¹ «Multiplicity».

respectivamente, a la entrada del coro y a la salida final, que cierra la obra.

Otra posible explicación del hecho que nos ocupa es la ausencia de un texto secundario de indicaciones escénicas, lo que dificulta sin ninguna duda el estudio de los movimientos de entrada y salida, pues éstos no siempre pueden ser reconstruidos con seguridad a través de las alusiones contenidas en el diálogo, ni tampoco puede determinarse quién los realiza. Por otra parte, la anotación de interlocutores deficiente que presentan los manuscritos¹ ayuda poco en este sentido.

Ahora bien, como las mismas circunstancias que acabamos de mencionar se dan también en el caso de la tragedia, y ello no ha impedido que ésta sea estudiada desde el punto de vista del movimiento escénico, parece razonable concluir que debe haber algún otro motivo, específico del género, que ayude a explicar mejor el escaso interés que este aspecto de la técnica dramática ha suscitado entre los estudiosos de Aristófanes. Así, sin negar que los factores mencionados hayan podido contribuir a ello, las razones más convincentes serían, a nuestro entender, éstas otras: por un lado, la elevada casuística y la fugacidad y rapidez que acompañan con frecuencia a las entradas y salidas, y a los elementos con ellas relacionados, dos razones que juntas dificultan considerablemente el estudio del movimiento escénico; por otro, está el hecho, sin duda más importante, de que el alto número de idas y venidas de los personajes, unido a que éstas no añaden en muchas ocasiones nada esencial a la acción, merma, hasta cierto punto, el valor de sus apariciones en escena y del movimiento mismo en general.

Lo primero es un obstáculo salvable, aunque la cantidad de ejemplos y la escasa entidad de muchos de ellos abrumen a veces; y en cuanto a lo segundo, se trata de una característica de la comedia que puede ayudar a definirla, y definirla «frente» a la tragedia (ésta, más concentrada, con menos movimientos y de ordinario significativos), por ello tal característica no sólo no quita interés al estudio de las entradas y salidas en la obra de Aristófanes, sino

¹ Sobre esto, puede verse el trabajo clásico de Andrieu, *Dialogue* (especialmente el capítulo XI, pp. 209-29); para Aristófanes en particular, Lowe, «Evidence», que trata la evidencia manuscrita para los cambios de interlocutor en el diálogo.

que se lo añade.

5. Las comedias de las que nos hemos ocupado en nuestro trabajo son las pertenecientes al primer período de la producción aristofánica, esto es, *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*, que se suceden cronológicamente desde el año 425 hasta el 421. Entre *Acarnienses*, la más antigua de las comedias conservadas, y *Pluto*, la última de ellas, representada en el 388, se extiende un amplio espacio, de casi cuarenta años, en el que el género y el arte del propio autor evolucionaron. Aun admitiendo que tiene algo de convencional, pues los cambios no son estrictamente lineales, y nuestro conocimiento del *corpus* es muy limitado, la división habitual de la obra de Aristófanes en tres períodos resulta, a nuestro juicio, útil para comprender esa evolución: al primero pertenecen las comedias estudiadas aquí; al segundo, *Aves* (del año 414), *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* (411) y *Ranas* (405); y al último, *Asambleístas* (ca. 392) y *Pluto* (388). La combinación, entre otros, de rasgos formales y de contenido, lingüísticos¹, o relativos a las partes líricas², que se da en las distintas etapas hace que cada una de ellas, por encima de lo que la une a las

¹ La lengua y el estilo se empobrecen en las últimas comedias, perdiendo la variedad y riqueza características de las etapas anteriores (a esta evolución se refiere brevemente López Eire, *Lisístrata* 13; también Silk hace alguna alusión al respecto, *Definition of Comedy* 98-9, 116-7).

² Para la evolución de las partes líricas, un trabajo imprescindible es el de McEvelley, «Development», que trata fundamentalmente los cambios que éstas experimentan de la primera a la segunda etapa, poniéndolos en relación con la nueva música. El análisis incluye el número de versos líricos, la posición (convencional o no) en que los elementos cantados aparecen, su forma (estrófica o astrófica), el tipo (coral o a cargo de actores) y el metro, aspectos todos ellos que se acompañan con datos estadísticos. Ateniéndose a éstos, el autor llega, entre otras, a las siguientes conclusiones: 1) dentro de la producción aristofánica conservada, hay dos momentos de ruptura, uno entre *Ran.* y *As.* que señala el abandono de la comedia antigua y el principio de la media, y otro entre *Paz* y *Aves*; y 2) del primer período al segundo se observan los cambios siguientes: aumento de la parte lírica, tendencia creciente de ésta a aparecer fuera de sus posiciones convencionales (párido, agón, parábasis, estásimos, éxodo, «sizigías libres»), retroceso del sistema estrófico a favor del astrófico, aumento de la lírica a cargo de actores e incremento de versos mixtos. Sobre la evolución del arte musical en la comedia, puede verse Pintacuda, *Interpretazioni* 10-5, y *passim*. Para el impacto de la nueva música tanto en géneros teatrales como extra-dramáticos y el testimonio que sobre los mismos ofrece la comedia, puede verse Zimmermann, «Criticism».

demás, constituya algo diferente¹.

Limitándonos a algunos de sus elementos más distintivos, las de la primera fase, en conjunto, 1) son comedias de nítida inspiración «política», con numerosísimas alusiones a hechos contemporáneos (la guerra ocupa un lugar central), y a personalidades de la vida política e intelectual de Atenas, varias de las cuales aparecen en escena como personajes² (así, por ejemplo, el militar Lámaco, Eurípides –*Ac.*–; Sócrates –*Nub.*–; y los estrategos Nicias y Demóstenes, el demagogo Cleón y el general Laques, escondidos todos ellos tras una máscara: los dos primeros, tras la de la pareja de esclavos prologales de *Cab.*; Cleón, tras la del Paflagonio en esta misma obra y tras la del Perro de Cidateneo en *Avisp.*; y el último, tras la del chucho Ladrón, también en *Avisp.*); 2) utilizan ampliamente la obscenidad verbal y la invectiva contra individuos concretos³; 3) los elementos estructurales de la comedia presentan en esta etapa inicial su forma y función más típicas⁴; 4) finalmente, los

¹ Una buena visión de conjunto sobre las distintas etapas de la producción aristofánica puede encontrarse en Gelzer, *Agon* 240-76, y Mastromarco, *Introduzione* 40-82, 159-68.

² Vid. Mastromarco, *Introduzione* 160. Sin romper totalmente el vínculo con la realidad contemporánea, las comedias de las dos etapas posteriores muestran un interés cada vez mayor por los temas de evasión (*Introduzione* 165). Respecto a los personajes históricos, disminuye su número en las obras del período intermedio, y no hay ninguno en las de la etapa final, como veremos.

³ Sobre la evolución de estos dos componentes esenciales de la comedia aristofánica, vid. Degani, «Insulto» 39-47 e «Invectiva» 5-9, que ha puesto en evidencia que ambos elementos tienden a debilitarse en la producción posterior del poeta, hasta desaparecer casi totalmente en las últimas comedias, en particular, en *Pluto*.

⁴ Sobre la evolución de los elementos estructurales, vid. Gelzer, *Agon* 242 ss. Las formas tradicionales de la comedia degeneraron con el paso del tiempo; ejemplar en este sentido es el caso de la parábasis, cuyo esquema se va descomponiendo gradualmente (sobre todo a partir de *Aves*) hasta desaparecer en las dos últimas obras que nos han sobrevivido; su función también cambia, y la parábasis, en las comedias de la segunda etapa, tiende a integrarse en la acción dramática (no obstante, Bowie, «Parabasis», y Newiger, «Integrazione» 20-9, han puesto de manifiesto que, en las primeras comedias, Aristófanes ya intenta incluir la parábasis dentro de la trama; de esta premisa parte también Hubbard en su reciente trabajo sobre este elemento coral, *Mask* –vid. nuestra reseña–). La decadencia de la parábasis, el elemento más característico de la comedia antigua, está en conexión con la del coro, cuyas intervenciones en las dos últimas obras conservadas son muy reducidas, un hecho esencial que diferencia claramente a *As.* y *Pl.* de las comedias anteriores (sobre el debilitamiento del coro en *As.* y *Pl.*, vid., p. ej., Pintacuda, *Interpretazioni* 97-112,

personajes femeninos son muy pocos (en *Nub.* no hay ninguno, y en *Cab.* está sólo el personajillo mudo de Tregua), y su papel resulta verdaderamente insignificante¹.

Desde luego, no estamos ante un grupo de obras totalmente homogéneo, y hay una –y esto es lo que nos parece casi más importante– que sobresale de manera especial sobre el resto; se trata de *Caballeros*. *Caballeros* se diferencia claramente de las demás comedias de este período por su estructura dramática: no se encuentran en ella tras la parábasis las típicas escenas de ejemplificación del nuevo orden establecido por el héroe, con los visitantes que acuden adonde éste dispuestos a compartir su suerte o a censurar la situación; en su lugar, la segunda parte de la comedia adopta la forma de una pugna entre el héroe y su oponente, es decir, el mismo esquema que en la parte previa a la parábasis, y la solución del conflicto sólo se produce al final de la obra, todo lo cual hace que la acción aparezca más cohesionada a lo largo de toda la pieza. No obstante, ésta no es la única diferencia; como veremos, hay otras importantes que tienen que ver con las cuestiones estudiadas por nosotros en este trabajo, y esto es lo que nos interesa subrayar ahora.

Así, por poner algún ejemplo, *Cab.* destaca también 1) por su corta lista de personajes (cinco parlantes y uno mudo², frente a los diez y cinco, respectivamente, de *Nub.*, la siguiente comedia con el reparto más reducido), y con sólo una figurilla (Tregua, que además es «muda») de ésas que enriquecen momentáneamente las obras y que son habituales en los otros casos; 2) por su bajo número de movimientos: se trata de la comedia con menos escenas (sólo 24), que en consecuencia son más largas por término medio que en las restantes obras; y 3) por el hecho de haber en ella una única cadena, y corta, de escenas muy breves (98b-100, 101-12, 113-4), mientras que en las demás piezas del grupo aparecen varias secuencias de este tipo y en todos los casos se encuentra al menos una que

Perusino, *Commedia* 59 ss., y Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 60-3, 138-40, 148-9).

¹ De las etapas siguientes nos han llegado tres obras en que las mujeres tienen un papel protagonista: las llamadas «comedias de mujeres» son *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*. De esta cuestión nos ocuparemos en el último capítulo.

² En el cómputo de personajes silenciosos, sólo están incluidos aquéllos que no son esclavos.

sobresale por su extensión.

En fin, no parece casual que la comedia con una organización dramática más cerrada, y alejada del modelo habitual, sea también la más pobre desde el punto de vista del censo de personajes y del movimiento escénico; lo primero favorece lo segundo, y a su vez la economía de figuras y de movimientos mencionada contribuye a reforzar la impresión de una acción dramática más consecuente; se pone así de manifiesto, por otra parte, que el juego de entradas y salidas no es un instrumento que el poeta maneja al azar, sino de modo consciente, para producir efectos particulares.

Que nuestro estudio se centre sólo en las primeras comedias de Aristófanes se debe, por una parte, a la dificultad, aludida anteriormente, que entraña una casuística elevada, y, por otra, al deseo de hacer un análisis de las cuestiones que nos ocupan más pormenorizado. En cuanto a la elección de este período concreto, han influido en ella diversos factores: así, el carácter más tradicional de las comedias tempranas; la sucesión cronológica de éstas, algo exclusivo del primer período y que da, a nuestro juicio, una validez mayor al estudio conjunto de este grupo de obras; y el tratarse de la etapa inicial de la producción aristofánica, pues el análisis pormenorizado de ésta constituye, a nuestro entender, un magnífico punto de partida para el estudio, en ulteriores trabajos, del movimiento escénico en las otras comedias. Con todo, a menudo se hacen referencias a las obras posteriores a *Paz*, en un intento de establecer comparaciones entre las distintas etapas, y de ver, así, si un elemento es o no propio de una fase creativa determinada, o si sirve para caracterizar a un grupo de obras, con independencia del período al que éstas pertenezcan.

Finalmente, es preciso referirse al caso particular de *Nubes*. Como es sabido, la versión que se nos conserva no es la de la comedia representada en el año 423, sino una reelaboración parcial de la misma que Aristófanes hizo después¹. No podemos entrar aquí

¹ El problema de la reelaboración de *Nub.* ha sido ampliamente tratado por los estudiosos del poeta cómico. De él se ha ocupado muy recientemente Casanova, «Revisione», que recuerda la necesidad de ser cautos a la hora de hacer conjeturas sobre los parecidos y diferencias entre ambas versiones. En su artículo se pueden encontrar una exposición clara y sucinta del problema, así como una extensa bibliografía, muy

en una consideración detallada de las diferencias entre ambas versiones: es claro, por el contenido de los versos (518-62), que parte de la parábasis pertenece a la segunda redacción; y, según los testimonios de gramáticos antiguos, que la moderna filología, a veces con matices, acepta, también pertenecen a ella el agón entre los dos Argumentos y el pasaje final del incendio del «pensadero». *Nubes* exige, pues, la cautela lógica ante un texto reelaborado, y es muy posible que, en relación al asunto que nos ocupa, la versión original de la obra se alejara, más o menos, de la que conservamos.

6. Nuestro trabajo sobre el movimiento escénico se ha centrado en las cuestiones siguientes: 1) el anuncio de entrada; 2) las formas técnicas de establecer contacto entre el personaje que entra y los ya presentes; 3) las escenas; y 4) las *personae* dramáticas.

1) El anuncio ha sido estudiado en el capítulo primero; el análisis incluye, entre otros aspectos, los relativos a la forma y al contenido de los anuncios, la lengua, el estilo y la persona (coro o actor) que lo pronuncia. Tenemos ante nosotros elementos en su mayoría breves cuya función no es sólo la meramente formal de enlazar escenas; a pesar de su corta extensión, el anuncio de entrada orienta comúnmente al espectador sobre la nueva situación que supone la llegada de alguien a escena. Ésta es una de las conclusiones principales que ha arrojado el análisis de las introducciones.

2) Siguiendo a Mastronarde, como hemos dicho anteriormente, en los capítulos segundo y tercero hemos estudiado en términos de contacto el tratamiento de las entradas de personajes a una escena ocupada, bien sólo por actores o por el coro, bien por ambos. Los esquemas que conducen a la toma de contacto entre el recién llegado y los ya presentes, y las variaciones de la técnica habitual son dos de las cuestiones examinadas. De tal examen ha resultado *a)* que la toma de contacto tiende a ser más o menos inmediata, lo que se puede relacionar, entre otras cosas, con el *tempo* rápido que caracteriza en términos generales a las comedias aquí estudiadas; *b)* que el paréntesis que precede a la toma de contacto –allí donde ésta no es inmediata en sentido estricto– se rellena habitualmente con tres tipos de elementos

actualizada, sobre el mismo (podría añadirse Melero, *Atenas* 71-83).

característicos –anuncios, comentarios de los ya presentes ante la entrada y comentarios con los que el recién llegado acompaña su aparición–; tales elementos, por lo general, son breves y se muestran solos, lo que significa que el paréntesis en cuestión tiende a adoptar una forma ágil y sencilla; c) finalmente, que el poeta en ocasiones utiliza con fines diversos la variación del esquema habitual de entablar contacto: buena muestra de ello son, por ejemplo, la demora del diálogo coro-Diceópolis en *Ac.* 238 ss., que prolonga extraordinariamente el interés por el encuentro, o la incomunicación entre el héroe y su oponente al final de esta misma obra y de *Cab.*, incomunicación que distancia a los personajes y subraya sus distintas suertes: la victoria, en el caso del primero (Diceópolis; Pueblo y Morcillero); la derrota, en el del segundo (Lámaco; Paflagonio).

Nos hemos ocupado también de los elementos habituales que preceden a la toma de contacto, en concreto, de los comentarios ante la entrada y de los formulados por el personaje que hace su aparición, ya que el otro elemento, el anuncio, ya ha sido estudiado en el capítulo anterior. Las características que presentan aquéllos dos son en esencia las mismas que las de éste otro. Resumiendo mucho, se trata también de elementos, en su mayoría, de corta extensión, pero no vacíos de significado dramático (así, por ejemplo, los comentarios de los personajes en escena informan con frecuencia sobre su reacción ante la entrada y destacan características externas del recién llegado, lo que otorga a estos elementos la condición de anotaciones escénicas implícitas; los comentarios de la figura que entra ponen de manifiesto habitualmente su situación anímica); en lo tocante a la lengua, ésta es reflejo también del carácter coloquial típico de la lengua de la comedia¹; a él apunta la presencia frecuente en los comentarios de las funciones expresiva y conativa del lenguaje², así como la

¹ Sobre la lengua coloquial de la comedia aristofánica, vid. López Eire, *Lengua coloquial*, un libro magnífico que nos ha brindado un apoyo fundamental para el análisis lingüístico de los elementos estudiados; del mismo autor, «Texto», una especie de resumen de la monografía anterior, y «Lengua» 247-70, que constituye un precedente de ambos; del carácter coloquial de la lengua aristofánica se ha ocupado también Rodríguez Monescillo, *Estudios* (el trabajo es la tesis doctoral –inédita– de la autora; para las conclusiones sobre la cuestión que arroja el mismo, vid. Rodríguez Monescillo, *Acarnienses* cxxii-cxxv).

² La función expresiva es aquella mediante la cual el hablante manifiesta sus sentimientos, y la conativa, aquella mediante la cual pretende influir sobre el oyente. Las funciones del lenguaje, tal y como

de las formas de enunciación distintas de la aseverativa (es decir, la exclamativa, interrogativa y apelativa). Por otro lado, ya que sirven de engarce entre escenas, estos elementos (anuncios y comentarios) tienen un valor fático, según la definición de este término de De Hoz; el autor amplía el concepto habitual de función fática hasta incluir dentro de ella todos los elementos que sirven «para organizar la comunicación, establecer un orden o señalar los límites entre las unidades de una secuencia dada»¹.

3) Las escenas han sido estudiadas en el último capítulo (también lo han sido los personajes, a los que luego nos referiremos). El análisis se ha centrado en el número y la extensión de las escenas, y en la ocupación del escenario. Respecto a lo primero, destaca el *tempo* rápido de todas las comedias salvo *Cab.: Ac.*, *Nub.*, *Avisp.* y *Paz* presentan un número alto, o incluso, muy alto, de escenas (el más bajo es el de *Nub.* y asciende a 42), que tienden de forma general a ser breves; además, son frecuentes los encadenamientos de escenas muy cortas, que imprimen a veces un ritmo atropellado a la acción. Respecto a lo segundo, destaca la presencia, aunque excepcional, de escenas «tumultuosas» (así, las de la Asamblea de *Ac.* –vid. 40-173– y las del juicio doméstico de *Avisp.* –vid. 940-1008–), con la animación visual que ello supone. En fin, tanto este recurso como el mencionado anteriormente de la sucesión muy rápida de idas y venidas, nos muestran al hombre de teatro, que se preocupa por los aspectos visuales de la representación; esta faceta teatral del artista saldrá a la luz en otras ocasiones a lo largo de nuestro estudio.

4) Finalmente, la abundancia misma de personajes ha provocado la deriva del trabajo hacia los que entran y salen. En realidad, nos hemos ocupado de ellos no tanto en relación con las entradas y salidas como con la escena. Entre las cuestiones estudiadas están, por ejemplo, las del número de personajes, el tipo, la utilización de los «mudos», la participación verbal y la presencia escénica de las figuras a lo largo de la obra. La cuantificación –salta a

Jakobson (*Lingüística*) las definió, son seis: así, además de las señaladas, la función referencial, que permite a las palabras transmitir un contenido; la metalingüística, que permite al lenguaje hablar acerca del propio lenguaje; la fática, que se encarga de asegurar la comunicación; y la poética, que es aquella mediante la cual el mensaje se hace patente por sí mismo.

¹ Vid. De Hoz, *Composition* 153-9, y 154-5 para la cita recogida.

la vista— tiene un papel destacado en nuestro análisis de los personajes, pero en todos los casos hemos procurado ir más allá de los meros datos numéricos, enriqueciendo éstos con comentarios de otro tipo. Así, por ejemplo, el repertorio más o menos largo de personajes que tienen las comedias estudiadas, excepto *Cab.* (descontado este caso, el más corto es el de *Nub.* y lo forman diez figuras parlantes y al menos cinco mudas), nos ha dado pie a señalar, entre otras cosas, el carácter colectivo, plural, que tal hecho da a la acción y lo que enriquece las obras como espectáculo; o a observar también que el número alto de personajes no añade en sí complejidad a la trama, ya que ésta gira, como es sabido, en torno a la figura dominante del personaje o de la pareja protagonistas.

En realidad, el conjunto del trabajo, y no sólo la parte relativa a las *dramatis personae*, se presta mucho a la cuantificación¹, y al catálogo, pero es evidente, a tenor de lo dicho, que hemos intentado ir más allá de ella y de la mera descripción externa de los elementos, que, por otro lado, es necesaria. El objetivo final ha sido aportar una primera aproximación a este aspecto de la comedia antigua en orden a su caracterización como forma de arte.

Al hilo de nuestro análisis, hemos tocado cuestiones muy diversas, entre otras, la de la estructura formal de la comedia, la lengua, la caracterización de personajes y la puesta en escena; también nos hemos referido a menudo, con el propósito de establecer comparaciones, a otros géneros teatrales, así, la comedia de Menandro y, sobre todo, la tragedia clásica. Respecto a ésta última, las referencias a ella obedecen además a otro motivo, a saber, la parodia² del género que aflora a veces en los elementos estudiados, y que afecta

¹ El modelo de análisis matemático del drama ha inspirado algunos de los parámetros cuantitativos que han sido objeto de estudio, tanto en relación a los personajes como a las escenas, pero hemos renunciado a la formalización matemática exhaustiva que este tipo de análisis propone. Sobre la aplicación de las matemáticas a la teoría del drama, vid., p. ej., los trabajos siguientes de Marcus, uno de los representantes más destacados de esta corriente de estudio: «Modèles», «Methoden» y «Estrategia», que es el que nosotros hemos consultado. Otro modelo moderno de análisis, procedente de la semiótica del drama, que nos ha sido útil es el de Jansen (vid. especialmente «Esquisse»). Para una descripción general de estos modelos, vid. v. Kesteren, «Stand» 50-2, 55-8 (además, 47-9). En fin, hemos de citar igualmente Oleza, «Propuesta», un extenso artículo sobre la técnica teatral del primer Lope de Vega que también nos ha servido.

² Sobre el fenómeno de la paratragedia, un elemento importante de la poética del autor, vid. el estudio clásico de Rau, *Paratragodia*, con bibliografía; otras contribuciones posteriores que merecen ser destacadas

en algún caso –y esto es lo más importante– al elemento mismo en cuestión: el ejemplo más claro lo ofrece *Ac.* 1069-70, que es un remedo paródico del anuncio de entrada del mensajero trágico. En fin, la comparación de la comedia con la tragedia pone de manifiesto las diferencias entre ambos géneros en el asunto que nos ocupa y hace más evidentes las características propias de cada uno de ellos: el hecho de que los dos tipos de drama, tragedia y comedia, se representaran en la misma fiesta favorecía que el espectador aprehendiera también el contraste entre ambas formas literarias.

Subrayemos, para terminar, que los elementos estudiados ofrecen muestras de un rasgo esencial de la comedia como forma de arte, su naturaleza fundamentalmente abierta. Esto explica la imprevisibilidad de las escenas y los personajes típica del género; la fantasía desbordada del relato aristofánico, sus incoherencias¹; las rupturas frecuentes de la ilusión, que buscan la complicidad de los espectadores; o la tendencia de la acción cómica a dividirse en partes más o menos cerradas en sí mismas, de suerte que lo que importa es cada momento, o sucesión de momentos, y no tanto aquello que los une como causa y efecto lógicos².

son, por ejemplo, Bonanno, «Παρατραγῳδία»; Goldhill, *Voice* 167-222; Quijada, «Intertextualidad»; y Silk, «Paratragedy», especialmente interesante por su tratamiento de la cuestión desde un punto de vista teórico. Silk se ocupa de la distinción de 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 nuestro propósito 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.

¹ Sobre esta característica del género, vid. De Hoz, «Aristófanes», que señala el parecido entre la comedia y el cuento popular; De Hoz observa que ambas formas de literatura comparten «la evidencia elemental de sus líneas, la simplicidad de su gramática constructiva» y, lo que ahora nos importa más, «una irracionalidad básica» (p. 102), aunque no se puede afirmar que haya una relación histórica inmediata entre la estructura narrativa de las comedias de Aristófanes y la literatura popular ateniense del s. V (pp. 104-5).

² Para la cuestión, puede verse Landfester, *Handlungsverlauf* 1-27, 212-46 y *passim*, que analiza extensamente la apertura de la comedia aristofánica desde el punto de vista de la estructura de la acción (el análisis se centra en las obras del primer período); además, los trabajos recientes de Poe, «Entrances» 195-202 y sobre todo «Multiplicity» 269-87, ya mencionados, y de Silk, *Definition of Comedy*. A la luz del carácter esencialmente abierto, discontinuo, de la comedia, Poe interpreta ciertas prácticas relacionadas con el movimiento escénico, como hemos dicho; en cuanto a Silk, enfatiza reiteradamente el principio de discontinuidad que preside las obras de Aristófanes, al hilo del análisis de diferentes aspectos de éstas (así, por ejemplo, la lengua y el estilo, la caracterización de personajes, la organización de la trama; vid. los

Esta apertura del género a la que nos referíamos¹ explica, por ejemplo: 1) el que la entrada de personajes más o menos insignificantes pueda cobrar relieve a través de un anuncio, para los usos de la comedia, muy largo, como ocurre con Hierocles (*Paz* 1043-51), uno de los típicos *molesti*, y con el grupo de figuras mudas de los Carcinitas (*Avisp.* 1500b-17).

2) La lista amplia de personajes que efectúan una única entrada, personajes que, en términos generales, «no existen» antes de su paso por la escena y que tras éste son rápidamente olvidados (así, por ejemplo, los *molesti* de la segunda parte, pero también otros personajes carentes de la tipicidad de éstos –sin ir más lejos, los Carcinitas, a los que acabamos de referirnos–)².

3) La sucesión de entradas y salidas que no añaden nada esencial a la acción; así, 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 «decorativo»: las apariciones una después de otra de visitantes del héroe tras la parábasis³, y las rápidas idas y venidas de personajes, por lo general acudiendo adentro en busca de un objeto para sacarlo a escena⁴ (así, entre otros casos, *Ac.* 1097-134, *Cab.* 98-115, *Paz* 1-18, 938-56, 1022-42), son

capítulos 3, 5 y 6, respectivamente). El trabajo de Silk es muy sugerente por su amplio alcance teórico, su análisis de la comedia desde un punto de vista estético y su perspectiva comparatista.

¹ Aunque sus efectos de distanciamiento son claros, su interpretación última puede hacerse en términos estéticos o políticos. Desde luego, en el caso de la comedia de Aristófanes éstos últimos son innegables, pero al tiempo inseparables de los que derivan de la comedia como forma de arte.

² El lugar preferente de aparición de estas figuras es el prólogo y la sección de la obra que sigue a la parábasis.

³ *Ac.* 1018-36 (labrador), 1048-66 (padrino de boda) –cf. antes 729-835 y 860-958 (megarense-sicofanta 1º, tebano-sicofanta 2º)–; *Nub.* 1214-58 (acreedor 1º), 1259-302 (acreedor 2º); *Avisp.* 1324-40 (hombre maltratado), 1388-414 (panadera), 1415-41 (hombre con testigo); *Paz* 1197-206 (fabricante de hoces), 1207-64 (vendedor de armas) –cf. además 1265-311 (hijos de Lámaco y de Cleónimo, una variante del tipo de personaje al que nos referimos) y 1043-126, la «escena» de Hierocles, que abre la serie de visitas, y que está separada de éstas otras por la parábasis segunda–.

⁴ Son dos de los fenómenos relacionados con el movimiento escénico en la comedia que Poe pone en relación con el carácter abierto del género (vid. «Entrances» 196, 202; y sobre todo «Multiplicity» 271-4,

ejemplos claros de lo que decimos.

4) Por último, la variedad de estilos, característica de la lengua aristofánica, variedad que se observa, por ejemplo, en los anuncios, y que difícilmente puede explicarse en términos realistas: los modos de expresión de las *personae* no dependen necesariamente del *ethos* de éstas¹.

7. Al referimos al escaso interés despertado por las entradas y salidas de personajes entre la crítica aristofánica, señalábamos ya algunas dificultades con las que tropieza un trabajo como éste. Algo más queremos añadir a este respecto.

Puesto que las comedias de nuestro autor y, más en general, las obras dramáticas de los siglos V y IV fueron compuestas para ser representadas, parece importante no desatender –lo que no implica un desapego de las cuestiones propiamente literarias– todo lo referente a la sonoridad de lo textual y a su visualización ante el espectador, en definitiva, la puesta en escena². Sin embargo, no es éste un campo de estudio sencillo³. En primer lugar, los textos

280-3).

¹ Son procedimientos, éstos, que recuerdan a los utilizados por el «teatro épico» que propugnaba Brecht. Sobre la afinidad entre el «teatro épico» y la comedia, señalada ya por el propio Brecht, pueden verse Arntzen, «Komödie», y Warning, «Elemente» 307-16, con algunas referencias ambos a las comedias aristofánicas; la relación entre el «teatro épico» y las obras de Aristófanes ha sido señalada también por algunos estudiosos del poeta, como, por ejemplo, Sifakis, *Parabasis* 21-2, Bain, *Actors* 3-7, Gil, *Aristófanes* 15, 17, y Silk, *Definition of Comedy* 236-7, 259-60 (vid., además, Poe, «Multiplicity» 279). Una buena exposición de conjunto sobre el concepto de lo épico aplicado al teatro y sobre las estructuras de comunicación épicas se encuentra en Pfister, *Drama* 103-22, con alusiones frecuentes al drama antiguo.

² De hecho, ésta ha sido una línea de investigación muy fructífera en los últimos treinta años, como enseguida veremos. Tan fructífera que en la década de los ochenta surgió como reacción un movimiento contrario, que cuestionaba la validez de los estudios sobre la representación y privilegiaba el texto escrito; uno de los representantes más conocidos de este movimiento es Goldhill (*Reading* 265-86, «Criticism»), que, por otra parte, ha ido suavizando su postura (vid. «Approaches» 336-40); ésta ha sido criticada por Wiles, «Reading», y Taplin, «Performance»; vid., además, Slater, «Performance».

³ Una descripción general clara y precisa de las dificultades que plantea la reconstrucción de la puesta en escena de la tragedia se encuentra en Gould, «Representación» 293-5, un trabajo que nos ha sido de gran

que nos han llegado no contienen instrucciones escénicas del autor; es cierto que en los manuscritos aparecen algunas indicaciones, pero son muy pocas y de origen dudoso, por lo que no resultan de gran ayuda¹.

En segundo, la evidencia de que disponemos para reconstruir la escenificación de las comedias es más pobre de lo deseable, y a menudo muy posterior al período en que éstas fueron compuestas; además, la interpretación misma de los testimonios no está exenta de dificultades. La arqueología, las artes figurativas, la tradición posterior sobre el teatro y los textos de las obras mismos son las fuentes básicas para obtener una idea –general, al menos– de la puesta en escena de la comedia de Aristófanes, y también de la tragedia clásica. En cuanto a los comentarios de los escolios sobre aspectos relativos a la escenificación de las obras, no dejan de ser la interpretación personal de un estudioso, y no siempre son correctos²; además, en la mayor parte de los casos se trata de meras inferencias del texto; por todo ello, nos parece necesario, si no prescindir de estas anotaciones, sí, desde luego, manejarlas con mucha cautela. En fin, la pobreza de datos que tenemos resulta todavía más evidente si la comparamos con la abundante documentación que existe, por ejemplo, en España para el teatro del Siglo de Oro, documentación que incluye, además de centenares de

utilidad, ya que en líneas generales sirve también para la comedia. Sobre ésta en concreto, puede verse Long, «Understanding», quien señala el riesgo de que los estudiosos hagan su propia lectura de la acción aristofánica; para evitar esto, él propone buscar en los textos un tipo universal de acción cómica, producto, no de la convención, sino de la filosofía de la comedia. La propuesta es, sin duda, interesante, pero, a nuestro juicio, más desde el punto de vista teórico que práctico.

¹ Vid. Taplin, «Stage Instructions», quien sostiene que las pocas instrucciones de tragedia y comedia que nos han llegado no se remontan al poeta dramático mismo; en su opinión, se trataría del añadido de algún lector. Taplin indica además que la mayoría de ellas pueden ser inferidas del propio texto. En el trabajo se da bibliografía sobre la cuestión.

² Sobre los escolios relativos a la escenificación de las comedias de Aristófanes, vid. Rutherford, *Annotation* 101-56, que ofrece una lista de los mismos (pp. 115-25 y 146-56) ordenándolos según su contenido, es decir, según el aspecto de la representación que se anota (entradas y salidas, atuendo, movimientos, gestos y declamación, entre otros). Para un caso claro de indicación errónea en los escolios, vid. Dover, *Comedy* 10 (el testimonio del escoliasta a *Nub.* 11 señala un cambio de expresión facial de Estrepsíades, cuando la máscara que portaba el actor impediría ver ese gesto).

manuscritos de piezas dramáticas (un número relativamente elevado de ellos autógrafos), unas cuantas instrucciones escénicas y gran cantidad de documentos teatrales contemporáneos muy variados¹.

A la luz de lo dicho, es evidente que, con el material que existe, lo que podemos tener es sobre todo una idea general de la escenificación de las obras de teatro griegas; hay aspectos de ella, como las entradas y salidas, 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. En este sentido, es de destacar cómo los estudiosos, pese a todas las dificultades e incertidumbres que entraña su investigación, han sentido la necesidad de ocuparse de la puesta en escena del teatro griego, en la creencia de que ésta no es algo secundario, sino un elemento importante cuyo conocimiento favorece la correcta comprensión de las obras. La bibliografía es abundante, sobre todo la relativa a los aspectos materiales de la representación², y en los últimos años se ha observado un interés creciente por estas cuestiones³, fruto del cual son en gran medida los trabajos sobre las entradas y salidas mencionados al comienzo, y, por supuesto, éste mismo.

¹ Ruano de la Haza, *Puesta en escena* 11, 45 ss.

² Entre los estudios más importantes, citaremos sólo, por orden cronológico, los trabajos clásicos de Flickinger, *Greek Theater*; Bieber, *History*; Pickard-Cambridge, *Theatre, Festivals*; Webster, *Production*, y sus aportaciones (*Monuments*) sobre ilustración de teatro griego antiguo; Arnott, *Conventions*; finalmente, Hourmouziades, *Production and Imagination*.

³ Muestra de ello, por citar sólo los trabajos de carácter general centrados en Aristófanes (un magnífico repertorio crítico de la bibliografía publicada entre los años 1971 y 1995 sobre la escenificación del teatro griego antiguo se encuentra en Green, «1971-1986» y «1987-1995»), son Dearden, *Stage*, que ofrece una visión de conjunto de la puesta en escena; McLeish, *Theatre*, 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; Stone, *Costume*, una extensa monografía dedicada al traje de los actores y del coro, en la que se analizan los testimonios literarios y arqueológicos para la cuestión; Thiery, *Aristophane*, un trabajo general sobre Aristófanes que trata en dos capítulos (pp. 23-90) diversos aspectos materiales de la representación; finalmente, queremos citar también, aunque es una contribución breve, el apartado «Un testo per la scena», en Mastromarco, *Introduzione* 105-41, 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. Un estudio pionero en este campo –hay que decirlo– fue el de Russo, *Aristofane*, publicado a principios de los sesenta.

Hemos dicho antes que el aspecto de la representación que nos ocupa principalmente, a saber, el movimiento escénico de personajes, puede ser reconstruido con bastante precisión; esto no significa que no haya casos dudosos; los hay, y a menudo irresolubles. Lo que queremos decir es que las dificultades son, más que generales, de detalle; afectan a movimientos concretos, pero no modifican en esencia la interpretación del juego de entradas y salidas en la obra en su conjunto. Por poner un ejemplo, es absolutamente imposible determinar las idas y venidas de los esclavos de Lámaco y Diceópolis en *Ac.* 1097-134, pero no hay ninguna duda de que el ritmo del pasaje es frenético, como tampoco la hay sobre el hecho de que el número de escenas de esta comedia es muy alto, pese a la imposibilidad de saber los movimientos exactos de los personajes en este momento y en algún otro de la obra, como veremos.

Para reconstruir las entradas y salidas disponemos exclusivamente del texto. La reconstrucción es posible gracias a los dos elementos siguientes: por una parte, los comentarios sobre el movimiento escénico incluidos en el diálogo (orden de entrada y anuncio, orden de abandonar la escena e indicación que hace uno mismo de su propia salida); por otra, la práctica habitual de Aristófanes en la cuestión que nos ocupa: si no ha sido anunciado, un personaje entra cuando comienza a hablar o cuando alguno de los presentes se dirige, o refiere, a él; y si no hay indicación expresa de su salida, un personaje se va cuando concluye su participación en el diálogo, o deja de haber alusiones a su presencia en escena. Combinando ambos elementos, y gracias también al contexto, es posible reconstruir con un alto grado de confianza las entradas y salidas. Los casos dudosos, o particulares, han sido explicados en su mayoría; hemos seguido siempre la interpretación, a nuestro parecer, más convincente, sin perder de vista las diferentes propuestas de editores y traductores¹.

El estudio de los que entran y salen, es decir, de los personajes, tiene sus propias

¹ Por cierto, sería deseable que los editores y traductores que incorporan indicaciones escénicas aclararan previamente los criterios que siguen a este respecto, señalando, en primer lugar, que las indicaciones son suyas y no forman parte de la tradición manuscrita.

dificultades: así, por ejemplo, no siempre es posible saber si el esclavo –mudo o parlante– que aparece en un momento determinado de la obra es el mismo que aparece más tarde; o, en el caso de grupos, cuántos son sus componentes; o incluso si una *persona* es silenciosa o tiene un papel hablado.

La lógica que ha presidido el trabajo en este punto ha sido, de manera general, la de la simplicidad y la economía dramática, calculando siempre el número mínimo de personajes que se desprende del texto. Por ilustrar lo dicho, hemos dado al esclavo segundo de *Avisp.* las intervenciones de 835 ss., 1292 ss. y 1474 ss., pero alguna de ellas, o todas, podrían estar a cargo del esclavo primero, o, lo que ahora importa más, de otros criados; y en el caso de las hijas de Trigeo (*Paz* 113 ss.), hemos considerado que éstas son dos, el número mínimo necesario para que se las mencione en plural; en lo tocante al otro problema que este grupo plantea, el de si hablan todas las niñas o sólo una, nos hemos inclinado por la hipótesis más sencilla, a saber, la de que habla tan sólo una de ellas.

Siguiendo los criterios expuestos, claramente convencionales, podemos hacernos una idea bastante aproximada del número de personajes que desfilaban por la escena cómica; como en el caso de las entradas y salidas, nunca podremos saber el reparto exacto de figuras, pero no hay ninguna duda –y esto es lo que nos parece verdaderamente significativo– de que éste era, salvo en *Cab.*, más o menos amplio. En fin, a pesar de la lógica seguida, también aquí nos hemos detenido en los casos dudosos, argumentando nuestra opinión y contrastándola con otras diferentes.

Finalmente, el estudio de los anuncios y de los comentarios asociados a la entrada, así como el análisis de ciertos pasajes, nos han dado pie a referirnos a otros aspectos de la puesta en escena cuya interpretación presenta en general más dificultades que los anteriores, aspectos, como, por ejemplo, el vestido y la máscara del actor, el gesto, la acción, efectos sonoros, el decorado. Los lugares aludidos hacen a veces de indicación escénica implícita e incluyen información sobre estos elementos del espectáculo¹. Ahora bien, ¿veían de verdad

¹ A pesar de las indicaciones implícitas que contiene en general el diálogo, éstas son insuficientes para

los espectadores todo lo que se dice en el diálogo? Nada seguro puede afirmarse al respecto. Por poner un ejemplo, no hay forma de saber si los Propileos por los que aparece Pueblo en su última entrada (*Cab.* 1326) eran pura y simplemente un «decorado verbal» o no, y si no lo eran, de qué modo y con qué grado de verosimilitud se representaban.

obtener una visión completa de la puesta en escena de las obras. Las tragedias y comedias griegas fueron compuestas para ser representadas, y no había ningún interés del autor por señalar todo aquello que los espectadores ya veían en escena; era en este público que asistía al teatro, y no en lectores, en quien los poetas trágicos y cómicos pensaban al escribir sus obras. Sobre esta falta de «un sistema de advertencia *funcional* destinado al lector» en los textos dramáticos antiguos, vid. Andrieu, *Dialogue* 192-204 (194, para la cita recogida). De otro modo piensa Chancellor, «Stage Directions» (no obstante, no se trata de una contribución muy rigurosa: no cita a Andrieu, y, además, no hay evidencia firme de que la lectura de obras dramáticas fuera una práctica tan extendida en el siglo V como para que los poetas compusieran sus obras pensando en un público de lectores; sobre esto, vid. Taplin, *Stagecraft* 15-8).

CAPÍTULO 1

EL ANUNCIO DE ENTRADA EN ESCENA

1.1. DEFINICIÓN. LOS ANUNCIOS EN LAS COMEDIAS ESTUDIADAS

El concepto de anuncio utilizado por nosotros en este trabajo es el de Taplin. Anuncio, según la definición del autor, es «todo lo que se dice sobre la aproximación de un personaje después de que esa aproximación ha sido primero vista (o percibida de otro modo) por alguien ya presente en escena»¹; respecto al hecho de que la entrada pueda ser advertida de otra forma, Taplin se refiere a la posibilidad de que el ruido o el olor indiquen la llegada de un personaje a escena². El anuncio, por tanto, no tiene por qué ser de naturaleza visual exclusivamente. Entre los estudiados por nosotros, una señal acústica (ruido o voz) precede a la visión del personaje en *Ac.* 238-40, *Cab.* 1326-32, *Avisp.* 143, 152-5 (la alusión al ruido en este caso es indirecta: se nos dice tan sólo que Filocleón está empujando la puerta desde dentro –152a–) y *Paz* 232-5; en cuanto a *Avisp.* 202b-8, tiene en común con éstos el hecho de que hay también una señal previa, aunque de naturaleza visual: un poco de tierra caída del tejado lleva a Bdelicleón y a su esclavo a mirar hacia arriba y a ver al juez intentando escaparse de nuevo.

El anuncio tiene una presencia escasa en las comedias que estudiamos: de las 147

¹ *Stagecraft* 71. Taplin usa indistintamente los términos «anuncio» e «introducción».

² *Stagecraft* 71, n. 3.

entradas¹ a una escena ocupada que se producen en ellas sólo se anuncian 29², lo que significa aproximadamente un 20%³. Cuatro de las introducciones presentan particularidades destacadas. Por un lado, *Avisp.* 143, 152-5 y *Paz* 232-5 son introducciones de carácter únicamente acústico, faltando en ellas la declaración explícita de que el personaje entra en escena. Por otro lado, *Avisp.* 202b-8, el grupo de versos con que Bdelicleón y su esclavo constatan el intento del juez de escaparse de casa por el tejado⁴, es un anuncio de

¹ La cifra incluye las entradas de los personajes –parlantes y mudos– y la del coro; sólo hemos dejado fuera las apariciones fugaces de esclavos silenciosos que acuden a escena, a petición de alguno de los presentes, para retirar o traer algún objeto, apariciones, por otra parte, que nunca son anunciadas. La relación de entradas y salidas en nuestras comedias se recoge en el cuadro «Secuencia escénica» que se ofrece al final del trabajo (vid. *infra*, pp. 312 ss.).

² *Ac.* 40-2, 175, 238-40, 908-9, 1069-70, 1084, 1189; *Cab.* 146b-7a, 234, 244-5, 691-3, 1326-32; *Nub.* 323-8; *Avisp.* 143, 152-5, 202b-8, 899-901, 1324-5, 1360-3, 1415-6, 1500b-4a, 1504b-6, 1507-11, 1532-4; *Paz* 79-81, 232-5, 1043-51, 1207-9 y 1265-7. No hemos considerado anuncios los nominativos de *Ac.* 61 y 94a. Entendemos que se trata de «órdenes» de entrada en boca del Herald, que motivan las apariciones de los Embajadores y de Pseudartabas. El hecho de que otros personajes que acuden a la Asamblea –Teoro y los soldados tracios– sean llamados de forma explícita por el Herald mediante un imperativo (134 y 155) nos ha movido a ello; está también el nominativo (Οἱ τοῦτοί, 54b) con que ése mismo llama a los arqueros, no solicitando su entrada, ya que lo más probable es que estén en escena desde el v. 40, sino instándoles a actuar prendiendo a Anfíteo (cf. 55-8). En cuanto a *Avisp.* 1483, tampoco lo hemos considerado anuncio, al entender que el comentario del esclavo se produce una vez que Filocleón ya ha aparecido por la puerta (1482), como veremos en el capítulo siguiente. Por último, *Avisp.* 395-7a, que constituye un caso similar al de la introducción de 202b-8 de esta misma obra, lo hemos dejado fuera al considerar que la entrada del personaje (Filocleón) se produce cuando éste aparece en la ventana (317), y no cuando intenta escaparse por ella, momento al que corresponden los versos señalados.

³ Los datos que arrojan las seis comedias restantes son muy similares; el número de anuncios se eleva un poco, pero la variación no es realmente significativa: se anuncian 37 entradas, lo que supone 1 de cada 4.

⁴ MacDowell, «Clowning» 6-7 (vid. también *Wasps*, ad 205 y s.), considera que la aparición del juez en el tejado es imaginaria: «The audience cannot see him though. We can be sure of this, both because he is specifically stated to be under the tiles, not on them (line 206), and also because he speaks no lines at this point; if Philokleon were in view, we may be sure he would not keep his mouth shut». El segundo argumento, aunque discutible, resulta verosímil, pero el primero nos parece excesivamente puntilloso. Se trata, en cualquier caso, de una interpretación particular que no hemos encontrado en otros autores. Las indicaciones escénicas de v. Daele no recogen el momento de la aparición de Filocleón; sí, las de v. Leeuwen, que la sitúan en 202; Sommerstein, por su parte, propone que la cabeza del juez asoma por el

«salida», y la situación en que se produce ésta hace que no sea descartable que, en realidad, la aparición del personaje se haya efectuado antes de advertirla los ya presentes¹ (205), bien durante el breve momento de confusión de los guardianes al caerles de arriba un poco de tierra (202b-4), bien incluso antes.

Nuestro análisis de los anuncios se ha centrado fundamentalmente en los aspectos formales y de contenido, así como en las cuestiones relativas a la lengua y al estilo; el hecho de que las introducciones estén en boca de un personaje o del coro es otro asunto del que también nos hemos ocupado.

A modo orientativo, adelantamos 1) que la mayor parte de los anuncios son grupos breves de uno a tres versos, y 2) que el metro predominante es el trímetro yámbico; 3) la introducción más extensa tiene nueve versos (*Paz* 1043-51) y no acompaña en absoluto a una entrada importante: como veremos, no hay una relación necesaria entre un anuncio más largo de lo habitual y una entrada relevante desde el punto de vista dramático. 4) Nos hemos encontrado, por otra parte, con que la participación del coro en los anuncios resulta casi nula, formulando sólo 3 de los 29 que aparecen en estas obras.

Respecto al contenido, cabe señalar el valor dramático que adquieren los anuncios en manos del poeta cómico: no son en general elementos que sirvan de meros enlaces formales de una escena con otra; los anuncios estudiados desempeñan distintas funciones, así 1) la de identificar a nuevos personajes (cometido importante dado que la mayor parte de los

tejado en 205 (así la indicación que incluye antes de este verso).

¹ No siempre se sabe con certeza cuándo el personaje que entra aparece realmente; limitándonos a las entradas que se anuncian, el texto sólo nos permite conocer el momento en que los ya presentes le ven, o dicen verle, pero éste no ha de coincidir necesariamente con el momento en que el personaje se hace visible para los espectadores. Lo que interesa, no obstante, no es la entrada en un sentido material, sino la entrada en términos dramáticos, y ésta se produce cuando el personaje se incorpora a la realidad escénica, a través del anuncio en el caso que nos ocupa. La situación que pudiera presentarse en *Avisp.* 202b ss. es, sin embargo, diferente: la posible aparición de Filocleón antes de que sus guardianes le vean es una entrada «dramática»; la situación que se dibuja es la de un personaje que intenta escaparse sigilosamente de su casa y que es visto por quienes le custodian una vez iniciado el intento.

anuncios acompañan a primeras entradas), 2) la de llamar la atención sobre aspectos visuales relacionados con el personaje o con la entrada, 3) la de informar sobre características personales de la figura que aparece en escena, o 4) la de informar incluso sobre el personaje que hace el anuncio, mostrando cuál es su reacción ante la entrada; 5) por último, es reseñable cómo los anuncios sirven también para incrementar la expectación que crea por sí misma toda aparición de un personaje. De un modo general, Aristófanes aprovecha la oportunidad que le brinda el anuncio para orientar al espectador sobre la nueva situación que supone el cambio de escena.

Finalmente, y por lo que se refiere a la lengua, ésta es reflejo de la lengua de la comedia, con su carácter coloquial (a él apunta la presencia frecuente en los anuncios de las funciones expresiva y conativa del lenguaje), sus juegos de palabras y esa variedad de modalidades lingüísticas, diferentes del ático coloquial, tan típica de ella; de tal variedad los elementos que nos ocupan ofrecen una pequeña muestra: la parodia de tragedia, el color épico, la lengua religiosa y elevada, un dialecto distinto del ático, así como también creaciones cómicas, se encuentran en ellos. La parodia de tragedia merece aquí un comentario particular, puesto que afecta al anuncio mismo de entrada: nos hemos topado con una introducción (*Ac.* 1069-70) que es una muestra de parodia de un elemento formal típico de la tragedia, a saber, el anuncio de entrada del mensajero trágico.

1.2. LA REDUCIDA PARTICIPACIÓN DEL CORO EN LOS ANUNCIOS

La mayor parte de las introducciones están en boca de los personajes. De las 29 existentes el corifeo sólo formula 3 (*Ac.* 238-40, 1069-70 y *Avisp.* 1532-4) e interviene en otra dialogada con un personaje (*Cab.* 1326-32), que es en rigor quien anuncia la entrada; también participa en un elemento íntimamente ligado a un anuncio: nos referimos a ese grupo de versos (*Avisp.* 1512-7: cf. 1516 s.) que sigue a la última de las introducciones de los Carcinitas y que, en virtud de su contenido (la reacción de Filocleón –1512-5– y del

corifeo –1516-7– ante la entrada del trío de bailarines), forma con ellas una unidad clara. A modo de paréntesis, cabe señalar que la escasa participación del coro en los anuncios no es exclusiva de las comedias estudiadas ahora; igual situación presentan las obras posteriores a *Paz*, donde los anuncios en boca del coro son sólo 5 (*Aves* 1196-8, *Lis.* 1072-3, 1082-5, *Tesm.* 571-3 y *As.* 500-3) frente a los 32 formulados por los personajes. El reducido número de anuncios a cargo del coro es un hecho en el que ya reparó Bodensteiner a finales del siglo XIX¹. El autor ofrece en su trabajo datos numéricos precisos² y compara la situación con la de la tragedia, donde nos encontramos con un panorama totalmente distinto. En efecto, en la tragedia las entradas anunciadas por el coro son en términos absolutos considerablemente más numerosas que las anunciadas por los personajes, y, aunque es cierto que éstos últimos fueron ganándole terreno a aquél paulatinamente, nunca se llegó a una situación ni siquiera parecida a la de la comedia: los anuncios del coro y los formulados por los personajes tendieron a igualarse³. En fechas más recientes, el reducido papel del

¹ *Szenische Fragen* 706.

² Datos, no obstante, que no coinciden con los nuestros, sobre todo por lo que se refiere al número de anuncios formulados por los personajes: las cifras de Bodensteiner son 7 anuncios del coro y 36 de los personajes, y las nuestras, 8 (9, si incluimos *Cab.* 1326-32) y 58, respectivamente. Bodensteiner reserva el término de anuncio para las introducciones con las que se constata de forma explícita una entrada; según esta definición, por ejemplo, *Aves* 1196-8, donde el corifeo sólo señala que se oye la aproximación del personaje, no sería para él un anuncio, pero sí para nosotros. Siguiendo con las introducciones en boca del coro, el hecho de que *Cab.* 1326-32 sea un anuncio dialogado coro-actor, en el que la constatación de la entrada recae en éste último, permite no incluirlo dentro de los anuncios formulados por el coro; si suprimimos también éste, se llega a la cifra de 7 dada por el autor.

El recuento de los anuncios a cargo de los personajes resulta más problemático; aun contabilizando exclusivamente los anuncios visuales, y dentro de ellos los del tipo más estereotipado, como «éste viene», «aquí está éste», o «veo a éste», el número de tales elementos ronda los 45, una cifra algo alejada todavía de la de Bodensteiner. Para acercarnos más a ella, la única posibilidad aparente es considerar como uno solo los anuncios que hallamos en ocasiones acompañando a dos o más entradas sucesivas, caso, por ejemplo, de las introducciones de los tres Carcinitas en *Avisp.* (1500b ss.), que empalman una con otra; si esto es así, no nos parece acertado, ya que se oculta el aire de desfile de tales entradas (*Avisp.* 1500b ss., *Aves* 268 ss., *Lis.* 65 ss., *As.* 41 ss.). En fin, según nuestros datos, el número de introducciones del coro en relación al de las realizadas por los personajes es aún algo más bajo que el que arrojan las cifras de Bodensteiner.

³ Taplin, *Stagecraft* 71, apunta el cambio habido de Esquilo a Eurípides; en el primero la mayor parte de

coro cómico en las introducciones ha sido señalado también por Russo¹ y Kaimio², aunque ambos se limitan a mencionar el hecho.

En fin, a la luz de estos datos nos parece que Dearden se expresa con ligereza al afirmar que, durante la acción, el coro cómico permanece de espalda al auditorio «to announce the arrival of actors from one of the *parodoi* or through the central door»³; es obvio que tal posición es necesaria para que el coro haga la introducción de un personaje, pero lo que Dearden no señala es que ello apenas ocurre; antes bien, su forma rápida de pasar por la cuestión crea, a nuestro juicio, la impresión errónea de que es usual el hecho de que el coro anuncie la entrada en escena de personajes, cuando, como hemos visto, no lo es en absoluto.

Para terminar, aparte de su reducido número, existen estrechas similitudes entre los anuncios del coro que aparecen en las comedias estudiadas y los de las posteriores, similitudes formales, lingüísticas y otras que afectan al contenido y al lugar en que se sitúan los anuncios⁴.

Así, en lo tocante a la forma, son rasgos comunes a todos ellos 1) la extensión breve (2, 3 ó 4 versos, sólo superados en *Cab.* 1326-32, que tiene 7 y que es, por otra parte, el único elemento dialogado coro-actor), 2) el no poseer el anuncio, con la sola excepción de *Lis.* 1072-3, un ritmo exclusivo para él, 3) el carácter recitado⁵ y 4) la variedad de metros

los anuncios están en boca del corifeo. Para los datos precisos, relativos a los anuncios visuales, que advierten explícitamente la entrada, vid. García Novo, *Anuncio* 227-9 y 564-5, y Bodensteiner, *Szenische Fragen* 705-6, cuyas cifras para la tragedia, a la vista de las de García Novo, parecen más fidedignas que las dadas para los anuncios a cargo de personajes en Aristófanes. Sobre el hecho de que el coro introduzca a los personajes que aparecen en la tragedia, señala Flickinger, *Greek Theater* 209-11, que es un vestigio de técnicas primitivas; tal práctica originariamente se debió en parte a las exigencias del drama de un solo actor.

¹ *Aristofane* 116.

² *Chorus* 159.

³ *Stage* 107.

⁴ Para un análisis de los anuncios a cargo del coro en las comedias de Aristófanes posteriores a *Paz*, así como para la comparación de éstos con los de las primeras obras, véase nuestra contribución «Anuncios».

⁵ Para la consideración de *As.* 500-3 como versos recitados en vez de líricos, vid. Mazon, *Essai* 153, n. 4, a quien siguen Perusino, *Tetrametro* 38-9, y Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 138. También *Avisp.*

(trímetros yámbicos –*Ac.* 1069-70, *Aves* 1196-8, *Lis.* 1082-5–; tetámetros yámbicos –*Tesm.* 571-3, *As.* 500-3–, trocaicos –*Ac.* 238-40– y anapésticos –*Cab.* 1326-32, *Lis.* 1072-3–; y arquilopeos –*Avisp.* 1532-4–).

En cuanto al contenido, todos los anuncios en mayor o menor medida hacen algo más que advertir la entrada, bien añadiendo alguna breve información sobre ésta o quien la efectúa, o sobre el modo en que los ya presentes reaccionan ante la misma, bien creando expectación por la entrada mediante recursos diferentes (así, por ejemplo, señales sonoras que la anticipan, como en *Ac.* 238, *Cab.* 1326 y *Aves* 1197-8; la expectativa frustrada de la aparición del personaje, que se produce finalmente más tarde, como en *Cab.* 1326 ss.; o la decisión del coro de esconderse ante la entrada, lo que aumenta el interés por el encuentro entre ambas partes, como en *Ac.* 239-40). Por otro lado, dos de los anuncios destacan por el uso de motivos tomados de la tragedia, *Ac.* 1069-70 y *Tesm.* 571-3; remedos paródicos ambos del anuncio del mensajero trágico, de él se toman prestadas las alusiones a la prisa del mensajero, al hecho de que trae noticias (*Ac.*, *Tesm.*) y al gesto sombrío del personaje como presagio de malas nuevas (sólo en *Ac.*), recursos estos, por otra parte, que sirven también para crear expectación.

En tercer lugar, las introducciones de ambos conjuntos de obras ponen de manifiesto esa variedad de modalidades lingüísticas característica de la comedia: he ahí los solemnes anapestos de *Cab.* 1326 ss., la poesía de *Aves* 1196 ss., la paratragedia de los dos anuncios de mensajero –*Ac.* 1069-70 y *Tesm.* 571-3–, el color épico de *Avisp.* 1532-4 (cf. 1532 s.) y el estilo prosaico de *Ac.* 238-40, *As.* 500-3, *Lis.* 1072-3 y 1082-5, con una pincelada de color en estos dos últimos anuncios por las alusiones sexuales, más o menos explícitas, que ambos contienen.

Finalmente, por lo que respecta a la posición en que aparecen los anuncios, nos interesa destacar dos cuestiones sobre las que volveremos más tarde: por una parte, la existencia de introducciones, en uno y otro grupo, que se depositan en el recitado en trímetros –dominio

1532-4 plantea dudas en este sentido, como veremos.

de los actores y, por tanto, un lugar «marcado» para la participación del coro—; por otra, la función de enlace entre unidades estructurales distintas que cumplen con frecuencia los anuncios del coro en ambos grupos.

1.3. LOS ASPECTOS FORMALES DEL ANUNCIO

1.3.1. *La extensión de los anuncios y el carácter dialogado o no de los mismos*

Son elementos, por lo general, de extensión breve. Los anuncios del coro propiamente dichos tienen dos (*Ac.* 1069-70) o tres versos (*Ac.* 238-40, *Avisp.* 1532-4), y, en cuanto a los formulados por los personajes, la mayoría de ellos no supera los cuatro: un verso tienen *Ac.* 175, 1084, 1189, *Cab.* 146b-7a¹, 234, 244-5² y *Avisp.* 143; dos, *Ac.* 908-9, *Avisp.* 1324-5, 1415-6 y 1504b-6 (2'5); tres, *Ac.* 40-2, *Cab.* 691-3, *Avisp.* 899-901, *Paz* 79-81, 1207-9 y 1265-7; y cuatro, *Avisp.* 152-5, 1360-3, 1500b-4a y *Paz* 232-5. Los restantes son grupos que oscilan entre los cinco versos de *Avisp.* 1507-11 y los nueve de *Paz* 1043-51; en medio, con seis o siete, están *Nub.* 323-8, *Avisp.* 202b-8 y *Cab.* 1326-32.

Respecto a este último elemento, el número de versos que alcanza merece un comentario. Podría decirse que a lo largo del pasaje la entrada de Pueblo es doblemente anunciada: por primera vez en 1326, con la alusión de Morcillero al ruido de la puerta que se abre, un anuncio, sin embargo, que resulta «falso», ya que no se produce la entrada esperada, sino la «aparición» (materializada de algún modo, o bien sólo sugerida mediante palabras) de la antigua Atenas, el lugar donde habita Pueblo; y por segunda vez en los dos versos finales del conjunto (1331-2), que constituyen el verdadero anuncio, y que están también a cargo

¹ A efectos de cómputo, los versos incompletos los contamos como medio; de ahí que *Cab.* 146b-7a, que ocupa dos medias partes de sendos trímetros, aparezca entre las introducciones de un solo verso.

² En rigor, el anuncio lo forman 244a y 245, siendo 244b una breve interrupción del mismo; propiamente hablando, estamos, pues, ante una introducción de un verso y medio, pero no seguido.

del vendedor. En cuanto al resto, 1327-8 contienen la orden del Morcillero, dada al coro, de celebrar con gritos la aparición de Atenas; y 1329-30, la respuesta del corifeo, que constituye su única intervención en el «anuncio»: se dirige a Atenas pidiéndole que muestre a su morador, quien inmediatamente después entra en escena (1331). Según esto, resulta evidente que el hecho de que Atenas aparezca primero (de forma real o sólo en la imaginación de los presentes) pospone y, en cierto modo, interrumpe la introducción de Pueblo; sin embargo, dado el vínculo estrecho que une a ambos y el carácter singular de la propia Atenas (aunque personificada de alguna manera, es un lugar), hemos creído conveniente considerar su aparición parte de la introducción de Pueblo, que de este modo alcanza una extensión notable. Estudiamos, por lo tanto, 1326-32 como un solo anuncio.

Descontada *Avisp.* 1360-3, el resto de las introducciones de más de tres versos son dialogadas, y lo son siempre entre dos personajes, salvo en el caso ya señalado de *Cab.* 1326 ss., donde intervienen Morcillero, que es quien anuncia propiamente la entrada, y el corifeo. No obstante, el carácter dialógico no es exclusivo de los anuncios de mayor extensión. Dos o tres versos tienen *Ac.* 908-9, *Avisp.* 899-901 y 1504b-6, y son también dialogados.

Por último, que el anuncio de *Paz* 232-5, con cuatro trímetros y compuesto por sendas réplicas de Hermes (232-3a) y Trigeo (233b-5), adopta forma de diálogo merece una aclaración. Para que estos versos constituyan propiamente un diálogo, ambos interlocutores deben permanecer presentes hasta 235, pero no sabemos si Hermes salía o no después de pronunciar el último verso de su réplica, dejando solo en escena al asustado protagonista¹. Aunque lo hiciera, la extraordinaria brevedad del parlamento de Trigeo, su fuerte relación temática con las palabras previas de Hermes y el hecho de que ambos personajes hayan estado dialogando anteriormente, nos parecen razones suficientes para considerar *Paz* 232-5 como un anuncio dialogado, al menos en un sentido amplio del término. Por otra parte, la salida –de producirse– del dios en 233a, y la decisión y acción de Trigeo de hacerse a un

¹ Ante la duda, nosotros le hemos hecho salir convencionalmente después de su intervención (233a).

lado en los versos siguientes (233b-5) serían, para los efectos, prácticamente simultáneas.

1.3.1.1. *Los anuncios más extensos*

El anuncio alcanza en ocasiones una extensión que puede considerarse amplia para lo que es habitual en la comedia. Anuncios largos, en términos relativos, los encontramos en *Nub.* 323-8 (6 versos), *Avisp.* 202b-8 (6'5), *Cab.* 1326-32 (7) y *Paz* 1043-51, el más extenso de todos, con 9¹. Por otro lado, está el caso particular de la larga introducción de los Carcinitas, con los sucesivos anuncios de entrada de cada uno de ellos (*Avisp.* 1500b-4a, 1504b-6, 1507-11) y con el conjunto de versos que viene después (1512-7), vinculado estrechamente por su contenido a la presentación previa de los bailarines, como hemos visto. Tal vinculación, unida al hecho de que los recién llegados forman un grupo homogéneo y al de que sus entradas son sucesivas, permite, a nuestro juicio, considerar los versos 1500b-17 como «una» extensa introducción: la del grupo de los Carcinitas.

En fin, un anuncio más largo de lo habitual responde a una intención clara, que no es otra que la de prolongar la «entrada» y poner así un acento particular sobre ella. Tal subrayado –y esto es lo que queremos destacar ahora– no guarda relación necesariamente con la importancia del personaje ni con la significación de la entrada²; así lo demuestran sin lugar a dudas las introducciones de Hierocles (*Paz* 1043 ss.) y de los Carcinitas (*Avisp.* 1500b ss.). Por lo que se refiere a éstos últimos, se trata de *personae mutae* que aparecen por primera –y única– vez al final de la comedia para protagonizar el espectáculo de danza que cierra la obra (1516-37); y en cuanto a Hierocles, aunque parlante y con una vida escénica más larga

¹ Bodensteiner, *Szenische Fragen* 710-5, ofrece un catálogo de anuncios largos en la tragedia y en la comedia. Por lo que se refiere a los de las obras estudiadas por nosotros, sólo incluye el de *Paz* 1043 ss.; los otros tres los deja fuera, probablemente por su concepto más restringido de anuncio, como hemos dicho.

² A este respecto, la diferencia con la tragedia es clara. Taplin, *Stagecraft* 199-200 y 297, observa que el factor que determina la aparición de anuncios largos en la tragedia es la tensión dramática de la entrada, la importancia o el significado emocional que tiene ésta para los presentes. En el caso de la comedia, tal relación sólo se da en algunos de los anuncios.

(1043-126), no deja de ser uno de esos personajes típicos que aparecen tras la parábasis intentando aprovecharse del triunfo del héroe y que son expulsados por éste: personajes cuya actuación se reduce a una sola «escena», antes de ésta «no existen» y tras ésta son rápidamente olvidados. A través de sus respectivas introducciones, Hierocles y los Carcinitas, personajes claramente secundarios, en especial éstos últimos, adquieren una importancia momentánea, en virtud, a nuestro juicio, de esa facultad tan característica de la comedia, y no sólo de la aristofánica, de detenerse en detalles, personajes o situaciones, más o menos superfluos, y hacer que cobren protagonismo de forma circunstancial: Hierocles y los Carcinitas brillan con luz propia durante su paso por la escena, son importantes «durante» su actuación, y, en este sentido, la atención que les presta el anuncio no es completamente extraña.

En los casos restantes, sí se observa una cierta relación entre la longitud del anuncio y la relevancia de la entrada; todos los grupos de versos acompañan a apariciones más o menos destacadas dentro de la obra: así, *Cab.* 1326-32 es el anuncio de la entrada final de Pueblo investido de su poder soberano, lo que constituye el punto culminante de la comedia (recordemos que la situación inicial de la que parte *Cab.* es la pérdida de autoridad de Pueblo a manos de su esclavo Paflagonio); *Nub.* 323-8 acompaña a la entrada del coro, un momento importante en todas las comedias y muy esperado en este caso concreto por la extensa preparación¹ recibida (mediante la plegaria de Sócrates al coro de Nubes –263-74–, las canciones de éstas que se oyen fuera de escena –275-90 = 298-313– y los comentarios de los ya presentes –291-7, 314-22; cf. también 250-62–); y *Avisp.* 202b-8, en boca de Bdelicleón y de su sirviente, sirve para anunciar el intento de fuga del juez por el tejado, aparición que tiene su interés en la medida en que la situación de la que arranca la obra es el propósito de Bdelicleón de mantener a su padre encerrado en casa.

¹ Sobre este concepto, vid. *infra*, p. 49, n. 1.

1.3.2. *El metro de los anuncios*

Los anuncios que aparecen en estas obras tienen todos ellos carácter recitado¹, y, salvo los cinco a los que enseguida nos referiremos, el resto están en trímetros yámbicos.

El papel predominante de este metro guarda relación, evidentemente, con el hecho de que sea en el prólogo o en las escenas yámbicas² donde se producen la mayoría de los movimientos escénicos; no obstante, es sabido que en estas partes recitadas de la comedia, junto a los trímetros, pueden aparecer de forma ocasional otros metros³ (aunque esta posibilidad no se plasma en los anuncios estudiados por nosotros). Destacable, de otro lado,

¹ Para el caso de los arquoqueos de *Avisp.* 1532-4, cf. Rossi, «Mímica» 1150-1, a quien seguimos; el autor sostiene de forma argumentada que la serie estíquica de arquoqueos en la que se incluye el anuncio (1528-37) es ejecutada en «recitativo» por el corifeo (παρακαταλογή). Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 84, estima probable la propuesta de Rossi (cf. además MacCary, «Philokleon», 140, y Sommerstein, *ad* 1518-37). En cambio, v. Daele, por ejemplo, se inclina en su traducción por la otra posibilidad y los considera líricos.

² Entendemos este concepto según un criterio métrico. Así, escena yámbica es toda parte recitada en trímetros a cargo de los actores, con independencia del lugar en que aparezca (bien el característico, después de la parábasis –cuando la hay–, bien en la primera parte), así como de los elementos formales que le sirvan de marco (canto coral completo, estrofa y antistrofa formando una sizigía u otros, como la anotación χοροῦ que aparece en los manuscritos de las dos últimas obras) y de su función dramática (para una clasificación de las escenas en trímetros según su función, vid. Koch, *Kritische Idee* 92-4, que distingue en ellas las escenas de «ejemplificación» y de «demostración del éxito», tipos muy próximos y que ilustran el nuevo «orden» creado por el héroe; las de «ejecución», que representan la realización del tema cómico; y las «agonales», que sustituyen, preludian o siguen al agón). Desde el punto de vista métrico, el prólogo es también una escena yámbica («escena yámbica introductoria» lo llama Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 302); no obstante, para evitar confusiones, preferimos reservar el término «escena yámbica» (o «escena en trímetros») para las escenas en trímetros yámbicos distintas del prólogo, como es lo habitual. Por último, las escenas en trímetros pueden incluir ocasionalmente versos de otro tipo, también líricos, y breves intervenciones del corifeo.

³ Gelzer, «Aristophanes» 1520, 62-7: «Am freiesten ist er (Aristophanes) in den Trimeterszenen der Schauspieler, in die Verse aller anderen Gattungen, lyrische Singverse, Langverse, epische Hexameter, Distichen ohne jede Begrenzung eingelegt werden können» Ahora bien, como señala Mazon, *Essai* 178, n. 1: «jamais l' ensemble d' une scène ne sera écrit en un mètre autre que le trimètre iambique».

es la utilización del trímetro yámbico en una de las introducciones del coro, *Ac.* 1069-70, en la que éste último interviene en una parte de la comedia –las escenas yámbicas– que pertenece propiamente a los personajes de la *skene*. Esto no significa, y el anuncio mencionado así lo demuestra, que el coro no intervenga nunca en el recitado yámbico; lo hace, pero en contadas ocasiones y raramente utiliza trímetros, sino más bien versos largos¹.

En cuanto a las introducciones que no están en trímetros, se trata, por lo que hace a las del coro, de *Avisp.* 1532-4, que está en arquiloqueos, y de *Ac.* 238-40, que está en tetrámetros trocaicos, y, por lo que hace a las de los personajes, de *Cab.* 244-5 y *Nub.* 323-8, ambas en versos largos, trocaicos la primera y anapésticos la segunda; finalmente, en este último metro está también el anuncio coro-actor de *Cab.* 1326-32².

Desde el punto de vista métrico, por otro lado, ninguno de los anuncios constituye una secuencia aislada, esto es, los anuncios forman parte de un conjunto más amplio, y su metro es el mismo que el de dicho conjunto. Así, ya sea en el prólogo o en una escena yámbica aparecen, evidentemente, los anuncios en trímetros³. En cuanto a los demás, 1) *Avisp.* 1532-4 pertenece a la *exodos*⁴ de la comedia (1516-37), toda ella en arquiloqueos a excepción de los dos tetrámetros anapésticos introductorios (1516 s.); 2) *Ac.* 238-40 y *Cab.* 244-5 se incluyen en las *parodoi*⁵ de sus respectivas comedias: tetrámetros trocaicos son el metro de

¹ Vid. Körte, «Komödie» 1251, 57-61, y Schmid-Stählin, *Geschichte*, I, 4, 58.

² En tetrámetros anapésticos está asimismo *Avisp.* 1516-7, el breve comentario del coro que cierra el grupo de versos que sucede a las introducciones de los Carcinitas y que está íntimamente ligado a ellas, como hemos visto.

³ En el prólogo lo hacen *Ac.* 40-2, 175, *Cab.* 146b-7a, 234, *Avisp.* 143, 152-5, 202b-8, *Paz* 79-81, 232-5; y en una escena yámbica, *Ac.* 908 s., 1069 s., 1084, 1189, *Cab.* 691-3, *Avisp.* 899-901, 1324 s., 1360-3, 1415 s., 1500b-4a, 1504b-6, 1507-11, *Paz* 1043-51, 1207-9, 1265-7.

⁴ El término, entendido de forma restringida, lo usamos para la salida, o canción de salida, del coro, y no para el «acto» último de la obra. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 309, n. 1, menciona ambas definiciones y apunta que la seguida por nosotros es quizá más apropiada; Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 75, entiende también el concepto en sentido restringido.

⁵ El concepto de párodo manejado aquí es en esencia el de Pickard-Cambridge (*Dithyramb* 304-5). El autor emplea el término en un sentido amplio para designar tanto la «escena de entrada» del coro (usa también la expresión «canción de entrada», pero la primera es claramente preferible, por su carácter más

las partes recitadas de la párodo de *Ac.*¹ (de los epirreemas de la sizigía ejecutada por el coro al irrumpir en la orquesta, 204-33, y del grupo de versos siguiente que concluye con el anuncio, 234-40) y, en el caso de *Cab.*, de la párodo en su conjunto, 242-302 (284-302 constituyen un *pnigos* en dímetros trocaicos); 3) finalmente, *Cab.* 1326-32 forma parte de la esticomitia en tetrámetros anapésticos que mantienen Morcillero y el corifeo en 1316-34, y *Nub.* 323-8 se inserta en el extenso pasaje en este mismo metro (314-63) que cierra la párodo².

Descritas, pues, las características métricas de los anuncios, vamos a ver a continuación

general) como los pasajes que la siguen, o anteceden, en algunas obras, y que guardan una relación tan estrecha con la «entrada» que sería forzado –apunta Pickard-Cambridge– separarlos de ella. Un concepto de *parodos* más abierto todavía es el de Zimmermann (*Form u. Technik*, I, 8-9 y 29-30), quien la define, basándose en un criterio de acción dramática, como la parte de la obra que va desde la introducción del coro, con el impulso que ésta supone para la acción, hasta el momento en que el coro retrocede como agente y la iniciativa pasa a los personajes de la *skene*; según esta definición, la *parodos* alcanza en general una extensión notable, prolongándose, por ejemplo, en *Ac.* hasta el v. 346, aunque en *Cab.* coincide con la establecida por Pickard-Cambridge –242-302– (vid. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 303-4, y Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 9-13).

¹ Para Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 304, la párodo de *Ac.* comprende los vv. 204-41 –la párodo en sentido estricto, o escena de entrada del coro– y el conjunto en trímetros y versos líricos siguiente (242-79), en el que Diceópolis celebra con los suyos las Dionisias del campo. La delimitación de la párodo realizada por el autor en este caso no nos convence totalmente; a nuestro juicio, el hecho de que el coro espíe la celebración del protagonista hace de ésta una especie de «aparte» a cargo de los actores, un elemento, pues, distinto del anterior y que es preferible considerar por separado; de ahí que no lo incluyamos en la párodo.

² Consideramos con Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 304-5, que la *parodos* de *Nub.* comprende, por un lado, la sizigía de 263-313, con las canciones de las Nubes que se oyen fuera de escena, la invocación en tetrámetros anapésticos precedente a cargo de un actor y el breve diálogo en el mismo metro, y también a cargo de actores, que separa la estrofas; y, por otro, el conjunto de tetrámetros formado por los vv. 314-63, durante el cual se producen la entrada del coro en la orquesta y el intercambio de saludos, ya al final del pasaje, entre Estrepsíades y las Nubes, lo que supone la primera intervención del coro en escena. En fin, volviendo al anuncio, se desprende de lo dicho que el verso largo anapéstico es el metro de todos los elementos recitados de la párodo –tal y como la entendemos nosotros–, de 314-63 y de los epirreemas (263-74, 291-7) de la sizigía precedente; además, este metro continúa hasta 456 (439-56 son un *pnigos*), que es, por otra parte, donde finaliza la párodo de *Nub.* según la definición de Zimmermann (*Form u. Technik*, I, 13-5).

cómo, para los metros distintos del trímetro yámbico, existe la posibilidad de establecer en todos los casos, salvo en *Avisp.* 1532-4, una relación clara entre el metro del anuncio y la entrada, o bien entre aquél y el personaje que lo formula. En definitiva, y sin pretender ahondar en la cuestión espinosa de la naturaleza de los metros, de lo que estamos hablando es de la utilización de éstos como un recurso de caracterización. No hay que olvidar, por otra parte, que los anuncios no constituyen métricamente unidades aisladas; es, pues, obligado, a la hora de examinar la adecuación entre metro y contenido, referirse al conjunto más amplio al que pertenecen los anuncios y del que éstos toman el tipo de verso.

En cuanto a la introducción que hemos dejado fuera (*Avisp.* 1532-4), hay que decir que el arquiloqueo es un metro extraño, siendo la *exodos* de *Avisp.* el pasaje más extenso en el que se utiliza; así lo señala MacDowell¹, añadiendo la observación de que, a falta de material comparativo, resulta arriesgado afirmar que el arquiloqueo es especialmente idóneo para la danza alegre o el lenguaje épico (cf. ὁ ποντομέδων ἄναξ, 1532-3, epíteto de Cárcino en el anuncio), ingredientes fundamentales de la «salida» de esta comedia. Zimmermann² comparte la misma opinión, aunque no renuncia a plantear la posibilidad de que el metro asociado al carácter invectivo de la poesía de Arquíloco se adapte a la alegría dionisiaca y agresiva de Filocleón en las escenas finales de *Avispas*.

1.3.2.1. *Los anuncios en tetrámetros trocaicos de Ac. 238-40 y Cab. 244-5*

Los dos anuncios, ya lo hemos señalado, pertenecen a la párodo de sus respectivas comedias: *Ac.* 238-40, en boca del corifeo, cierra la párodo y acompaña a la reaparición de Diceópolis tras su salida al final del prólogo, y *Cab.* 244-5, en boca del Esclavo primero, acompaña a la entrada misma del coro. Se ha visto que Aristófanes emplea tetrámetros trocaicos en la párodo cuando el coro entra apresuradamente para atacar o ayudar a alguien. Los troqueos sirven, pues, para enfatizar el apresuramiento del coro y su actitud enérgica, a

¹ *Ad* 1516-37.

² *Form u. Technik*, II, 84.

veces incluso agresiva, como sucede en los dos casos que nos ocupan¹.

En *Ac.* 238-40 el metro del anuncio nada tiene que ver con la entrada pacífica de Diceópolis y su familia; los troqueos están ligados a la aparición y al talante violentos del coro; caracterizan, en suma, al personaje que hace el anuncio, y no al anunciado ni a su entrada. En efecto, Diceópolis, acompañado de los suyos, regresa a escena para festejar su tregua privada con los lacedemonios celebrando las Dionisias rurales, interrumpidas por la guerra; una aparición, ésta, pacífica y de tono festivo. El coro, en cambio, ha entrado precipitadamente y fuera de sí persiguiendo al portador de la tregua, Anfíteo, y dispuesto a apedrearle. Esta persecución precipitada se plasma verbalmente en las partes en tetrámetros trocaicos de la párodo: en los epirremas (204-7 = 219-22) de la sizigía que ejecuta el coro al irrumpir en la orquesta y en el grupo de versos al que pertenece el anuncio (234-40). Por lo que se refiere a éstos últimos, 234-6 son claros al respecto, y, en cuanto al anuncio mismo, no nos parece desacertado ver en su contenido un reflejo también de la exaltación de los Acarnienses a causa del pacto: así, tal exaltación les llevaría a atribuir sin más la primera voz que oyen, la de Diceópolis pidiendo silencio dentro de la casa (237), a la persona que buscan² (239a), y, ante la entrada del protagonista, su hostilidad les llevaría a retirarse

¹ Sobre esta función caracterizadora de los versos largos trocaicos, y del metro en general, en la *parodos*, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 146-7, y, II, 235-6; además, Perusino, *Tetrametro* 40-5.

² No hay ninguna duda de que el coro irrumpe en la orquesta persiguiendo a Anfíteo: la sizigía con la que hace su aparición (204-33) y las palabras del propio Anfíteo en la última escena del prólogo (175-203) son claras al respecto. Aparentemente, por tanto, los Acarnienses se equivocan al atribuir al hombre que persiguen la voz de Diceópolis que se oye en el interior («Ése mismo es al que buscamos», 239a); como hemos señalado, la excitación de los carboneros constituye, a nuestro juicio, un motivo plausible de este error, que, por otra parte, queda sin explicación en el texto. Cuando Diceópolis y su familia salen de la casa, el coro se hace a un lado y contempla desde su escondite la fiesta que el grupo celebra; luego, en medio del festejo, se abalanza sobre el protagonista (280 ss.), cuyas palabras han dejado claro a los Acarnienses que él es el responsable de la tregua –he aquí lo que importa–. Es ésta, por otra parte, una manera económica de provocar el encuentro del coro con su verdadero oponente, no habiendo necesidad de que la confusión inicial se aclare, ya que éste es un planteamiento lógico que la comedia no exige. En fin, el cambio de blanco del ataque del coro (de Anfíteo a Diceópolis) ha llamado la atención de los estudiosos, proponiendo distintas explicaciones para el mismo, entre ellas, incluso, la sorprendente de una laguna en el texto (Leo,

disimuladamente a un lado (239b-40) para atacarle por sorpresa más tarde (280 ss.).

En el caso de *Cab.* 244-5, en cambio, el anuncio es el de la entrada del propio coro, y los tetrámetros trocaicos corresponden al carácter de éste y a la forma en que aparece, así como en general a la situación que representa la párodo en su conjunto.

Los troqueos expresan rapidez, agresividad y movimiento, tres características destacadas de la párodo de *Cab.*, que no en vano coincide con la «escena de batalla»¹.

Desde el final del prólogo, los hechos se suceden rápidamente y el momento es de una agitación extraordinaria: en una brusca transición del prólogo a la párodo², el sirviente abandona los trímetros yámbicos (240 s.) y pasa a tetrámetros trocaicos para llamar al coro de Caballeros (242 s.), quienes han de ayudar al vendedor de morcillas en su enfrentamiento con el Paflagonio; al instante, anunciado por el criado (244 s.), el coro se presenta en escena y ataca a su oponente (247 ss.).

En fin, por lo que se refiere a la aparición misma, ya en la forma de producirse se pone de manifiesto la agresividad y el ímpetu de los Caballeros, que entran a la carga, según señala el esclavo en el anuncio (245). Por otra parte, destacable también para la cuestión que nos ocupa es el modo en que el sirviente reparte su atención entre la entrada del coro y la pelea ya iniciada en escena entre Paflagonio y Morcillero, dividiéndose por tal motivo el anuncio en dos partes: sin descuidar ninguno de los dos frentes, el esclavo comienza la introducción (244a), se interrumpe brevemente para animar al pusilánime Morcillero (244b: 'Ἄλλ' ἀμύνου κἀπαναστρέφου πάλιν, «¡Pero defiéndete, vuélvete contra él!»), y luego prosigue y concluye el anuncio en el verso siguiente (245); por otro lado, después del anuncio y hasta la primera intervención del coro (247 ss.), las apelaciones del esclavo al vendedor se repiten (246: 'Ἄλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπήν αὐτοῦ ποιοῦ, «¡Pero defiéndete, persíguelo, ponlo en fuga!»).

Quaestiones 2, *apud* Starkie, *ad* 239); cf., a modo de ejemplo, v. Leeuwen, *ad* 239, Starkie, *ad* 239, Süß, «Inkongruenzen» 123, Landfester, *Handlungsverlauf* 45, n. 3, y Russo, *Aristofane* 82-3.

¹ Para este concepto, vid. *infra*, p. 110, n. 1.

² Para una situación similar, cf. *Paz* 289-300.

1.3.2.2. *Los anuncios en tetrámetros anapésticos de Cab. 1326-32 y Nub. 323-8*

Se ha señalado que en la comedia el metro anapéstico aparece en ocasiones asociado a contextos cultuales¹. Pues bien, *Nub. 323-8* es el anuncio en tetrámetros anapésticos de la entrada de esas diosas, las Nubes, que forman el coro; y *Cab. 1326-32* es el anuncio ceremonioso de una entrada importante, la de Pueblo investido de su poder soberano, y tiene también tintes religiosos². Las pinceladas de religiosidad de esta última introducción corresponden a la antigua Atenas³. El lugar donde habita el rejuvenecido Pueblo, y cuya aparición –materializada de algún modo o tan sólo imaginaria– se produce durante el anuncio mismo de la entrada de éste, como ya se ha dicho, adquiere un aura divina: Morcillero/Agorácrito ordena al coro celebrar la presencia de la antigua Atenas con el grito ritual de júbilo, la *ololyge*⁴ (ὀλολύξατε, 1327a); la aparición misma, por otra parte, se denomina con el término habitual para una epifanía, φαίνεσθαι (1327a); el adjetivo θαυμασταί (1328a) habla también del carácter divino de la vieja Atenas; por último, cuando

¹ Vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 65, y, II, 237, quien hace la observación a propósito de la solemne invocación de Estrepsíades al coro de Nubes en la comedia de este mismo nombre (*Nub. 263 ss.*), invocación que adopta la forma de un ὕμνος κλητικός, adecuado a la naturaleza divina del coro; Mazon, *Essai* 51 y 53, por su parte, menciona también la adecuación de los anapestos de la párodo de *Nubes* al carácter de diosas que tienen las componentes del coro.

² Kleinknecht, «Epiphanie», sostiene que la entrada de Pueblo es una escena de epifanía configurada según el modelo cultual; una conclusión a la que llega después de analizar minuciosamente el vocabulario del anuncio y del resto de la esticomitia. Por su parte, Landfester, *Ritter* 92-7, aunque reconoce la validez del análisis terminológico realizado por Kleinknecht, no considera correcta la interpretación que hace del mismo. Admitiendo que existe, efectivamente, un vocabulario religioso, característico en parte de una epifanía, el autor observa que tal vocabulario aparece asociado, no a Pueblo, sino a Morcillero y a Atenas. En su opinión, por lo tanto, no hay una epifanía de Pueblo, que recibe tan sólo el tratamiento de un soberano (μόναρχος, 1330b, y βασιλεύς, 1333a); lo que hay es una epifanía de Atenas, así como una caracterización heroica de Morcillero, y divina de éste último y de aquélla. Nosotros pensamos que tal caracterización afecta de forma indirecta a Pueblo.

³ Personificada aquí, en cierto modo, aunque no se encarne en una figura.

⁴ Sobre este término y los siguientes, vid. el análisis de Kleinknecht, «Epiphanie» 150-2, y las matizaciones del mismo que hace Landfester, *Ritter* 94-8.

el corifeo pide a ésta que le muestre al soberano, se emplea de nuevo un término técnico, el verbo δείκνυμι (1330a), que designa cualquier tipo de revelación hecha por los dioses. En fin, además de esta divinización de la antigua Atenas, que de manera indirecta afecta también a Pueblo, cabe destacar del anuncio otros hechos interesantes para lo que nos ocupa, que dotan de majestuosidad a esta entrada, tales como, por ejemplo, la transformación momentánea de la puerta de la *skene* en los Propileos (1326), la dignidad real que se otorga al personaje (μόναρχος, 1330b) y el aspecto resplandeciente de Pueblo vestido a la antigua usanza (1331 s.), hechos sobre los que volveremos más tarde al estudiar el contenido de los anuncios. Para concluir, queremos señalar que el tono solemne de la introducción se encuentra también en el resto de la esticomitia en tetrámetros anapésticos en la que se incluye, y que está dedicada por entero a la «entrada» de Pueblo: se encuentra, así, en los versos que preceden al anuncio (1316-25), en los que se prepara la aparición del personaje¹, y en el saludo que, una vez hecha ésta, el corifeo brinda al recién llegado (1333-4).

Examinemos ahora el caso de *Nub.* 323-8.

Se trata, como el anterior, de un anuncio extenso en tetrámetros anapésticos, que acompaña asimismo a una entrada importante en todas las comedias, la entrada del coro, muy esperada, además, en este caso, puesto que las Nubes cantan invisibles (al menos para los personajes presentes en escena) antes de aparecer en la orquesta (275-90 = 298-313); respecto a la función caracterizadora del metro, ya hemos señalado que los versos largos anapésticos sirven aquí para anunciar la entrada de unas diosas. *Nub.* 323-8, en efecto,

¹ El concepto de «preparación» que manejamos es el de Taplin (*Stagecraft*, *passim* y especialmente 9-12), formulado para la tragedia, pero válido también en general para la comedia. El autor utiliza el término en un sentido amplio para «todo aquello que se dice o hace antes de una entrada o salida y sirve para preparar este hecho o tiene relación con él» (pp. 9-10). Las formas de preparación son diversas, y la preparación misma, por otro lado, puede resultar más o menos intensa y explícita. La preparación es un recurso dramático de primer orden: el significado de una entrada o de una salida depende en gran manera de su preparación; es ésta la que crea expectación y sitúa el hecho en su contexto dramático; además, el recurso brinda oportunidades de sorpresa, allí, por ejemplo, donde la preparación falta, es parcial, o se frustra la expectativa creada. En fin, la preparación de una entrada o de una salida no se ciñe sólo a la identidad del personaje, sino que otros aspectos como la ocasión o la forma del movimiento pueden estar o no preparados.

enfatisa en el metro la naturaleza divina del coro, pero, a diferencia del anuncio anterior, no lo hace en las palabras; es más, una parte considerable de la introducción la ocupa la broma de la «ceguera» de Estrepsíades (324-7), incapaz de compartir con Sócrates la ilusión de estar viendo a las Nubes descender de los montes para acudir a la orquesta. Las únicas alusiones destacables en este sentido son el epíteto típico de una divinidad¹, πολυτίμητοι (328a), que aplica Estrepsíades a las Nubes, y el comentario de Sócrates sobre el lento descenso de éstas (ἡσυχῆ, 324a), un movimiento pausado idóneo para su naturaleza. En fin, si pensamos en la utilización de tetrametros anapésticos en el resto de la párodo, resulta claro que donde el tono adquiere gravedad de una manera destacada y se subraya con énfasis la condición de diosas que tienen las Nubes es en el ὕμνος κλητικός mediante el que Sócrates las invoca solicitando su presencia (263-6, 269-74); de un modo muy distinto, obviamente, la entrada silenciosa del coro (permanece callado hasta el ceremonioso intercambio de saludos con Estrepsíades bastante tiempo después, vv. 356 ss.) ayuda también a dibujar el perfil de las Nubes, otorgándoles un aire misterioso, que conviene al carácter divino del personaje y a su naturaleza «etérea» (como etéreos e «incomprensibles» son los asuntos de que se ocupa Sócrates).

Para terminar, queremos hacer una observación sobre la posibilidad de interpretar de otro modo los anapestos de la párodo de *Nub.*, especialmente los de la escena que comienza en 314 y de la que forma parte el anuncio. En principio, la naturaleza del coro puede explicar por sí misma el uso de este metro; no obstante, hay quien parece ponerlo en relación con el carácter expositivo y de reflexión de la escena, estableciendo un paralelismo con el uso de tetrametros anapésticos en los epirremas del agón o en contextos deliberativos de otra índole (*Avisp.* 334-402: 346-64 \simeq 379-402)². De hecho, el conjunto que forman los vv. 314-477 constituye para algunos un elemento próximo al agón³.

¹ Kleinknecht, *Gebetsparodie* 23, n. 3, Radermacher, *Frösche* 186, Dover, *ad* 269.

² Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 146 y n. 12.

³ Mazon, *Essai* 53-4, Gelzer, *Agon* 138-51.

1.4. EL LUGAR DE APARICIÓN DE LOS ANUNCIOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES AL RESPECTO

Al estudiar el metro de los anuncios, ya hemos señalado la parte estructural de la comedia en la que éstos aparecen. No vamos a repetir, por tanto, lo dicho al respecto; nuestra intención ahora es considerar dos cuestiones relacionadas con el lugar de aparición de los anuncios, y que por distintos motivos creemos reseñables.

La primera, sobre la que ya se ha mencionado algo, tiene que ver con el hecho de que sea el corifeo quien formula una de las introducciones en trímetros, la de *Ac.* 1069-70. Las escenas yámbicas pertenecen propiamente a los personajes de la *skene*, y el silencio del coro es lo esperado en esta parte de la comedia. Ello no significa, como pone en evidencia la introducción de *Ac.* 1069 s., que el coro no hable nunca en las escenas yámbicas; lo hace, pero el hecho es tan inusual –especialmente en las comedias anteriores a *Aves*, esto es, en las estudiadas por nosotros– que merece un comentario. Por otra parte, el que el coro abandone su papel de observador y tome la palabra (a través del corifeo) en estas escenas es una manera de integrarlo en la acción dramática durante toda la obra¹, y, según se desprende del examen del conjunto de las comedias aristofánicas, el anuncio de la entrada de personajes es una de las formas que puede adoptar la participación, tímida, del coro en el recitado yámbico: así lo demuestran, por lo que hace a las obras estudiadas, *Ac.* 1069 s., y por lo que hace al resto, *Aves* 1196-8² y *Lis.* 1082-5, igualmente en trímetros; de otro lado, está también *Lis.* 1072-3, un anuncio en versos largos anapésticos que sucede a un *stasimon* y da paso al recitado yámbico, en el que el corifeo continúa haciendo uso de la palabra pero ya en trímetros. Finalmente, el hecho de que *Ac.* 1069 s. esté en boca del corifeo puede

¹ Gelzer, «Aristophanes» 1521, 7-11: «Der Koryphaios spricht erst von den Vögeln an häufiger auch in Trimeterszenen, was mit der aktiveren Einbeziehung des Chors in die Handlung auch im zweiten Teil zusammenhängt».

² En el caso de 1196, los mss. nos han transmitido un dímeter yámbico. La mayoría de los editores, entre ellos Coulon, han supuesto la pérdida de parte del verso, enmendándolo de formas diferentes para restaurar el trímetro esperado. Vid. Dunbar, *Birds*, *ad loc.*

obedecer a razones paródicas: el dístico, como ha sido mencionado, es una parodia de los anuncios que acompañan a la entrada del mensajero en la tragedia¹, habiéndose tomado como modelo los más estereotipados; por otra parte, los anuncios de dos y tres versos, formularios y en boca del corifeo, empleados para introducir en escena a personajes –no sólo al mensajero– durante los episodios, son frecuentes en la obra de los dos trágicos más jóvenes, sobre todo en la de Eurípides²; quizá, pues, no sólo el contenido y la forma del anuncio, sino también el hecho mismo de que esté en boca del corifeo remiten al género trágico.

La segunda cuestión se refiere a la función de engarce entre elementos de naturaleza distinta que puede desempeñar el anuncio, sirviendo de transición gradual, bien de elementos que son dominio de los personajes –el prólogo y las escenas yámbicas– a otros que pertenecen sólo al coro o a ambos³ (así, *Cab.* 244-5, *Avisp.* 1500b-4a, 1504b-6 y 1507-

¹ Aunque la escena de mensajero alcanza un grado de formalización notable, especialmente de la mano de Eurípides, no sigue un esquema rígido; así, por ejemplo, el anuncio es un elemento aleatorio de la misma. Aristófanes lo imita en varios pasajes, recogidos por Rau en su análisis de la parodia que hace el poeta cómico de la escena de mensajero de la tragedia (*Paratragodia* 162-8). Además de *Ac.* 1069-70, los anuncios en cuestión son los siguientes: *Aves* 1121, 1168-9 y *Tesm.* 571-3. Sobre *Ac.* 1069-70, en particular, vid. Rau, *Paratragodia* 165 y especialmente 137-8.

² García Novo, *Anuncio* 587-9, estudia los anuncios de la tragedia que son réplicas aisladas de uno a cuatro versos. De su análisis se desprende 1) que los dísticos y trísticos (nos referimos al tipo de anuncio que la autora denomina «explícito», definido por ella en la página 222 como «la declaración de que un personaje llega a escena, hecha por el personaje que lo divisa», y que coincide básicamente con el concepto de anuncio manejado aquí), aun teniendo cierta relevancia también en la obra de Sófocles, son bastante más numerosos en la de Eurípides; 2) que están casi todos ellos en boca del corifeo; y 3) que su contenido tiende a ser formular (*καὶ μὲν*, por ejemplo, suele aparecer en estos anuncios, como en *Ac.* 1069-70).

³ Sobre esta distinción, vid. Gelzer, «Aristophanes» 1519, 36-48, quien tomando como criterio la naturaleza de los participantes divide las formas fijas tradicionales de la comedia en tres grupos: 1) las partes no dramáticas reservadas al coro y al corifeo, es decir, la parábasis principal y la secundaria; 2) las partes dramáticas con coro y actores, es decir, la párodo, el agón y la *exodos*; y 3) las partes dramáticas propias de los actores: el prólogo y las breves escenas de la segunda mitad de la obra, separadas por cantos corales. En lo que respecta a nosotros, seguimos la triple división de Gelzer, pero la utilizamos más ampliamente para clasificar no sólo las partes tradicionales mencionadas, sino en general los elementos formales de la

11), bien al revés (así, *Ac.* 238-40 y *Cab.* 1326-32). No obstante, debe aclararse que tal función no corresponde sólo al anuncio; hay, además de él, otros elementos diferentes con el mismo cometido¹.

Así, por ejemplo, en el caso del anuncio dialogado Morcillero-corifeo (*Cab.* 1326-32), esta función de puente corresponde a la esticomitia en tetrámetros anapésticos de la que forma parte el anuncio (1316-34), y que ambos interlocutores sostienen cuando el Morcillero reaparece tras la segunda parábasis. Dedicada toda ella a la «entrada» de Pueblo (contiene, lo hemos visto, la preparación de la entrada del personaje, 1316-25, el anuncio de la misma, 1326-32, y el saludo del corifeo al recién llegado, 1333-4), la esticomitia sirve de transición del intermedio parabático (1264-315) a una escena yámbica (1335 ss.), puesto que el coro, concluido el interludio, sigue hablando en el recitado.

Por lo que se refiere a *Ac.* 238-40, cierra ese pequeño conjunto de versos (234-40) que sucede a la sizigía con la que el coro acompaña su entrada (204-33); el anuncio, formulado por el corifeo, actúa de puente entre la párodo y la escena yámbica siguiente (241-62), como también lo hace el que la voz del personaje anunciado se oiga fugazmente dentro de la casa justo antes de su introducción (237), es decir, antes de concluida la párodo.

Por su parte, los anuncios sucesivos de las entradas de los tres Carcinitas (*Avisp.* 1500b-4a, 1504b-6, 1507-11) y los comentarios siguientes ante esta aparición (1512-7) enlazan la última escena yámbica de la comedia (1474-515) y la *exodos* (1516-37); a ésta pertenecen ya los dos versos, en boca del corifeo, con los que concluye la extensa presentación del grupo, lo que significa que, además de ser introducidos los protagonistas de la «salida» al

comedia, como, por ejemplo, los estásimos del coro, las estrofas (a cargo sólo de éste último, o con participación también de un actor) divisoras de escenas yámbicas, o las escenas en trímetros de los actores que aparecen en la primera mitad de la obra, antes de la parábasis.

¹ Sobre el engarce entre unidades distintas en la comedia, vid. Rodríguez Adrados, *Fiesta* 332-3, que señala las dificultades en la segmentación que se derivan de ello. El mismo problema es apuntado por Lucas para la tragedia de Sófocles (*Estructura* 22); Lucas denomina «montaje» al fenómeno según el cual un mismo elemento «sirve de cierre a la unidad anterior y a la vez da entrada a la siguiente, impidiendo por lo tanto dar un corte tajante entre ambas».

final de la unidad anterior, formalmente ambas partes se superponen. En sentido estricto, el contacto coro-actor que se produce tras la introducción de los recién llegados, a los que el coro apela (1518 ss.), sirve igualmente de transición, como en el caso anterior de *Cab.* y en el que vamos a ver ahora, perteneciente también a la misma obra.

Cab. 244-5 es el anuncio de la entrada del coro y se inserta en el breve grupo de versos –242-6– que empalma el prólogo (1-241) y la párodo (242-302), coincidente en este caso con la «escena de batalla». La llamada del Esclavo primero al coro (242 s.), adoptando ya el metro de la párodo (tetrámetros trocaicos), y el anuncio de su entrada forman en esencia el contenido del elemento que nos ocupa; lo completan las órdenes de enfrentarse a Paflagonio dadas por el esclavo al Morcillero (244b, 246). Como hemos adelantado, el hecho de que el coro se dirija al entrar a los ya presentes (247 ss.) contribuye asimismo a atenuar los límites entre ambas unidades –prólogo y párodo–.

Finalmente, salvo en *Cab.* 244-5, en todas las introducciones mencionadas participa el coro, caso claro de *Ac.* 238-40, a su cargo exclusivamente, y del anuncio dialogado corifeo-actor de *Cab.* 1326-32; en cuanto a *Avisp.* 1500b ss., el coro también toma parte en la presentación de los Carcinitas, aunque sólo de forma muy limitada, como sabemos. Pues bien, de esto se desprende que, aun dejando fuera *Avisp.* 1500b ss., la mitad de los escasos anuncios del coro, o coro-actor, que aparecen en nuestras comedias desempeñan la función de transición a la que nos referimos¹. En el caso de los anuncios en boca de los actores, el número en términos relativos de los que cumplen tal cometido disminuye: están sólo *Cab.* 244-5; las introducciones de los Carcinitas, propiamente a cargo de los personajes de la *skene*; y además *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5, que tienen la particularidad de enlazar también unidades formales distintas, pero a cuenta ambas de los actores: en los dos casos, el anuncio

¹ Los anuncios a cargo del coro que se encuentran en las comedias posteriores a *Paz* tienen en su mayoría la misma función: salvo *Lis.* 1082-5, todos ellos sirven de transición de un elemento coral (estrofa y *stasimon* en los casos de *Aves* 1196-8 y *Lis.* 1072-3, y *epiparodos* en el de *As.* 500-3) o de una escena en versos largos (básicamente a cargo de los actores, pero de la que el coro no permanece del todo al margen), como sucede en *Tesm.* 571-3, al recitado yámbico.

cierra un conjunto en trímetros (*Ac.* 1174-89, *Avisp.* 1292-325) al que sigue un amebeo (*Ac.* 1190-226¹, *Avisp.* 1326-40); anunciando la entrada del personaje que abre este último elemento (Lámaco y Filocleón, respectivamente), *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5 sirven de transición del recitado al canto.

1.5. LA LENGUA DEL ANUNCIO

1.5.1. *La lengua del anuncio: expresión de la lengua de la comedia*

Los anuncios puramente declarativos son los menos frecuentes (*Ac.* 175, 908-9, 1069-70, *Cab.* 146b-7a, 244-5, *Avisp.* 1324-5, 1415-6 y 1532-4); la mayoría de ellos tiende a incluir exclamaciones, apelaciones a otro interlocutor y preguntas. Ello no significa, sin embargo, que estas formas de expresión tan distintas se presenten necesariamente a un mismo tiempo; lo que queremos destacar es, primero, la frecuencia con que el tono aseverativo se rompe introduciendo otro u otros tipos de enunciado distintos, y, segundo, la sensación de viveza y variedad –más marcada en unos casos que en otros– que tal combinación y alternancia de tonos proporciona a la lengua. Ésta es una característica de la lengua de Aristófanes², y, como vemos, la mayoría de los anuncios, a pesar de su brevedad, la poseen en mayor o menor medida. Este juego de tonos se aprecia muy bien en algunos de los anuncios dialogados más extensos, con una marcha del diálogo más irregular y natural (*Nub.* 323-8, *Avisp.* 202b-8 y *Paz* 1043-51). No obstante, la extensión o el carácter dialógico no son determinantes, y, fuera de los anuncios de este tipo, también hay algunos que destacan en la

¹ *Ac.* 1190-226 constituye un amebeo Lámaco-Diceópolis sólo en un sentido muy limitado, como veremos en el capítulo siguiente.

² Dover, «Stile»16-7. Vid. también López Eire, *Lengua coloquial*, 38-40, 61-8, que subraya la importancia de la entonación en la comedia, su amplia variedad de matices y su carácter con frecuencia cambiante; el autor observa que es un rasgo típico del coloquio.

cuestión que estamos analizando, por ejemplo, *Ac.* 238-40, 1084, *Avisp.* 143 y *Paz* 79-81, breves y a cargo de un personaje o, caso de *Ac.* 238-40, del coro: en éste último, aseveraciones, apelaciones y una pregunta del corifeo a sus compañeros se entremezclan; en el de *Paz*, el esclavo de Trigeo exclama y pide ayuda a sus vecinos en el primer verso, explicando en los dos siguientes el motivo de tan agitada reacción (su amo se eleva en el aire a lomos de un escarabajo); en cuanto a *Ac.* 1084 y *Avisp.* 143, sólo emplean la exclamación y la interrogación, tratándose, por otra parte, de los dos únicos anuncios que no hacen uso de aseveraciones.

La segunda cuestión que queremos mencionar está estrechamente relacionada con la anterior y se desprende en cierto modo de ella: nos referimos a la presencia, en los anuncios, de la función expresiva, sobre todo, y de la apelativa¹. Si dejamos de lado los anuncios puramente declarativos, en el resto, con una única excepción (*Avisp.* 1500b-4a)², aparecen siempre una de las dos funciones o ambas³, cobrando a veces una importancia notable o

¹ Se ha señalado que el rasgo característico más relevante de la lengua coloquial de la comedia aristofánica (en realidad, no sólo de ella, sino de todo nivel coloquial de lengua) es precisamente la destacada presencia de estas dos funciones del lenguaje y de la fática. En el coloquio, la función referente pierde cierta intensidad frente a éstas otras, en virtud de que el contexto es siempre muy reducido, y la situación, la entonación y los gestos del actor permiten comprender el mensaje. Vid. López Eire, *Lengua coloquial, passim* y esp. 24-6.

² En realidad, no es descartable que alguna de las frases del anuncio (por ejemplo, la pregunta de Filocleón a su sirviente por la identidad del personaje que entra –1501a–) se pronunciara de forma expresiva. Por otro lado, hay un elemento, la partícula enfatizadora γέ (1500b, 1502), que tiene con seguridad un valor expresivo; íntimamente ligadas a las funciones del lenguaje no referenciales (en concreto, a la expresiva, conativa y fática), las partículas, en efecto, juegan también un papel importante en la lengua coloquial de la comedia aristofánica (López Eire, *Lengua coloquial* 119-33), pero un análisis tan minucioso excede los límites de nuestro trabajo (por la misma razón, otros hechos propios del coloquio tampoco han sido tratados; para un estudio exhaustivo de los rasgos que definen la lengua coloquial de la comedia, remitimos a la monografía citada de López Eire).

³ El grupo de versos de *Avisp.* 1512-7, estrechamente vinculado a las introducciones previas de los Carcinitas, como hemos visto, participa, a este respecto, de las mismas características que los anuncios propiamente dichos: las funciones expresiva (1512-3: comentario exclamativo de Filocleón ante la llegada del grupo) y conativa (1514-7: exhortaciones de Filocleón –la de «bajar a la arena», dirigida a sí mismo, y la

llegando incluso a ser las funciones dominantes (así, por ejemplo, en *Ac.* 1084, *Avisp.* 143, 202b-8 y 899-901, por lo que se refiere a la primera de ellas; y en *Cab.* 1326-32 y *Avisp.* 152-5, por lo que se refiere a la otra).

A la función expresiva contribuyen las interjecciones (αἰαῖ, *Ac.* 1084a; οἴμοι, *Cab.* 234a, *Avisp.* 202b, 207a, *Paz* 79a, 233b; ὦ, *Nub.* 328a, *Avisp.* 900a, 1504b); los comentarios exclamativos (*Cab.* 234a, 693b, *Nub.* 328a, *Avisp.* 143a, 202b, 207a, 900-1, 1504b, *Paz* 79a, 233b, 1045b; cf. también *Ac.* 238, *Cab.* 1329 y *Paz* 79b, vocativos con cierto matiz expresivo); los juramentos que refuerzan afirmaciones (νῆ (τὸν) Δία: *Nub.* 328a, *Avisp.* 1506a, *Paz* 1265a) y negaciones (μὰ (τὸν) Δία: *Avisp.* 205a, 1507a, *Paz* 1046b); la repetición de palabras (*Avisp.* 208b; *Paz* 79), que refleja la excitación del hablante; en fin, las preguntas que sirven fundamentalmente para expresar los sentimientos del personaje ante la entrada, y de las que *Ac.* 41a, 1084, *Nub.* 325b, *Avisp.* 143b, 204b-5a, 208b y 1509 constituyen ejemplos claros (cf. además *Ac.* 238 y *Avisp.* 203, interrogaciones donde puede vislumbrarse también el estado anímico del que habla).

En cuanto a la función apelativa, la desempeñan las interjecciones (ὦ, *Cab.* 1329a, *Paz* 79b; φέρε, *Nub.* 324a, *Paz* 234a, εἴθι, *Paz* 1207a, éstas últimas de las llamadas impropias); los vocativos (*Ac.* 238, *Cab.* 1329, *Paz* 79b); los subjuntivos voluntativos (*Paz* 234a, 1051); y especialmente los imperativos (*Ac.* 1189b, *Cab.* 1327a, 1330a, *Nub.* 323a, 324a, *Avisp.* 152b-5, 1361, *Paz* 1043a, 1207b). Respecto a éstos últimos, la relación dada la completan, por una parte, las órdenes de guardar silencio y de hacerse a un lado, que el corifeo formula a sus compañeros en *Ac.* 238a y 239b-40a, y que tienen de particular el hecho de que el verbo está elidido¹; y, por otra, la petición de socorro que el esclavo de Trigeo dirige a sus

de preparar una salmuera, dirigida a su criado— y del corifeo —la de hacer sitio a los bailarines, destinada a sí mismo y a sus compañeros— correspondientes a los preparativos para la danza) predominan de forma clara en este elemento.

¹ La elipsis es otro de los rasgos que definen el nivel coloquial de lengua (vid. además *Paz* 1265a, un caso hasta cierto punto comparable a éste: a la decisión previa del vendedor de armas de abandonar la escena —«Marchémonos, amigo», 1264—, el protagonista responde con un «Sí, por Zeus» —1265a—, sobreentendiéndose, pues, el imperativo «marchaos»). Sobre esta cuestión, vid. López Eire, *Lengua*

vecinos en *Paz* 79, y cuya particularidad consiste en el valor fundamentalmente expresivo de la orden, pues es «falsa», no espera respuesta; tal mandato constituye sobre todo una muestra de la excitación del criado ante la aparición aérea de su amo¹.

En fin, las dos cuestiones examinadas hasta ahora indican que en la mayoría de los anuncios se hacen patentes, en mayor o menor grado, la expresividad y el deseo de actuar sobre el interlocutor propios de la lengua coloquial, que es (el ático coloquial, concretamente) la lengua base que Aristófanes emplea en sus obras. Pues bien, vamos a ver a continuación cómo las introducciones estudiadas ponen de manifiesto otro rasgo típico de la lengua del poeta, a saber, el uso extenso de modalidades lingüísticas que contrastan con el ático coloquial². Tal uso, cuya intención, a nuestro juicio, no ha de ser necesariamente gracioso³, imprime a aquélla una variedad y riqueza extraordinarias, y aparece reflejado, en una pequeña medida, en los anuncios.

Así, 1) y por lo que se refiere a las lenguas literarias, la parodia de tragedia se muestra en *Ac.* 1069-70, remedo, como ya se ha dicho, de las introducciones del mensajero trágico, y

coloquial 181 ss.

¹ Otras «falsas» llamadas llenas de expresividad son, por ejemplo, la de Estrepsíades en *Nub.* 1321-3, mientras entra en escena perseguido por su hijo, y la de Filocleón en *Avisp.* 400-2, provocada por los intentos de Bdelicleón y de su esclavo de impedir que se descuelgue por la ventana (vid. la pequeña referencia que hace Bain, *Masters* 45-6, a «falsas» órdenes en la comedia, en las que cabrían las del tipo que nosotros acabamos de señalar).

² Una buena visión de conjunto sobre la cuestión se encuentra en Rodríguez Monescillo, «Comicidad verbal», y sobre todo en López Eire, «Lengua», a quien seguimos especialmente; también cabe mencionar Dover, «Stile», y Melero, «Niveles de lengua». De las implicaciones teóricas que tiene el carácter rico y variado de la lengua y, en general, del estilo de Aristófanes se ocupa Silk en el capítulo 3 («Language and Style») de su reciente monografía, *Definition of Comedy* 98-159; Silk interpreta la naturaleza «móvil», para expresarnos en sus mismos términos, característica del estilo aristofánico a la luz del principio de discontinuidad que preside en buena parte sus comedias.

³ A este respecto disentimos de Rodríguez Monescillo y de López Eire, que presuponen la intencionalidad cómica del recurso. Por ejemplo, la solemnidad religiosa de *Cab.* 1326 ss. no tiene, para nosotros, nada de gracioso; sirve para caracterizar «seriamente» a los personajes y a la situación que la comedia representa en ese momento, y también para mostrar el hábil manejo de la lengua por parte del poeta, capaz de utilizar otros registros distintos del propiamente cómico.

también, a modo de breve pincelada, en la interjección αἰαῖ¹ (*Ac.* 1084), con que Diceópolis expresa su temor –fingido– ante la llegada del enviado del sacerdote de Dioniso (en realidad, el anuncio en sí tiene un cierto aire de introducción de mensajero trágico, como veremos); el color épico asoma en el anuncio de la entrada de Cárcino, ὁ ποντομέδων ἀναξ², «el soberano del mar», en palabras del corifeo (*Avisp.* 1532-3); y los calificativos de Atenas, «reluciente y coronada de violetas» (*Cab.* 1329), nos llevan a la poesía de Píndaro; 2) la lengua religiosa aflora en los anapestos solemnes de *Cab.* 1326-32, como hemos visto, y sólo de pasada en *Nub.* 323 ss., en el epíteto típico de una divinidad πολυτίμητος (328), que Estrepsíades atribuye a las Nubes, las nuevas diosas; 3) un dialecto distinto del ático lo encontramos en el anuncio dialogado de *Ac.* 908-9, donde el Tebano se expresa en su propia lengua (909a), como lo hace, por otra parte, durante toda su intervención en la obra (860-958); 4) se ha señalado que la lengua de la clase nobiliaria aparece en *Cab.* 244-5 (245), y, en general, en el parlamento entero en que se inserta el anuncio³; 5) finalmente, la lengua inventada por el poeta para suscitar risa la hallamos en la creación cómica Καρκινίτης⁴, que se usa para uno de los hijos de Cárcino (*Avisp.* 1504b-6: 1505).

¹ Rau, *Paratragodia* 138.

² Es posible que el epíteto, con el que se realiza irónicamente al personaje, haga alusión a la actividad naval de Cárcino como general de la flota ateniense; lo mismo puede decirse del calificativo θαλάσσιος que se le atribuye unos versos antes (1519). El nombre del personaje, «Cangrejo», puede también ser la causa de tan pomposas designaciones. Volviendo al epíteto, hay que decir que parodia de vocabulario épico se encuentra igualmente en otros versos de la *exodos* (Rau, *Paratragodia* 156), parte de la obra a la que pertenece el anuncio de *Avisp.* 1532-4. Sobre la personalidad real de Cárcino y sus hijos, vid. MacDowell, *ad* 1501, y Olson, «Karkinos» 65-74, especialmente 66-7.

³ López Eire, «Lengua» 273.

⁴ El sustantivo está modelado sobre nombres de procedencia étnica como Ἀβδηρίτης. La aplicación del sufijo -της a un nombre de persona y no de lugar provoca el efecto cómico; se sugiere de este modo que Cárcino y los suyos constituyen un grupo de filiación étnica diferenciado (MacDowell, *ad* 1505). Otra creación burlesca que aparece en los anuncios (*Avisp.* 899-901) es la de Λάβης, el nombre del perro acusado de robo, correlato del general Laques: partiendo del verbo λαμβάνω, Aristófanes se ha inventado el nombre de Λάβης («Ladrón»), tras el cual hay, además, un juego con el nombre de Λάχης, a quien de este modo se le llama ladrón. El nombre del perro aparece en el anuncio que acompaña a su entrada (*Avisp.* 899-901), pero ya ha sido mencionado anteriormente (836).

Hay que decir que estas modalidades lingüísticas sirven para caracterizar de una manera u otra a los personajes, al que hace el anuncio o al que entra, sobre todo a éste último¹. En realidad, el único ejemplo seguro en el primer caso es el de *Ac.* 908-9, donde el dialecto beocio se usa para la caracterización nacional del Tebano. Respecto a la segunda situación, se da en todas las introducciones restantes: el epíteto de las Nubes πολυτίμητος (*Nub.* 328) apunta a su condición de diosas, y la lengua religiosa y poética de *Cab.* 1326 ss. dignifica y otorga un halo divino a Atenas, y, de forma indirecta, a Pueblo; a su vez, el modo de expresarse del esclavo en el anuncio de la entrada del coro de Caballeros es adecuado a la clase noble de éstos últimos (*Cab.* 244-5); por su parte, el remedo paratrágico de *Ac.* 1069-70, el color épico de *Avisp.* 1532-3 y el compuesto «Carcinita» (*Avisp.* 1505) tienen en común el caracterizar de forma jocosa al que entra, en los dos primeros casos, por la incongruencia entre el tratamiento dispensado a la figura y su condición real (en *Ac.*, se anuncia como un mensajero trágico a alguien que, obviamente, no lo es —y que si tiene algo de trágico, es sólo de modo ridículo—, y en *Avisp.*, se recuerda la actividad naval de Cárcino exagerándola cómicamente con palabras de tinte épico), y en el otro, por la ocurrencia de que Cárcino y los suyos forman un grupo de filiación étnica diferenciado. Respecto a *Ac.* 1084, su aire trágico, inapropiado para la situación y para la figura que entra (el mensajero del sacerdote de Dioniso trae una noticia buena), lo acerca a este último grupo de anuncios.

Para terminar, otro elemento destacado de la lengua aristofánica que aflora en las introducciones son los juegos de palabras semánticos, de los que nos ofrecen ejemplos los

¹ Sobre la relación entre los personajes aristofánicos y su forma de expresarse, vid. Dover, «Linguaggio», quien subraya el compromiso entre convención y naturalismo que alcanza siempre Aristófanes en la creación del lenguaje de sus *dramatis personae*; los modos de expresión no dependen necesariamente del *ethos* de éstas. Esta cuestión la toca también Silk en el capítulo 5 («Character and Characterization») de su monografía *Definition of Comedy* 206-55, poniéndola en relación con la naturaleza esencialmente discontinua de la comedia aristofánica; expresión de esta discontinuidad son los cambios frecuentes de conducta y de lenguaje de los personajes, cambios inconsecuentes que difícilmente pueden explicarse en términos realistas (la discontinuidad en la caracterización aristofánica fue observada ya antes por Dover, *Comedy* 59-65).

anuncios de las entradas sucesivas de los tres Carcinitas y de su padre Cárcino en *Avisp.* (cf. además 152-5 –155– de esta misma obra, donde se juega con el doble sentido de βάλανος, «pasador» y «bellota»¹)². Los juegos aquí contenidos, de carácter claramente chistoso, descansan sobre todo en el nombre de Κάρκινος, «Cangrejo» (o «Cárcino», si se quiere) y «cangrejo». Así, los Carcinitas (ya nos hemos referido a esta creación cómica) son llamados «cangrejos» (1507) y considerados como tal³: Filocleón dice que «se va a tragar» (καταποθήσεται, 1502)⁴ al primero de los hermanos y, siguiendo con esta metáfora alimentaria, cuando entra el segundo, comenta que ya «está provisto de pescado» (ὠψώνηκ', 1506); por su parte, el tercer hermano recibe el nombre de una especie de pequeño cangrejo (1510), el πιτυοτήρης, probablemente por la reducida estatura del personaje (1511) y por el paso de baile que ejecuta al entrar en escena (1509), cuestión esta sobre la que volveremos

¹ MacDowell, *ad* 155.

² En rigor, podría añadirse también el nombre del esclavo «Paflagonio», correlato cómico de Cleón: Aristófanes escoge el étnico Παφλαγών, «natural de Paflagonia», porque suena a παφλάζειν, «hervir», «borbotear» (cf. *Cab.* 919), una asociación adecuada al talante agresivo y a la violencia verbal del personaje. El nombre de Paflagonio aparece en el anuncio de su primera entrada (*Cab.* 234) (y también en el de su regreso en 691), aunque ya lo hemos oído anteriormente, la primera vez al inicio mismo de la obra (v. 2).

³ Bromas basadas en la consideración de los Carcinitas (y de su padre) como cangrejos aparecen también fuera de los anuncios de sus respectivas entradas, así en 1515, 1520-2 y quizá en 1519, como hemos dicho. Respecto a 1515, hay que aclarar que pertenece al grupo de versos (1512-7) que sigue a las introducciones de los Carcinitas y que está estrechamente ligado a ellas; por cierto, en estos versos podría haber (MacDowell, *ad loc.*, no lo cree) otro juego en la palabra ὀρχίλος (1513): el nombre de este pájaro quizá evocaba a los espectadores la danza (ὀρχέομαι) y los testículos (ὄρχις), lo mismo que el de τρίορχος (1534), al que enseguida nos referiremos.

⁴ El verbo καταπίνω tiene aquí, por otra parte, un significado figurado añadido: el de «vencer»; Filocleón expresa así su intención, absurda, de ganar al Carcinita en el concurso de baile que cierra la obra (cf. vv. 1503-4). El mismo verbo aparece en el anuncio de *Cab.* 691-3, donde Morcillero lo utiliza para referirse a la intención de Paflagonio de tragarle (693), según deduce aquél de la brusquedad del esclavo al entrar en escena; obviamente, el verbo se usa también aquí en un sentido metafórico, pero carece de los significados añadidos que adquiere en *Avisp.* 1502: por un lado, el de «vencer», por otro, el de «tragar» en el sentido propio del término, dada la broma de considerar a los Carcinitas como cangrejos, es decir, como algo supuestamente comestible.

más tarde; en fin, el último juego de palabras lo encontramos en la introducción de Cárcino, donde el corifeo llama τρίορχοι a sus hijos (1534): el nombre de esta especie de gavián se emplearía porque sugiere τρεῖς y ὀρχέομαι, haciendo alusión al número y a la profesión de los Carcinitas, los «tres danzarines», o bien (si no ambas cosas a un mismo tiempo) porque el sustantivo puede interpretarse igualmente como «de tres testículos», τρεῖς y ὀρχεις, con lo que estaríamos ante un juego de palabras de claras reminiscencias sexuales, una referencia superflua, pero divertida, a la virilidad de los Carcinitas¹; por otro lado, no es descartable que haya en este anuncio otro juego sobre el nombre de Κάρκινος: Κάρκινος significa también «cangrejo», y de ahí quizá el epíteto «soberano rey del mar» que recibe el personaje (1532-3).

1.5.2. *Expresiones y elementos formales típicos en los anuncios*

Finalmente, vamos a ocuparnos de algunas otras cuestiones lingüísticas que, en nuestra opinión, merecen también ser destacadas y que tienen que ver con la presencia en los anuncios de ciertos elementos formales (así algunas partículas introductorias de anuncios y pronombres deícticos) o de expresiones (así las utilizadas para designar propiamente la entrada del personaje) que se repiten, y que dan cierto carácter estereotipado al anuncio, o, quizá mejor, a lo que constituye dentro de él la indicación misma de la entrada. Estas cuestiones han sido tratadas por quienes han estudiado los anuncios en la tragedia y en la comedia de Menandro².

¹ Sobre la especie de gavián mencionada en el anuncio, τρίορχος (= τριόρχης), vid. Thompson, *Glossary* 286-7. En cuanto a las interpretaciones de la utilización de dicha palabra, vid. MacDowell, *ad* 1534, y v. Leeuwen, *ad* 1534, para la primera, y Henderson, *Muse* 21 y 125, para la segunda.

² Para la primera, vid., por ejemplo, Hamilton, «Entrances» 63, n. 1, y García Novo, *Anuncio* 239-86, un análisis exhaustivo de la lengua del «anuncio explícito», que, dentro de las modalidades de anuncio que establece la autora, es la que coincide básicamente con el concepto de anuncio manejado por nosotros; para la segunda, Frost, *Exits* 5, y el trabajo ya antiguo de Koch, *De introductione* 37-88, especialmente 37-53, donde se estudian las expresiones empleadas para designar la entrada misma del personaje, en Menandro, pero

Comencemos por las formas de designar la propia entrada.

La mayoría de los anuncios contienen oraciones mediante las cuales, o bien se expresa de modo explícito que un personaje se dirige a escena («aquí viene éste»), utilizándose para ello un verbo de movimiento, o bien, lo que es menos habitual, se llama la atención sobre la entrada del personaje señalando su presencia («aquí está»), ya sea con el verbo *πάριμι* (*Avisp.* 899) o sin ningún verbo, caso de las oraciones nominales de *Ac.* 40, 175, 1189a, *Cab.* 1331 y *Avisp.* 1360a. Por lo que se refiere a la primera situación, los verbos de movimiento más utilizados son, con gran diferencia, *ἔρχομαι* (*Ac.* 908, *Avisp.* 1415, 1505) y sus compuestos *προσέρχομαι* (*Cab.* 146b, 691, *Avisp.* 1324, 1508, *Paz* 1044, 1209) y *ἐξέρχομαι* (*Ac.* 240, *Cab.* 234, *Paz* 1265), empleado éste último para entradas por la puerta; el resto lo componen *ἐπείγω* (*Ac.* 1070), *προστρέχω* (*Ac.* 1084), *προσέρπω* (*Avisp.* 1533) y *χωρέω* (*Nub.* 324b)¹. A una de estas frases típicas se suma en *Avisp.* 1360-3 y 1507-11 otra alusión, distinta formalmente, al movimiento de entrada del personaje: los verbos que se utilizan son *θέω* (1360: 'Ὀδὶ δὲ καὐτός· ἐπὶ σὲ κάμ' ἔοικε θεῖν) y el citado *προσέρπω* (Τουτὶ τί ἦν τὸ προσέρπον;, pregunta Filocleón en 1509b, después de que su esclavo ha indicado ya la aparición del tercer Carcinita); también en *Nub.* 323 ss. hay una segunda referencia a la aproximación de la figura (323-4a), pero el verbo de movimiento habitual es sustituido por otro más apropiado para el caso *κάτειμι* (Sócrates designa con él el descenso del coro de Nubes del monte Parnes).

Descontados los anuncios de naturaleza exclusivamente acústica de *Avisp.* 143, 152-5 y *Paz* 232-5, en los que, por tanto, no tiene cabida la constatación de la entrada –aunque en el

también en Aristófanes. Por lo que sabemos, el de Koch es el único trabajo, en lo concerniente a Aristófanes, sobre estas cuestiones.

¹ La frase (324b-5) forma parte de la descripción que hace Sócrates del viaje del coro de Nubes por montes, valles y bosques de camino a la orquesta (323-5). Tal descripción corresponde con seguridad a la entrada «dramática» del coro, pero quizá no a su aparición en escena propiamente. Es posible que ésta se produjera en el verso siguiente, cuando Sócrates, ante la incapacidad de Estrepsíades de compartir con él la visión de las Nubes acercándose, señala uno de los pasillos laterales (326a: Παρὰ τὴν εἴσοδον), y su discípulo asegura poder ya verlas (326b).

último se supone la aparición inmediata del personaje por la puerta, empleando para ello ἔξειμι (232)—, las introducciones restantes que no contienen expresiones del tipo «aquí viene» o «helo aquí», o «aquí está», son *Cab.* 244-5, *Avisp.* 202b-8, 1500b-4a y *Paz* 79-81. Desde luego, el carácter singular de la aparición del personaje en algunos casos no favorece el uso de tales expresiones: es lo que sucede en *Avisp.* 202b-8 y *Paz* 79-81, donde asistimos al intento de huida del juez por el tejado y a la presentación en vuelo de Trigeo, respectivamente. Los modos de describir o de advertir la entrada en el conjunto de estas cuatro introducciones son variados; he aquí dos ejemplos que ilustran bien esta variedad. En *Paz* 79-81, el esclavo del protagonista designa la entrada de su amo con una expresión sencilla, formalmente similar a las del tipo «aquí viene», pero sustituyendo el verbo de movimiento por otro más adecuado a la situación, αἶρω (80): «... mi amo se eleva en el aire», dice el sirviente. El caso de *Avisp.* 1500b-4a resulta, sin duda, más original: en los versos previos al anuncio, Filocleón desafía a los bailarines de tragedia que afirmen bailar mejor que él a una competición de danza (1497-9) y pregunta (1500a): «¿Lo afirma alguno, o ninguno?» (Φησίῃ τις ἢ οὐδεῖς;); la respuesta del esclavo que está con él indica la aparición del primer Carcinita (1500b): «Sí, uno sólo, aquél» (Εἷς γ' ἐκεῖνοσὶ μόνος).

Por lo que toca a los pronombres demostrativos¹, constituyen, junto con el nombre propio del personaje o algún sustantivo referido a él, las formas habituales de designar al que entra². Salvo *Ac.* 1084, todos los anuncios donde se constata explícitamente la entrada contienen uno de los dos elementos, o ambos, siempre en función de sujeto de la frase.

Respecto al primero de ellos, los pronombres demostrativos más usados son ὄδε (*Ac.* 175, 908, 1069, 1189, *Cab.* 146b, *Avisp.* 1324, 1360, 1415) y οὗτος (*Ac.* 40, *Cab.* 691, *Nub.* 324b y 325b³, *Avisp.* 205, 899, *Paz* 1043 y 1208), encontrándose una vez ἐκεῖνος

¹ Sobre la deíxis, otro rasgo característico del coloquio, que aflora constantemente en las comedias, vid. López Eire, *Lengua coloquial* 45-50 y 111-8.

² Nos referimos exclusivamente a la designación que se hace en el momento mismo de advertir la entrada.

³ Acabamos de mencionar el caso particular de la expresión de *Nub.* 324b-5.

(*Avisp.* 1500b) y otra ὄδ' ἐκεῖνος (*Cab.* 1331). En la práctica totalidad de los casos tales pronombres aparecen provistos de la -ί deíctica (ésta sólo falta en *Cab.* 1331, y *Nub.* 324b y 325b).

En fin, se desprende de lo dicho que, con una única excepción, la de *Ac.* 1084, los anuncios típicos del tipo «aquí viene» o «aquí está» emplean siempre un pronombre demostrativo o un sustantivo para aludir a la figura que entra.

Veamos ahora lo relativo a las partículas introductorias de anuncios.

Las partículas καὶ μήν¹ las encontramos introduciendo cuatro de los anuncios, los de *Ac.* 908-9, 1069-70, *Cab.* 691-3 y *Avisp.* 899-901; se trata de anuncios bastante convencionales: breves (dos o tres versos), del tipo «aquí viene» o «aquí está», y en los que se alude al personaje que entra mediante un demostrativo y, salvo en *Ac.* 1069-70, un nombre propio; además, aunque dos de ellos son dialogados, lo que constituye la constatación rigurosa de la entrada forma en ambos una unidad aparte, un monóstico en boca de un interlocutor (*Ac.* 908, *Avisp.* 899), al que siguen los comentarios en boca del otro que completan el anuncio. En todos los casos, καὶ μήν es inicio de parlamento.

No sucede lo mismo con estas otras partículas introductorias, ἀλλὰ . . . γάρ²: los dos

¹ Como partículas introductorias de anuncios las hallamos en Aristófanes (en las comedias estudiadas ahora y en las posteriores a *Paz*: *Lis.* 1072-3, 1082-5, *As.* 41-2, *Pl.* 332-4 y 1038-41) y en los poetas trágicos (Webster, «Preparation» 119-20, Taplin, *Stagecraft* 147-8), sobre todo en Sófocles y Eurípides. Para este uso de καὶ μήν, vid. Denniston, *Greek Particles* 356 y 586, y para una información detallada de la presencia de estas partículas en los anuncios de la tragedia, vid. García Novo, *Anuncio* 239-52. La ausencia de καὶ μήν en los anuncios de Menandro es observada por Frost, *Exits* 5.

² Las hallamos con esta función en Aristófanes, en los poetas trágicos (Webster, «Preparation» 119-20) y en Menandro (Frost, *Exits* 5). Sobre el uso en general de ἀλλὰ γάρ (más frecuentemente ἀλλὰ . . . γάρ) introduciendo anuncios, vid. Denniston, *Greek Particles* 103-4. Respecto a Aristófanes, hay que decir que en las comedias que siguen a *Paz* sólo hay un caso seguro de utilización de estas partículas: *Aves* 1168-9; de los otros dos anotados por Denniston, *As.* 951 no es propiamente un anuncio, sino el comentario de un personaje que entra en escena (949) sobre la presencia de otro que ya estaba en ella, y cuya aparición ha sido debidamente anunciada en su momento (934); y *Lis.* 1239-40a es un anuncio sólo si consideramos que el grupo expulsado de los Propileos en 1217-24 (probablemente se trata de esclavos que esperan la salida de sus amos del banquete, Henderson, *ad* 1216-38), en vez de apartarse sin más de la puerta, ha abandonado el

anuncios en que aparecen (*Ac.* 40-2 y 175) continúan un pasaje más extenso a cargo del mismo personaje, ya sea concluyendo una *resis* (como *Ac.* 40-2, que cierra el monólogo inicial de la obra recitado por Diceópolis) o dentro de una *oligostichia* (como en el otro caso). Se trata también de introducciones convencionales en el sentido mencionado antes.

Además de estas partículas, nos hemos encontrado con otras dos desempeñando la misma función de introducir anuncios: ἀλλά (*Cab.* 146b-7a y *Avisp.* 1504b-6) y δέ (*Ac.* 1084, 1189, *Avisp.* 1324-5¹ y 1360-3). También aquí ἀλλά y δέ indican el paso a una manifestación nueva; en *Ac.* 1084 y *Avisp.* 1504b-6, los anuncios inician un parlamento (precisando más, en *Ac.* lo constituye en su totalidad, y, en cuanto a *Avisp.*, la introducción se reparte entre los personajes que están hablando), mientras que en *Ac.* 1189, *Avisp.* 1324-5 y 1360-3 cierran sendas *rheseis*², y en *Cab.* 146b-7a éste ocupa la parte central de una pequeña intervención (146-9). Son todos ellos formas de anuncio sencillas, breves (*Avisp.* 1360-3, no obstante, tiene cuatro versos) y que hacen referencia explícita al movimiento de entrada del personaje o a su presencia (así en *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1360, donde la expresión utilizada para ello es la misma: Ὅδὶ δὲ καὶ τὸς). En fin, según la definición de anuncio adoptada por nosotros, ἀλλά y δέ aparecen también introduciendo los anuncios de *Cab.* 1326-32 y *Paz* 232-5, formas más complejas que las anteriores, dado que incluyen la alusión a un ruido que anticipa la entrada; ἀλλά y δέ tienen igualmente un valor demarcativo,

escenario y regresa ahora, lo que no parece muy plausible.

¹ En este caso aparece además la combinación de partículas καὶ δὴ, que se utiliza a veces, en la comedia y en la tragedia, para advertir la entrada de un personaje en escena; sobre este uso de καὶ δὴ, vid. Denniston, *Greek Particles* 251, y, para la tragedia en particular, García Novo, *Anuncio* 254-6.

² Preparación y anuncio de la entrada del personaje constituyen en líneas generales el contenido de estas *rheseis*, como en el caso anterior de *Ac.* 1-42; lo mismo sucede con la *rhesis* prologal de *Paz* 50-81, que concluye con el anuncio del esclavo de la entrada de Trigeo, aunque aquí el anuncio no vaya introducido por ninguna partícula que señale formalmente el paso de la narración a la presentación en escena del personaje (vid., no obstante, el ἀλλά del v. 78). La secuencia de preparación (ya sea a través del relato o del diálogo) y anuncio de entrada constituye una técnica particular de introducción de personajes, que se usa frecuentemente en las obras estudiadas: la mayor parte de los anuncios que aparecen en ellas culminan una preparación previa, más o menos intensa, de la entrada.

señalando el comienzo del «anuncio» y separando así éste de las palabras previas del personaje¹.

Finalmente, hemos constatado que hay una serie de anuncios donde la declaración de que el personaje entra en escena sirve de justificación para un comentario previo, que encierra a veces la reacción misma que provoca la entrada; el anuncio propiamente dicho va precedido de καὶ γάρ² (*Avisp.* 1532³, *Paz* 1043 y 1208), γάρ (*Ac.* 240, *Nub.* 323⁴, *Avisp.* 1508 y *Paz* 80) o ὡς (*Paz* 1265)⁵. Así, por ejemplo, el esclavo de Trigeo manifiesta primero su espanto

¹ Con este mismo valor se usa también ἀλλά en *Ac.* 238-40, pero no al comienzo del anuncio, sino dentro del mismo (239b); no obstante, ese contenido nuevo que introduce la partícula es precisamente el anuncio de entrada en sentido estricto, precedido en este caso de un breve comentario sobre la voz de dentro que anticipa la aparición inmediata del personaje.

² Frost, *Exits* 5 y n. 34, menciona la presencia de estas partículas en los anuncios de Menandro, y remite a Diggle (*Phaeton* 95, n. 1) para su significado; este autor señala que καὶ γάρ se usa cuando un personaje observa que la entrada de otro indica que ha llegado el momento de su propia salida. En rigor, tal situación no se da en ninguno de los pasajes de Aristófanes, aunque hay dos que se acercan bastante; se trata de *Paz* 232-5 y 1208: en el primero, Hermes anuncia su salida al suponer, por el ruido en el interior, que Pólemo va a aparecer de inmediato, mientras que Trigeo, que está con él, se queda escondido en escena; y en el segundo, éste último ordena al vendedor de utensilios para el campo meterse rápido en la casa al ver que el vendedor de armas se acerca. Sobre καὶ γάρ, vid. Denniston, *Greek Particles* 108-11.

³ Es el único caso en que no hemos incluido el comentario precedente en el anuncio. *Avisp.* 1532-4 son los versos con los que el corifeo advierte la entrada de Cárcino y siguen a una serie de órdenes de realizar distintos movimientos de baile dadas por aquél mismo a los Carcinitas (1528-30). Ahora bien, el número de danza del trío ha comenzado bastante antes (1518), y las sugerencias de pasos a cargo del coro vienen sucediéndose desde entonces; la entrada de Cárcino, por tanto, es secundaria respecto al hecho de que sus hijos bailen en la orquesta; en definitiva, no explica propiamente las órdenes del corifeo, pero sí las refuerza (los Carcinitas deben realizar vistosos movimientos, y ahora con más razón, pues llega su padre, de quien el corifeo, por cierto, destaca el orgullo que siente por sus hijos bailarines, 1534).

⁴ Ya hemos dicho que 323 es el verso de entrada del coro de Nubes en términos dramáticos, aunque quizá éste no aparecía realmente hasta 326.

⁵ Lo mismo sucede en varios de los anuncios de las comedias posteriores a *Paz*: καὶ γάρ se halla en *Tesm.* 571 (cf. también *Ran.* 170) (en ninguno de los dos casos la entrada anunciada sirve para motivar una salida); γάρ, en *Lis.* 1107, *Tesm.* 923, *As.* 1128, y en *Aves* 1709, si, en un sentido amplio del término, consideramos que el anuncio de la última entrada de Pistetero lo constituye el relato completo del mensajero, 1706-19, y no sólo los dos versos finales del mismo (cf. también *As.* 934); y ὡς, en *Lis.* 1241, *Tesm.* 36,

(*Paz* 79) y luego lo explica (γάρ) anunciando la aparición aérea de su amo montado en el escarabajo gigante (80-1). Por lo que se refiere a καὶ γάρ, hallamos estas partículas en otros tres casos (*Cab.* 1326, *Paz* 232 y 234), usadas igualmente para introducir un «anuncio» que sirve de justificación de un comentario o decisión previos; no obstante, lo que se aduce ahora no es, en rigor, la entrada misma del personaje, sino un hecho íntimamente ligado a ella: así el ruido fuera de escena que anticipa la entrada, como en *Cab.* 1326 y *Paz* 234, o la suposición expresa, motivada también por un ruido, de la aparición inmediata de la figura, como en *Paz* 232.

1.6. LAS DIVERSAS FUNCIONES DEL ANUNCIO

A pesar de la brevedad que caracteriza a la mayoría de ellos, los anuncios de entrada no son por lo común meros engarces formales entre las escenas. Tales elementos cumplen con frecuencia las siguientes funciones: así, 1) la de orientar al espectador sobre lo que va a ver representado, 2) la de resaltar verbalmente detalles visuales relativos a la aparición que se produce y 3) la de incrementar la expectación que suscita toda entrada por sí misma. Del estudio detallado de estas funciones vamos a ocuparnos a continuación. Fuera de los contenidos examinados, no hay apenas ninguna otra información de interés en los anuncios, salvo la referencia de Diceópolis a la impuntualidad de los prítanis en acudir a la Asamblea (*Ac.* 40b), algo adelantado ya por el protagonista (23 s.), y que sirve para realzar la caracterización de aquéllos como unos irresponsables, y la afirmación del doméstico primero de que Morcillero aparece en escena «como por obra divina» (ὥσπερ κατὰ θεόν, *Cab.* 147a), aludiendo así a la oportunidad de la entrada¹, que se produce, en efecto, cuando

As. 500, y en *Aves* 1197 y *Ran.* 603, casos estos donde la explicación introducida por ὡς no es la entrada misma, sino un ruido que la anticipa. Esta forma de ligar el anuncio propiamente dicho a un comentario previo quizá pueda interpretarse como un reflejo de la espontaneidad y fluidez propias de la lengua de la comedia.

¹ Ello, aunque la mención de la divinidad puede adquirir un significado añadido para la caracterización del

los dos esclavos prologales se disponen a buscarlo (Ζητῶμεν αὐτόν, dice el primer sirviente en 146a). Nos parece que la expresión de *Cab.* es comparable a otras como εἰς καλόν, εἰς δέοντα καιρόν, o similares, que se hallan en algunos anuncios de entrada en Menandro, para destacar también la oportunidad de la aparición del personaje¹. La alusión expresa a la oportunidad de la entrada pone al descubierto de alguna manera el carácter convencional de las coincidencias de este tipo, que Aristófanes utiliza en sus comedias.

Dicho esto, pasemos ahora a estudiar las funciones de los anuncios, funciones, por otro lado, que pueden presentarse –dos o más de ellas– simultáneamente, y que tienen por lo general un desarrollo breve, lo que está en relación con la extensión corta de los elementos que nos ocupan.

1.6.1. *La identificación de nuevos personajes*

La mayor parte de los anuncios acompañan a la primera –y por lo general única– entrada de un personaje en la obra² y, salvo raras excepciones, desvelan la identidad de éste³, algo

personaje. La naturaleza casi divina que de repente envuelve al Morcillero al final de la comedia logrando la transformación de Pueblo está ya apuntada en la entrada misma del personaje por primera vez en la obra: el Morcillero aparece como el salvador enviado por los dioses. Vid. Landfester, *Ritter* 36-7, 92-4.

¹ Frost, *Exits* 6, n. 39. Koch, *De introductione* 76-80, recoge estas expresiones en la comedia griega y en la latina, señalando para la primera que sólo aparecen en Menandro; no incluye, pues, el comentario de *Cab.*, que, en nuestra opinión, como hemos dicho, es comparable conceptualmente a las expresiones de Menandro mencionadas. Por otra parte, este tipo de frases no son exclusivas de la comedia, sino que también se encuentran en la tragedia (vid. Schmid-Stählin, *Geschichte*, I, 2, 75, n. 9, quien recoge algunos ejemplos, y sobre todo Taplin, *Stagecraft* 137-8, 146-7).

² Anuncios de la primera entrada de un personaje son *Cab.* 146b-7a, 234, *Avisp.* 143 y *Paz* 79-81. *Cab.* 244-5 y *Nub.* 323-8 acompañan a la primera y única aparición del coro; acompañan a la de un actor: *Ac.* 40-2, 908-9, 1069-70, 1084, *Avisp.* 899-901, 1415-6, 1500b-4a, 1504b-6, 1507-11, 1532-4, *Paz* 232-5, 1043-51, 1207-9 y 1265-7. Los nueve restantes anuncian reapariciones en escena: *Ac.* 175, 238-40, 1189, *Cab.* 691-3, 1326-32, *Avisp.* 152-5, 202b-8, 1324-5 y 1360-3; como luego veremos, en el caso de *Ac.* 238-40 y de *Avisp.* 1324-5 se anuncia el regreso de Diceópolis y de Filocleón, respectivamente, pero ambos personajes entran con otros que aparecen por primera y –salvo uno de ellos– única vez, y a los que el anuncio no presta atención alguna.

³ Los dos mensajeros de *Ac.* 1069-70 y 1084, y el hombre que aparece en *Avisp.* 1415-6 para citar a

importante tratándose de una nueva figura, y más aún si tal información no ha sido preparada¹. Los pocos casos que se apartan de esta norma general son *Ac.* 40-2, *Paz* 1207-9 y 1265-7, y sobre todo *Avisp.* 143. Éste último es el anuncio aural de la entrada de Filocleón, pero resulta todo él un interrogante: Bdelicleón, quien lo formula, desconoce, ya no sólo quién está a punto de aparecer, sino el significado mismo del ruido que se oye en el interior de la chimenea; desde la perspectiva del espectador, sin embargo, la preparación previa de la entrada (67-142) permite suponer que se trata de un intento del juez de escaparse de la casa, sospecha que al punto se confirma. En cuanto al resto de los casos (*Ac.* 40-2, *Paz* 1207-9 y 1265-7), no puede afirmarse rotundamente que el anuncio no sirve para identificar a un nuevo personaje; los dos primeros sirven para una parte de las figuras que entran en escena, y el tercero se refiere a ellas mediante una designación genérica, que luego —sin esperarlo— se precisa con la identidad de una persona real. Así, el anuncio de *Ac.* 40-2 menciona a los figurantes que hacen el papel de prítanis (40), pero no a quienes aparecen con ellos: el heraldo, los asambleístas y los arqueros²; la identificación expresa³ de éstos se

juicio a Filocleón son personajes anónimos que no reciben siquiera una designación genérica en el anuncio, a diferencia de lo que sucede con otros personajes de este tipo, como, por ejemplo, el Vendedor de armas, así llamado en la introducción (*Paz* 1209). Lo importante en el caso de las figuras que nos ocupan es la función que desempeñan, y ésta queda aclarada en sus respectivos anuncios: la mención del motivo por el que acuden a escena (traer noticias, *Ac.* 1070, 1084, y citar a juicio al viejo, *Avisp.* 1416) y su identificación es prácticamente lo mismo. En fin, *Cab.* 146b-7a, *Nub.* 323-8 y *Paz* 232-5 merecen también un comentario, pues revelan la identidad del que entra designándolo tan sólo con pronombres, o incluso, en el caso de *Paz*, prescindiendo de ellos, y, por supuesto, de cualquier sustantivo; no obstante, el contexto y la situación no dejan ninguna duda de que los personajes que aparecen son aquéllos de los que se acaba de estar hablando.

¹ En realidad, la revelación de cualquier dato cuando no hay una preparación previa reviste interés, pero de un modo especial si se trata de la identidad de un nuevo personaje.

² Por su función de guardianes del orden en la Asamblea, parece razonable pensar que los arqueros están presentes desde el inicio de la misma; de ahí que les hagamos entrar ahora y no en el v. 54, cuando son llamados por el heraldo; así, pues, con esta llamada, que constituye la primera mención del grupo, no se solicitaría la aparición de los arqueros, sino su actuación, debiendo prender a Anfíteo.

³ Es razonable pensar que el espectador los ha reconocido ya antes, guiado por el atuendo, la actitud de los personajes, el contexto en general; lo mismo podría decirse para otros casos a los que vamos a referirnos en este apartado, entre ellos el de *Paz* 1207-9. Lo importante, de cualquier modo, es que la identidad de los

produce a través de sus propias palabras (caso del heraldo, cuyos primeros comentarios reflejan su papel, 43-5) o de las de otro personaje (caso de los arqueros y de los asambleístas, figuras mudas a las que se alude en 54 y 56, respectivamente). Por lo que se refiere a *Paz* 1207-9, el anuncio repara en el único personaje parlante del grupo, el vendedor de armas (1209), pero no en los dos comparsas que entran con él, un fabricante de lanzas y otro de cascos; el vendedor se refiere a ellos en 1213 e identifica al primero ya en este verso, haciendo lo mismo con el otro en 1255.

En ambos casos, los personajes cuya identidad se aclara en el anuncio son los más destacados del grupo.

Examinemos, finalmente, el caso de *Paz* 1265-7, la introducción a cargo de Trigeo de la entrada de los hijos de Lámaco y de Cleónimo, que son presentados por el protagonista como los niños de los invitados a su banquete nupcial.

Como ya hemos dicho anteriormente, en esta ocasión se anuncia la entrada de una figura que corresponde a una persona real, si bien tal dato no aparece en el anuncio: tras una primera identificación menos precisa –pero que las convenciones del género no hacen esperar que se concrete–, se descubre la identidad exacta del recién llegado. Lo significativo no es sólo la revelación gradual de la identidad del personaje, sino también –vamos a verlo a continuación– el efecto cómico que se deriva de ella.

La forma en que los personajes son identificados en las comedias de Aristófanes ha sido estudiada últimamente por Olson¹. De su trabajo se desprende que la identificación de las *dramatis personae*, bien por el nombre, si lo tienen, bien por una designación más genérica, en el caso de los personajes anónimos, no es en absoluto arbitraria, sino que responde a unos usos establecidos. Hay, pues, ciertas convenciones que rigen la praxis de Aristófanes en esta cuestión, y Olson las ha puesto de relieve. Así, y por lo que se refiere a los personajes que representan a individuos reales, ha señalado que la mayoría de ellos son

personajes no mencionados en el anuncio no genera propiamente tensión dramática.

¹ «Names»; de esta cuestión se ocupan también los trabajos de Holmes, *Naming*, sólo algo anterior al de Olson, y de Russo, *Aristofane* 61-5, éste bastante más antiguo.

identificados por el nombre justo antes de su entrada o inmediatamente después de ésta, lo que refleja, a su juicio, la poca confianza de Aristófanes en que los espectadores los reconocieran sólo con verles, o, lo que es lo mismo, sólo por su apariencia y comportamiento. Olson ha observado además cómo Aristófanes aprovecha en ocasiones esta aparente dificultad de reconocer a un personaje, sirviéndose de ella con fines humorísticos: el poeta deja, primero, que un personaje anónimo entre en escena y se comporte de una manera ridícula, y, luego, en una especie de clímax, descubre la identidad del mismo, que corresponde a la de un individuo real¹. Es esto exactamente lo que sucede con los hijos de Lámaco y de Cleónimo en el caso que nos ocupa. Ambos personajes, de los que nada se ha dicho anteriormente, salen de la casa en 1265; Trigeo anuncia su entrada, mencionando que son los niños de los invitados a su banquete de bodas (1265-6) y que salen a ensayar lo que van a cantar en la comida (1267); pues bien, cuando el primero de ellos se muestra incapaz de cantar cualquier canción que no sea de guerra (1270-89a), Trigeo le pregunta de quién es hijo, y el niño le responde que de Lámaco (1289b-90). La identificación burlesca da pie a otra: el niño que interviene después es el hijo de Cleónimo (Ποῦ μοι τὸ τοῦ Κλεωνύμου ὅτι παιδίον;, dice Trigeo en 1295), quien por su padre sabrá canciones más pacíficas que el anterior (1296-7)².

Cierta relación con estos casos, que se apartan más o menos de la función habitual de los anuncios de identificar a los nuevos personajes que entran, tienen las introducciones de *Ac.* 238-40 y *Avisp.* 1324-5. La situación es semejante a la ya conocida de *Ac.* 40-2 y *Paz* 1207-9, en el sentido de que sólo se aclara la identidad de alguna de las figuras que aparecen en escena; no obstante, la entrada de ahora no es la primera para todo el grupo: hay

¹ Olson, «Names» 317-8, llama la atención sobre el hecho y recoge algunos ejemplos además de éste (los de Metón y Cinesias en *Aves* 992 y 1372, respectivamente, son dos de ellos).

² El militar Lámaco y el político Cleónimo son dos de los κωμωδοῦμενοι habituales de Aristófanes, sobre todo el primero, a quien el poeta cómico presenta como belicista (Lámaco tiene además un papel importante como *dramatis persona* en *Acarnienses*); en cuanto a Cleónimo, se le acusa especialmente de cobarde, por haber arrojado su escudo en una batalla (sobre el alcance real de los continuos ataques a Cleónimo por su pretendida cobardía, vid. Storey, «Kleonimos»).

un personaje que reaparece, y éste es precisamente el mencionado en el anuncio, y otros que entran con él por primera vez, y a los que no se menciona. Así, Diceópolis (*Ac.*) reaparece con su mujer, su hija y al menos dos esclavos (σφῶν, 259), todos comparsas salvo la joven; y Filocleón (*Avisp.*) regresa del banquete con una flautista «muda» y varios individuos que le amenazan con llevarle a juicio. La identidad de los acompañantes de los dos protagonistas se conoce en los versos siguientes a su llegada a escena: las órdenes de Diceópolis en 242-4 desvelan la identidad de su hija y de uno de los esclavos (la primera referencia al otro se hace en 259), y la orden de la joven en 245-6 desvela la identidad de la mujer del protagonista. En el otro caso, el breve, y único, parlamento de uno de los perseguidores del viejo (*Avisp.* 1332-4) permite saber quiénes son estas personas; respecto a la chica, descubrimos por Filocleón que es una esclava de la que se ha apropiado en la fiesta (1345-53), conociendo más adelante que se trata de la flautista del convite (1368-9a).

En fin, igual que sucedía en *Ac.* 40-2 y *Paz* 1207-9, los personajes sobre los que se deposita la atención en el anuncio son también ahora los más destacados del grupo que aparece en escena.

1.6.2. *La descripción visual del personaje y de la entrada*

El anuncio puede convertirse también en una indicación escénica implícita e informar sobre el modo en que los personajes efectúan su entrada, sobre características externas de los mismos, o, en general, sobre algún hecho visual interesante o llamativo¹. Elementos

¹ En rigor, no es éste el único tipo de indicaciones que aparece en los anuncios; además de datos descriptivos referidos a la entrada misma, los anuncios incluyen información sobre el movimiento y la actuación de los personajes sobre el escenario. Las indicaciones relativas al movimiento señalan las entradas y salidas de las figuras: lo primero es evidente tratándose del anuncio, y en cuanto a lo segundo, hay casos donde, en efecto, introducción y anuncio de salida de alguno de los presentes van juntos (*Avisp.* 152-5, 1324-5, *Paz* 232-5, 1207-9); respecto a las indicaciones del otro tipo, aluden a una acción escénica, como, por ejemplo, *Ac.* 239b-40a (el coro se hace a un lado ante la entrada de Diceópolis) o *Avisp.* 1361-3 (con la intención de gastar una broma a su hijo, que se acerca, Filocleón entrega la antorcha a la flautista que le acompaña y ordena a la joven quedarse quieta). Por último, ahí están también las indicaciones de ruidos fuera

descriptivos de este tipo se encuentran en más de la mitad de los anuncios.

La introducción de *Ac.* 1069-70, con la que se parodia el anuncio de la entrada de los mensajeros en la tragedia, nos parece el punto de partida adecuado para estudiar esta cuestión, ya que el contenido del dístico está determinado por la parodia misma. Dos son, concretamente, los motivos que se toman prestados de la tragedia. En primer lugar, el de la prisa con que el personaje se aproxima (ἐπείγεται, 1070b), un motivo frecuente en los anuncios del mensajero trágico, pero no exclusivo de ellos; y, en segundo lugar, el de su gesto apesadumbrado –en realidad, el de la máscara que porta el actor– como presagio de malas noticias (τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς / ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν, 1069b-70). Se trata de recursos dramáticos que crean una sensación de premura y avivan la expectación que despierta por sí misma la entrada¹.

El primero de ellos aparece en otros dos anuncios, *Ac.* 1084 y *Avisp.* 1360-3. En *Ac.* 1084 el personaje que entra es el mensajero del sacerdote de Dioniso; el verso no es propiamente una parodia de los anuncios de los mensajeros de la tragedia², sino más bien

de escena (*Cab.* 1326, *Avisp.* 143, 152a y *Paz* 232-5; cf. además *Ac.* 238, un caso algo distinto, pues lo que se oye dentro son las palabras de un personaje incluidas en el texto –237–), ruidos que anticipan la aparición de una figura, como sabemos.

¹ Rau, *Paratragodia* 137-8 y 165, señala el uso de los dos motivos en *Ac.* 1069-70, pero no la función que desempeñan. Taplin, *Stagecraft* 147, además de apuntar la presencia recurrente en la tragedia de las alusiones a la prisa del personaje (frecuentes en el caso del mensajero, pero no exclusivas de él) y al hecho de que trae noticias, observa la efectividad de las mismas desde el punto de vista dramático. Por lo que se refiere a *Ac.* 1069 s., es evidente que el tono funesto del anuncio ensombrece el ambiente de júbilo que precede a la inesperada aparición del mensajero, ya que ésta tiene lugar cuando Diceópolis se dispone a verter vino en unos jarros para el concurso de bebedores, una muestra más del restablecimiento de la paz. Dentro de la lógica cómica, sin embargo, es impensable tanto que la noticia resulte verdaderamente «algo terrible» (1070a), como el hecho de que pueda empañar el triunfo del protagonista. Así, pronto sabemos que el trágico mensaje es una orden, destinada a Lámaco (1073 ss.), de partir en campaña para vigilar a unos bandidos; una noticia, por lo tanto, que no sólo no le impide a Diceópolis acudir a la fiesta, sino que acentúa su alegría por la mala suerte del enemigo. Esta alegría se ve intensificada, además, con la llegada del segundo mensajero instándole a ir deprisa al festejo (1084).

² Rau, *Paratragodia* 164, no incluye *Ac.* 1084 ss. entre las parodias de la escena de mensajero trágica, ya que no está modelada formalmente según el esquema típico que adopta la intervención del mensajero en la

una responsión burlona de Diceópolis al lamento previo de Lámaco (1083); con todo, hay una pretensión evidente de colorido trágico (nos hemos referido antes a la interjección αἰαῖ, tomada de la tragedia, que encabeza el anuncio), y la mención de la prisa del personaje quizá pueda justificarse de este modo. En *Avisp.* 1360-3 (cf.1360) el uso del motivo no está ligado a la entrada de un mensajero (ni portador de noticias de ningún tipo) y se explica, además, por sí mismo, sin necesidad de recurrir a la parodia: el personaje que entra corriendo es Bdelicleón, quien, muy enfadado, nada más alcanzar la escena, le reprocha a su padre el robo de la flautista del banquete; la urgencia de la entrada cobra, pues, un sentido negativo, como en *Ac.* 1069 s., donde el mensajero traslada a Lámaco la orden de los generales de partir en campaña; en *Ac.* 1084, por el contrario, el apresuramiento de la *persona* deja paso a una noticia favorable: el mensajero del sacerdote de Dioniso acude a escena para pedir a Diceópolis que vaya rápido a la fiesta de los Jarros, ya que, según le informa, todo está preparado para la celebración.

En fin, además de la prisa, los anuncios contienen otras alusiones al modo como el poeta quería que los personajes entraran en escena. Así, en *Cab.* 691-3, Morcillero menciona los ademanes bruscos de Paflagonio (692-3a: ὠθῶν κολόκυμα καὶ ταραττων καὶ κυκῶν, / ὡς δὴ καταπιόμενός με, «empujando una ola de ruido sordo, agitando, alborotando, como si fuera a tragarme»), muy apropiados, en general, para la agresividad que caracteriza al personaje, y, en particular, para la furia de ahora tras su derrota por el Morcillero en el Consejo; de ella da buena muestra nada más llegar a escena amenazando repetidamente a su rival. A su vez, el coro de Caballeros de esta misma obra entra cargando contra Paflagonio

tragedia, una opinión con la que estamos de acuerdo. El anuncio de entrada, no obstante, merece un pequeño comentario. Es claro que *Ac.* 1084 (Αἰαῖ, τίνα δ' αὖ 'μοι προστρέχει τις ἀγγελῶν;) imita con burla el lamento de Lámaco del verso anterior (Αἰαῖ, οἶαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι), y que la mención de que el personaje trae noticias puede entenderse de este modo; lo cierto, sin embargo, es que se trata, en efecto, del portador de un mensaje, y que de él se dice además que viene aprisa. Si formalmente no parece oportuno hablar de parodia del anuncio del mensajero trágico, hay que reconocer que desde el punto de vista del contenido el verso recuerda a dicho elemento. En nuestra opinión, *Ac.* 1084 es una suerte de juego «cómico» sobre el anuncio de entrada del mensajero en la tragedia.

(245), según informa el esclavo que hace el anuncio; no en vano el coro comparece para defender a Morcillero en la pelea que surge con Paflagonio al final del prólogo, y no en vano también la párodo coincide en esta comedia con la «batalla», como hemos tenido ocasión de señalar anteriormente. En *Ac.* 40-2, Diceópolis se refiere a la llegada a deshora de los prítanis (40) y –lo que nos importa más– a los empujones de unos a otros por ocupar el primer banco (42), como corresponde a su desinterés por la Asamblea, todo ello adelantado ya por el protagonista (23-6); de otro lado, el andar tambaleante de Filocleón (σφαλλόμενος, *Avisp.* 1324), al regresar del banquete, queda recogido en el anuncio del sirviente (1324-5), quien ya ha anticipado el estado ebrio en que llegaría su amo (1300, 1322 s.); siguiendo con esta relación, la peculiar danza que, presumiblemente, ejecuta el último de los Carcinitas sorprende al viejo juez de *Avispas*, quien, al verle entrar, pregunta, v. 1509: Τουτὶ τί ἦν τὸ προσέρπον; ὦτος ἢ σφάλαιξ;¹ («¿Qué es eso que se arrastra? ¿Un búho o un topo?»). En fin, lo pintoresco de la presentación en vuelo de Trigeo a lomos de un

¹ La lectura de los mss. es la oscura pregunta ὄξις ἢ φάλαγξ; («¿Una vinagrera o una araña?»), seguida tradicionalmente por los editores (v. Leeuwen y Coulon entre otros); la adoptada por nosotros es la ingeniosa corrección de Borthwick, argumentada detalladamente en su artículo «Dances» 47-51, y que sigue también MacDowell en su edición (vid. *ad* 1509). Borthwick no cree que lo absurdo de la comparación transmitida por los mss. sea precisamente lo que la explique –el humor de la salida de Filocleón residiría, pues, en su propio sinsentido–, ni se contenta con cotejarla con otras expresiones, que encontramos de forma esporádica en la obra de Aristófanes, en las que se plantea una disyuntiva cómica semejante (πότερον πίθηκος . . . ἢ γράυς, *As.* 1072 s., se pregunta el Joven al ver a la Vieja 3ª). La enmendación parte de la idea de que detrás del texto hay una alusión a algún aspecto visual relacionado con la entrada del Carcinita, y, suponiendo que entra bailando, el autor conjetura que dicha alusión podría referirse a los pasos de danza que ejecuta el personaje. Concretamente, el Carcinita ejecutaría un paso (o *schema*) de la mimética «danza del búho», consistente en mover la cabeza de un lado a otro y, poniendo las manos encima de los ojos, vigilar por debajo de las palmas. Borthwick ve además un apoyo para su propuesta en la broma del v. 1510, en que el esclavo llama al hijo de Cárcino πινοστήρης («guardián de la *pinna*»), un pequeño cangrejo que vive dentro del molusco de nombre *pinna*, alertándole de la presencia de cualquier enemigo y haciéndole cerrar su concha. La pequeñez del bailarín trae a la memoria del esclavo la imagen del πινοστήρης, pero quizá también contribuye a ello la actitud vigilante del paso de danza que ejecuta el Carcinita, un «cangrejo» que también vigila. En fin, asimismo, el Carcinita mirando por debajo de la palma de la mano parece sugerirle a Filocleón la imagen de un animal nocturno como el búho deslumbrado por la luz del sol; de ahí la comparación con el «topo» (σφάλαιξ), dada la ceguera de este animal.

escarabajo¹, y de los intentos sucesivos de Filocleón de escaparse de casa por la chimenea, por la puerta atrancada y por el tejado², se expresa en los anuncios que acompañan a estas apariciones (*Paz* 79-81: 80 s.; *Avisp.* 143; 152-5³: 152a; y 202b-8: 205-8a), quedando así subrayado.

Otros detalles de puesta en escena –podemos llamarlos así–, relativos a la entrada, son el de la polvareda que levanta a su paso el coro de Caballeros (*Cab.* 245); el de la tierra que cae de arriba cuando Filocleón intenta huir por el tejado (*Avisp.* 203); y el del decorado de los Propileos y de la vieja Atenas (*Cab.* 1326, 1327-30) que se sugiere en la última entrada de Pueblo, y que conviene a la recuperación de la soberanía del personaje, como enseguida veremos; cabe citar también la mención de Sócrates, en una clara ruptura de la ilusión escénica, del lateral por el que aparece el coro de Nubes (*Παρά τὴν εἴσοδον*, *Nub.* 326; cf. además *πλάγιοι*, 325) y la breve descripción de su descenso de los montes y de su travesía por valles y bosques de camino a la orquesta (323-5), descripción, por otro lado, en la que Sócrates menciona el carácter numeroso del grupo de Nubes (324b) y su paso tranquilo (*ἡσυχῆ*, 324a), un detalle que aporta gravedad y que se adecuaba bien a la condición divina de este coro⁴.

¹ Sobre el uso de la *μηχανή* en el teatro del s. V, vid. Taplin, *Stagecraft* 443-7, Newiger, «Ekkyklema» 173-81, y Mastronarde, «Actors on High» 268 ss.; para Aristófanes en particular, vid. Thiery, *Aristophane* 85-9, una buena exposición de conjunto sobre la cuestión con bibliografía.

² Sobre la utilización del tejado del edificio escénico en el teatro del s. V, vid. Mastronarde, «Actors on High» 247-68 y 281-6.

³ Entendemos, con MacDowell (*ad* 155, y «Clowning» 5), que el juez aparece en la ventana en 156, y de ahí la consideración de 152-5 como anuncio; la otra posibilidad, la de que el personaje no se haga visible y hable desde detrás de la puerta, nos resulta menos convincente. Para su interpretación, MacDowell («Clowning» 5) se basa en la referencia de Filocleón a la red que cubre la ventana y que impide su salida (164); nosotros añadiríamos otros dos argumentos: el comentario de Bdelicleón en 177-8, diciendo que él mismo va a entrar en la casa por el burro para que su padre «no asome la cabeza otra vez» (178), y el hecho material de que la calidad de la audición sería mejor si la *persona* se hacía visible. Como MacDowell piensa también Sommerstein, según sus indicaciones escénicas; en cambio, v. Leeuwen, v. Daele y Rodríguez Adrados anotan que el viejo habla desde detrás de la puerta.

⁴ Una pincelada más, que se suma a otras para la caracterización de las Nubes como diosas: recordemos,

Finalmente, tenemos las indicaciones que describen la apariencia externa del personaje que entra sobre el escenario.

Al analizar la introducción de *Ac.* 1069 s., ya hemos señalado la referencia del corifeo al gesto dolorido del mensajero, que anticipa malas noticias; pues bien, otra referencia a la expresión del semblante –en rigor, de la máscara– del personaje que hace su entrada se encuentra en el anuncio de *Avisp.* 899-901, donde Filocleón destaca la mirada de bandido del perro Λάβης¹ (900b) –no en vano comparece para ser juzgado por hurto²– y su sonrisa abierta enseñando los dientes, que el juez considera un truco inútil del acusado para ganarse su favor (901)³; y quizá haya una tercera referencia (a la máscara, o algún tipo de gesto

por ejemplo, el solemne ὕμνος κλητικός con el que Sócrates las invoca; las canciones, de dicción y metro elevados, que entonan fuera de escena; y el silencio que guardan desde su aparición hasta 358, lo que las dota de un oportuno halo de misterio, como también lo hace, por otra parte, el hecho de que canten invisibles, al menos para los actores en escena, antes de efectuar su entrada.

¹ Es dudoso el momento de la entrada del perro Labes y del perro de Cidateneo. Con frecuencia editores y traductores anotan que aparecen juntos antes de 899 (así, por ejemplo, v. Leeuwen, v. Daele, Rodríguez Adrados –después de 890– y Sommerstein –entre 894-7–), de suerte que los versos 899-901 no serían entonces un anuncio. No obstante, la forma de 899, correspondiente a la de las introducciones más típicas (de la clase «aquí está éste», y además con καὶ μὴν encabezando el comentario), favorece la hipótesis de que, en efecto, estamos ante un anuncio y que, por tanto, el chucho Labes entra ahora; de otra parte, no hay ninguna prueba definitiva de que el personaje haya aparecido antes (la asignación de οὐτος, 893, a Bdelicleón –así, por ejemplo, Coulon– supone la presencia del chucho en este momento –Bdelicleón lo señalaría con el pronombre, respondiendo así a la pregunta previa de su padre por el acusado–, pero Lowe, «Questions» 56-9, ha explicado bien el verso, demostrando que debe atribuirse entero a Filocleón, con lo cual οὐτος no indicaría la presencia de Labes –siguen a Lowe MacDowell y Sommerstein–). En fin, que el chucho acusado aparece en 899 lo piensa también MacDowell (*ad hoc*); del mismo modo, consideramos con él que el perro de Cidateneo aparece en 903 (*ad hoc*). Para esto último nos basamos en lo siguiente: *a*) no hay una prueba definitiva de la presencia del personaje antes de este verso; *b*) la pregunta previa del juez por el paradero del chucho favorece la hipótesis de que éste todavía no ha entrado; y *c*) la presentación por separado de los dos contendientes pone un acento particular sobre cada uno de ellos.

² A la formación cómica del nombre de Λάβης ya nos hemos referido antes: el perro acusado de robar el queso se llama «Ladrón». Sobre la alegoría política del juicio de los perros («Ladrón» y el chucho de Cidateneo, correlatos cómicos de Laques y Cleón), vid. MacDowell, *ad* 891-1008.

³ Los comentarios de Filocleón en el anuncio ponen de manifiesto la parcialidad del juez en el juicio de

corporal) en el anuncio de *Paz* 1207-9, donde Trigeo menciona el disgusto del vendedor de armas (1209: ἀχθόμενος), arruinado por el cese de la guerra y que acude a escena para quejarse de ello al protagonista. A su vez, *Ac.* 908-9 y *Avisp.* 1507-11 llaman la atención sobre una característica del físico del personaje, la misma en los dos casos: su pequeñez; por lo que hace a *Avisp.*, ya nos hemos referido a este rasgo externo del tercer Carcinita¹, y en cuanto a *Ac.*, hay que señalar que tal característica se atribuye al segundo sicofanta: mencionada por el tebano (909a), da pie a un comentario de Diceópolis que encaja perfectamente con la figura del delator (909b): el tipo es pequeño, pero muy malo –añade el protagonista–. En fin, los dos últimos anuncios a los que vamos a referirnos encierran alusiones al atuendo de los personajes. Se trata de *Cab.* 1326-32 y *Paz* 1043-51. El de *Paz* contiene la mención de Trigeo de la corona de laurel (1044) que lleva Hierocles, un adorno adecuado para su profesión de recitador de oráculos². En cuanto al de *Cab.*, el Morcillero destaca de la apariencia externa de Pueblo el peinado de antaño, con la cigarra prendida del cabello (τεπτιγοφόρος, 1331a), y el aspecto resplandeciente del personaje vestido a la antigua usanza³ (τάρχαίω σχήματι λαμπρός, 1331b), dos detalles cargados de valor simbólico y que tienen una especial significación para el conjunto de la obra. Examinemos

los dos perros que se celebra sobre el escenario: desde el momento mismo de su entrada el acusado aparece a los ojos de Filocleón como culpable; en realidad, incluso antes de conocer quiénes son las dos partes enfrentadas, y antes, por tanto, de entrar Labes, el juez ha resuelto que el acusado será condenado (893). Lo cierto es que las palabras de Filocleón acaban volviéndose contra él, y Labes, gracias a la actuación de su defensor, Bdelicleón, logra engañarle y sale absuelto (973 ss.).

¹ Esta información aparece de forma explícita en 1511 (σμικρότατος), y en 1510 mediante la metáfora cómica del pequeño cangrejo llamado πινοστήρης, a la que acabamos de referirnos. Respecto al v. 1511, cabe señalar que ha sido considerado por algunos editores como dudoso. Siguiendo a Hamaker, v. Leeuwen lo eliminó de su edición; Coulon y MacDowell lo incluyen en las suyas, si bien éste último se muestra vacilante al respecto, diciendo que se trata de una mera explicación del verso anterior que no añade nada nuevo a la broma del mismo, por lo cual podría ser correcto eliminarlo como una glosa (vid. *ad loc.*).

² Olson, *ad* 1043-4, señala que el laurel era un árbol consagrado al Apolo de Delfos, por lo que una corona del mismo es apropiada para un adivino (antes de que Trigeo revele la identidad del nuevo personaje, el esclavo que participa con él en el anuncio le pregunta si se trata de un adivino, 1046a) o un recitador de oráculos como Hierocles.

³ Sobre el vestido y el peinado de Pueblo, vid. Neil, *ad* 1331, y Stone, *Costume* 66-7 y 403.

esta cuestión.

El anuncio de *Cab.* 1326-32 acompaña a la entrada de Pueblo investido de su poder soberano, lo que constituye el momento culminante de la obra –el punto de partida de *Caballeros*, recordémoslo, es la pérdida de autoridad de Pueblo a manos de su esclavo Paflagonio–. Pues bien, una serie de detalles relacionados con la escenificación de la entrada reflejan el nuevo orden establecido al final de la comedia; se trata –los hemos mencionado ya– del traje y del peinado de la figura, por una parte, y, por otra, del decorado de los Propileos y de la antigua Atenas, que sirve de telón de fondo para la entrada que nos ocupa; además, hay toda una serie de expresiones descriptivas, muy gráficas, que merecen también citarse: así, los epítetos «reluciente y coronada de violetas»¹ (1329), que el corifeo aplica a la vieja Atenas, el calificativo λαμπρός («brillante», «esplendoroso», 1331b), con el que se describe el aspecto de Pueblo con su vestido antiguo, y la imagen de éste último ungido de aromática mirra y oliendo a paz (1332). Todo ello, junto con algunos otros comentarios de índole diferente, referidos unos a la vieja Atenas (así, los epítetos «prodigiosa y muy cantada», θαυμασταῖς καὶ πολυῦμοις, 1328a, y «muy envidiada», ἀριζήλωτοι, 1329b) y otros a Pueblo (así, los calificativos de μόναρχος de la Hélade, 1330, y κλεινός, 1328b), representa la recuperación de la soberanía de éste último²; en cuanto a la antigua Atenas y al atuendo al modo arcaico, simbolizan la vuelta a ese pasado ideal de la gran época de Maratón con el que Aristófanes identifica frecuentemente lo bueno, en este caso la condición soberana de Pueblo. Por último, el decorado de los Propileos, en que se transforma momentáneamente la puerta de la *skene*, por donde aparece el personaje, conviene a la situación actual de éste y le otorga la dignidad que le corresponde³.

Para concluir, queda abierta la cuestión de hasta qué punto todo aquello que se menciona

¹ Los dos conocidos epítetos (λιπαράι καὶ ἰοστέφανοι) procedentes de Píndaro (fr. 76 Snell-Maehler).

² Pueblo mismo es llamado de manera expresa μόναρχος (1330), como hemos visto, y βασιλεύς (1333) cuando el corifeo le saluda después del anuncio. Ambos términos engrosan un vocabulario empleado en *Cab.* que refleja el motivo central de la comedia, el problema de la soberanía (Landfester, *Ritter* 96-8).

³ Dearden, *Stage* 44.

en el diálogo era representado o no sobre el escenario, y, si lo era, de qué modo¹. El asunto es espinoso y, en general, irresoluble. Por nuestra parte, tan sólo queremos apuntar un hecho, a saber, la posibilidad de que en ocasiones los actores utilizaran las palabras del texto para sugerir en la mente del público aquello que no era visible en escena, o que se veía sólo de forma rudimentaria o simbólica². Por ejemplo, éste podría ser razonablemente el caso de ciertas indicaciones de lugar contenidas en los anuncios (las de los Propileos y la vieja Atenas³ –*Cab.* 1326 ss.–, y las del espacio natural –el monte Parnes, valles y bosques–, que atraviesa el coro de Nubes en su viaje hasta la orquesta –*Nub.* 323-5–). La total flexibilidad con que se producen los cambios de localización en la comedia⁴ y los recursos escénicos limitados del teatro griego⁵ favorecen tal hipótesis. En este sentido, se ha señalado 1) que el instrumento principal de Aristófanes, para situar el lugar de la acción, era la imaginación del

¹ Es interesante a este respecto la discusión de Taplin, *Stagecraft* 28-39, especialmente 31-9, sobre la relación entre el texto y la acción escénica en la tragedia, discusión clara y precisa, y que vale en algunos puntos para la comedia.

² Un argumento definitivo de esto es, a nuestro entender, la existencia de escenas «nocturnas» en la comedia; Dearden (*Stage* 45-6) y Mastromarco (*Introduzione* 113-5) se refieren a ellas y apuntan que las indicaciones verbales son uno de los recursos empleados por Aristófanes para crear la ilusión de oscuridad, algo necesario dado que las representaciones se hacían a la luz del día. En general, sobre la técnica verbal que nos ocupa, vid. Mastromarco, *Introduzione* 111-6, que la pone en relación con el hecho de que el griego era un teatro técnicamente pobre.

³ No entendemos muy bien por qué Sommerstein acepta que la puerta de la *skene* se transforma momentáneamente en los Propileos con una simple indicación verbal (así parece desprenderse de sus palabras –*ad* 1326–), y, sin embargo, en el caso del lugar donde habita Pueblo, supone que debía ser representado de alguna forma en escena (*ad* 1327-8, y «*Knights*» 54-6). Partiendo de esta premisa, Sommerstein propone la utilización del *ekkyklema*; éste mostraría algún tipo de edificio que simbolizaba la antigua Atenas, un edificio, añade el autor, lo suficientemente grande para albergar a Pueblo hasta su aparición en 1331, presumiblemente del estilo del período de las Guerras Médicas y con pinturas florales en las paredes, según parece sugerir, en su opinión, la repetición del epíteto «coronada de violetas» (1323, 1329). Desde luego, es posible que Sommerstein esté en lo cierto, y debamos imaginar que la vieja Atenas no era un puro decorado verbal, pero la escenificación que él propone obedece quizá a un excesivo afán de realismo.

⁴ Sobre el uso del lugar en la comedia, vid. Dearden, *Stage* 42-6.

⁵ Para una visión de conjunto sobre la cuestión, vid. Dearden, *Stage*.

público, posiblemente con la ayuda visual de alguna pequeña decoración pintada¹; y 2) que la propia fluidez de localización hace imposible que las obras se representasen ante un fondo realista². Respecto al caso particular de *Nub.* 323 ss., ya hemos dicho que cabe incluso la posibilidad de que el coro no fuera visible hasta 326; de ser así, la acción misma –la aproximación de las Nubes–, y no sólo el espacio en que ésta se desarrolla, sería imaginaria³.

En fin, en rigor podría pensarse que también en otros casos los elementos designados en las indicaciones existían sólo, o sobre todo, en la imaginación del público y de los actores. Por ejemplo, ahí está la polvareda que levanta el coro de Caballeros al entrar (*Cab.* 245). ¿Se producía realmente tal efecto? No lo sabemos. Y ahí están también las indicaciones relativas a la expresión facial de las figuras. ¿Se reflejaban de verdad tales gestos en la máscara que las *dramatis personae* llevaban, o las alusiones a ellos eran una forma de sugerir lo que el público no veía? Tampoco podemos saberlo.

1.6.3. La caracterización de quien entra en escena

Acabamos de ver, a propósito de *Ac.* 908-9 y, sobre todo, de *Cab.* 1326-32, que el anuncio, además de mencionar rasgos externos del personaje, puede contener otros referidos a la naturaleza del mismo, a su personalidad en definitiva. Ahí está, en el caso de

¹ Dearden, *Stage* 46. Sobre esto, vid. también Arnott, *Public* 141-5, quien insiste de forma especial en la idea de que la impresión de lugar se confiaba sobre todo a la imaginación de los espectadores y a las palabras.

² Dearden, *Stage* 45.

³ Sobre la entrada de este coro, vid. la imaginativa propuesta de escenificación de Fisher, *Clouds* 91 y 105: durante las canciones entonadas por las Nubes del coro mientras viajan al Ática (275 ss.), algunas de ellas aparecían en el tejado, haciéndose visibles para el público pero no para los personajes en escena (Sócrates y Estrepsíades); luego, durante el anuncio, mientras el resto del coro entraba por uno de los laterales, las Nubes del tejado eran bajadas una a una hasta la orquesta mediante la «grúa» (lo que correspondería a su lento descenso del monte Parnes, indicado en el anuncio, 323-4a). Dice Fisher que esta escenificación daría cierta apariencia de realidad a la imagen, ofrecida por Aristófanes, de las Nubes viajando desde algún lugar remoto de la tierra hasta el Ática y desde el Ática hasta la orquesta.

Ac., el comentario de Diceópolis sobre la maldad del sicofanta (909b), y ahí están, en el de *Cab.*, toda esa serie de expresiones con las que se califica a la antigua Atenas (1328a, 1329) y a Pueblo (1328b, 1330), evocadoras, como ya hemos señalado, de la nueva situación con la que se cierra la comedia. Hay que decir, no obstante, que los anuncios que contienen alusiones de este tipo son más bien pocos, y que las alusiones mismas no pasan de breves apuntes, en la línea fundamentalmente del comentario mencionado de Diceópolis sobre el sicofanta; en este sentido, el anuncio de *Cab.* 1326-32 destaca entre todos ellos, por el número de alusiones y por el significado importante de éstas para el conjunto de la obra. Además de *Ac.* 908 s. y *Cab.* 1326 ss., los anuncios en cuestión son, por un lado, *Avisp.* 899-901, 1500b-4a y *Paz* 1043-51; por otro, *Nub.* 323-8 y *Avisp.* 1532-4; y, finalmente, *Avisp.* 1360-3, 1504b-6 y 1507-11.

En los del primer grupo, el personaje que entra en escena merece el comentario desfavorable de quien hace el anuncio: Filocleón califica de canalla al chucho Λάβης —«Ladrón»— (*Avisp.* 900a: ὦ μιαρὸς οὗτος) y, más adelante en la obra, cuando entra el Carcinita primero, uno de sus rivales en el concurso de danza, menosprecia absurdamente al bailarín, llamándole infeliz (1501a: Τίς ὁ κακοδαίμων ἐστίν;) y diciendo que no vale para el baile, por lo que, asegura, va a ganarle¹ (1502b-4a); en cuanto a Hierocles, en opinión de Trigeo, es un granuja (*Paz* 1045b: Ὡς ἀλαζῶν φαίνεται); por otro lado, aunque constituye

¹ Los comentarios de un personaje sobre otro caracterizan a éste e implícitamente a quien los hace. En este sentido, los comentarios de Filocleón sobre el Carcinita constituyen probablemente un caso particular. Y decimos probablemente porque cualquier reconstrucción de la puesta en escena de la *exodos* de *Avisp.* no deja de ser una hipótesis más o menos plausible; si aceptamos la propuesta, razonable a nuestro juicio, de MacDowell (*ad* 1501, 1516-37), la comedia finalizaría con un número de danza a cargo de bailarines profesionales, los Carcinitas, y Filocleón pondría una nota de humor con algunos movimientos ridículos. Siguiendo con este razonamiento, los comentarios del juez sobre el primer bailarín son una muestra más de su desvarío al final de la comedia, caracterizándole a él pero no al Carcinita; el tono exagerado de los mismos, por otra parte, no hace sino subrayar el sinsentido de lo que se dice y por tanto la locura del personaje (1502b-3: «A ése me lo voy a tragar: acabaré con él dándole una paliza bailando»). Luego nos referiremos a *Avisp.* 1360-3, donde también la locura de Filocleón se manifiesta de la misma manera: a través de una apreciación errónea de la realidad.

un tipo de expresión diferente, del anuncio de este último personaje cabe señalar también la aclaración, que sigue a la revelación de su nombre, de que se trata del famoso recitador de oráculos de Oreó (1047).

Muy distintos son los comentarios que aparecen en el grupo de introducciones siguiente: la divinidad de las Nubes se refleja en la exclamación de Estrepsíades ὦ πολυτίμητοι (*Nub.* 328), que denota reverencia y donde se aplica al coro un epíteto típico de dioses; y en cuanto a Cárcino, se recuerda la actividad naval del personaje¹ mediante el pomposo ὁ ποντομέδων ἄναξ (*Avisp.* 1532-3), que dignifica al padre de los Carcinitas, y se menciona, además, la satisfacción que siente por sus hijos bailarines (1534).

Finalmente, los datos sobre Bdelicleón y los dos Carcinitas contenidos en *Avisp.* 1360-3, 1504b-6 y 1507-11, respectivamente, escapan un poco a la clasificación anterior de comentario favorable o desfavorable. La información sobre el primer personaje tiene la peculiaridad de ser «falsa», un disparate más de Filocleón en su desvarío al final de la comedia: según el juez, al iniciarse en los Misterios, Bdelicleón le gastó las bromas de rigor de los ya iniciados a los aspirantes (1362-3), algo absurdo porque es de suponer que un padre se iniciaría antes que su hijo²; con este comentario Filocleón insiste en la pretensión de los versos previos de ser más joven que Bdelicleón mismo (1351-9). Por lo que se refiere a *Avisp.* 1504b-6 y 1507-11, el esclavo menciona la faceta de bailarín (1505) y de poeta trágico (1511)³ de los Carcinitas segundo y tercero, respectivamente. En fin, si la indicación de que el vendedor de armas viene disgustado (ἀχθόμενος, *Paz* 1209) aludiera sólo al estado anímico del personaje, y no a algún indicio visual del mismo, se sumaría a los comentarios examinados anteriormente; es obvio, claro está, que no podemos saberlo.

Para terminar, queremos hacer una precisión. Todo lo que se dice sobre un personaje sirve en general para caracterizarlo, de forma que los comentarios que acabamos de analizar no son los únicos que cumplen esta función. A la caracterización del que entra contribuye la

¹ Ya hemos aludido antes al cargo de general de la flota ateniense desempeñado por Cárcino.

² Para esta interpretación del comentario del viejo, vid. MacDowell, *ad* 1363.

³ Esto, si el verso es auténtico, como hemos mencionado antes.

totalidad de los datos sobre su persona que aparece en las introducciones. Sin ir más lejos, al estudiar la descripción visual del que entra o de la entrada, hemos tenido oportunidad de referirnos a la función caracterizadora que tienen en algunas ocasiones los elementos de este tipo que se indican en los anuncios.

1.6.4. *La aclaración de los motivos de la entrada del personaje*

Ocasionalmente el anuncio informa del objeto de la entrada en escena del personaje. Tal información merece un comentario particular en el caso de *Ac.* 1069 s. El dístico, como sabemos, es una parodia de los anuncios que introducen al mensajero en la tragedia, y, precisamente, uno de los motivos que se toman prestados concierne a la cuestión que ahora nos ocupa; nos referimos a la conjetura de que el personaje trae noticias (1070: ἀγγελῶν). La mención de esta circunstancia tiene, pues, una dependencia clara del modelo trágico, lo que diferencia a *Ac.* 1069 s. de las demás introducciones donde se indica la intención del personaje que entra. Es preciso aclarar, no obstante, que la conclusión de que éste se presenta en escena para comunicar una noticia aparece también en la introducción del enviado del sacerdote de Dioniso en *Ac.* 1084, que, sin ser en rigor una parodia de los anuncios de los mensajeros de la tragedia, tiene algo de juego «cómico» que apunta a éstos, como ya hemos señalado; en otras palabras, la mención aquí de que el personaje trae noticias quizá se explique también por imitación del otro género. Con independencia de que ello sea así, el motivo sirve en las dos ocasiones para lo mismo, esto es, para acentuar la expectación del público por lo que va a ver representado a continuación¹.

Aparte de *Ac.* 1069-70 y 1084, los anuncios que informan sobre el objeto de la entrada del personaje son, por un lado, *Ac.* 908-9 (908b), *Avisp.* 1415-6 (1416a), *Paz* 1043-51 (1048-9) y 1265-7 (1266-7), que acompañan, como aquéllos dos, a la primera y única entrada de figuras menores, y, por otro, *Ac.* 238-40 (240), que acompaña a la reaparición de

¹ Remitimos de nuevo a Taplin, *Stagecraft* 147, para el uso del motivo en la tragedia; el autor señala la utilización del mismo a lo largo de toda la tragedia griega y su función de intensificación de expectativas.

Diceópolis tras la párodo; además, están *Cab.* 146b-7a y 691-3, con un contenido (la indicación de que el Morcillero en su primera entrada se dirige al mercado¹ –147a– y la de que Paflagonio, en su reaparición en este momento de la obra, va a tragarse a aquél –693a–) similar al que nos ocupa. En cuanto a la motivación de la entrada, ésta es diferente en todos los casos.

1.6.5. Anuncio y reacción escénica ante la entrada

El efecto que provoca la entrada en el personaje que la anuncia se deja sentir en un número considerable de casos: puede tratarse de una reacción emocional (así, temor, excitación, asombro o sorpresa), a través de la cual el personaje manifiesta el sentimiento que la entrada le despierta y en la que, como es obvio, la función expresiva encuentra su natural acomodo, o bien de una respuesta que lleva al personaje a realizar una acción o a ordenar a otro que la realice; ambas reacciones no se excluyen mutuamente².

La primera aparece en *Cab.* 234 (expresión del miedo del Morcillero³ al ver entrar a

¹ Es opinión común que la orquesta de *Cab.* representa el ágora. Russo, *Aristofane* 137-8, sostiene y argumenta de manera convincente que tal interpretación no es correcta, y que por tanto la meta del Morcillero no es el espacio escénico visible; éste es sólo un lugar de paso, aunque finalmente se quede en él atendiendo a la llamada del esclavo primero y de su compañero.

² La reacción de los ya presentes ante la entrada constituye el contenido de *Avisp.* 1512-7, el grupo de versos que cierra la introducción de los Carcinitas; precisamente éste es un buen ejemplo de cómo los dos tipos de reacción mencionados pueden darse a un mismo tiempo: un comentario exclamativo de Filocleón ante la llegada de los bailarines (1512-3) deja paso a una serie de exhortaciones del juez (1514-5) y del corifeo (1516-7) dirigidas a ellos mismos y a los otros presentes (el criado de Filocleón, en el primer caso, y el resto de los componentes del coro, en el segundo).

³ Siguiendo a los manuscritos, Coulon atribuye el verso al Esclavo segundo, quien, habiendo salido en 154 para vigilar a Paflagonio, advertiría, desde dentro, de la aparición de éste a su compañero y al vendedor de morcillas (igual, Sommerstein; vid. los argumentos de Russo, *Aristofane* 141-2, para esta atribución). En cambio, Neil y Hall-Geldart se lo atribuyen al Morcillero; no falta tampoco quien lo pone en boca del Esclavo primero (así, por ejemplo, v. Leeuwen). El miedo que inspira la entrada de Paflagonio a quien la anuncia no encaja con la atribución del verso al Esclavo primero, ya que éste no es un personaje miedoso; en todo caso, encajaría mejor con su atribución al otro esclavo (vid. 97, 112, 139), que además ha entrado en

Paflagonio), *Avisp.* 143 (sorpresa de Bdelicleón al oír súbitamente un ruido dentro de la chimenea¹), 202b-8 (sorpresa del esclavo segundo al caerle de arriba un poco de tierra –202b-3–, y asombro de él y de su joven amo al percatarse de que el causante es Filocleón, que intenta huir por el tejado –204b-8a–; además, reacción excitada del hijo, que, después de comparar cómicamente a su padre con un pájaro, pregunta por una red para cazarle –208b: la repetición de ποῦ enfatiza su nerviosismo–), *Paz* 79-81 (asombro y excitación del esclavo de Trigeo ante la esperpéntica imagen de éste elevándose en el aire montado en un escarabajo –79a–, lo que le mueve a pedir auxilio –79b: la duplicación de una palabra, δεῦρο, sirve otra vez de subrayado expresivo–), 232-5 (miedo de Trigeo ante la aparición inminente de Pólemo –233b–) y quizá también *Avisp.* 1507-11 (sorpresa del esclavo de Filocleón al ver entrar al ¡tercer! Carcinita –1507–, después de las apariciones sucesivas de sus dos hermanos).

Cierta relación con lo que estudiamos, puesto que delatan también los sentimientos del hablante, guardan esos otros comentarios hechos con expresividad, ya no sobre la entrada misma –o sobre la señal que la anticipa–, sino sobre algún aspecto de ella o del personaje que aparece. Nos referimos a comentarios como los de *Ac.* 41 o *Cab.* 693b, por ejemplo, con los que Diceópolis y el Morcillero expresan su indignación, aquél, porque los prítanis acuden a la Asamblea tarde y atropelladamente, y éste, porque Paflagonio entra amenazante;

la casa para vigilar a Paflagonio. Sin embargo, y aunque somos conscientes de que el argumento tiene sólo una validez relativa, lo insólito de que un personaje indique desde dentro la entrada de otro hace que nos parezca más acertado poner el verso en boca del Morcillero (por otra parte, no ha habido ninguna alusión al sirviente desde que se despide en 154). El miedo es apropiado a este personaje (vid. 222b-33 y 240-1), y el hecho de que el Morcillero reconozca a Paflagonio puede interpretarse como la confirmación de lo dicho inmediatamente antes por el esclavo que está con él en escena (230-3): Paflagonio será reconocido aunque no lleve una máscara que se le parezca –a Cleón, se entiende–.

¹ La sorpresa es doble, causada tanto por la introducción repentina del ruido como por el lugar donde se oye, la chimenea, en la que Filocleón aparece al instante. La aparición del juez en la chimenea sorprende por no ajustarse a la preparación previa de la entrada, que apunta a la puerta (el hijo ordena en 142 al Esclavo segundo permanecer vigilante en ella) como el lugar por donde Filocleón intentará escaparse, lo que no sucede. En este juego con las expectativas creadas sobre el lugar de la entrada de Filocleón repara MacDowell, «Clowning» 4.

o como el de *Ac.* 1084, donde aflora la inquietud del protagonista por la noticia que pueda traerle el mensajero que se acerca¹, inquietud, no obstante, que suena a fingida, y que parece ante todo un remedo burlón del lamento previo de Lámaco por el mensaje que se le ha comunicado a él anteriormente (1083). Otros comentarios de este tipo son *Nub.* 323-8 (328a), *Avisp.* 1507-11 (1509), *Paz* 899-901 (900-1) y 1043-51 (1045b).

Pasemos ahora a considerar los casos en que el personaje que hace el anuncio reacciona activamente ante la entrada, una respuesta que puede ir acompañada de una nota emocional, como hemos dicho. Los pasajes en cuestión son los siguientes: *Ac.* 238-40 y 1189, *Cab.* 1326-32, *Avisp.* 152-5, 202b-8, 1324-5, 1360-3, 1500b-4a, *Paz* 79-81, 232-5, 1043-51 y 1207-9. En ellos se repiten dos reacciones: la de esconderse ante la entrada que se anuncia (*Ac.* 238-40 y *Paz* 233b-5)² y la de abandonar la escena (*Avisp.* 152-5, 1324-5, *Paz* 232-3a y 1207-9)³.

Por lo que se refiere a la primera, tal es la actitud del coro de Acarnienses (*Ac.* 239b-40a) y de Trigeo (*Paz* 234-5), al oír dentro de la casa la voz de Diceópolis y el ruido del mortero provocado por Pólemo, respectivamente, justo antes de la aparición de estos personajes. La

¹ Es impensable en la comedia que la noticia pueda empañar de verdad el triunfo ya alcanzado del protagonista (la misma observación ha sido hecha a propósito del anuncio de *Ac.* 1069-70). El mensajero comunica a Diceópolis la orden del sacerdote de Dioniso de acudir rápido a la fiesta de los Jarros, por lo que resulta así gracioso el contraste entre el carácter favorable de la noticia y el tono de las palabras previas de su receptor.

² De la técnica de esconderse y de su uso en estos pasajes nos ocuparemos más adelante, al estudiar las formas de establecer contacto entre el recién llegado y los ya presentes (vid. *infra*, pp. 125 ss., para el caso de *Paz*; y 197 ss., para el de *Ac.*). Sobre la cuestión de si los personajes se escondían realmente en algún sitio o no, nada seguro puede decirse al respecto, como veremos.

³ No hemos considerado aquí la salida del mensajero de *Ac.* tras anunciar la entrada de Lámaco (1189): por un lado, el personaje no indica su salida; por otro, puede decirse que ésta se produce *cuando*, y no *porque*, Lámaco entra en escena. En los casos mencionados arriba, los personajes anuncian su marcha y ésta está motivada claramente por la entrada de otro. Con todo, la salida de una *dramatis persona* tras anunciar la aparición de otra supone siempre un cambio de escena en un *tempo* rápido. En fin, si estamos en lo cierto al suponer que el esclavo que ha efectuado con Filocleón la extensa introducción de los Carcinitas se va tras el mandato de su amo de preparar una salmuera (*Avisp.* 1514b-5), éste sería otro caso de salida de un personaje —obedeciendo una orden— ante una entrada.

misma reacción, por tanto, y la misma circunstancia precediéndola: un sonido en el interior que anticipa la entrada de una figura. Sin embargo, los motivos que conducen al escondite son diferentes en los dos casos: mientras que los Acarnienses tienden una emboscada al traidor Diceópolis, Trigeo se mueve por el miedo que le inspira Pólemo. En fin, lo que queremos destacar sobre todo en este momento es la expectación que genera el hecho de esconderse: la retirada de los ya presentes y la falta de contacto entre ambas partes producen interés por el encuentro; además, tal interés se ve aumentado por la relación de oposición existente entre espionado y espía (el protagonista y otra figura que representa una amenaza para el plan de aquél), y por la naturaleza misma de las acciones que se desarrollan sobre el escenario: así, el coro de Acarnienses, que se opone a la tregua, contempla amenazante desde su escondite la celebración de Diceópolis de su pacto privado con los lacedemonios, y Trigeo, que ha acudido adonde los dioses para buscar la paz, ve cómo Pólemo («Guerra») machaca en un mortero diversos ingredientes que simbolizan a las ciudades griegas.

Para terminar con estos pasajes, hay que decir que a la mencionada reacción de los Acarnienses la precede otra (238): la petición de silencio del corifeo a sus compañeros ante la voz de Diceópolis procedente del interior y la pregunta de si han oído ésta¹ (en realidad, el carácter repentino del sonido hace pensar que tal reacción denota cierta sorpresa, de modo que quizá podría incluirse –la pregunta al menos– entre las reacciones emocionales ante la entrada, en este caso ante la señal acústica que la anuncia, estudiadas anteriormente).

Respecto a la decisión de abandonar la escena (*Avisp.* 152-5, 1324-5 y *Paz* 232-5), o a la orden de hacerlo dirigida a otros (*Paz* 1207-9)², tal reacción la provoca una entrada que de

¹ Es raro en Aristófanes que el corifeo solicite la atención de sus compañeros con una pregunta, y más todavía si ésta es sobre un hecho concreto, como sucede en este caso. Por lo general, las preguntas del coro van dirigidas a una segunda persona indefinida, en realidad, a cualquiera que pueda oírlas, y sirven para llamar la atención sobre las palabras que acaba de pronunciar un personaje (vid. Kaimio, *Chorus* 141-3 y 174, quien señala –p. 174– que *Ac.* 238 es el único caso donde el coro es el destinatario claro de la interrogación del corifeo).

² En todos los casos se montan dos elementos distintos (anuncio de entrada y de salida); ya que la salida es la reacción ante la entrada de otro personaje, y el efecto que provocan las entradas lo consideramos

algún modo se siente amenazadora, ya sea para uno mismo o para quienes le acompañan¹. Así, en *Avisp.*, Bdelicleón, tras ser advertido del intento de su padre de escapar por la puerta (152a), decide, con vistas a evitar la fuga, abandonar el tejado y acudir en ayuda del doméstico que custodia la salida de la casa (153b)²; y más adelante, el esclavo de Filocleón, tras referir en una resis (1299-325) los palos que le ha dado su amo en el banquete, anuncia al final de la misma la aparición del viejo y su propia salida, temeroso de cobrar de nuevo (1325). Por su parte, Hermes, después de exponer a Trigeo la intención de Pólemo de machacar a los griegos en un enorme mortero (*Paz* 228-31), señala su partida al oír dentro al feroz personaje y suponer que va a presentarse en escena (232-3a), dejando solo al asustado protagonista; finalmente, ante la llegada del vendedor de armas (*Paz* 1208b-9),

anuncio, estudiamos ahora ambos elementos como «anuncio de entrada».

¹ Tal amenaza no existe en el caso de la supuesta salida del esclavo de Filocleón en *Avisp.* 1515, a la que ya nos hemos referido. El mandato del viejo de preparar una salmuera por si acaso vence a los Carcinitas, que, para nosotros, hace que el criado se meta dentro, es claramente cómico. Respecto a nuestra preferencia por la salida del sirviente en 1515, los motivos de la misma son dos: primero, no hay ninguna alusión al personaje después de este verso; y, segundo, su marcha favorece que la atención de los espectadores se deposite exclusivamente en los verdaderos protagonistas de la *exodos*, los Carcinitas con sus danzas y Filocleón, poniendo probablemente el contrapunto cómico. En su anotación escénica, Sommerstein hace salir al criado en 1515; Rodríguez Adrados no anota nada en su traducción, aunque en la indicación última de la obra no incluye a aquél entre los personajes que efectúan la «salida», de donde se desprende quizá que en su opinión el esclavo ya se ha ido; MacDowell no hace ninguna referencia al personaje, ni a su salida ni a su presencia hasta el final de la obra, lo que es raro dada la preocupación general de este autor por todo lo relativo a la escenificación; en cuanto a v. Daele, que piensa que Bdelicleón entra con su padre en 1482 (así también v. Leeuwen y Russo, *Aristofane* 201, que además dan versos al joven, lo que Coulon-v. Daele no hacen) y que él es el destinatario de la orden de 1514b-5, no indica ninguna salida en este momento, aunque ello tampoco significa mucho, teniendo en cuenta el escaso rigor que muestra en general a la hora de anotar los movimientos (por ejemplo, indica las entradas de los tres Carcinitas, pero no la de su padre Cárcino y tampoco la salida final de la obra).

² Desde luego, este caso es singular, ya que el personaje abandona el escenario, no para evitar el encuentro con aquél cuya entrada se anuncia, como sucede en las otras ocasiones, sino para evitar la entrada misma del personaje, ya que en rigor ésta no se ha producido todavía (*Avisp.* 152-5 es un anuncio acústico, como sabemos).

Trigeo ordena a los vendedores de hoces y de tinajas, presentes con él sobre el escenario, meterse aprisa en la casa para el banquete de bodas (1207-8a), evitando así el encuentro de las dos partes para las que el cese de la guerra ha tenido consecuencias distintas: positivas para los últimos, pues los utensilios para el campo son necesarios en tiempos de paz, y negativas para los primeros, pues las armas son de poca utilidad si no hay guerra. En todos los casos, la salida de un personaje ya presente ante la entrada de otro produce un cambio de escena en un *tempo* rápido.

Cierta relación con estos pasajes guarda *Paz* 1265-7, en la medida en que la entrada de los niños es un motivo más para que el vendedor de armas y sus acompañantes abandonen la escena; y decimos «más» porque, previamente, el vendedor, movido por los insultos de Trigeo, ha anunciado ya su salida (1264); la aparición de los niños proporciona al protagonista un argumento añadido para apoyar la idea del ofendido personaje de abandonar la escena (1265). En definitiva, la entrada anunciada es secundaria respecto a la salida que se produce; no constituye su motivación propiamente, sino una razón añadida, que sirve para reforzarla y crear, al tiempo, una sensación de urgencia (¡Sí, muy bien, que se vayan rápido los que se lamentan porque llegan los niños de los invitados a mi banquete de bodas!).

Finalmente, las reacciones restantes son diversas (*Ac.* 1189b; *Cab.* 1327-30; *Avisp.* 152b-3a, 154-5, 208b, 1361-3, 1502b-3; *Paz* 79b, 1043a¹, 1051), dependiendo de las diferentes situaciones que representa la comedia en cada momento; por tal motivo, su catálogo no nos parece necesario. No obstante, vamos a mencionar algunos ejemplos para

¹ Platnauer, *ad* 1043, y Olson, *ad* 1043-4, señalan la relación de causalidad entre la entrada de Hierocles y la orden de asar *bien* las entrañas, formulada por Trigeo a su esclavo en este verso. No obstante, ninguno de los dos menciona la ironía del mandato, que para nosotros es clara: dado el desprecio de Trigeo por el recitador de oráculos, la entrada de éste no puede despertar en aquél ningún interés porque el asado se haga bien, ya que Hierocles, por su condición religiosa, es un experto en la materia y reclamará una parte; el tono de la orden es necesariamente burlón. Ello, aunque pensemos que Trigeo no reconoce a Hierocles hasta que menciona su nombre en 1046; el contexto y el comentario previo de 1045 indican, a nuestro juicio, que Trigeo se expresa con ironía al mandar a su esclavo lo señalado.

ilustrar la variedad que presentan las reacciones que nos ocupan: así, el ceremonioso saludo que el corifeo brinda a la antigua Atenas a petición del Morcillero (*Cab.* 1327-30); la broma que decide gastarle el loco juez a su hijo (*Avisp.* 1361-3); o la llamada del esclavo de Trigeo a los vecinos ante la aparición aérea de su amo en el escarabajo (*Paz* 79b), respuesta, por cierto, en la que la actividad y lo emocional están, como sabemos, muy unidos (igual que en *Avisp.* 208b), por el carácter «falso» de la llamada, que hace de ésta sobre todo una manifestación de la excitación del hablante, y por la marca expresiva de la repetición del adverbio de lugar δεῦρο¹.

Para concluir, queremos recordar la particularidad ya mencionada del anuncio de la entrada de Cárcino. Introducido por καὶ γάρ, *Avisp.* 1532-4 no explica propiamente las órdenes previas de bailar formuladas por el corifeo a los Carcinitas, que vienen sucediéndose desde bastante antes de la aparición de Cárcino. Como en *Paz* 1265-7, sucede también aquí que la entrada que se anuncia no es la motivación original de la acción anterior, sino un argumento añadido que la refuerza (con más razón que antes, los Carcinitas deben bailar bien, pues llega su propio padre, del que el anuncio destaca precisamente el orgullo que siente por sus hijos bailarines).

1.6.6. *La intensificación de expectativas*

El análisis precedente del contenido de los anuncios nos ha dado la ocasión de referirnos al uso de ciertos recursos, susceptibles de combinarse entre sí, que acentúan la expectación

¹ El caso mencionado de *Avisp.* 208b es muy similar. Ante el intento de Filocleón de huir por el tejado, su hijo, comparándolo cómicamente con un pájaro, pregunta por una red para cazar al viejo (Ποῦ ποῦ ἴστί μοι τὸ δίκτυον;). El comentario de Bdelicleón parece sobre todo una broma, y, aunque no podemos decir nada seguro al respecto, es muy probable que se trate de una «falsa» pregunta, en el sentido de que no espera respuesta (Bdelicleón no está pidiendo con ella una red, sino mostrando su excitación ante lo sucedido y al mismo tiempo reflejando su intención de actuar para evitar la huida del viejo, como lo hace, de hecho, en el verso siguiente, en que logra ahuyentarlo con gritos); por otra parte, también aquí tenemos el subrayado expresivo que da la repetición de una palabra (ποῦ).

que despierta por sí misma la entrada de un personaje: así, por ejemplo, el de la alusión a la prisa con que el personaje se acerca a escena (*Ac.* 1069-70, 1084; *Avisp.* 1360-3), lo que crea una sensación de urgencia, y el de la anticipación de que trae noticias, que se halla en los anuncios de los dos mensajeros de *Ac.* (1069-70 y 1084); de otra parte, hemos señalado también la tensión que genera el hecho de que los personajes presentes en escena se escondan ante la entrada (*Ac.* 238-40, *Paz* 233b-5), logrando de este modo prolongar el interés del espectador por el encuentro entre ambas partes. No son éstos, sin embargo, los únicos recursos utilizados en los anuncios que contribuyen a lograr tal efecto. A ellos hay que añadir otros, que vamos a mencionar a continuación; algunos ya han sido citados anteriormente, pero por una razón distinta de la que ahora nos ocupa, a saber, la de su utilización por parte del poeta cómico como un instrumento de intensificación de las expectativas.

Así, es preciso referirse al contacto gradual entre el personaje ya presente y el que entra, quien, antes de ser visto, es oído, o sentido de algún otro modo. Lo primero, como sabemos, sucede en los anuncios de *Ac.* 238-40, *Cab.* 1326-32, *Avisp.* 143, 152-5 y *Paz* 232-5. Salvo en *Ac.*, donde se oye la voz del personaje (el anuncio comienza con la alusión del corifeo a la petición ritual de silencio, formulada dentro por Diceópolis en el verso anterior), la señal acústica que anticipa la entrada es siempre un ruido¹: el de la puerta al abrirse², que crea la expectativa –frustrada, como luego veremos– de la aparición de Pueblo (*Cab.* 1326); el ruido en el interior de la chimenea que mete el juez al intentar salir por ella (*Avisp.* 143); el

¹ Como hemos puesto de manifiesto en un trabajo anterior («Ruidos»), los sonidos realizados fuera de escena en la comedia aristofánica están íntimamente ligados a la entrada de personajes.

² Estamos ante un precedente de una forma de introducción de personajes que llegó a ser típica en la Comedia Nueva, si bien, para la historia del motivo, es preciso aclarar que el ruido de la puerta que anticipa una entrada lo utiliza también Eurípides. Para una descripción general de la utilización del recurso por parte de Menandro, vid. Frost, *Exits* 6-7. Frost, por otro lado, menciona los precedentes de Eurípides y de Aristófanes, pero no recoge ningún ejemplo: los pasajes de Aristófanes son *Cab.* 1326 y *Ran.* 603-4 (cf. también *Avisp.* 143, que constituye una variante del motivo: el ruido de la puerta se sustituye por el de la chimenea, que es el lugar de entrada del personaje en este caso), y en cuanto a Eurípides, cf., p. ej., *Ión* 515-6, *Hel.* 858-60 y *Or.* 1366-7 (Hourmouziades, *Production and Imagination* 15-6).

que hace este mismo personaje empujando la puerta desde dentro en su siguiente intento de huida (*Avisp.* 152a); por último, el ruido del mortero provocado por Pólemo en el interior de la casa antes de aparecer en escena con tal objeto (*Paz* 232 ss.)¹. Frente a estos casos de contacto acústico, en *Avisp.* 202b-8 se da otro de naturaleza distinta (visual): como sabemos, un poco de tierra caída (real o imaginariamente) del tejado es lo que anticipa aquí la aparición del personaje (Filocleón) en lo alto.

Otro de los recursos para crear expectación a través del anuncio es el desconocimiento, por parte de quien lo formula, de alguna cuestión relativa a la entrada: el personaje se hace preguntas o elabora conjeturas al respecto. Un ejemplo claro lo constituye el anuncio, en boca de Trigeo y de su esclavo, de la entrada de Hierocles (*Paz* 1043 ss.), cuya identidad y los motivos de su aparición en escena provocan curiosidad. En 1045-7 aquéllos dos intentan adivinar quién es el personaje que se acerca²: el esclavo muestra su ignorancia al respecto (1045a) y sugiere que puede ser un adivino (1046a), sugerencia que se revela errónea al momento, cuando Trigeo reconoce al recitador de oráculos (1046b-7); respecto a los motivos de la entrada, amo y esclavo sostienen posturas diferentes, pues Trigeo opina que Hierocles se opondrá a la paz (1048b-9), que representa el sacrificio que los dos están

¹ Trigeo menciona expresamente el ruido del mortero (235), y Hermes afirma que Pólemo «está armando alboroto» (θορυβεῖ, 233) en el interior de la casa. Sobre θορυβεῖ, Olson, *ad* 232-3, señala que Aristófanes emplea siempre este verbo y palabras de la misma familia para referirse a un ruido confuso producido por voces humanas. Así las cosas, parece que *Paz* 233 proporciona otro ejemplo, además del de *Ac.* 238 ss., de voz en *off*, y no de ruido propiamente, que anticipa una entrada. Con todo, la indicación de Hermes no implica necesariamente que ese alboroto se oyera de verdad sobre el escenario, sino que ella misma podría servir para sugerirlo en la mente de los espectadores; lo mismo puede decirse del resto de las indicaciones sonoras, a excepción de la de *Ac.*, donde lo que se oye dentro son palabras incluidas en el texto de la comedia. Ya hemos dicho que a menudo no podemos saber el grado de realización escénica de las anotaciones contenidas en el diálogo.

² También en el anuncio dialogado esclavo-Filocleón de *Avisp.* 1500b-4a la identidad del personaje provoca cierta curiosidad; no obstante, estamos ante un caso distinto, ya que aquí tal información la posee desde el principio uno de los dos interlocutores, siendo el otro quien la desconoce y formula la correspondiente pregunta. Lo único reseñable quizá en el anuncio de *Avisp.* es que la identificación se demora un instante: así, el esclavo revela que es uno de los hijos de Cárcino después de haberle presentado como un bailarín de tragedia (1500b; cf. 1498-500a) y tras la pregunta del juez por su identidad (1501a).

realizando en este momento, mientras el esclavo sugiere que viene por el sacrificio mismo (1050), esto es, por la carne que le corresponde en virtud de su condición religiosa. En fin, otros anuncios donde se utiliza el recurso son el de *Ac.* 1084, donde Diceópolis se pregunta por el mensaje que le trae el personaje que se acerca; y los dos de *Avisp.* 143 y 202b-8, que acompañan a los intentos de fuga del juez por los sitios más insospechados.

Entre los recursos que estudiamos se incluyen también, por una parte, la expectativa frustrada de la aparición de Pueblo al final de *Caballeros*¹: cuando los Propileos se abren, «aparece» la antigua Atenas, y no Pueblo, como Morcillero adelantaba al coro (῾Οψεσθε δέ, 1326a), lo que incrementa el interés por la entrada del personaje, que se produce finalmente en 1331; y, por otra, la descripción de Sócrates del viaje del coro de Nubes desde la cima del Parnes hasta la orquesta (*Nub.* 323-5): si el coro no era aún visible para el espectador, éste aguardaría el momento de su aparición en escena, y la «ceguera» de Estrepsíades (324-6a), que dice no poder ver a las Nubes, serviría para aumentar tal expectación; y si el coro era visible, la curiosidad tampoco quedaba anulada del todo: viéndole aproximarse mientras Sócrates sugiere con sus palabras la travesía de aquél por valles y bosques, el público esperaría entonces el final de dicho «viaje» y la reunión del coro de Nubes con los personajes ya presentes (Sócrates y Estrepsíades).

En fin, en términos generales, todo contenido del anuncio que anticipa un hecho, a la vez que orienta al espectador, estimula su interés por lo que viene a continuación, y en este sentido debe mencionarse aquí. Es por ello por lo que hay que recordar que esta función anticipadora, que hemos visto en parte de los recursos examinados, aparece también en otras ocasiones en los comentarios del personaje que hace el anuncio: así, por ejemplo, cuando éste adelanta cómo se prepara ante la entrada (cf., p. ej., *Paz* 1051), o cuando adelanta la intención del personaje que se acerca (cf., p. ej., *Cab.* 692-3a) (en realidad, esto mismo es lo que sucede en el caso de los anuncios de *Ac.* 1069-70 y 1084, en los que se conjetura que el

¹ Gelzer, «Some Aspects», señala que el juego con las expectativas del público es un recurso que Aristófanes utiliza con frecuencia.

mensajero trae noticias); también una característica exterior del personaje puede desempeñar la misma función (como, p. ej., el gesto del mensajero en *Ac.* 1069 s.) (el motivo de la entrada corriendo no es algo distinto), o la mención de un rasgo de su carácter (así, la maldad del sicofanta en *Ac.* 909b).

CAPÍTULO 2
ESTABLECIMIENTO DE CONTACTO (I):
LAS ENTRADAS DE PERSONAJES A UNA ESCENA OCUPADA
POR ACTORES, O POR ACTORES Y CORO

2.1. INTRODUCCIÓN

Cuando un personaje entra a una escena¹ ocupada, bien por actores sólo, o por actores y coro, surge la necesidad de establecer contacto con las figuras ya presentes. La forma plena de contacto es el diálogo, pero el contacto puede ser también imperfecto: los personajes se ven o se oyen, pero no se hablan, o bien una de las dos partes se dirige a la otra sin que ello dé pie al diálogo. Con otras palabras, denominamos imperfecto al contacto de naturaleza acústica o visual exclusivamente, así como a la toma de contacto oral que no lleva a una comunicación completa entre las partes.

En cuanto al concepto de diálogo, entendemos por tal el intercambio de réplicas semánticamente relacionadas, con independencia de que unas destaquen sobre otras por su extensión o pertenezcan a elementos estructurales diferentes.

En este capítulo estudiamos en términos de contacto el tratamiento de la entrada de personajes en las comedias que nos ocupan, o, lo que es lo mismo, estudiamos las formas técnicas de establecer contacto entre el personaje que entra en escena y quienes ya están presentes en ella.

¹ El término, entendido de forma amplia, lo usamos para designar el área de actuación en su conjunto: el escenario, perteneciente a los personajes, y la orquesta, perteneciente al coro.

Que el recién llegado sea un personaje parlante o mudo tiene su importancia para la cuestión que examinamos, ya que la naturaleza silenciosa de éstos últimos presupone la falta de contacto pleno. Por tal motivo, nos ha parecido preciso distinguir entre un tipo de personaje y otro, y estudiar por separado las entradas de cada uno de ellos.

Nuestro análisis va a empezar por las entradas de los personajes parlantes. Ello, por dos razones: primera, porque representan la inmensa mayoría; y segunda, porque sólo en este caso, como acabamos de apuntar, es posible el establecimiento de contacto pleno.

Entre las cuestiones examinadas destacan las siguientes: 1) si, en efecto, se produce siempre contacto pleno o no se produce; 2) si, cuando se da, es inmediato, lo que significa que se establece nada más entrar (los casos de contacto inmediato en sentido estricto) o muy cerca de la entrada, o bien, por el contrario, se demora significativamente; 3) el modo de rellenar el tiempo que precede al inicio del diálogo, allí donde éste no es en rigor inmediato; 4) finalmente, nos hemos interesado por los casos que se alejan de los esquemas habituales de establecimiento de contacto, analizando si el poeta explota con fines dramáticos la desviación de la norma que suponen la falta de contacto pleno o una demora notable del mismo.

Respecto a las dos primeras cuestiones, vamos a ver que lo usual, en efecto, es que se establezca contacto pleno –acabamos de adelantarlo–, y que ello ocurra de forma inmediata.

En cuanto a la tercera, el paréntesis –cuando lo hay– entre la entrada y el inicio del diálogo se cubre habitualmente con tres tipos de elementos bien definidos, a saber: *a)* anuncios (los hemos estudiado con detalle en el capítulo anterior); *b)* comentarios, distintos del anuncio, de los personajes presentes sobre la entrada, o sobre lo que acaba de decir quien la efectúa; y *c)* comentarios no dirigidos a los presentes, pero que pueden estar hechos en contacto imperfecto, con los que el recién llegado acompaña su aparición.

Se trata, por lo general, de elementos breves, o incluso muy breves, que tienden a aparecer solos, de forma que el paréntesis que precede al diálogo se constituye comúnmente como una sección corta y sencilla. Del tipo de elementos se desprende que el contacto entre el personaje que entra y los ya presentes puede establecerse de manera progresiva: contacto visual, o acústico, primero, y, luego, contacto pleno.

Por lo que se refiere a la última cuestión, vamos a ver que las desviaciones de la práctica habitual de establecimiento de contacto adquieren, efectivamente, en casi todos los casos un valor dramático más o menos destacado. Un ejemplo magnífico lo ofrece el «falso» amebeo entre Lámaco y Diceópolis del final de *Ac.* (1190-226): la incapacidad del soldado para entablar diálogo con el protagonista, de cuya presencia parece incluso no percatarse, resalta su dolor por las heridas sufridas en la batalla, dolor que le aísla de la realidad escénica; al tiempo, la incomunicación entre ambos personajes enfatiza la «distancia» que les separa como vencedor (Diceópolis) y vencido (Lámaco).

Con los mismos criterios utilizados para las figuras parlantes, hemos estudiado las formas de establecer contacto en el caso de las entradas de figuras mudas; no obstante, el contacto pleno se ve reemplazado ahora por la simple toma de contacto oral pero sin ir seguida de diálogo alguno, que es, por otro lado, la forma de contacto más completa posible tratándose de personajes silenciosos. Las conclusiones alcanzadas son algo diferentes de las de los personajes parlantes. La coincidencia mayor se observa en el predominio de la comunicación más completa posible en cada caso, antes el diálogo y ahora la mera toma de contacto¹. En cuanto a las restantes cuestiones examinadas, tal toma de contacto es inmediata con una frecuencia considerablemente menor; por otro lado, allí donde ésta no coincide con la entrada misma, el lapso de tiempo que la precede adopta formas más variadas; por último, se hace un aprovechamiento menor, desde el punto de vista dramático, de las variaciones de la técnica habitual de entablar contacto.

En fin, una vez estudiados los modos en que ocurre el contacto con los ya presentes, según los criterios expuestos, nos hemos ocupado de ciertas cuestiones estrechamente relacionadas con ésta: así, 1) la del papel –escaso– del coro en el establecimiento de contacto; 2) la de la persona –el recién llegado, con una frecuencia algo mayor– en la que recae la iniciativa de la toma de contacto; 3) por último, la de la definición de los rasgos más característicos de los elementos habituales –cuando los hay– que preceden a la toma de contacto, o, mejor aún y de forma más general, de los elementos que acompañan a la entrada

¹ En adelante, utilizaremos tal término como equivalente al de toma de contacto oral.

de personajes y que se producen fuera de contacto pleno, ya que algunas veces –muy pocas– la toma de contacto no se da. Estudiados ya los anuncios en el capítulo anterior, nos ocupamos ahora únicamente de los comentarios escénicos y de los de entrada a cargo del recién llegado.

Se trata igualmente de elementos por lo común breves, recitados y de carácter no dialógico; que hacen uso de una lengua en la que aflora con frecuencia la función expresiva; y, por último, no vacíos, en términos generales, de significado dramático, a pesar de su corta extensión, de tal manera que, al igual que los anuncios, no son meros engarces formales entre escenas.

Aclarados, pues, el objetivo y los criterios de nuestro análisis, y adelantadas algunas de las conclusiones más relevantes del mismo, no nos queda sino hacer dos observaciones:

1) El establecimiento de contacto presupone la presencia de alguien sobre la escena, bien de un actor, bien del coro. En este capítulo, estudiamos únicamente las entradas de personajes a una escena ocupada por actores, estando o no el coro en la orquesta; las entradas a una escena donde sólo está el coro serán analizadas en el capítulo siguiente. El motivo de tratar aparte éstas últimas son las propias convenciones formales de la comedia sobre la participación del coro, que condicionan el contacto con él. Cuando un personaje entra a una escena donde el coro está solo, la convención de establecer contacto no se da, a diferencia de lo que ocurre cuando la escena está ocupada por actores. La necesidad de establecer contacto depende del lugar en que se produce la entrada. Así, no existe cuando el movimiento sucede en el recitado en trímetros, que es dominio de los actores y que se desarrolla sin la participación del coro. Pues bien, la mayoría de las entradas a una escena ocupada sólo por éste último ocurren precisamente en esa parte de la comedia, donde, según lo dicho, la falta de contacto con el coro constituye la norma.

2) Nuestro trabajo es deudor del estudio de Mastronarde¹ sobre el diálogo en la tragedia en términos de «contacto» («*contact*») y «discontinuidad» («*discontinuity*»). El autor define el primero como la relación vigilante de un personaje con lo que le rodea o con otro

¹ *Contact* (vid. reseña de Bain).

personaje, y distingue entre el contacto «incompleto» («incomplete»), de naturaleza meramente acústica o visual, y el «pleno» («full»), cuya manifestación más obvia es lo que él denomina «continuidad de discurso y/o acción», entendiendo por tal la correspondencia clara entre discurso y acción, así como entre las palabras de un interlocutor con las inmediatamente anteriores de otro. En cuanto al término opuesto de discontinuidad, designa tanto la falta de contacto o un fallo en la comunicación entre los personajes en escena, debidos, por ejemplo, a razones emocionales, como cualquier desviación del curso lógico del diálogo¹.

Mastronarde se ocupa en su monografía de diversas cuestiones relacionadas con el contacto y la discontinuidad en la tragedia, y una de ellas tiene que ver con las formas en que los personajes que entran en escena establecen contacto con los ya presentes². El autor estudia por separado las entradas por la párodo y por la puerta, y establece los diferentes esquemas que conducen al inicio del diálogo en cada caso, observando al tiempo la utilización dramática de algunas técnicas relacionadas con el contacto. La existencia de convenciones referidas a las entradas (y salidas) de personajes, y que determinan el grado y la naturaleza del contacto, es la premisa de la que parte en su trabajo. Mastronarde señala que algunas de estas convenciones han sido ya estudiadas con la ayuda de los conceptos de monólogo y de aparte, si bien él considera más productivo hacerlo desde el punto de vista del contacto; una aproximación algo diferente que permite, a su juicio, afinar más los resultados de las investigaciones tradicionales anteriores.

En definitiva, aunque nuestro trabajo es una aplicación del estudio de Mastronarde³,

¹ Para los conceptos de «contacto» y «discontinuidad», así como para la distinción entre contacto «pleno» e «incompleto» (o «imperfecto» —«imperfect»—), vid. Mastronarde, *Contact* 2-3. Respecto a estas dos últimas denominaciones, aparecen por primera vez en las pp. 5 y 6 de la citada monografía.

² Vid. el capítulo 2 («Contact: Establishment and Physical Withdrawal», pp. 19-34) de su monografía.

³ En el ámbito de la comedia nueva, un trabajo que recuerda algo al de Mastronarde es el de Blundell, *Monologue*, aunque éste, aparecido al año siguiente, no lo menciona. Sirviéndose de los conceptos de monólogo y de aparte, Blundell (pp. 11-25) estudia en realidad algunas cuestiones relacionadas con la forma de entablar contacto con los ya presentes. El autor analiza *a*) los típicos monólogos menandros que un personaje pronuncia cuando aparece sobre un escenario ocupado; *b*) los apartes, por lo general en boca de las figuras presentes, que preceden al inicio del diálogo; *c*) la combinación de ambos elementos (y de anuncios);

hemos introducido algunas variaciones de diversa índole:

Así, *a)* y por lo que se refiere a la terminología, el concepto de contacto pleno lo reservamos exclusivamente para el diálogo, es decir, para la continuidad de discurso, y no para la de acción; por otro lado, el concepto que manejamos de contacto incompleto (o imperfecto) es más amplio que el de Mastronarde, incluyendo también dentro de él la toma de contacto oral sin diálogo, que, según la terminología del autor, sería unas veces contacto pleno y otras una comunicación fallida.

b) Respecto a la clasificación del material, hemos seguido los criterios del tipo de contacto pleno/no pleno, inmediato/no inmediato, dejando de lado la distinción mencionada entre entradas por la párodo y por la puerta. Nuestra clasificación es precisa y nos parece más productiva, al menos para las comedias que nos ocupan. No obstante, no negamos que la diferenciación según el lugar de entrada pudiera haber sido también interesante para nuestro análisis. Si no nos hemos ocupado de ella, se debe fundamentalmente a razones prácticas, en concreto, a la de no introducir una variable más en el estudio de unos elementos fugaces y con una casuística muy elevada.

En cuanto al motivo de la distinción de Mastronarde entre entradas por la párodo y por la puerta, el autor parte del principio de que la distancia que tenían que recorrer los actores desde que se hacían visibles hasta alcanzar la posición adecuada sobre el escenario influye en el contacto, siendo una de las funciones de los anuncios y comentarios que preceden al diálogo la de cubrir el tiempo del movimiento de entrada¹.

c) Por último, nuestro interés va más allá de las técnicas de establecer contacto, ya que nos ocupamos también de los elementos que acompañan a la entrada de personajes y que son pronunciados fuera de contacto pleno.

d) por último, la transición del «monólogo de entrada» al diálogo.

¹ Poe, «Entrance-Announcements», muestra su desacuerdo con Mastronarde en este punto. Poe considera que los anuncios y comentarios de entrada son elementos convencionales de la estructura de las obras, y que, por tanto, no pueden ser explicados de forma apropiada como recursos miméticos, que es el punto de vista seguido por Mastronarde.

2.2. ENTRADA Y CONTACTO PLENO

2.2.1. *Contacto pleno inmediato*

Cuando un personaje parlante entra a una escena ocupada, bien por actores sólo, o por actores y coro, lo habitual es que establezca contacto pleno con los ya presentes (así ocurre en un 82%¹ de los casos), y que lo haga, además, inmediatamente, lo que para nosotros significa en el momento mismo de la entrada o sin alejarse mucho de ella, después de 9 versos como máximo: siguiendo este criterio, frente a 76 casos de contacto inmediato, hay sólo 7 de contacto retardado.

En definitiva, la entrada tiende claramente a coincidir, en las obras estudiadas, con el inicio rápido del diálogo entre el recién llegado y los personajes que están sobre el escenario, una rapidez que se puede relacionar con el ritmo ágil característico, en términos generales, de nuestras comedias, así como también con la imposibilidad material del poeta de detenerse por norma en las entradas, habida cuenta del elevado número de éstas en cada obra; la práctica señalada pone de manifiesto, por otro lado, la preferencia de Aristófanes por técnicas de establecimiento de contacto más «naturales», frente a otras que pudieran ser más convencionales o artificiosas.

Dentro de los casos que nos ocupan, los de contacto inmediato en el sentido propio del término representan un número nada desdeñable: son, en concreto, 30 de los 76 que forman el total del grupo. Salvo contadas excepciones (*Ac.* 410; *Avisp.* 844; *Paz* 113, 268 y 956), es el recién llegado quien inicia el diálogo con los personajes ya presentes; en los pocos casos en que esto no es así, la desviación de la norma puede entenderse como una marca de asombro (*Ac.* 410 y *Avisp.* 844) o de impaciencia (*Paz* 113, 268 y 956).

Parece haber cierta relación entre un contacto en rigor inmediato y determinados tipos de entrada, lo que no significa, sin embargo, que uno y otros vayan siempre unidos. Así, por ejemplo, este tipo de contacto es frecuente para entradas motivadas por una llamada, si bien

¹ O lo que es lo mismo, en 83 del total de 101 entradas. Para los movimientos de entrada y salida de personajes en nuestras comedias, vid. *infra*, pp. 312-22, el cuadro «Secuencia escénica».

para este caso existe al menos otra alternativa, a saber, la de que el personaje entre formulando «falsas» preguntas con las que pretende situarse ante la acción escénica. No obstante, la primera es una posibilidad que se repite a menudo, lo que ya es destacable y merece ser mencionado. Lo mismo podría decirse para el otro tipo de entrada al que nos referimos: el de la reaparición, más o menos rápida, de un personaje tras una salida anterior –con frecuencia, para buscar o meter algo dentro–, encontrándose de nuevo con los mismos que había dejado al abandonar la escena.

Pues bien, salvo unas pocas (*Ac.* 129b¹, 818, 959; *Nub.* 1502; *Paz* 362 y 824), todas las entradas responden a uno de estos dos tipos. Por poner un ejemplo ilustrativo de cada uno de ellos, ahí está, para el primero, *Paz* 255², donde Pólemo llama a Tumulto (255a), y éste aparece por la puerta dirigiéndose a aquél (255b), inicio de un breve diálogo que finaliza en 262 con la salida de Tumulto; y para el segundo, *Avisp.* 805³, donde Bdelicleón, después de meterse en la casa en 798 en busca de diversos objetos para el juicio, regresa con ellos en 805 mostrándoselos a su padre, que se ha quedado en escena esperándole; comienza así una conversación entre los dos que se prolonga hasta la salida del viejo unos versos más tarde

¹ Sobre la salida de Anfíteo en 55 y su reaparición en 129, vid. *infra*, p. 305, n. 2.

² El resto de los casos son *Ac.* 824, 410; *Nub.* 634, 868b, 1145b; *Avisp.* 317 (llamada –273-89– y aparición –317– no se suceden aquí inmediatamente); y *Paz* 113. Por otro lado, fuera de los casos de contacto pleno inmediato en sentido estricto, hay también ejemplos de esta situación: así, *Ac.* 134b y 1099, donde lo rigurosamente inmediato es la toma de contacto, pero no el diálogo, que, de hecho, en el segundo de ellos no se produce. En fin, al ocuparnos de las figuras mudas, vamos a ver que allí donde la toma de contacto coincide con la entrada misma, el motivo de la aparición es también una llamada (*Ac.* 889, *Nub.* 1487, *Avisp.* 434 y *Paz* 1329 –petición de que el personaje sea conducido fuera–), salvo en un caso (*Avisp.* 977).

³ Los casos restantes son *Cab.* 997; *Nub.* 723, 847, 1167; *Avisp.* 844, 851; *Paz* 4, 11, 15, 41b, 268, 868, 956, 1039 (sobre la atribución de los versos 1039-40 al esclavo, en lugar de a Trigeo, y sobre la consideración de que éste último ya está en escena cuando regresa el sirviente, vid. *infra*, p. 193, n. 1) y 1042. También ahora, fuera de los casos de contacto pleno inmediato en sentido estricto, hallamos muestras de esta situación: así, *Ac.* 1101, 1103 y 1124, donde hay toma de contacto inmediata, pero sin diálogo. Pertenecientes a la vertiginosa secuencia de escenas de *Ac.* 1099 ss., más adelante nos referiremos a estos pasajes y, en general, a las dificultades de fijar las entradas y salidas durante dicha secuencia.

(833).

Volviendo a las «falsas» preguntas con las que un personaje aparece en escena respondiendo a una llamada, se trata, en efecto, de un tipo de comentario de entrada bien definido. Son preguntas que resaltan la ignorancia o la confusión del recién llegado ante la situación escénica, y ocasionalmente están también puestas en boca de personajes que entran atraídos por un ruido (*Nub.* 1221b) o por un suceso (*Nub.* 1497) procedentes del escenario. Respecto al calificativo de «falsas», se debe a que no buscan una respuesta expresa.

En fin, vistos los casos donde el contacto es, en rigor, inmediato, pasemos ahora a considerar aquéllos otros donde se produce, de forma más o menos rápida, en el curso de los 9 versos siguientes a la entrada, como hemos dicho.

En realidad, tal cifra máxima de 9 versos es ya algo alta para lo que es común en las obras estudiadas; salvo contadas excepciones, no pasan más de 3 ó 4 versos hasta que se produce el contacto inmediato¹. En los pocos casos en que se supera este número, transcurren 7 (*Cab.* 1326-32 y *Avisp.* 456-62), 8 (*Avisp.* 1388-95) y 9 (*Ac.* 1072-80) versos, lo que ya empiezan a ser cifras, al menos comparativamente, algo elevadas. Respecto a *Cab.* 1326-32, largo anuncio, primero acústico y luego visual, de la última aparición de Pueblo, conviene aclarar que los versos que transcurren hasta la toma de contacto son 7 desde que se oye la señal acústica que anuncia la entrada, pero sólo 2 desde la aparición misma del personaje sobre el escenario (1331-2).

¹ Según nuestras cifras, el paréntesis previo al contacto no llega ni a los 2 versos en más de la mitad de los casos; en concreto, en 26 (*Ac.* 45a, 64, 134b-5, 175, 395a, 750a, 1018, 1048, 1084; *Cab.* 101-2a, 146b-7a, 234, 728a, 1151; *Nub.* 133, 731, 1221b-2a, 1247a, 1497; *Avisp.* 143 –anuncio aural, llena el tiempo que transcurre desde que se oye el ruido que anticipa la entrada hasta la toma de contacto, pero ésta coincide con la aparición escénica de la figura–, 168, 420a, 835; *Paz* 180-1a, 280 y 1197a) de los 46 que son en total. En cuanto al resto, salvo en los 4 a los que enseguida nos referiremos, el paréntesis oscila entre 2 y 4 versos (*Ac.* 94b-7, 572-4, 864-6, 908-9; *Cab.* 115-7a, 691-3; *Nub.* 1259-61, 1493-4; *Avisp.* 179-81a, 903-5a, 1415-7a; y *Paz* 1207-9 y 1265-7), aunque raramente alcanza esta última cifra (sólo *Nub.* 218-21, *Avisp.* 152-5 –anuncio aural, la toma de contacto coincide con la entrada de la *persona*– y 1360-3).

Por lo general, el tiempo que precede al contacto se cubre sólo con anuncios, con comentarios del personaje que entra y, raramente, con comentarios a cargo del personaje en escena. Estos elementos tienden de forma clara a aparecer solos: anuncio y diálogo¹, y, sobre todo, comentario del que entra y diálogo² son los dos esquemas que encontramos en la mayoría de los casos. En el resto, el diálogo va precedido de un comentario del personaje presente en escena, bien aislado (*Ac.* 64, 94b-7³ y *Nub.* 218-21⁴), bien en combinación con un comentario del que entra (*Ac.* 1018, *Nub.* 1259-61 y *Avisp.* 1388-95); o de anuncio y comentario del recién llegado (*Avisp.* 1415-7a).

Por lo que se refiere a los pasajes que no se ajustan propiamente a los esquemas descritos, cabe señalar que, al margen de las particularidades de cada uno de ellos, tienen en común el hecho de que el tiempo que precede al contacto pleno se cubre con otros «elementos» distintos de los habituales, sin excluir, no obstante, la presencia de éstos últimos. Tales casos son: *Ac.* 134b-5, 864-6, 1048, 1072-80, *Nub.* 1221b-2a, 1493-4, *Avisp.* 456-62 y 903-5a. Ese «relleno» diferente que encontramos en dichos pasajes está en general muy ligado a la escena.

Nub. 1221b-2a y 1493-4 presentan un parecido notable. Los dos ilustran el esquema

¹ *Ac.* 175 (número de verso primero del anuncio) /6 (número de verso de inicio del diálogo), 908/10, 1084/5; *Cab.* 146b/7b, 234/5, 691/4, 1326/33; *Avisp.* 143/4, 152/6, 1360/4; *Paz* 1207/10 y 1265/8.

² *Ac.* 45a/5b, 395a/5b, 572/5, 750a/50b; *Cab.* 101/2b, 115/7b, 728a/8b, 1151/2; *Nub.* 133/4, 731/2, 1247a/7b, 1497/8; *Avisp.* 168/9, 179/81b, 420a/20b, 835/6; *Paz* 180/1b, 280/1 y 1197a/7b.

³ Tal comentario está dirigido externamente al recién llegado, sin que ello indique una toma de contacto con él efectiva. El destinatario de los versos es el propio hablante antes que nadie.

⁴ Entendemos que el vocativo del nombre de Sócrates que cierra el v. 219 no es una invocación propiamente, sino una exclamación, mediante la cual Estrepsíades manifiesta su asombro al conocer que está en presencia del filósofo; de ahí que consideremos que el comentario escénico concluye en 221, y no en 219. Por otro lado, cualquier duda al respecto desaparece con la sustitución, a nuestro juicio innecesaria, del vocativo de los manuscritos por el nominativo, como hacen algunos editores, por ejemplo, v. Leeuwen y Dover (vid. *ad* 219). Esta segunda lectura tiene un valor exclamativo obvio. Respecto a la interpretación seguida por nosotros, la sugerencia de llamar a Sócrates, hecha por el discípulo 1º a Estrepsíades en 221, favorece la idea de que éste último no le ha llamado anteriormente, y que, por tanto, el vocativo que nos ocupa no es una interpelación.

usual de comentario del que entra y contacto, si bien, antes del establecimiento de éste, el personaje escénico dice algo distinto de los típicos comentarios a su cargo: en *Nub.* 1222a, el acreedor 1º finaliza la frase interrumpida por la aparición repentina de Estrepsíades¹, que sale de la casa formulando una pregunta del tipo mencionado anteriormente (1221b); y en 1494, el protagonista, después de la exclamación con que el discípulo 1º sale de la escuela alarmado por el incendio (1493)², se dirige a la antorcha que tiene en sus manos para ordenarle cumplir su cometido³.

Otro grupo con características en común evidentes lo forman *Ac.* 134b-5, 1048 y *Avisp.* 903-5a.

En todos ellos se produce una toma de contacto oral inmediata por parte del personaje que entra (en *Ac.* 1048a, el padrino de boda apostrofa a Diceópolis; y en *Ac.* 134b y *Avisp.* 903a, Teoro y el perro de Cidateneo aparecen respondiendo verbalmente a la llamada y a la pregunta por su paradero, que han motivado sus respectivas entradas⁴), que, no obstante, no desemboca automáticamente en un diálogo. A la iniciativa del recién llegado, los ya presentes responden con una breve intervención muy similar a los comentarios escénicos habituales que preceden a la toma de contacto (en *Ac.* 1048b, Diceópolis formula dos

¹ Estrepsíades aparece por la puerta inmediatamente después de que el acreedor 1º pronuncia, sin más, su nombre (1221a). Pensando en un motivo realista para la entrada, pudiera pensarse que se produce porque Estrepsíades ha oído dicha mención.

² Sobre las dificultades que plantean los movimientos escénicos y la distribución de réplicas desde 1493 hasta el final de la comedia, vid. *infra*, pp. 301, n. 1, y 214-5, respectivamente. Respecto a este verso, cabe la duda de si el personaje habla desde dentro o siendo visto. Si se piensa en la primera posibilidad, no sólo no importa la identidad de quien lo pronuncia (podría tratarse de cualquiera de los personajes que aparecen a continuación –los dos discípulos y Sócrates–, o incluso de otro discípulo distinto, que se queda dentro), sino que además la intervención no debería ser estudiada aquí. En aras de la claridad, nosotros hemos asumido la otra alternativa: el discípulo sale en 1493 gritando 'loù loú, y en 1495a se dirige a Estrepsíades.

³ Por lo que parece, Estrepsíades está ocupado en el incendio y no se detiene por ello en la entrada. Tal fallo en la comunicación, rápidamente subsanado, hay que verlo a la luz del alboroto que caracteriza el final de *Nub.* (1476 ss.).

⁴ Sobre cuándo entran los perros de Cidateneo y Ladrón del juicio de *Avisp.*, vid. *supra*, p. 78, n. 1.

«falsas» preguntas¹, que evidencian cierta confusión ante la entrada repentina del padrino –Τίς οὔτοςί; Τίς οὔτοςί;²–, y en 135 hace un juicio poco amable sobre Teoro; en *Avisp.*, Bdelicleón constata la entrada del perro –903a–, mientras su padre se expresa con sarcasmo sobre el chucho –903b-4³–); a continuación se inicia el diálogo, inmediatamente en *Ac.* (136⁴ y 1049) y después de una rápida observación en rigor fuera ya del comentario precedente (905a: Bdelicleón le ordena a su padre callarse y sentarse) en *Avispas*.

Por lo que se refiere a los casos restantes, el paréntesis que antecede al contacto pleno

¹ Como vamos a ver, también los comentarios de los personajes en escena contienen preguntas que no buscan una respuesta expresa.

² Ésta es la lectura que ofrecen los mss., seguida por Starkie y Sommerstein. La lección de Coulon y v. Leeuwen es ésta otra: ΠΑΡ. <Δικαιόπολι.> ΔΙ. Τίς οὔτοςί;. Parece razonable la argumentación de Starkie para no modificar el verso: no cree necesario eliminar una de las dos preguntas de Diceópolis, ya que la repetición puede entenderse como una marca de expresividad (hay que pensar en el carácter repentino de la entrada, interrumpiendo la «escena de cocina»).

³ Para la asignación del v. 904 entero al juez, remitimos a Lowe, «Questions» 59-63, quien justifica de forma argumentada esta interpretación, que arranca de Dobree, y que han seguido, entre otros, v. Leeuwen y, más modernamente, MacDowell. Coulon reparte el verso entre Filocleón (904b) y Bdelicleón (904a). MacDowell, *ad* 904, resume bien las principales razones de Lowe: «Lowe... rightly give(s) the whole line to Philokleon, for whom the cynical sarcasm is in character. γ' just emphasizes ἀγαθός and does not mark a change of speaker».

En cuanto al contenido del verso, los ladridos y el apetito voraz son también las principales características con las que se describe a Paflagonio-Cleón en *Cab.* 1015-34. La metáfora del chucho Paflagonio-Cleón de esta obra se materializa sobre el escenario en *Avisp.* en la persona del perro de Cidateneo. Para la figura de los demagogos como κύων τοῦ δήμου, vid. Taillardat, *Images* 403-6.

⁴ *Ac.* 136-55 constituye un diálogo Teoro-heraldo de la Asamblea sólo en un sentido muy limitado, ya que no hay propiamente un cruce de réplicas entre ambos. Todo lo que tenemos es *a*) una resis de Teoro (136-54a), al modo de la de un mensajero, dirigida a la Asamblea, y, por tanto, a todos los presentes; y *b*) una breve intervención del heraldo (155) tras la resis, solicitando la presencia del ejército que Teoro ha traído de Tracia, y al que él mismo acaba de aludir al final de su parlamento. Respecto al otro personaje parlante de los que están en escena –Diceópolis–, se limita a hacer apartes que interrumpen continuamente el relato de Teoro de su embajada en Tracia (cuyo carácter fraudulento arranca al protagonista comentarios llenos de indignación e ironía). En fin, el «diálogo» anterior embajador de Persia-heraldo adopta esta misma forma (relato de la misión dirigido a la Asamblea con sucesivos apartes del protagonista –65-92a– y orden de entrar del heraldo –94a–, dirigida a la persona a la que acaba de referirse el enviado a Persia).

reviste formas variadas, lo que aconseja tratarlos por separado. No obstante esta variedad, se observa cómo dicho paréntesis supone siempre el establecimiento de un contacto imperfecto entre el recién llegado y los ya presentes. Por otro lado, elementos característicos previos al contacto pleno sólo se encuentran propiamente en uno de los pasajes.

El caso en cuestión es el de la entrada de Lámaco en *Ac.* 1072.

El soldado, que entra a una escena ocupada por Diceópolis y el mensajero de los generales, sólo llega a establecer contacto pleno –y de pasada– con el protagonista en 1081. Hasta entonces lo que tenemos es, primero, el típico comentario interrogativo en boca de un personaje que acude a escena tras una llamada (1072: Lámaco pregunta quién hace ruido ante su casa), como ocurre aquí; y, segundo, estos otros elementos, distintos de los convencionales, que se suman al anterior para completar el tiempo previo al contacto pleno: por un lado, la *oligostichia* en la que el mensajero comunica a Lámaco la noticia (1073-7: el soldado debe partir de expedición), y tras la cual el mensajero sale, lo que hace imposible el diálogo entre éste y el destinatario de la información (se produce, sin embargo, un contacto imperfecto entre ambos, como se deduce de lo dicho); y, por otro, una serie de expresiones que recogen la reacción de los presentes ante lo anunciado, los lamentos de Lámaco (1079) y las burlas de Diceópolis (1078, 1080).

Por lo que se refiere a *Ac.* 864-6, es una *oligostichia* de entrada cuyo primer verso está dirigido a una parte de los personajes en escena, dándose la circunstancia de que tales destinatarios son «mudos» (el grupo de flautistas que acompaña al tebano), lo que impide el diálogo; tras la *oligostichia*, éste se inicia con otro de los personajes presentes (el tebano). Se suceden, pues, un contacto imperfecto rigurosamente inmediato con *personae* mudas y un contacto pleno «inmediato» con otra *persona* parlante.

Respecto al contenido de la *oligostichia*, queremos destacar que los dos versos finales constituyen una pregunta similar a los comentarios interrogativos que ya conocemos, en boca de personajes que aparecen tras una llamada o atraídos por un ruido procedente del escenario (Diceópolis se pregunta de dónde han venido los flautistas, cuya música es precisamente lo que le ha sacado de la casa), con la diferencia de que aquí su formulación no

precede a la toma de contacto con el personaje escénico, sino que la sigue.

Por último, *Avisp.* 456-62 constituye el breve diálogo que mantienen Bdelicleón y su esclavo desde que reaparecen con los utensilios que han ido a buscar en 436 para ahuyentar a las avispas de la casa –es ahora cuando sabemos el motivo de su salida– hasta que el primero de ellos entabla conversación con el coro (463 ss.). A nuestro juicio, el vínculo estrecho que se establece con éste desde el principio hace del diálogo algo más que un mero comentario de entrada previo al contacto pleno; además de alusiones al coro (456 s., 458b s., 461 s.), hay apelaciones a él (458a, 460) y un contacto «físico» con el mismo desde el primer momento. *Avisp.* 456-62 constituye una rápida entrada en acción donde el diálogo entre el recién llegado y los ya presentes se ve reemplazado por los golpes, lo que se explica por el momento en que nos encontramos: la «escena de batalla»¹. Desde su aparición por la puerta hasta 462, Bdelicleón y su esclavo, en vez de hablar con el coro, combaten con él²; al ataque de los primeros, ayudados por otro criado ya presente en escena³, el coro responde

¹ La entrada se produce durante el *epirrhema* (415-62) de la sizigía que constituye la «escena de batalla» (403-525). El término «escena de batalla» o «escena de combate» lo empleamos exclusivamente para el altercado violento (insultos, amenazas, golpes) entre un personaje y el coro, o entre dos personajes, a uno de los cuales apoya el coro, que aparece en algunas comedias tras la párodo (en *Cab.* coincide con ella) y que da paso al *agon* canónico o a una escena de tipo agonal (por lo que se refiere a las obras estudiadas, la encontramos en *Ac.*, *Cab.* y *Avisp.*): los contrincantes enfrentados en la pelea llegan al acuerdo de abandonarla y de pasar a la dialéctica, esto es, a la defensa de sus respectivas posturas de manera argumentada. Formalmente, está compuesta en tetrámetros, en alternancia a veces con elementos cantados, constituyendo una sizigía. Respecto al término «scène de bataille», acuñado por Mazon, coincide en lo esencial con la definición anterior, pero el concepto que tiene Mazon de «bataille» es más amplio, como lo muestran las siguientes palabras del autor, *Essai* 174: «Elle [la bataille] peut même n' être pas un combat entre le chœur et le protagoniste, mais une lutte engagée contre des obstacles naturels par le chœur et les acteurs réunis. Il en est ainsi dans la *Paix*. La scène de combat devient alors une scène d'action». En fin, la «escena de batalla» es sólo una de las formas que puede adquirir la disputa que precede al agón, como vamos a ver enseguida.

² El ritmo trocaico de la sizigía que constituye la «escena de batalla» resalta la agitación y la agresividad características de este momento de la obra. Vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 107-8 y 146-7.

³ Seguimos, en la atribución de versos y en la escenificación del pasaje, a MacDowell (*ad* 457). De este modo, asignamos, con él, los versos 457a, 458a y 460 al esclavo 2º y los restantes a Bdelicleón (igual,

no con palabras, sino con acción, retrocediendo ante la arremetida (460-2).

En fin, estamos ante un diálogo a cargo de los recién llegados que acompaña y aclara una acción escénica muy intensa: la pelea entre Bdelicleón y sus esclavos, y el coro; cuando éste último retrocede ante el ataque (460-2), la actividad cesa y se entabla el diálogo entre las dos partes (463 ss.).

2.2.2. *Contacto pleno retardado*

Como ya hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, los casos de contacto retardado son escasos, sólo los siete siguientes: *Ac.* 40-58, *Nub.* 21-55, 889-933, *Avisp.* 1482-95, *Paz* 79-89, 1043-60a y 1060-109.

La demora oscila entre los 11 y 50 versos de *Paz* 79-89 y 1060-109, respectivamente; en medio se sitúan *Avisp.* 1482-95 (14 versos), *Paz* 1043-60a (17'5), *Ac.* 40-58 (19), *Nub.* 21-55 (35) y 889-933 (45).

Salvo en *Nub.* 21 ss. y *Paz* 1060 ss., en el resto de los casos aparecen los elementos habituales para rellenar el tiempo previo al contacto, aunque sólo en algunos de ellos tales elementos son suficientes para cubrirlo por completo: así, en *Nub.* 889-933 (comentario de entrada del recién llegado que suele preceder al inicio del diálogo), *Avisp.* 1482-95 (comentarios cruzados del recién llegado y del personaje escénico¹) y *Paz* 79-89 (anuncio -79-81- y comentario del recién llegado -82-9-); por el contrario, tales elementos no bastan en *Ac.* 40-58 y *Paz* 1043-60a, donde aparece un componente añadido, que no es otra cosa que el desarrollo mismo de la escena, como vamos a ver a continuación.

Coulon, salvo por lo que se refiere a 458a, que se lo da a OIKETAI); y entendemos que quien ayuda a la pareja en la pelea (σύ, 457) es uno de los tres criados que se han quedado en escena cuidando a Filocleón durante la ausencia de aquéllos.

¹ Uno de los comentarios de éste último (1493a) es retomado por el personaje que entra (1493b), sin que ello suponga el inicio del diálogo entre ambos; se trata sólo de un amago de contacto, que no se produce hasta el v. 1496. Por otra parte, tal amago desaparece con la atribución de 1493a a Filocleón (personaje que entra) y 1493b a su esclavo (personaje en escena), como hace MacDowell (*ad* 1493).

Paz 1043-60a ilustra la secuencia típica de anuncio y diálogo, si bien entre el anuncio (1043-51) y el comienzo de la conversación (1060b) se interponen unos versos que no son ya un elemento de entrada, sino pura y simplemente acción.

Tales versos son 1052-60a, durante los cuales Trigeo y su sirviente llevan a cabo lo planeado por ellos dos al final del anuncio (1051), a saber, fingir que no ven al recién llegado¹. A lo largo de estos versos asistimos a las tentativas de Hierocles de entablar conversación (1052, 1054a, 1056, 1057b-8a) y a las largas de los otros dos, que siguen con el sacrificio a Paz que estaban haciendo antes (1053, 1054b-5, 1057a). Sólo en 1058b, seis versos después del primer intento de Hierocles, Trigeo se dirige a él para decirle que les está molestando, aunque hay que esperar hasta 1060b para que la comunicación sea completa.

El caso de *Ac.* 40-58 resulta más complejo.

Durante estos versos se producen dos entradas sucesivas, la del grupo formado por los prítanis, los asambleístas, el heraldo y los arqueros (40), y la de Anfíteo (45a). La primera entrada, anunciada por el único personaje en escena (Diceópolis), no da pie al diálogo inmediato con éste, que se produce tras una primera toma de contacto entre los dos personajes parlantes que entran sucesivamente, el heraldo y Anfíteo (45b-55); éstos dos, por otra parte, acompañan su aparición con sendos comentarios (43-4, 45a²).

¹ V. Leeuwen, *ad* 1052-9, remite a *Aves* 1579-86 para una situación semejante: Pistetero parece estar tan absorto en las tareas de cocina con sus esclavos que no se percata del todo de la presencia (y de las palabras) de Posidón y Heracles hasta 1586, verso en que saluda a éste último. Falta, no obstante, el propósito expreso de fingir que no les ve, algo que v. Leeuwen no señala.

² Anfíteo pregunta si ya ha hablado alguien en la Asamblea, indicio de que el personaje desconoce lo ocurrido y de que entra, por tanto, en este momento, y no con el grupo anterior, anunciado por Diceópolis (40-2). La pregunta no está dirigida a nadie en concreto. En algunas ediciones (v. Leeuwen, Starkie, Rodríguez Monescillo y Sommerstein) va acompañada de una acotación en la que se hace a alguno de los presentes (por lo general, a Diceópolis) el destinatario de la misma, pero ello no encuentra apoyo firme en el texto. A nuestro juicio, no sólo no es necesario buscar un destinatario expreso para la interrogación, sino que además resulta más eficaz desde el punto de vista dramático el que no lo haya: la pregunta, lanzada al aire por Anfíteo mientras se acerca a la escena, sugiere una precipitación muy apropiada para quien llega tarde a la Asamblea; por otro lado, la entrada del grupo anterior se ha producido también precipitadamente, como se

El contacto pleno entre Diceópolis y el heraldo se inicia en el v. 59, pero ya anteriormente ha habido un contacto imperfecto *a)* entre ambos, a través de la interrogación formulada por el heraldo en 45b, dirigida a los asistentes a la Asamblea y, por tanto, también al protagonista; y *b)* entre Diceópolis y otros componentes del grupo, los prítanis, primero a través del anuncio de su entrada (40-2) y luego a través de la apelación –no respondida, pues los personajes son mudos– que les hace en 56-8.

Resumiendo. En *Ac.* 40-58, el tiempo previo al contacto pleno entre el heraldo y Diceópolis se rellena con elementos típicos, pertenecientes a dos entradas sucesivas (anuncio, 40-2; y comentarios del recién llegado, 43-4 y 45a), y, sobre todo, con el propio acontecer escénico, es decir, con el desarrollo de la Asamblea.

Finalmente, nos queda por analizar el paréntesis que antecede al contacto pleno en *Nub.* 21-55 y *Paz* 1060-109, los dos únicos casos en que no aparecen los elementos habituales, como hemos dicho.

En ambos pasajes entra una figura que no entabla conversación con los ya presentes hasta pasados bastantes versos (35 y 50, respectivamente), pues permanece callada hasta entonces. Durante el largo lapso de tiempo que precede al contacto, simplemente la acción avanza (el mismo «relleno», pues, que cubre parte de *Ac.* 40-58 y *Paz* 1043-60a), sin que el que ha entrado intervenga verbalmente en la misma.

Por lo que se refiere a *Nub.*, el esclavo que saca a escena el candil y el libro de cuentas, desde su aparición (21; cf. 18b-20) hasta el v. 56, sostiene en silencio la lámpara mientras Estrepsíades repasa sus deudas. La intervención de aquél para decir que el aceite del candil se ha terminado da pie a un breve diálogo entre ambos (56-9), tras el cual el criado sale. Durante todo el tiempo que éste permanece callado no se hace ninguna alusión a su presencia.

El caso de *Paz* es algo diferente. El contacto pleno se establece de forma progresiva: alusiones al recién llegado (1060b, 1062, 1107) e incluso observaciones dirigidas a él

señala de forma explícita en el texto (cf. v. 42 y además 23-6a).

(1074b, 1088, 1102, 1105, 1109a) preceden al diálogo entre las dos partes.

Mientras Trigeo y su esclavo están asando la carne del sacrificio bajo la mirada de Hierocles, el doméstico, cumpliendo órdenes de su amo (1059b), sale en busca del vino para la libación y regresa con él inmediatamente¹, según parecen indicarlo los plurales de los versos 1060b y 1062. Tras su reaparición, el esclavo continúa realizando en silencio² lo que ha interrumpido por un instante: cocinar la carne. Al tiempo que él hace esto, Trigeo se burla de los oráculos que recita Hierocles. Al esclavo le oímos por primera vez en 1110 en un fugaz cruce de réplicas con su amo³.

2.2.2.1. *El valor dramático del contacto retardado*

Para concluir, nos parece interesante examinar si la demora prolongada del contacto tiene algún efecto dramático particular.

¹ Hay que decir, por otro lado, que tal secuencia de movimientos no deja de ser una interpretación particular del pasaje. En efecto, la orden de Trigeo de traer el vino no sólo no indica necesariamente un movimiento escénico, pues el líquido puede estar ya presente (Olson, *ad* 1033-6 y 1059), sino que además, en el caso de que no fuera así y hubiera que sacarlo, tal orden podría ir dirigida a los criados de dentro (Sommerstein) o al esclavo que está con el protagonista (Coulon-v. Daele, Rodríguez Adrados), interpretación que nosotros preferimos: *a*) no hay ninguna indicación previa de que el vino está ya en escena (el vino no se menciona entre los objetos para el sacrificio sacados por amo y esclavo anteriormente), por lo que nos inclinamos a pensar que es traído de dentro; y *b*) el esclavo que acompaña a Trigeo es quien se ha encargado en los versos anteriores de sacar con él los accesorios para el sacrificio, pareciendo, pues, plausible que ahora haga también lo mismo.

² El mutismo del esclavo no es algo nuevo, por otra parte. Ya antes de salir, asaba en silencio la carne, tal y como Trigeo le había ordenado –1053– (sólo se salta la orden en 1055).

³ El criado sólo interviene de nuevo en 1122-3, igualmente en un breve intercambio de palabras con Trigeo (1121-3). Esto (1110 y 1121-3) es todo el «diálogo» entre el esclavo que reaparece y los ya presentes. Por lo que se refiere a Hierocles, el mayor contacto que tiene con él es físico, y se produce al final de la escena, cuando amo y esclavo echan a palos al adivino (1119 ss.), como es usual en este momento de la obra.

Desde luego, en ninguno de los casos posee una eficacia comparable a la que adquiere en la «escena de escondite» de *Ac.* 238 ss., donde genera una tensión notable, al posponerse un encuentro, el del coro con Diceópolis, preparado previamente y que es central en el curso de la obra; este pasaje lo estudiaremos en el capítulo siguiente, al ocuparnos de las entradas a una escena donde el coro está solo. Todo lo más que podemos decir ahora es que en ciertos casos la demora del inicio del diálogo sirve de forma general para depositar la atención en el personaje que entra, al girar en torno a él los versos previos al contacto (así, en *Nub.* 889-933, *Avisp.* 1482-95, *Paz* 79-89 y 1043-60a).

Esto es más claro, obviamente, cuanto más larga es la demora. El caso extremo lo constituye en este sentido el de los dos Argumentos de *Nub.*, que, en su primera –y única– entrada, mantienen una esticomitia de 45 versos (889-933, dímetros anapésticos) antes de establecer diálogo con el coro (934). Este elemento sirve de presentación escénica de la pareja, subrayando las posturas encontradas de ambos, y al mismo tiempo de avance del *agon* primero de la obra. En efecto, el diálogo entre las dos personificaciones, todo él un continuo intercambio de insultos y reproches, contiene la típica disputa violenta («Streit» en la terminología de Gelzer) que precede al debate dialéctico, esto es, al agón, o a una escena de tipo agonal¹.

La extensión de la esticomitia resulta inusitadamente amplia para un comentario puesto en boca de un personaje que entra a una escena ocupada por actores (*Estrepsíades* y *Fidípides*, además del coro). No obstante, la lección de los dos Argumentos constituye una especie de representación dentro de la representación, a la que todos los presentes asisten

¹ Recuérdese lo dicho anteriormente sobre la «escena de batalla», una de las formas que puede adquirir el enfrentamiento, o, mejor aún, la forma que éste adquiere cuando el coro participa, lo que ocurre en la lucha que sigue a la párodo o que coincide con ella. Sobre el enfrentamiento («Streit», para utilizar el término del autor) previo al agón, vid. Gelzer, *Agon* 57-60. Por último, y en lo referente a la forma de la esticomitia que nos ocupa, resulta excepcional el uso de dímetros anapésticos: cuando en la disputa participan sólo actores, ésta se desarrolla en escenas en trímetros (Gelzer, *Agon* 60).

como espectadores, pero de forma especial el padre y el hijo, que permanecen en silencio durante todo el tiempo¹ (219 versos). Este carácter de espectáculo en sí mismo que adquiere la actuación de los Argumentos ayuda a explicar, a nuestro juicio, sus peculiares desviaciones de la norma: por un lado, la demora extraordinaria del inicio del diálogo con el coro; por otro, el mutismo prolongado de los personajes ya presentes, y, como consecuencia de él, la falta de contacto pleno entre éstos y los recién llegados. El marco singular en que se desarrolla el «episodio de los Argumentos» hace, pues, que no resulten artificiosos, ni tensos, ninguno de los dos hechos. Por último, la condición de Estrepsíades y de Fidípides de espectadores silenciosos contribuye notablemente a concentrar la mirada en la actuación de los contendientes.

Aunque mucho más breves, *Avisp.* 1482-95 y *Paz* 79-89 dan también realce a la figura que aparece en escena. En ambos pasajes, la entrada reviste un carácter ridículo, y la atención depositada en el recién llegado lo resalta.

En *Avisp.* 1482-95, un rejuvenecido Filocleón baila y describe sus movimientos, mientras su esclavo, que se encuentra en escena, comenta con *bomolochia* la actuación de su amo. Y en *Paz* 79-89, se produce la asombrosa aparición aérea de Trigeo a lomos de un escarabajo gigante, con el que se dispone a ir al cielo para entrevistarse con los dioses: anunciado por su criado (79-81), Trigeo efectúa su entrada dando instrucciones de vuelo al bicho (82 ss.), caricatura grotesca del caballo alado Pegaso. En esta ocasión, la paratragedia del *Belerofonte*

¹ Durante este «spettacolo nello spettacolo» (Russo, *Aristofane* 179) no faltan, sin embargo, referencias ni apelaciones a Fidípides. Ahora bien, hay que esperar al breve pasaje en trímetros yámbicos (1105-12), que sigue al agón, para oírles al padre y al hijo hablar de nuevo.

El silencio tan prolongado de Estrepsíades y Fidípides, totalmente inusitado para dos personajes protagonistas, es sólo uno de los elementos singulares que concurren en la escena de los Argumentos. Sobre esta cuestión, que se ha relacionado con la reelaboración de la comedia, se encuentra una buena visión de conjunto en la monografía citada de Russo (149-65) –quien, por otro lado, opina que Sócrates también está presente durante el agón– y en el trabajo reciente de Sommerstein, «Silence».

de Eurípides que hay detrás de la aparición aérea del protagonista¹ contribuye a hacer aún más ridícula la introducción de éste.

Por último, en *Paz* 1043-60a, al realce mismo que se concede al recién llegado, fundamentalmente a través de un anuncio de entrada muy largo (1043-51), para los usos de la comedia, se añade cierta expectación, ya que la falta de contacto tras el anuncio es algo buscado por los personajes presentes en escena (1051). La actitud de Trigeo y de su esclavo de fingir que no ven al recién llegado, y los intentos de éste de establecer contacto con ellos debían de contribuir a aumentar la curiosidad y la expectación por el desenlace de una escena relativamente prolongada.

Finalmente, los pasajes anteriores ofrecen muestras de ese carácter discontinuo de lo cómico en general, que, entre otras cosas, permite conceder un protagonismo momentáneo a figuras o hechos más o menos secundarios, asunto al que hemos tenido ocasión de referirnos en el capítulo anterior a propósito de los anuncios largos. En efecto, el acento sobre la *persona* que entra, hacia la que miran los versos previos al contacto, no depende necesariamente de la importancia de ésta ni de la de su entrada. El caso de Hierocles (*Paz* 1043 ss.), un típico «impostor» de los que aparecen tras la parábasis intentando aprovecharse del éxito del protagonista, es un claro ejemplo de ello; también lo es, pero en menor grado, el de los dos Argumentos de *Nub.* (889 ss.), que, aunque destacados, no dejan de ser personajes episódicos. En cuanto a *Paz* 79 ss. y *Avisp.* 1482 ss., acompañan, respectivamente, a la primera y a la última entrada de los protagonistas de ambas comedias (Trigeo y Filocleón), movimientos escénicos sólo por ello importantes, aunque ambos pasajes no aporten ninguna información nueva e interesen sobre todo por lo que tienen de espectáculo ridículo: como luego veremos, las entradas de los protagonistas bailando, caso de Filocleón, y elevándose al cielo, caso de Trigeo, son la presentación visible de lo que se acaba de decir sobre ellos.

¹ Sobre la presencia del *Belerofonte* de Eurípides en la comedia *Paz*, vid. Rau, *Paratragodia* 89-97, y, en concreto, 90-2 para el pasaje que nos ocupa.

2.3. CUANDO EL CONTACTO PLENO ENTRE EL PERSONAJE PARLANTE QUE ENTRA Y LOS YA PRESENTES NO SE PRODUCE

Son comparativamente pocos (18 de 101) los casos en que el personaje que entra no establece contacto pleno con las figuras ya presentes en escena. Más de la mitad de ellos, por otro lado, plantea dudas relacionadas con la representación, de tal modo que el incluirlos en este grupo responde a nuestra interpretación particular de los mismos. Eliminados éstos, los casos seguros de ausencia de contacto pleno son sólo 7: por un lado, *Ac.* 1069-77, 1198-226, *Avisp.* 400-14, 1252-63 y *Paz* 232-55a; por otro, *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5, que presentan la particularidad destacada siguiente: propiamente hablando, se trata de entradas a una escena «ocupada» por actores, ya que sobre ella hay un personaje que hace el anuncio de la entrada, pero éste sale tras el anuncio y deja vacía la escena para el recién llegado.

En cuanto al resto de los pasajes, se trata de la aparición última de Paflagonio al cierre de *Cab.*, del intento de huida de Filocleón por el tejado (*Avisp.* 202b-9a), y de la rápida sucesión de entradas y salidas del esclavo de Lámaco durante los preparativos para la expedición militar de éste (*Ac.* 1099-100, 1101-2, 1103-4, 1105-10, 1111-9, 1120-3, 1124-5, 1126-33 y 1134-42¹).

En el primer caso, existe la duda de si Pueblo y Morcillero se van después de dar la orden de sacar a Paflagonio fuera de la casa (1407-8), o permanecen en escena en silencio, de tal modo que cuando Paflagonio entra se encuentra con ellos; esta última interpretación es la que nosotros preferimos: la presencia simultánea de vencedores (Pueblo y Morcillero) y vencidos (Paflagonio) al final de la comedia tiene una eficacia dramática mayor que la otra alternativa, ya que subraya visualmente el contraste entre sus distintas suertes.

Respecto a la fuga de Filocleón por el tejado, hay quien piensa, desde nuestro punto de vista con débiles argumentos, que es imaginaria². Para nosotros el juez se hace visible en lo

¹ Sobre la imposibilidad de determinar con exactitud las escenas de este frenético pasaje y sobre los criterios utilizados para nuestra división escénica del mismo, vid. *infra*, p. 295, n. 1.

² Vid. *supra*, p. 32, n. 4.

alto.

Finalmente, en el caso de *Ac.*, la cuestión es saber si el sirviente de Lámaco es un personaje mudo o parlante, que simplemente no habla durante la rápida secuencia de escenas de 1099 ss. Nosotros optamos por la segunda posibilidad, ya que nos parece la más sencilla¹: el esclavo que asiste a Lámaco, durante los preparativos militares, es el mismo que sale con él de campaña (1142) antes del último estásimo y regresa en 1174 relatando la fallida expedición del soldado, que ha tenido lugar durante el canto del coro.

Dicho esto, pasemos ahora a analizar los pasajes.

Dentro de la variedad puede afirmarse que predominan ligeramente los casos en que hay toma de contacto, que siempre es inmediata, bien producida en el momento mismo de la entrada (*Ac.* 1099, 1101, 1103, 1124) o después de unos pocos versos (*Ac.* 1105/9, 1111/8, 1120/1a, 1126/8, 1134/6, 1198/206 y *Avisp.* 202b/9). Cuando sucede esto último, el tiempo previo al contacto se rellena por lo general con breves elementos ligados a la acción escénica, y raramente con los anuncios y comentarios usuales, de los que sólo se registran dos ejemplos (*Avisp.* 202b-8, un anuncio; y *Ac.* 1198-202, un comentario del personaje que entra).

En fin, elementos de una y otra clase aparecen también en los casos en que la toma de contacto no se produce (*Ac.* 1069 ss., 1189, *Avisp.* 400 ss., 1252 ss., 1324-5, *Paz* 232 ss. y la escena final de *Cab.*, que comienza después de 1408). Por lo que se refiere a los elementos típicos, que son los que ahora más nos interesan, en *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5 hay anuncios; en *Ac.* 1069 ss., se suceden anuncio (1069-70) y sendos comentarios (1071 y 1072) de dos personajes que entran seguidos; y en *Paz* 232 ss., se combinan anuncio (232-5) y observaciones cruzadas del recién llegado y del ya presente (236-55a). Una combinación de estos tres elementos de entrada no vuelve a repetirse en las comedias que nos ocupan².

¹ Vid. *infra*, p. 213, n. 2.

² A no ser que *Paz* 90, pese a estar en segunda persona, sea un comentario escénico (no lo señala ninguno de los editores ni traductores consultados); no obstante, ante la duda, nosotros hemos preferido

La ausencia de diálogo que supone esta falta de contacto tiene funciones diversas. Excepto en *Avisp.* 1252 ss., ésta cobra un valor dramático más o menos destacado: 1) unas veces contribuye a resaltar la rapidez o agitación del pasaje en que se produce (*Ac.* 1069-77, 1099 s., 1101 s., 1103 s., 1105-10, 1111-9, 1120-3, 1124 s., 1126-33, 1134-42, *Avisp.* 202b-9a y 400-14), o simplemente imprime ella misma un *tempo* rápido al momento (*Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5); 2) otras pone de relieve la «distancia» que separa a los personajes que no llegan a entablar contacto pleno, así en las emblemáticas escenas finales de *Ac.* (1198 ss.) y *Cab.* (después de 1408); 3) por último, en *Paz* 232 ss., donde la falta de diálogo se produce en la situación singular de una «escena de escondite», la incomunicación entre el personaje que espía escondido (Trigeo) y los espíados por él (su oponente Pólemo y el criado de éste, Tumulto) sirve, como luego veremos, para crear tensión.

Pues bien, nada de esto ocurre en el caso, aparentemente anodino, de *Avisp.* 1252 ss.: en algún momento después de la orden de preparar la comida que Bdelicleón da a los de dentro (v. 1251), el esclavo que acompaña a Filocleón y a Bdelicleón al banquete (1264), y que luego regresa relatando el pésimo comportamiento del viejo en la fiesta (1292 ss.), aparece con lo solicitado. El esclavo, de cuya entrada sólo puede afirmarse que se produce en el curso de los versos 1252-64, no dice una palabra, y padre e hijo, ocupados en las lecciones de buen comportamiento social que Bdelicleón da al viejo, no se refieren a él en ningún momento; sólo la orden de salir, formulada por el hijo en el verso que cierra la escena (1264), podría quizá considerarse dirigida también al doméstico.

2.3.1. *La falta de contacto pleno en escenas de tempo rápido*

Ac. 1069-77, 1099 s., 1101 s., 1103 s., 1105-10, 1111-9, 1120-3, 1124 s., 1126-33, 1134-42, *Avisp.* 202b-9a y 400-14 son escenas muy breves (la más larga tiene 15 versos: *Avisp.* 400-14¹) y, por lo general, muy movidas². La falta de contacto pleno que se produce en

considerar que se trata de una verdadera iniciativa de toma de contacto, y no de una apelación tan sólo externa, con un valor puramente exclamativo.

¹ En realidad, los números de versos de entrada y salida del esclavo son convencionales, y en la

ellas subraya la rapidez y la agitación que las acompañan.

La serie de brevísimas escenas formada por Ac. 1099 s., 1101 s., 1103 s., 1105-10, 1111-9, 1120-3, 1124 s., 1126-33 y 1134-42 acoge los preparativos para la expedición militar de Lámaco: el esclavo de éste entra y sale de la casa continuamente, sacando los objetos solicitados por su amo; Lámaco le da órdenes, y el criado se limita a obedecer en silencio¹. Por otro lado, la secuencia encierra una actividad aún mayor que la descrita, ya que, simultáneamente, Diceópolis hace los preparativos para la fiesta de los Jarros con la ayuda también de su sirviente (*persona muta* en este caso), que va y viene como su compañero.

Por lo que toca a *Avisp.* 202b-9a y 400-14, corresponden, respectivamente, a los intentos de huida de Filocleón por el tejado y por la ventana, que Bdelicleón y su esclavo tratan de impedir; en el segundo de los intentos, éstos tienen que vérselas también con el coro, que apoya al viejo.

Avisp. 202b-9a lo componen, por un lado, el expresivo y gracioso anuncio (202b-8), a cargo de Bdelicleón y del doméstico segundo, de la aparición repentina del juez en el tejado, y, por otro, los gritos –probablemente acompañados de algún gesto de rechazo con los brazos– proferidos por Bdelicleón con el propósito de ahuyentar al viejo (209a: Σοῦ σοῦ·

representación la escena resultaría quizá aún algo más corta. Los movimientos del sirviente son confusos, y todo lo más que podemos decir es 1) que sale después de 399 para reaparecer enseguida en la ventana (ante la duda, nosotros hemos puesto la reaparición inmediatamente después de la orden de Bdelicleón que motiva la salida); y 2) que en 420, donde le oímos hablar por primera vez tras su marcha en 399, está ya de vuelta en el escenario, con lo cual ha debido desaparecer de la ventana unos versos antes (ante la duda, nosotros hemos puesto tal desaparición en 414, haciéndola coincidir con otro movimiento escénico seguro: el de la salida del grupo de chicos que ha acompañado al coro en la párodo). En fin, *Avisp.* 400 ss. ofrece, en general, problemas de escenificación, como vamos a ver enseguida.

² De los encadenamientos de escenas muy breves y de gran actividad en nuestras comedias, dentro de los cuales se insertan éstas, nos ocuparemos en el último capítulo del trabajo.

¹ Aun suponiendo que estemos equivocados en lo relativo a la naturaleza parlante del esclavo y a la división escénica del pasaje, lo que es seguro es que tenemos ante nosotros una secuencia muy rápida de escenas donde se produce una toma de contacto inmediata entre el recién llegado (ya sea una *persona* parlante –como estimamos nosotros– o muda) y la figura ya presente.

πάλιν, σοῦ, «¡Fuera, fuera, atrás, fuera!»), que desaparece sin decir nada¹. Como se ve, *Avisp.* 202b-9a constituye una versión truncada de la secuencia típica de anuncio y diálogo, al faltar este último momento, que se ve sustituido por la mera toma de contacto oral.

El revuelo, cuando Filocleón intenta escaparse por la ventana con la ayuda de una cuerda², es aún mayor, y el diálogo se ve sustituido por los golpes (contacto «físico»), lo que halla una explicación en el momento de que se trata, la «escena de batalla», que adopta la forma de una sizigía (403-525).

Avisp. 400-14 lo constituye casi en su totalidad la estrofa (403-14), entonada por el coro, de dicho conjunto epirremático; los tres versos, a cargo del juez, que preceden a la estrofa cierran una sizigía anterior, que, en su parte final (395-402), sirve de transición a la «batalla». Como en *Ac.* 1099-142 y *Avisp.* 202b-9a, el personaje que entra (el esclavo 2º) no habla, pero, a diferencia de lo que sucede en aquellos casos, en éste no hay toma de contacto. Tampoco es seguro que haya siquiera una alusión al recién llegado, ya que no podemos saber con certeza si el personaje era ya visto en 402, cuando Filocleón pide ayuda «antes de que le arrastren dentro» (recordemos que el doméstico ha sido enviado a la ventana por su joven amo en 398-9).

En fin, obedeciendo la orden de éste de ir arriba y golpear al juez con una rama de olivo para intentar hacerle retroceder (398-9), el esclavo sale y reaparece poco después en la

¹ Esta vez los gritos han bastado para meter a Filocleón en casa, a diferencia del intento de huida inmediatamente anterior, donde ha sido necesario recurrir a la fuerza (197). MacDowell, *ad* 209, llama la atención sobre este hecho y recuerda la broma de considerar al juez como un pájaro, apuntada ya en el anuncio (207-8). Ahora Filocleón, al igual que un pájaro, retrocede sin más por los gritos de su hijo (ya ha quedado dicho que MacDowell entiende que la aparición de Filocleón en el tejado es imaginaria).

² El texto no aclara totalmente la manera en que Bdelicleón y Jantias intentan impedir la huida de Filocleón por la ventana. De las diferentes propuestas de escenificación realizadas, nosotros seguimos la de MacDowell (*ad* 398, 402 y 414), por parecernos la más convincente y efectiva desde el punto de vista de la representación; para otras, pueden verse, p. ej., Russo, *Aristofane* 203, o Sommerstein (vid. *ad* 399-415 y las indicaciones escénicas al pasaje). En cualquier caso, el asunto no afecta a lo que estudiamos. Con independencia de la interpretación que se adopte, tenemos delante una escena breve, muy movida, con un predominio de lo visual sobre las palabras y –lo que nos importa más– sin diálogo.

ventana, mientras el viejo, suspendido de la cuerda, intenta esquivar los golpes o quizá grita (si es que el esclavo ya se deja ver en 402, como hemos dicho). Abajo, un Bdelicleón silencioso trata también, pegándole, de impedir la fuga de su padre, y el coro, el único que con seguridad habla durante la escena, entona la breve estrofa (403-14) que da inicio a la «batalla» y que contiene los preparativos para el ataque contra Bdelicleón.

El ritmo trocaico de la estrofa enfatiza la irritación del coro¹, y se corresponde con la agitación del pasaje, como también lo hacen, aunque de modo muy distinto, la falta de diálogo o los golpes. Otros elementos de naturaleza variada que aportan movimiento a la escena son, por ejemplo, la acción de los coreutas de desprenderse de sus mantos mostrando, por primera vez, su disfraz de avispas; o el que, al final del pasaje, se produzcan de forma simultánea o en inmediata sucesión varios movimientos escénicos: por un lado, la salida de los muchachos que han entrado con el coro en la párodo, y que ahora se van por orden de él (cf. 408-14), y la desaparición del esclavo de la ventana; y, por otro, el descenso (o la caída) de Filocleón al suelo. Pensemos, por último, en la incorporación súbita de los guardianes del viejo a la acción escénica en el v. 395, después de permanecer largo tiempo dormidos delante de la puerta (230-394); tan repentino cambio amplifica la sensación de agitación que acompaña al momento.

Finalmente, nos quedan por analizar *Ac.* 1189, 1069-77 y *Avisp.* 1324-5. Aunque sin la actividad de los pasajes anteriores, se producen en un *tempo* rápido, que se ve acentuado igualmente por la ausencia de contacto pleno.

Ac. 1189 y *Avisp.* 1324-5 constituyen escenas brevísimas compuestas sólo de un anuncio. El personaje lo hace y sale inmediatamente después; en el caso de *Avisp.*, como reacción ante una entrada que se siente amenazadora (el esclavo se va por miedo a ser golpeado nuevamente por Filocleón, cuya aparición advierte).

Antes de pasar a *Ac.* 1069-77, queremos destacar que la entrada de Pólemo en *Paz* 232

¹ Vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 111-2, para la función caracterizadora del metro en la *parodos* de *Avisp.*, que, según el concepto amplio del término manejado por este autor, comprende los vv. 230-525, es decir, el conjunto que va desde la entrada del coro hasta el final de la «escena de batalla».

ss., anunciada por Hermes y Trigeo (232-5), guarda cierto parecido con los dos pasajes anteriores, en la medida en que también uno de los personajes –Hermes– que efectúa el anuncio sale inmediatamente después del mismo, lo que impide establecer contacto con la figura que entra (temida, por otro lado, como en *Avisp.*). El otro interlocutor –Trigeo– permanece sobre el escenario, aunque, como sabemos, tampoco entabla comunicación, pues está escondido mientras espía. En definitiva, ninguno de los personajes que hace el anuncio, o, lo que es lo mismo en este caso, ninguno de los personajes presentes en escena, establece contacto con el recién llegado, bien porque salen¹ –lo que ahora nos interesa más– o porque se esconden. De la «escena de escondite» de *Paz* 236 ss. nos vamos a ocupar enseguida.

Por último, *Ac.* 1069-77 es una «escena de mensajero» compuesta de dos escenas brevísimas, de tres (1069-71) y seis (1072-7) versos, donde aparecen sucesivamente el mensajero (1069) y Lámaco (1072). Durante su fugaz paso por el escenario, el mensajero no establece contacto pleno ni con el personaje (Diceópolis) con el que se encuentra al entrar, ni con el que aparece después de él, precisamente a petición suya (1071).

Anunciado por dos trímetros del corifeo (1069-70), el mensajero entra en escena, y, al no estar presente el destinatario de su noticia, le llama (1071); a continuación (1072), Lámaco aparece con un comentario interrogativo alusivo a la llamada, del tipo que ya conocemos, tras el cual el mensajero le comunica la noticia y sale (1073-7).

Frente a este contacto, aunque imperfecto, del mensajero con el coro (contacto visual: 1069 s.) y con Lámaco (contacto acústico –1071– y toma de contacto sin diálogo –1073 ss.–), la falta de contacto mensajero-Diceópolis es absoluta. El protagonista permanece

¹ Los tres mencionados no son los únicos casos en que un personaje sale después de anunciar una entrada, o de hacer un comentario ante ella. La situación se repite en *Avisp.* 152-5 (anuncio de la segunda aparición del juez), 1500b-17 (larga introducción de los tres Carcinitas) y en *Nub.* 218-21 (comentario escénico ante la primera entrada de Sócrates); además, está el caso –para lo que nos ocupa– similar de *Paz* 1207-9, donde también se produce la salida de uno de los personajes en escena, pero es alguien distinto del que ha efectuado el anuncio. Se trata igualmente de salidas en *tempo* rápido, aunque aquí sí se establece contacto, «parcial», podríamos denominarlo, pues se limita a una parte de las figuras presentes, bien al coro, bien a los personajes que permanecen sobre el escenario (así siempre salvo en *Avisp.* 1500b-17).

callado todo el tiempo, y aquél otro no alude ni se dirige a él en ningún momento.

La presencia silenciosa de Diceópolis favorece que la atención se centre en el carácter ridículo de la «escena».

Subrayemos, para terminar, otro hecho. El ritmo acelerado de Ac. 1069-77 hay que ponerlo en relación con el de la secuencia formada por los vv. 1099-142 de la misma obra, a la que ya hemos tenido ocasión de referirnos antes. Ambos pasajes se insertan en el «acto» penúltimo de la comedia (1002-142), formado por escenas muy cortas que imprimen una notable sensación de urgencia; tan precipitado ritmo crea una fuerte expectación en torno al desenlace de la obra, o, lo que es lo mismo, en torno a la suerte final del protagonista y de su principal oponente –Lámaco–¹.

2.3.2. *La técnica dramática de esconderse: Paz 232-55a (y 255b-88)*

La entrada de Pólemo es anunciada por Hermes y Trigeo (232-5). El anuncio –acústico– contiene las reacciones de ambos ante la inminente aparición del personaje: mientras que el primero determina abandonar la escena (232a), el segundo decide temeroso ponerse a salvo de Pólemo, o, lo que es lo mismo, decide esconderse (234a).

Trigeo permanece oculto durante todo el «episodio de Pólemo» (236-88), un episodio compuesto por una serie de breves escenas determinadas por la aparición primero de éste, por la entrada (255b) y reapariciones (268, 280) siguientes de su esclavo Tumulto, y, finalmente, por la salida de los dos juntos (288). A lo largo de estos versos Trigeo no intercambia palabra alguna ni con Pólemo ni con Tumulto, lo que no significa que esté callado: como ya sabemos, el protagonista comenta en apartes² la actuación de los otros dos

¹ Sobre esta cuestión, vid. *infra*, p. 293, n. 2.

² El término «aparte» lo utilizamos en un sentido amplio para designar los dos tipos de comentario que distingue Bain (*Actors* 87-99) en la comedia antigua, a saber: los apartes propiamente dichos, denominados por él apartes «dramáticos» («‘dramatic’ asides»), y las observaciones graciosas («‘bomolochic’ remarks») de un personaje sobre lo que otro acaba de decir. Según Bain, el criterio para distinguir los apartes genuinos es la intencionalidad del comentario y el efecto que éste tiene: a diferencia de las meras observaciones chistosas,

(vv. 238-41, 244-5, 248-9, 251, 253-4, 257a, 258, 263-7, 271-3, 276-9 y 285-6).

Cuando entra Pólemo, la escena está, para los efectos, vacía, y el personaje sólo recita un breve parlamento interrumpido por los continuos apartes de quien le espía; cuando entra Tumulto, la única *persona*, a efectos de contacto, presente en escena es Pólemo, y es con él con quien el criado entabla comunicación, mientras que Trigeo hace nuevos comentarios desde su escondite.

La falta de diálogo entre Trigeo y Pólemo al entrar el dios es la que ahora nos interesa especialmente; cuando aparece Tumulto, éste sí establece contacto con los que ya están sobre el escenario, aunque sólo sea con una parte de ellos (un caso claro de lo que hemos denominado antes contacto «parcial»).

→ El que los presentes en escena anuncien una entrada y deliberadamente opten por «retirarse»¹ ante la llegada del nuevo personaje es una técnica dramática para la que contamos con otros ejemplos en las comedias de Aristófanes². Sucede por primera vez en

donde tal propósito no existe, el aparte está pensado para que el otro personaje no lo oiga, y, de hecho, no lo oye o al menos no correctamente. Tal criterio de definición nos parece muy forzado y no siempre claro; de ahí nuestra preferencia por un concepto más amplio del término. En fin, los comentarios realizados por Trigeo desde su escondite entran dentro de la categoría de verdaderos apartes tal y como los define Bain.

¹ No podemos saber si los personajes se ocultaban realmente en algún lugar –de modo que el recién llegado no los viera–, o no, y, si lo hacían, cuál era el sitio del escondite. Cualquier discusión al respecto nos parece poco fructífera. Lo importante es la tensión dramática que aporta la falta de contacto entre el personaje «oculto» y el que entra, ya sea ésta justificada escénicamente –en efecto, aquél se esconde, y éste otro no le ve– o resulte necesario apelar a la convención «sin ver a» aceptada por el espectador. Russo, *Aristofane* 83, señala que en estos casos los personajes parecen esconderse detrás de un muro próximo a la fachada escénica, pero no es la única propuesta. Así, y por lo que se refiere a *Paz*, Dearden, *Stage* 159, afirma que Trigeo se esconde «by the doorway»; v. Daele y v. Leeuwen anotan que se oculta en una esquina («ubi cerni nequeat a Belli deo», añade el segundo en la acotación); y Olson (*ad* 233-5) indica que se retira a un lado, fuera de la vista de Pólemo y Tumulto. Nos parecen suficientes estos ejemplos para ilustrar la polémica a la que nos referíamos.

² Esta técnica teatral no es exclusiva de la comedia antigua. Está presente en la comedia de Menandro (Frost, *Exits* 36, n. 7, cita algunos pasajes y da referencias bibliográficas), y, aunque poco, la emplea también la tragedia, y esto ya desde el principio, es decir, desde Esquilo (en *Coéforos* 20-1, Píades y Orestes se esconden ante la llegada del coro de mujeres y de Electra para conocer la causa de la procesión de duelo que éstas forman; vid. Taplin, *Stagecraft* 334-6). Sobre la cuestión insoslayable de un posible

Ac. 238-40¹, repitiéndose después, sin contar el pasaje de *Paz*, en *Tesm.* 36-8, *Ran.* 312-5 y *As.* 27b-9².

Este recurso dramático pone un acento particular sobre la entrada y sirve al tiempo para crear expectación.

Puede tratarse, bien de una expectación general por el cómo y el cuándo se producirá el contacto, algo que está presente en todos los casos, aunque en *As.* sólo de forma muy reducida dada la extraordinaria brevedad (dos versos) de la duración del escondite; o bien de una expectación añadida a ésta y que está asociada a situaciones más o menos significativas para la acción del drama, caso claro en *Paz*, *As.* y sobre todo en *Ac.*, donde intervienen, como espiado o espía, el protagonista y otra figura que representa una amenaza para el plan de aquél. Así, el pacífico Trigeo (*Paz*) contempla desde su escondite la puesta en acción del proyecto de Pólemo de machacar a las ciudades griegas dentro de un mortero; o el coro de acarnienses (*Ac.*), que se opone a la tregua con los lacedemonios, observa, silencioso y amenazante, la celebración de las Dionisias rurales, primera muestra de los beneficios de la paz privada de Diceópolis; por último, Praxágora (*As.*) se retira por miedo a que sea un hombre de verdad quien se acerca, ya que ello supone una amenaza para su plan de que las mujeres acudan a la Asamblea disfrazadas de varones.

Cierta tensión de este segundo tipo se da también en *Ran.*, donde, al igual que en *As.*,

préstamo de la tragedia a la comedia, nos limitamos a señalar las dos posturas existentes: la de quienes piensan que se trata efectivamente de un préstamo (así, Fränkel, *Beobachtungen*, 24; y Rau, *Paratragodia* 100, n. 9, que habla de préstamo y no de paratragedia); y la de quienes no ven la necesidad de hacer derivar del género trágico el empleo que hace la comedia de esta técnica (así, Bain, *Actors* 92). En fin, algunas consideraciones sobre la utilización del recurso de esconderse ante la entrada de un personaje en la comedia aristofánica se encuentran en Fränkel, *Beobachtungen* 22-6.

¹ El pasaje será analizado con detalle al estudiar las entradas a una escena ocupada sólo por el coro.

² En rigor, también *Pl.* 1097 ss. constituye una «escena de escondite» pero de otra naturaleza: el personaje se esconde antes de que la nueva entrada se produzca, y ésta no recibe anuncio alguno; tampoco aquél advierte su decisión de retirarse. En efecto, el dios Hermes aparece en escena y, sin decir una palabra, llama a la puerta de Crémilo y luego se esconde; cuando el esclavo de Crémilo abre, no le ve (1097-9a). Se trata de un escondite breve (no llega a tres versos), silencioso (Hermes no habla en aparte, como sucede en otros casos) y que resulta sobre todo una broma (cf. 1100b-2).

aparece el motivo de la incertidumbre por la identidad del personaje que entra (Dioniso y Jantias se apartan con la aparente intención de asegurarse de que quienes se aproximan son los Iniciados que forman el coro), aunque desprovisto ahora de la expectación añadida que supone la posibilidad de que éste sea un oponente. Se trata, por otro lado, de un momento importante en todas las comedias, a saber, la entrada del coro, y el personaje que se esconde es central (Dioniso, acompañado, como sabemos, de su esclavo Jantias). El encuentro con los Iniciados constituye la antesala del final del viaje al Hades de la pareja; los Iniciados viven junto a la casa de Plutón y ellos darán a Dioniso la información que necesite (cf. 154-63 y 431-6), aunque estos detalles se olvidan durante tan largo escondite (315-415), y lo que importa es la actuación misma del coro.

En fin, la retirada que emprenden Eurípides y el pariente ante la entrada del criado de Agatón en *Tesm.* es el único caso en que esa tensión ligada a situaciones más o menos significativas falta. En realidad, no hay ningún motivo para que ambos reaccionen de esta manera, ni adquiere un significado dramático especial su separación, lo que hace resaltar el aspecto artificioso (teatral) que puede tener el recurso. De hecho, el contenido de las apostillas a las pomposas frases del espiado es fundamentalmente gracioso, lo que no sucede en los pasajes de *Paz* y *Ran.*, en que la broma se combina con observaciones más serias.

Hay otros aspectos en los que difiere el empleo que se hace de esta técnica dramática en cada caso. Señalaremos las variantes más destacadas.

En primer lugar –y acabamos de adelantarlo–, los personajes que toman la iniciativa de retirarse pueden permanecer en silencio (*Ac.* y *As.*) o pueden efectuar comentarios sobre lo que ven y oyen¹ (*Paz*, *Tesm.* y *Ran.*)²; cuando son dos los personajes que observan a un

¹ El uso de apartes en las «escenas de escondite» sólo está atestiguado en la comedia. En la tragedia, los personajes que se ocultan permanecen en silencio. Se trata de una diferencia importante en el uso de un mismo motivo por los dos géneros, diferencia que apunta Bain (*Actors* 91), pero no Taplin (*Stagecraft* 334-6). Por lo que se refiere a la comedia, el juego escénico de esconderse que acompaña al aparte hace más verosímil la convención de que una réplica oída por el público no lo sea por el personaje espiado.

² Ya indicados los de *Paz*, los comentarios de *Ran.* y *Tesm.* son los siguientes: 318-22, 337-9 y 414-5

tercero, los comentarios corren a cargo de ambos (*Tesm.*¹ y *Ran.*). En cuanto al contenido de estas intervenciones, ya se ha señalado que lo gracioso siempre está presente: constituye casi el motivo único en *Tesm.*, y aparece junto a otros contenidos en *Paz* (reacción de asombro y de miedo de Trigeo ante la entrada de Pólemo, e inquietud del protagonista por el plan del dios para los griegos²) y *Ran.* (identificación de los personajes que se acercan).

En fin, otras características cambiantes de los comentarios son, por ejemplo, su extensión (siempre más o menos breve), el destinatario de los mismos (el propio hablante, el público o incluso el propio espiado –las tres posibilidades se dan, por ejemplo, en *Paz*–) y la manera en que se mezclan con las palabras de aquél a quien se observa (puede tratarse de auténticas interrupciones, cortando frases que el otro retoma luego como si no hubiera habido ningún aparte, lo que en realidad sólo ocurre en *Tesm.*).

Variable también es el tiempo que se prolonga el escondite. Poco dura el de Praxágora: desde que decide retirarse, como precaución ante la posibilidad de que sea un hombre quien se acerca, hasta que se cerciora de que se trata de mujeres y se dirige a ellas transcurren dos versos (*As.* 30-1, dístico con el que la mujer primera acompaña su entrada y la de sus compañeras). En el otro extremo está *Ran.*: Dioniso y Jantias emprenden la retirada en 315 y así permanecen hasta 415³, es decir, hasta pasados 100 versos. En una posición intermedia se encuentran *Tesm.* (39-57) y *Ac.* (241-79); en cuanto a *Paz* (236-88), pasan 53, que, como sabemos, abarcan varias escenas, lo que no ocurre en las otras ocasiones, en que el escondite no rebasa la escena en que aparece el personaje espiado. A propósito de *Paz*, es también el

(*Ran.*); y 45, 48b, 50b, 51b y 57b (*Tesm.*). En cuanto a los de *Ran.*, ocupan sólo 10 de los 100 versos que dura el escondite, lo que significa que los personajes que espían (Dioniso y Jantias) permanecen en silencio la mayor parte del tiempo.

¹ En realidad, Eurípides sólo hace un comentario (45b), el resto corren a cargo del pariente (45a, 48b, 50b, 51b y 57b).

² Sobre todo en los comentarios que siguen a la primera entrada de Tumulto (255b).

³ Esto, si es correcta la hipótesis de que la invitación del coro a burlarse juntos de Arquedemo (416-8) se dirige a ambos y no se trata de la sugerencia de un semicoro a otro (vid. Dover, *Frogs* 66, que prefiere la primera interpretación; no así, por lo que parece, García López, *Ranas*, ad 416-39). En este segundo caso, el contacto no se produciría hasta el v. 431, en el que Dioniso se dirige expresamente a los Iniciados.

único caso en que el aislamiento no va seguido del contacto pleno entre ambas partes.

Finalmente, queremos señalar otro hecho.

Hemos visto que la sucesión de anuncio y reacción de los ya presentes de esconderse aparece en todos los casos. Pues bien, nos interesa señalar ahora la circunstancia de que en tres de ellos el anuncio tiene carácter acústico: se trata de *Ac.* (238-40) y *Paz* (232-5), casos ya conocidos, y de *Ran.* (312-5). Tal observación queda recogida aquí por un motivo, a saber, porque se utilizan de forma simultánea dos recursos dramáticos que tienen la capacidad de crear expectación ante la nueva escena que ahora comienza. 1) Por un lado, la anticipación de la entrada de un personaje mediante señales acústicas provoca la expectativa de su aparición inmediata. Es un recurso del que el poeta se sirve en otras ocasiones; los ruidos y voces fuera de escena en la comedia aristofánica están estrechamente vinculados a la entrada de personajes: salvo contadas excepciones, tales sonidos anticipan la aparición de *dramatis personae*¹. 2) Por otro, con la retirada de los ya presentes y la falta de contacto entre ambas partes el poeta logra prolongar el interés por el «encuentro».

2.3.3. *El «falso» amebeo de Lámaco y Diceópolis (Ac. 1190-226), y el mutismo de Pueblo, Morcillero y Paflagonio en la escena última de Cab.: la incomunicación entre el héroe y su oponente al final de la obra*

Los finales de *Ac.* y *Cab.* tienen parecidos notables²: el héroe y su principal oponente, o, lo que es lo mismo, vencedores y vencidos, coinciden por última vez sobre el escenario, plasmándose visualmente el contraste de sus respectivas suertes; la incomunicación entre las dos partes, que tiene naturaleza distinta en cada caso, sirve a un propósito claro, el de distanciar a los personajes y subrayar aquello que les separa: frente al triunfo del héroe la

¹ Sobre el uso de ruidos y voces fuera de escena en la comedia aristofánica puede verse nuestra contribución «Ruidos». Una de las principales conclusiones de dicho trabajo es precisamente la vinculación mencionada de tales sonidos con la entrada de personajes.

² Esto, claro está, si nuestra interpretación del cierre de *Cab.*, haciendo coincidir sobre el escenario a Pueblo y a Morcillero con Paflagonio, es correcta; por otro lado, el caso similar de *Ac.* puede quizá considerarse un argumento más a favor de la misma.

derrota de su antagonista. La falta de diálogo cobra, pues, en ambos pasajes un valor dramático importante.

En *Ac.*, la parodia de la catástrofe trágica, que da forma al «acto» final, se cierra con un amebeo de lamentación lírico entre Lámaco y Diceópolis¹. Se suele designar con el término de amebeo el conjunto de versos constituido por 1190-226, que comprende las dos intervenciones con que ambos personajes acompañan sus respectivas entradas (1190-7 y 1198-202), y la serie de réplicas que uno y otro ejecutan desde su encuentro en escena hasta la salida de Lámaco (1203-26). No obstante, para que esta forma concreta de intercambio lírico –o semilírico– sea posible, es necesaria la presencia de un segundo interlocutor, en este caso, Diceópolis, que no aparece hasta 1198; por otro lado, Diceópolis entra cantando sin dirigirse a Lámaco, y, una vez juntos los dos sobre el escenario, las réplicas de ambos nunca llegan a cruzarse².

En efecto, tras los versos cantados que Diceópolis entona en su entrada (1198-202), interviene Lámaco lamentando su suerte (1203-4) y quejándose por el dolor de las heridas (1205). A continuación el protagonista se dirige a él para saludarle (1206): Ἴὴ ἰή, χαῖρε,

¹ La parodia se compone de la noticia del mensajero relatando la catástrofe –aquí, el fracaso de la expedición a la que Lámaco ha partido antes de la segunda parábasis (1142)– (1174-89) y del lamento lírico de los afectados por la desgracia ocurrida –aquí, en realidad, la única víctima es Lámaco, poniendo Diceópolis el contrapunto alegre– (1190-226). Para un análisis detallado del conjunto, vid. Rau, *Paratragodia* 139-44, y, en concreto, para el canto que ahora nos ocupa, 142-4; sobre este elemento, puede verse también Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 50-1. Fuente de comicidad de primer orden es lo inadecuado de elevar a la categoría de catástrofe algo tan banal como es la actuación ridícula de Lámaco en el combate, en particular, sus sucesivas caídas al suelo y a un regato; herido en circunstancias tan poco honrosas, Lámaco se lamenta como si se hubiera lastimado de forma heroica.

² White, *Verse* 282, es el único autor en el que hemos encontrado alguna observación sobre las peculiaridades que acabamos de señalar para estos versos. Él resuelve la cuestión considerando que estamos ante una monodia de Lámaco interrumpida por los comentarios jocosos de Diceópolis, y no ante un diálogo lírico entre ambos: «Commentators on Aristophanes assume that the song that closes the exode of the *Acharnians* is a lyrical duo... but the closing song of the *Acharnians* lacks the distinguishing feature of the duo, intimate recognition by each singer of the presence of the other... In *Ach.* 1190 ff. Lamachus does not recognize the presence of Dicaeopolis, and his lament, if rendered continuously, with the burlesque echoes of Dicaeopolis omitted, is a monody».

Λαμαχίππιον, «¡Ay, ay! ¡Hola, gran Lamaquillo!». Con este malintencionado apóstrofe¹, comienza un «intercambio» lírico de voces entre Lámaco y Diceópolis (1203 ss.), al que, como hemos señalado, sólo por criterios externos cabe llamar diálogo. Las palabras de Lámaco son ante todo puro lamento, mientras que las de Diceópolis se convierten en una responsión irónica de éstas, responsión con la que se burla de su rival. Lámaco es sacado fuera de la escena por sus asistentes sin haber dado muestras de advertir la presencia de Diceópolis (1226). Tan inmerso estaba en su dolor².

Si en la tragedia el amebeo lírico de lamentación sirve para aunar la aflicción de las personas afectadas por lo ocurrido, el que protagonizan nuestros personajes acentúa el distinto signo de sus respectivas suertes³. Es ahora cuando Diceópolis alcanza su triunfo absoluto: el defensor de la paz, que regresa victorioso del concurso de bebedores del brazo de dos jovencitas, se encuentra a su contrincante, el belicista y pseudo-heroico Lámaco, sumido en lamentos tras su fracasada expedición militar, esto es, derrotado en su propio campo, y también herido, ayudado por sus asistentes. La imagen de los dos es la plasmación definitiva del contraste entre la guerra y la paz, y de las consecuencias que acarrea cada una de ellas⁴. La incomunicación entre ambos subraya este contraste.

¹ El nombre de Lámaco se deforma con dos sufijos de efectos contrarios: -ππιον, que lo ennoblece, y la terminación de diminutivo -ιον, que lo rebaja (Rau, *Paratragodia* 144). Con el adjetivo «gran» hemos intentado reproducir en la traducción el primero de ellos.

² Además de resaltar la diferente situación de cada uno de ellos, la falta de contacto pleno entre Lámaco y Diceópolis sirve también para realzar el abatimiento del soldado. Como en la tragedia, puede haber motivos emocionales que expliquen la falta de una comunicación normal entre los personajes (vid. el capítulo 5 de Mastronarde, *Contact*).

³ Rau, *Paratragodia* 143: «Die amoibaiische Form aber, die im tragischen Threnos die Klagenden im Leid verbindet, wird in der Parodie metrisch, sprachlich und inhaltlich zum Kontrast genutzt. Frivolerweise verbindet Aristophanes den Threnos mit dem Komos: dem Jammer des Verunglückten respondierts der weinselige Dikaiopolis, ein Partner, der, von Mitgefühl weit entfernt, in die amoibaiische Threnos-Form nur einstimmt, um in der schon beim Auszug der beiden Helden geübten Praktik des Nachäffens mit der eigenen Fortuna zu triumphieren».

⁴ Desde el v. 1069 hasta el final de la comedia todo gira en torno a la contraposición Lámaco-Diceópolis.

La tendencia de Aristófanes a servirse de principios de paralelismo o de contraste para organizar escenas

Consideremos ahora el caso de *Cab.*

La victoria del Morcillero sobre su rival Paflagonio culmina en la inversión de papeles que se produce en los versos finales de la obra (1397-408): Paflagonio queda condenado a ejercer el antiguo oficio de vendedor de morcillas de su oponente, y el Morcillero recibe el premio de sentarse en el lugar que ocupaba aquél en el pritaneo.

Los dos últimos versos de la comedia¹ contienen la orden de Pueblo de que Paflagonio sea sacado a escena y conducido a su nuevo oficio, exponiéndose a la mirada de los que antes sufrían sus abusos (1407-8). Con la entrada de Paflagonio la inversión de papeles entre los dos oponentes cobra fuerza visual.

Nada se oye después de la orden. La imagen de Paflagonio sacado fuera y en silencio, bajo la mirada muda de Pueblo y Morcillero, simboliza la derrota más absoluta y humillante², y hace que brille aún más el triunfo de su adversario.

se ha señalado en especial para aquéllas que dan expresión, tras la parábasis, a los resultados del triunfo del protagonista, quien ha de atender a toda una serie de personajes secundarios, dispuestos a participar en el nuevo orden o a censurarlo. No obstante, dichos principios se observan también fuera de este momento concreto de la comedia. Sobre esta cuestión, vid., p. ej., Lever, *Greek Comedy* 121-2; Dale, «Old Comedy» 283-4 y 291-3 (sobre *Ac.* 1069 ss.); y, especialmente, Gelzer, *Agon* 212-4, «Some Aspects» 4-6, 9-12, «Feste Strukturen» 65-86; también Händel, *Formen* 205-15.

¹ Al menos tal y como nos ha llegado el texto, sin entrar en la debatida cuestión de si su transmisión es o no correcta. La mayoría de los estudiosos estiman que la obra termina de forma abrupta, sin la habitual *exodos* coral. Las explicaciones que se han dado son varias: 1) la comedia concluía con algún tipo de intervención coral (canto o versos recitados) que se perdió ya en época alejandrina; 2) *Cab.* finalizaba con un canto del coro de carácter tradicional, que, al no ser compuesto por Aristófanes, no recogió la tradición; y 3) la escenificación del pasaje incluía algún tipo de elemento espectacular (así, p. ej., v. Leeuwen, *Equites* 239, propone un acompañamiento con gritos y gestos de júbilo; vid. también Russo, *Aristofane* 136-7). Sobre la cuestión del final de *Cab.*, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 78-80, y, sobre todo, Welsh, «Ending», partidarios, respectivamente, de la segunda hipótesis y de la que postula que la obra termina bien como lo hace.

² Es el momento de recordar la posible presencia silenciosa de Paflagonio durante los versos finales de la escena que precede a la segunda parábasis (así, p. ej., v. Leeuwen, Coulon-v. Daele, Sommerstein, Rodríguez Adrados y Gil, a juzgar por sus indicaciones), y decimos posible porque existe la alternativa de que el personaje saliera tras pronunciar el último verso a su cargo –1252– (así, p. ej., Mazon, *Essai* 46; y Dearden, *Stage* 70-1, 151). Nosotros preferimos la primera interpretación, más efectiva desde el punto de vista dramático que la otra. En 1232-52 Paflagonio reconoce con trágicas palabras que el oráculo se ha

En fin, nos parece interesante destacar que en este juego de contrastes intervienen también otros elementos visuales que lo refuerzan. Con seguridad, la presencia misma del rejuvenecido Pueblo y de las figuras mudas de Tregua y de un muchacho, así como la indumentaria de Morcillero y Pueblo, vestidos éste a la antigua usanza (1331-2) y aquél con un traje de fiesta (1406). Los personajes silenciosos, que el Morcillero entrega a Pueblo como regalo (1384-95a), y la indumentaria de éstos dos últimos simbolizan la nueva situación alcanzada por la victoria del héroe¹. Cabe mencionar también la probable salida simultánea de los dos grupos en direcciones opuestas –el de los vencedores, seguido del coro, se dirigiría al pritaneo (cf. 1404-5) por uno de los accesos laterales, y el del vencido y los esclavos que lo sacan se dirigiría al mercado por el otro²–. Por último, y en relación a Paflagonio, no hay que descartar que apareciera con el viejo traje y los útiles del Morcillero³, ni tampoco –aunque esto nos resulta menos plausible– que fuera conducido atado de pies y manos⁴, o se le tratara como una víctima expiatoria, con abucheos y golpes⁵.

Subrayemos, para terminar, otro hecho. El silencio de Paflagonio en su última aparición

cumplido y que el Morcillero es su sucesor; su presencia callada hasta el final de la escena (1253-63), asistiendo al momento en que el Morcillero es proclamado vencedor y obtiene la confianza de Pueblo, posee un valor dramático notable: la pérdida de poder sufrida por Paflagonio se traduce en silencio, un silencio que simboliza, en cierto modo, la «muerte» del personaje; en este sentido, no deja de ser significativo que las últimas palabras de Paflagonio (1250-2) se hayan tomado de la despedida de Alcestis en la tragedia euripidea de igual nombre (177 ss.). Harriott, *Aristophanes* 105, las califica de «‘dying words’» y señala el hecho de que el Paflagonio no vuelve a hablar. En fin, el mutismo del personaje magnifica por contraste el triunfo de su adversario.

¹ Tregua es la típica figura femenina que aparece al final de algunas comedias representando los placeres sexuales asociados al triunfo del protagonista. Las acompañantes de Diceópolis en la escena analizada anteriormente son del mismo tipo, y juegan también su papel en el contraste entre ambos rivales: frente a un Lámaco herido, ayudado por sus asistentes, está un Diceópolis alegre y juguetón con dos atractivas jovencitas. El chico de *Cab.* puede considerarse una versión masculina de estos personajes femeninos, de los que nos ocuparemos en el último capítulo del trabajo.

² Que los dos grupos salen en direcciones opuestas lo señalan expresamente Sommerstein y Rodríguez Adrados en sus respectivas indicaciones escénicas del final de la obra (no así v. Leeuwen), aunque el primero parece entender que los movimientos no son en rigor simultáneos, y el segundo no se expresa con claridad al respecto. No obstante, la salida por laterales diferentes resulta significativa en todos los casos.

³ Lo apuntan las indicaciones de v. Leeuwen, Sommerstein y Rodríguez Adrados.

⁴ Así lo propone v. Leeuwen en su acotación.

⁵ Mazon, *Essai* 47.

en la obra (y quizá también en 1253-63, como hemos tenido ocasión de señalar) resulta aún más significativo visto a la luz de la imagen de vociferador que se ofrece de él repetidas veces a lo largo de la comedia (137, 256, 274-6, 286, 304, 312, 487, 863 y 1018)¹.

2.4. LA INICIATIVA EN LA TOMA DE CONTACTO

Como acabamos de ver, en casi todos los casos de entradas de personajes parlantes se produce una toma de contacto entre el recién llegado y los ya presentes, cristalice –la situación habitual– o no en un diálogo.

Pues bien, allí donde hay toma de contacto, con independencia de que ésta sea o no inmediata, o dé pie o no al diálogo, la iniciativa recae con una frecuencia algo mayor en el personaje que entra (así, en 6 de cada 10 entradas, aproximadamente).

Por otro lado, cuando se observan de forma separada los esquemas que conducen a la toma de contacto, se aprecian ciertas diferencias en la cuestión que nos ocupa.

Así, y por lo que se refiere a los esquemas más recurrentes, y regulares, resulta *a)* que en los casos en que la toma de contacto es inmediata en sentido estricto, la preferencia por el recién llegado se acentúa, recayendo en él la iniciativa en cerca de 8 de cada 10 entradas; *b)* que allí donde la toma de contacto va precedida de un comentario del personaje que entra (anunciado o no), la tendencia se invierte, y es por lo general el personaje ya presente quien se dirige al que llega (así, en 7 de cada 10 entradas); *c)* por último, que en los casos en que se suceden anuncio y toma de contacto, la iniciativa corresponde con una frecuencia algo mayor al personaje que entra (aproximadamente en 6 de cada 10 entradas).

Respecto al coro, es de destacar el papel insignificante que tiene en esta cuestión, algo que ya hemos anticipado y sobre lo que volveremos más tarde. El recién llegado se dirige al

¹ Cf. el catálogo de lugares de Sommerstein, *ad* 137. Por otro lado, Cleón, la figura histórica a quien representa el Paflagonio, es caracterizado también con este mismo rasgo en otras obras aristofánicas (así, p. ej., *Ac.* 381, *Avisp.* 36, 1034, 1228 y *Paz* 314).

coro sólo en dos ocasiones (*Avisp.* 317 ss. y 456 ss. –458–), y éste, a aquél en otras tres (*Ac.* 572 ss. –576–, *Cab.* 1326 ss. –1333– y *Nub.* 889 ss. –934–).

Subrayemos, para terminar, otro hecho. Al estudiar al inicio del capítulo los casos de contacto en rigor inmediato, hemos señalado cómo la circunstancia inusual de que los ya presentes inicien el diálogo puede considerarse una marca de asombro o de impaciencia. Pues bien, queremos añadir ahora que en el resto de los casos el hecho de que el personaje en escena tome la iniciativa de contacto puede ser entendido con frecuencia del mismo modo.

Por poner algún ejemplo, la sorpresa o la impaciencia son evidentes *a)* en todos los casos de toma de contacto rigurosamente inmediata a cargo del personaje ya presente, tanto en los que la toma de contacto da pie al diálogo –lo que ya sabemos–, como en aquéllos otros en que no lo hace (*Ac.* 1099, 1101, 1103 y 1124, pertenecientes a la rapidísima sucesión de idas y venidas del esclavo de Lámaco); y *b)* en todos los casos en que un personaje anuncia una entrada y se dirige a continuación al recién llegado.

2.5. EL ESTABLECIMIENTO DE CONTACTO EN EL CASO DE LOS PERSONAJES MUDOS

Analizadas las formas de establecer contacto en el caso de los personajes parlantes, nos quedan aún por analizar las relativas a los personajes mudos. Que éstos últimos los estudiábamos aparte por la imposibilidad, dado su carácter silencioso, de entablar contacto pleno, ya se ha señalado al comienzo del capítulo. Pues bien, antes de iniciar dicho estudio, es preciso aclarar dos cuestiones. Primero, nos hemos ocupado únicamente de las figuras mudas que entran solas, puesto que, en realidad, los casos en que lo hacen con figuras parlantes ya están incluidos dentro del estudio de éstas realizado anteriormente; y segundo, hemos dejado fuera a los esclavos que aparecen fugazmente con la única función de sacar objetos al escenario¹, por considerar, como veremos en su momento, que tales entradas no configuran un cambio de escena; de otra parte, la norma, al menos en las obras estudiadas

¹ Más adelante tendremos ocasión de referirnos a esta función habitual de los esclavos mudos.

por nosotros, es la falta de cualquier referencia a ellos durante su brevísima aparición, y, en consecuencia, la falta de toma de contacto¹.

Hechas estas observaciones, pasemos ahora al análisis propiamente dicho.

2.5.1. *Entrada y toma de contacto*

2.5.1.1. *Toma de contacto inmediata*

La imposibilidad de establecer diálogo significa que el contacto –si se produce– ha de ser necesariamente imperfecto. Tratándose de personajes mudos, lo más que tenemos, en este sentido, es una mera toma de contacto oral, a iniciativa, por supuesto, de la figura que ya está en escena. Pues bien, tal toma de contacto se da en la mayor parte de los casos (en concreto, en 13 de los 17 que son en total), y lo más frecuente es que ocurra de forma inmediata (así 8 veces frente a 5).

En *Ac.* 889, *Nub.* 1487, *Avisp.* 434 y 977, y *Paz* 1329, la toma de contacto es inmediata en el sentido estricto del término, mientras que en *Ac.* 156, *Nub.* 184 y *Paz* 520 transcurren algunos versos (9, 5'5 y 3, respectivamente) hasta su establecimiento.

Por lo que se refiere a la primera situación, se da la circunstancia de que, salvo en *Avisp.* 977, el personaje acude a escena respondiendo a una llamada (*Ac.* 889, *Nub.* 1487, *Avisp.* 434) o, caso similar, tras la petición de que alguno de los de la casa lo saque afuera (*Paz* 1329), como ocurre repetidamente –ya lo hemos señalado– en las entradas de personajes parlantes en que hay toma de contacto inmediata propiamente hablando.

Por lo que se refiere a la segunda, el tiempo previo a la toma de contacto se cubre en dos de los casos del mismo modo, a saber, con sendos diálogos a dos sobre el recién llegado (*Ac.* 156-64² y *Nub.* 184-9a). Sólo los dos versos finales del de *Ac.* indican ya el paso a la

¹ Nos referimos a casos como el de *Ac.* 805-6a, por ejemplo, donde Diceópolis se dirige a los de dentro pidiéndoles unos higos que, a juzgar por los comentarios del protagonista (806b-8), son sacados al instante, sin haber ninguna alusión a quien los ha traído a escena.

² A juzgar por sus respectivas indicaciones escénicas, v. Leeuwen (vid. además *ad* 156) y Starkie no

acción del recién llegado: 163b-4 contienen la reacción exclamativa de uno de los personajes presentes, Diceópolis, ante el robo de sus ajos¹ por parte de los soldados tracios que acaban de aparecer en escena.

Por lo demás, el diálogo presenta un desarrollo similar en los dos casos: 1) se da información sobre el recién llegado, haciendo especial hincapié en el aspecto externo de los figurantes, sin ninguna duda pintoresco (en *Ac.*, amén de otros posibles rasgos llamativos no recogidos en el texto, se hace alusión al falo colgante de los tracios² –158 y 161–; y en *Nub.*, a la palidez y a la pinta descuidada de los discípulos socráticos –186–, así como a las extrañas posturas que éstos adoptan –187-9a–); y 2) hay un interlocutor estupefacto (Diceópolis y Estrepsíades, respectivamente) ante la visión de tan singulares grupos³ y otro (el embajador que ha traído a los tracios a Atenas y un compañero de los discípulos) que, conociéndolos ya, se limita impasible a satisfacer la curiosidad del primero.

En definitiva, precediendo a la toma de contacto, tenemos ante nosotros elementos más bien breves, dialogados y que versan sobre la figura muda que entra, cuya apariencia externa

consideran estos versos como un diálogo Diceópolis-Teoro, sino como una sucesión de apartes del protagonista y de observaciones del embajador dirigidas a la Asamblea, reproduciendo, en definitiva, el esquema de la escena anterior (134b-55); Sommerstein, Rodríguez Monescillo, Rodríguez Adrados y Gil no indican nada al respecto, y las acotaciones de v. Daele no son claras, señalando en 157 un aparte. Nosotros preferimos la hipótesis de que es un diálogo, al menos a partir de 156b: *a*) resulta más sencillo considerar que 156b es la respuesta explícita, y no accidental, a la reacción previa de sorpresa de Diceópolis (156a); y *b*) tenemos las muestras de comentarios dialogados ante la entrada de una figura muda que ofrecen *Nub.* 184 ss., *Cab.* 1384 ss. y 1390 ss.

¹ La alusión no es caprichosa. En el robo hay que ver una marca de la fiereza de los soldados, pues con ajos se cebaba a los gallos de pelea con el fin de excitarlos para el combate; a este efecto de los ajos se hace referencia en otras ocasiones, como *Cab.* 494 y 946 (Sommerstein, *Acharnians*, ad 166).

² El falo que portaban los personajes masculinos es una cuestión controvertida de la indumentaria de los actores. Una buena exposición de conjunto de la misma se encuentra en Stone, *Costume* 72-126, donde se recogen las diferentes opiniones de los estudiosos y se examina la evidencia existente sobre el asunto. La crítica reconoce casi unánimemente que el falo lo llevaban al menos algunos actores durante parte de la representación. Sobre el pasaje que nos ocupa, vid. la obra citada de Stone, pp. 82, 102-5 y 288.

³ Ambos diálogos arrancan con sendas exclamaciones de asombro de los protagonistas provocadas por la apariencia de los figurantes (*Ac.* 156a, *Nub.* 184).

se destaca en ambos pasajes¹. Por otro lado, el contacto se establece de forma progresiva: primero, contacto visual, y, después, toma de contacto.

Finalmente, los elementos habituales que preceden a la toma de contacto se reducen a dos tratándose de personajes mudos, a saber, al anuncio y al comentario escénico², ya que la propia naturaleza silenciosa de estas figuras excluye la existencia de comentarios a cargo del recién llegado. Como ocurre con los personajes parlantes, también en el caso de las figuras mudas estos elementos, allí donde se dan, tienden a aparecer solos; en realidad, siempre lo hacen, si dejamos de lado el caso singular de *Avisp.* 899 ss., al que enseguida nos referiremos.

2.5.1.2. *Toma de contacto retardada*

Los casos donde la toma de contacto es retardada pertenecen todos a la comedia *Avispas*. El número de versos que pasa desde la entrada del personaje mudo hasta su apelación es variable, oscilando entre los 45 de *Avisp.* 899-943 y los 11 de 1507-17; en los pasajes restantes transcurren 13'5 (1504b-17), 17'5 (1500b-17) y 23 (940-62) versos.

Respecto al modo de rellenar el tiempo que precede a la toma de contacto, *Avisp.* 940-62 tiene de particular la ausencia de los elementos habituales: los 23 versos que median entre la entrada de los utensilios de cocina (940) y la apelación que reciben en 963 se cubren con el desarrollo mismo de la acción escénica, el juicio doméstico contra Labes, en el que los utensilios hacen de testigos de la defensa. Así, pues, debemos suponer que los utensilios aparecen después de ser citados por Bdelicleón en 936-9 y ocupan su lugar en el tribunal

¹ En el caso de *Nub.*, la descripción de los figurantes continúa después del comentario inicial ante su entrada, depositándose la atención sobre las extrañas posturas de meditación de otros componentes del grupo (191-4).

² En *Paz* 520 ss. no encontramos ninguno de estos dos elementos; aquí los versos (520-2) que preceden a la apelación a las figuras recién llegadas (Cosecha y Fiesta) contienen a su vez otra apelación, dirigida a alguien que ha aparecido con éstas; no obstante, se trata de una estatua (*Paz*) y no de una *dramatis persona*, razón por la que no hemos incluido este caso dentro de los de toma de contacto inmediata en sentido estricto.

hasta el momento en que ése mismo les llama a declarar en 963¹; la defensa de Labes, realizada por Bdelicleón tras el intento fallido del perro de defenderse a sí mismo, constituye el contenido fundamental de los versos de en medio, durante los cuales no hay ninguna alusión expresa al grupo (descontada la que se produce en 962, justo antes de que Bdelicleón se dirija a uno de sus miembros).

Sí encontramos en los casos restantes los elementos acostumbrados (anuncios y comentarios escénicos), aunque con la particularidad de que no siempre se refieren a la entrada del personaje mudo que nos ocupa, sino a la de otro que aparece inmediatamente después de él. Salvo en una ocasión (*Avisp.* 899-943), dichos elementos cubren todo el tiempo que precede a la toma de contacto.

En efecto, en *Avisp.* 899 ss., después del anuncio de la entrada de Labes a cargo de la pareja protagonista (899-901), quedan aún 42 versos hasta la apelación que recibe el personaje (944). Dos de ellos los ocupa casi totalmente (903-4) un elemento próximo al comentario escénico, referido al perro de Cidateneo, que llega después de Labes (el chuchó entra respondiendo con ladridos a una pregunta previa por su paradero, 902-3a). En fin, como el examinado anteriormente, este pasaje pertenece también a la «escena del juicio de los perros», y el largo paréntesis restante de casi 40 versos se rellena del mismo modo, es decir, con el proceso judicial mismo, aunque ahora sí se hace alusión, y de forma repetida, al personaje mudo.

En *Avisp.* 1500b-17, 1504b-17 y 1507-17, el tiempo previo a la toma de contacto se llena por completo con los elementos usuales. Son pasajes que razonablemente han de estudiarse juntos, puesto que corresponden a las entradas sucesivas de tres personajes que no sólo forman un grupo homogéneo, el de los Carcinitas, sino que además son apelados conjuntamente (1518 ss.).

Pues bien, el tiempo que precede a esta toma de contacto conjunta se rellena con los sucesivos anuncios de entrada de cada personaje (1500b-4a, 1504b-6, 1507-11), así como

¹ En realidad, sólo se llama a uno de ellos, al rallador de queso.

también con ese grupo de versos (1512-7) que sigue a la última de las introducciones y que forma con ellas una unidad clara. En boca de Filocleón (1512-5) y del corifeo (1516-7), 1512-7 contiene la reacción escénica ante la entrada de los Carcinitas, una mezcla de emoción (1512-3: felicitación exclamativa a Cárcino por sus hijos) y de actividad (1514-7: preparativos diversos para la danza que van a ejecutar los bailarines). Los tres anuncios y los versos 1512-7 constituyen «una» larga introducción: la del grupo de los Carcinitas.

Finalmente, queremos señalar que la demora de la toma de contacto no tiene ningún efecto dramático particular en ninguno de los casos, salvo quizás en el de la entrada de los Carcinitas, donde la larga introducción del grupo, que ocupa todo el tiempo previo a la toma de contacto, pone un acento especial sobre los recién llegados (una nueva muestra de cómo personajes insignificantes pueden tener en la comedia un momento de brillo). En *Avisp.* 899-943 y 940-62, no existe siquiera este efecto, llamémoslo así, focalizador; el marco del juicio en que se desarrollan ambos pasajes ayuda a explicar tan largos paréntesis, durante los cuales, como hemos visto, la atención se deposita total (940-62) o casi totalmente (899-943) en la actuación de otros personajes distintos de los que nos ocupan.

2.5.2. Cuando la toma de contacto no se produce

Esta situación se da en las entradas de personajes mudos que tienen lugar en *Ac.* 262b, *Cab.* 1384, 1390 y *Avisp.* 1532.

El hecho de que los personajes en escena no se dirijan al recién llegado no significa necesariamente que no le presten atención alguna, o, lo que es lo mismo, que no establezcan ningún contacto con él. Los casos de *Cab.* 1384, 1390 y *Avisp.* 1532 son claros al respecto.

Los tres contienen alusiones expresas al recién llegado, bien bajo la forma de comentarios ante la entrada, como ocurre en los dos de *Cab.* (1384-7 y 1390-5a, sendos diálogos Pueblo-Paflagonio sobre el chico de la silla¹ y Tregua, respectivamente), bien bajo

¹ Sobre las dudas que plantea el momento de su entrada, que nosotros hemos hecho coincidir con la primera mención del personaje, vid. *infra*, 242 s. Obviamente, si el chico aparecía antes, 1384-7 dejaría de

la forma de anuncio, como ocurre en el de *Avisp.* (1532-4, introducción de Cárcino a cargo del coro). Alusiones, pues, dentro de elementos típicos, indican un contacto visual y constituyen la única atención brindada a estos personajes mudos durante su paso por la escena¹, brevísimo en el caso de Cárcino (sólo 6 versos, 1532-7) y algo más largo en el de los otros dos (25 versos en el del chico –1384-408–, 19 en el de Tregua –1390-408–).

Por otro lado, las tres entradas se producen en lo que es ya la «salida» de la obra, un lugar en el que la comunicación no suele ser ya muy completa; los casos de Lámaco-Diceópolis (en *Ac.*) y de Morcillero-Paflagonio (en *Cab.*) son a este respecto muy significativos.

Por lo que se refiere a *Ac.* 262b, las diferencias con los casos anteriores son claras.

En éste, hay una sola alusión –de pasada e indirecta– al recién llegado (la mujer de Diceópolis, que reaparece inmediatamente en la azotea después de abandonar el escenario²) y no adopta la forma ni del anuncio ni de los comentarios típicos. Se trata de un simple «nosotros» (v. 277) con que el protagonista designa a todos los personajes en escena.

Por último, de la ausencia de toma de contacto no se deriva ningún efecto dramático particular, a diferencia –justo es recordarlo– de lo que sucede por lo común cuando la convención de establecer contacto no se da en las entradas de personajes parlantes.

ser un comentario escénico ante su entrada, convirtiéndose en una simple alusión primera a la presencia del personaje.

¹ En el caso de Cárcino, no es posible determinar con exactitud si está o no incluido entre los destinatarios de la sugerencia del coro de encabezar bailando la marcha final de salida –1535-7– (los Carcinitas, y quizá Filocleón, quien probablemente bailaba, poniendo el contrapunto cómico a la actuación experimentada de aquéllos). Si lo está, recibiría una apelación, pero no de forma individualizada; no obstante, nos parece más probable que Cárcino se dedicara únicamente a contemplar, sin tomar parte en él, el espectáculo coreográfico de sus hijos (vid. MacDowell, *ad* 1516-37).

² El hacer reaparecer a la figura en 262b, tras su salida en 262a, es un criterio meramente convencional, que responde a la necesidad de asignar un número de verso a su vuelta. Es obvio que en la representación pasaría algún verso hasta su reaparición en lo alto.

2.5.3. *El esclavo de Diceópolis en Ac. 1099-142*

Al estudiar los ejemplos de falta de contacto pleno en el caso de los personajes parlantes, hemos tenido ocasión de referirnos a la secuencia trepidante de *Ac. 1099-142*, en la que Lámaco y Diceópolis, con ayuda de sus criados, hacen los preparativos para la expedición militar y para la fiesta de los Jarros, respectivamente. Se trata, como ha quedado dicho, de una sucesión de cortísimas escenas, determinadas por las idas y venidas continuas de los criados, sacando de la casa lo ordenado por sus amos. Hemos mencionado la imposibilidad de determinar con exactitud los movimientos que se producen, así como también las dudas relativas a la naturaleza muda o parlante del criado de Lámaco; al inclinarnos por la segunda posibilidad, hemos estudiado el pasaje entre los casos de establecimiento de contacto de los personajes parlantes.

Pues bien, el esclavo de Diceópolis es «mudo» sin ninguna duda, y, según el criterio expuesto anteriormente, no debería ser considerado aquí, pues entra con una figura que, a nuestro juicio, tiene un papel hablado¹. No obstante, en cierto sentido se representan simultáneamente sobre el escenario dos acciones distintas, yendo cada uno de los sirvientes al encuentro de su respectivo amo, por lo cual nos parece razonable dedicar alguna atención al caso.

Partiendo siempre de las entradas señaladas por nosotros, hay que decir 1) que en todas ellas se produce una toma de contacto inmediata, pues Diceópolis se dirige al criado uno (1099/100, 1101/2, 1103/4, 1120/1, 1124/5) o algún verso más (1105/10, 1111/5, 1126/30, 1134/7) después de la entrada; y 2) que no se utilizan anuncios ni comentarios escénicos para cubrir el tiempo previo al contacto.

Conclusiones, pues, muy semejantes a las obtenidas para el esclavo de Lámaco, como puede observarse. Por otro lado, el acceso a la representación original de la obra sólo podría modificar en parte la primera de ellas. En efecto, es posible que las entradas no coincidieran

¹ Es posible que las entradas no fueran simultáneas propiamente, sino seguidas, pero para los efectos los criados aparecen al mismo tiempo.

totalmente con las nuestras, de forma que en alguna no hubiera toma de contacto, o que, en otra, ésta se produjera en el momento mismo de la aparición del personaje, y no después de algún verso, como hemos indicado nosotros. Con todo, se trata de modificaciones sin demasiada importancia y que no hacen variar en esencia el resultado de nuestro análisis.

2.6. CORO Y CONTACTO

Como hemos señalado ya al comienzo del capítulo, el papel del coro en el establecimiento del contacto es muy escaso¹. Así lo pone de manifiesto el hecho de que, de las 86 entradas a una escena ocupada por personajes y por el coro, sólo en 13 llegue a producirse algún tipo de contacto entre éste último y el recién llegado². Una participación, pues, reducida, que parece lógico relacionar con la circunstancia de que la gran mayoría (8 de cada 10) de los movimientos ocurren en el recitado en trímetros, un elemento formal donde el coro por norma guarda silencio, lo que no significa, como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior, que no hable «nunca». De hecho, entre los elementos estudiados ahora, hay dos a cargo del coro, y en trímetros: el anuncio de *Ac.* 1069-70, cuyo carácter excepcional, por la conjunción de ambos factores, lo señalábamos ya entonces, y la apelación al recién llegado de los vv. 576-7 de la misma obra.

¹ Nos referimos exclusivamente al contacto primero, es decir, a aquél que se produce cuando el personaje entra en escena.

² El número de casos podría incrementarse en dos si, como algunos piensan (vid. *supra*, p. 122, n. 2), Bdelicleón sale de la casa con su padre en *Avisp.* 415 (el momento corresponde a la «batalla»), y si el esclavo de Trigeo no regresa en *Paz* 956, coincidiendo con la apelación que le dirige su amo, sino durante los versos inmediatamente anteriores (950-5), conclusión coral de un amebeo coro-actor (939-55) que separa escenas yámbicas (sobre las dificultades para fijar las entradas y salidas de personajes durante este amebeo, vid. *infra*, pp. 191-3). De ser así, estaríamos, en *Avisp.*, ante un caso de contacto pleno propiamente inmediato (Bdelicleón se dirige al coro y se inicia el diálogo); y en *Paz*, ante un caso de mera toma de contacto (el coro insta a Trigeo y a su esclavo a darse prisa en los preparativos para el sacrificio a Paz). En las dos ocasiones, el contacto se produciría en un lugar estructural no marcado.

El tipo de contacto establecido entre el coro y el personaje que entra es por lo general imperfecto. Un contacto pleno, es decir, un diálogo, se da sólo en 3 de los 13 pasajes que componen la totalidad del grupo.

Por lo que se refiere a esta última situación, el diálogo lo inicia, bien el recién llegado, como ocurre en *Avisp.* 317 ss., donde Filocleón se dirige al coro nada más aparecer en la ventana, bien el coro, como sucede en los vv. 463 ss. de la misma obra y en *Nub.* 934 ss., donde los personajes que entran (Bdelicleón y su esclavo, y los dos Argumentos, respectivamente) dicen algo antes de establecer comunicación plena con aquél.

En el caso de *Avisp.* 463 ss., hay que señalar que existe un contacto, aunque imperfecto, con el coro desde la aparición misma de las figuras (456), y que consiste en un altercado violento (no en vano estamos en la «batalla») que incluye golpes, alusiones e incluso apelaciones –no respondidas– al coro; un primer contacto, llamémosle, físico, que da paso al diálogo ordenado. En *Nub.*, no existe contacto previo con el coro, pero sí, aunque muy fugazmente, con uno de los personajes presentes en escena, Fidípides, al que los Argumentos aluden (929-31, 933) y apostrofan (932), sin que aquél hable.

Vistos los casos donde se entabla diálogo, pasemos ahora a considerar aquéllos otros donde el contacto es imperfecto¹, a veces por necesidad, dado que el personaje que entra es mudo.

Tal contacto se manifiesta fundamentalmente a través de anuncios y apelaciones del coro al recién llegado, no respondidas; de modo menos frecuente a través de comentarios de entrada o de simples alusiones, bien del coro al personaje que acaba de aparecer, o viceversa, no incluidas en los elementos usuales que acompañan a la aparición de figuras.

Anuncios solos tenemos en *Ac.* 1069-70 (hecha la introducción del mensajero, el coro enmudece, y el recién llegado no se dirige a él) y *Avisp.* 1532-4 (anuncio de la entrada de la *persona muta* de Cárcino, que no recibe apelación alguna²). La secuencia de anuncio y

¹ Lo es –debe quedar claro– con el coro, pero no necesariamente con los personajes individualizados presentes en escena.

² Esto, suponiendo que tengamos razón al interpretar que el mandato del coro contenido en 1535-7 está

apóstrofe ocurre en *Cab.* 1326 ss. (1326-32: anuncio dialogado corifeo-Morcillero de la última entrada de Pueblo; 1333-4: saludo del corifeo al recién llegado, tras el cual aquél cede la palabra a los otros dos) y en un sentido limitado en *Avisp.* 1500b ss., dada la extrema brevedad (dos versos) de la participación del corifeo en la larga introducción de los Carcinitas (1500b-4a, 1504b-6 y 1507-11: anuncios dialogados Filocleón-esclavo 2º de las entradas sucesivas de los tres Carcinitas –personajes mudos–; 1512-7: comentarios de Filocleón –1512-5– y del corifeo –1516-7– sobre la entrada; 1518 ss.: apelación del coro a los recién llegados¹).

Toma de contacto sin anuncio previo se produce en *Ac.* 572 ss., *Avisp.* 434 ss. y *Paz* 1329 ss., con la particularidad destacada de que el coro se dirige al recién llegado después de que alguno de los personajes presentes lo haya hecho ya anteriormente.

Así, Lámaco, tras la serie de preguntas con que acompaña su primera entrada (*Ac.* 572-4), y que denotan un contacto imperfecto –acústico– con la escena (en rigor, con una parte del coro, que ha solicitado su presencia, vv. 566-71), es apostrofado por Diceópolis (575) y luego por el corifeo (576-7), que al punto enmudece; los esclavos (figuras mudas) que entran en *Avisp.* 434, respondiendo a la llamada de Bdelicleón (433), son apelados por éste (434-6), antes de meterse él mismo en la casa, e inmediatamente después por el corifeo (437)², que hace alusiones (441-7) y vuelve a dirigirse (453-5) a ellos durante el breve

destinado exclusivamente a los Carcinitas, y no a su padre, como hemos dicho al ocuparnos del contacto en el caso de los personajes mudos.

¹ Los vv. 1516-37 forman la *exodos*, a cargo del coro. Si exceptuamos los dos versos iniciales, que cierran la introducción previa de los Carcinitas, y 1532-4, que contienen el anuncio de la entrada de Cárcino, toda ella está dirigida a los bailarines, a los que se sugieren distintos movimientos de danza.

² No podemos afirmar con seguridad quién es el destinatario de la amenaza del corifeo contenida en este verso. Podrían serlo Bdelicleón o Jantias, abandonando al punto la escena, o bien cualquiera de los esclavos que acuden en 434 en ayuda de su joven amo, lo que a nosotros nos resulta más plausible (igual, Sommerstein, según su anotación escénica; MacDowell, *ad* 437, parece inclinarse también por esta interpretación, aunque señala al hijo del juez como otro posible destinatario): los esclavos, que han sido llamados precisamente para tal fin, salen de la casa y agarran a Filocleón, obedeciendo la orden de su hijo (434-6), y el corifeo se dirige a uno de ellos amenazándole con clavarle su aguijón si no suelta al viejo (437). V. Daele y Rodríguez Adrados anotan que Jantias es el destinatario de 437, pero estiman –a nuestro

tiempo que Bdelicleón está ausente (437-55). Por lo que se refiere a *Paz* 1329 ss., el pasaje corresponde a la entrada de Cosecha (*persona muta*), que da inicio a la escena final de la comedia, la *exodos* propiamente, compuesta por un amebeo lírico Trigeo-coro (1329-59)¹ en el que se suceden las apelaciones y las alusiones a la recién llegada: el primero en dirigirse a la mujer es Trigeo (1329-31); luego, y por lo que toca al coro, se refiere a ella en 1338, 1340 y 1352, y en 1346-8 apela conjuntamente a la pareja de novios formada por el protagonista y Cosecha.

Por último, en *Avisp.* 420 ss. no se produce toma de contacto². Lo que tenemos únicamente son meras alusiones al coro, dentro de los elementos de entrada acostumbrados (así, el comentario con que el recién llegado acompaña su aparición, 420a) y fuera de ellos (así, 420b-1 y 426-7).

Para concluir, queremos considerar dos cuestiones: una, sobre la que ya hemos dicho algo anteriormente, es la del lugar estructural de la comedia en el que se establece el contacto; la otra se refiere a la función de puente entre elementos de naturaleza distinta que puede desempeñar el contacto en el caso que nos ocupa.

Respecto a la primera, lo relevante es que el contacto con el coro se produzca en un lugar

juicio, sin motivos aparentes— que se queda en escena, en vez de salir con su amo en 436. En fin, estemos o no en lo cierto, es claro que el coro establece contacto (imperfecto) con el recién llegado, si no en 437, sí en los versos siguientes (441-7, 453-5).

¹ Sobre el texto de este pasaje y la distribución de versos entre los interlocutores, vid. Newiger, «Retraktationen» 242-54; Dover, «Interpolation» 158-62; Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 186-8; y Olson, *ad loc.* Por nuestra parte, seguimos, en ambas cuestiones, a Zimmermann, que difiere de la ed. de Coulon-v. Daele sólo en la asignación de algunos versos.

² No obstante, el coro participa en la escena (420-36), perteneciente a la «batalla». Sin llegar a dialogar con ninguno de los personajes, ni con el recién llegado (Jantias) ni con los ya presentes (Filocleón y su hijo), el coro toma contacto oral con éstos dos últimos, dirigiéndose a ellos (el coro amenaza a Bdelicleón y se prepara para el ataque —422-5 y 428-9—) o a la inversa (Filocleón insta al coro a atacar a su hijo —430-2—). Una situación similar se produce en la escena formada por los versos 400-14, incluida también, casi toda ella, dentro de la «batalla»; situación similar, en el sentido de que el coro participa, pero no establece contacto pleno con el recién llegado (Jantias, que aparece en la ventana); en realidad, en esta ocasión no establece con él ningún tipo de contacto, y de ahí que no hayamos incluido éste entre los casos que nos ocupan.

marcado, esto es, en el recitado en trímetros, dominio exclusivo, o casi exclusivo, de los personajes de la *skene*. Pues bien, así sucede, como ya sabemos, en dos pasajes: en el de la entrada del mensajero en *Ac.* 1069, que el corifeo anuncia con un par de trímetros (1069-70), y en el de la aparición de Lámaco en *Ac.* 572, a quien el coro se dirige también con dos versos (576-7). El que el coro pase de mero observador a participante en las escenas yámbicas es una manera de integrarlo en la acción dramática durante toda la obra, y el anuncio y el apóstrofe anteriores ponen de manifiesto que los elementos que estudiamos son una de las formas que puede adoptar esa participación coral –escasa– en el recitado en trímetros.

En los pasajes restantes, el contacto se produce en lugares no marcados: la «escena de batalla», que adopta la forma, en el caso que nos ocupa, de una sizigía (*Avisp.* 403-525: 420 ss., 434 ss. y 456 ss.); la *exodos* (*Avisp.* 1516-37: 1516 ss., 1532-4; y *Paz* 1305-59: 1329 ss.); una escena en versos largos (*Cab.* 1316-34: 1326 ss.); una monodia (*Avisp.* 317-33: 317 ss.) que hace de puente entre la párodo propiamente dicha (230-316) y la sizigía epirremática¹ siguiente (334-402), durante la cual se prolonga el contacto; una escena en dímetros anapésticos introductoria del agón (*Nub.* 889-948: 934-48); y el agón mismo (durante el agón primero de *Nub.* –949-1104– prosigue el contacto coro-Argumentos iniciado en 934).

Por lo que refiere a la segunda cuestión, nos parece reseñable, en efecto, cómo, en ocasiones, el contacto del coro con el recién llegado actúa de puente entre elementos que son dominio de los personajes, a saber, las escenas yámbicas, y otros que lo son sólo del coro, o

¹ Para la diferencia, por lo que se refiere a la participación del coro, entre las sizigías que siguen a la párodo y las que siguen a la parábasis, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 243-4. El autor atribuye a Zielinski el descubrimiento del tipo de composición epirremática que se da también en la segunda parte de la comedia, y señala que tal observación puramente formal dejó de lado las diferencias de contenido de ambas estructuras, la principal, la que afecta a la participación del coro: mientras que en las sizigías que siguen a la párodo el coro, después de las odas, participa también en los epirremas en versos largos y activa la acción, en las que siguen a la parábasis se limita a participar en las odas, quedando los trímetros reservados exclusivamente a los actores.

de ambos, aminorando de este modo el hiato existente entre ellos¹. Así sucede en el caso de *Cab.* 1326-34: el anuncio, en forma de diálogo corifeo-Morcillero, y la apelación siguiente del coro a Pueblo se incluyen dentro de una esticomitia en versos largos (1316-34)² que sirve de enlace de la parábasis segunda (1264-315) con el recitado yámbico (1335-408). Y así también en el de la entrada de los Carcinitas en *Avisp.* 1500-17: la larga introducción de los bailarines hace de puente entre la última escena yámbica de la comedia y la *exodos*, a la que pertenecen ya los dos únicos versos pronunciados por el coro y con los que concluye la presentación del grupo (1516-7: tetrámetros); de este modo, no sólo los personajes que protagonizan la «salida» son presentados al cierre de la unidad estructural anterior, sino que además también formalmente ambas unidades se superponen. La apelación del coro a los recién llegados (1518 ss.) sirve igualmente de engarce entre las dos partes. Por último, la apelación a Lámaco en *Ac.* 576-7 permite asimismo una transición gradual de la estrofa divisora de escenas yámbicas precedente (566-71), a cargo del coro, al recitado en trímetros (572 ss.).

Como veremos en el siguiente capítulo al estudiar en términos de contacto la entrada de los personajes a una escena ocupada sólo por el coro, el establecimiento de contacto entre éste y el recién llegado desempeña la mayor parte de las veces esta misma función de puente.

¹ Otras veces sirve de puente sin más entre elementos formales distintos, con independencia de si pertenecen al coro o a los actores: éste es el caso de *Nub.* 934 ss., *Avisp.* 317 ss. y 456 ss., las tres únicas ocasiones en que se produce contacto pleno. El que éste se desarrolle a lo largo de unidades distintas (respectivamente, final de escena en dímetros anapésticos-agón; monodia (a su vez, dirigida al coro tras la párodo)-sizigía epirremática; y final de epirrema-antistrofa-antepirrema de la sizigía que constituye la «batalla») tiene el efecto de enlace señalado, contribuyendo a desdibujar el corte entre los elementos que se suceden.

² La parte (1316-25) de la misma que precede al anuncio de la entrada de Pueblo la estudiaremos en el siguiente capítulo.

2.7. ANUNCIOS, COMENTARIOS ESCÉNICOS E INTERVENCIONES DEL RECIÉN LLEGADO FUERA DE CONTACTO PLENO

En el capítulo anterior, hemos estudiado pormenorizadamente los anuncios de entrada, llegando, entre otras, a la conclusión de que estos elementos, pese a su brevedad, no son meros enlaces formales entre escenas, sino que adquieren un valor dramático, cumpliendo distintas funciones; veámos cómo, en general, Aristófanes aprovecha la oportunidad que le brinda el anuncio para orientar al espectador sobre la nueva situación que supone el cambio de escena.

Así, pues, parece razonable examinar ahora los comentarios de los personajes escénicos ante la entrada, y los efectuados por el recién llegado y no dirigidos a los presentes, completando de este modo el análisis de los elementos que acompañan a la aparición de personajes y que se producen fuera de contacto pleno. Quede claro, no obstante, que no es nuestro propósito hacer un examen exhaustivo de tales comentarios, sino una descripción general de los mismos, poniendo de relieve los aspectos formales y de contenido más destacados. Ya se ha dicho al inicio del capítulo que se trata también de elementos por lo común breves y no vacíos de significado dramático, a pesar de su corta extensión.

En definitiva, allí donde el cambio de escena se cubre con anuncios y comentarios (de los presentes o de quien entra) fuera de contacto pleno, hay que ver un efecto buscado por el poeta, y que éste, de forma más o menos acusada, explota dramáticamente.

Para terminar, lo habitual, como ya sabemos, es que, después del paréntesis que suponen estos elementos, se entable diálogo, o haya, al menos, toma de contacto.

2.7.1. Los comentarios del recién llegado no dirigidos a los presentes

2.7.1.1. La incidencia de los comentarios del recién llegado y la cuestión del aislamiento de éste

Que un personaje aparezca en escena hablando sin dirigirse a los presentes sucede en

una de cada tres entradas¹. La falta de apelación no implica necesariamente que el recién llegado permanezca del todo al margen de la realidad escénica. De hecho, sus palabras denotan no pocas veces la existencia de un contacto imperfecto con ella, de naturaleza acústica (caso, por ejemplo, de esos comentarios interrogativos recurrentes con los que un personaje entra respondiendo a una llamada, o atraído por algún ruido procedente de fuera) o visual (la intervención es un comentario sobre los ya presentes –así, por ejemplo, *Avisp.* 1388-91– o simplemente hay constancia en ella de que se les ve –así, por ejemplo, *Nub.* 889 ss.: 929-31–)².

En los casos restantes, hay un aislamiento al menos aparente, si bien, en algunas ocasiones, resulta obvio que el personaje sabe que no está solo, pues, tras una salida anterior, vuelve para reencontrarse con alguien que se ha quedado sobre el escenario esperándole; sucede simplemente que en un primer momento no se dirige a él (así, por ejemplo, en *Cab.* 101-2a, *Nub.* 1247a y *Paz* 280).

En fin, el único caso seguro de aislamiento absoluto se produce en *Paz* 236 ss., donde Pólemo no se percata de la presencia de Trigeo por la razón de que éste permanece

¹ En concreto, en 33 de las 101 que hay en total, contando sólo las de los personajes parlantes. Por lo que se refiere a los comentarios, son los siguientes: *Ac.* 43-4, 45a, 395a, 572-4, 750a, 1018a, 1071, 1072, 1198-202; *Cab.* 101-2a, 115-7a, 728a, 1151; *Nub.* 133, 731, 889-933, 1221a, 1247, 1259, 1493, 1497; *Avisp.* 168, 179-81a, 420a, 835, 1388-91, 1417a; *Paz* 82-9, 180-1a, 280, 1197a; finalmente, *Avisp.* 1482-95 y *Paz* 236-55a, interrumpidos con apostillas del personaje escénico. No hemos incluido en la lista *Cab.* 998, que, en rigor, constituye un comentario de entrada; se trata aquí de la aparición simultánea de dos figuras, una de las cuales hace el comentario señalado, mientras que la otra ya se ha dirigido antes a los presentes (997). Allí donde aparecen dos o más personajes juntos, hemos tenido en cuenta, no la forma en que cada uno del grupo establece contacto con los ya presentes, sino la forma en que lo hace el primero de ellos; de ahí que *Cab.* 997 lo hayamos estudiado dentro de los casos de contacto inmediato en sentido estricto.

² Una definición de monólogo, basada en el criterio situacional del aislamiento (externo o psíquico) del hablante, nos llevaría a considerar como tal algunos de los comentarios de entrada no dialogados que no hacen alusión a la presencia de figuras sobre el escenario. Según esta definición, monólogo es todo parlamento que, a modo de discurso dirigido a uno mismo, es pronunciado por un personaje que o está solo en escena, o se cree solo o simplemente no se refiere a la presencia de las otras figuras. Para este concepto de monólogo, vid. Pfister, *Drama* 180-1.

escondido, justificándose así en términos realistas la falta de contacto. Por otro lado, sólo en una ocasión (*Paz* 180-1a) se indica expresamente la toma de contacto visual tras una cierta distancia momentánea de la escena: respondiendo a la llamada de Trigeo, Hermes sale de la casa formulando una pregunta del tipo conocido (180a: Πόθεν βροτοῦ με προσέβαλ';, «¿De dónde me ha venido ... de mortal...?») y al punto descubre con sorpresa la presencia del escarabajo gigante del protagonista¹ (180b-1a: Ὀναξ Ἡράκλεις, / τουτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν;, «Soberano Heracles, ¿qué calamidad es ésta?»).

2.7.1.2. *Algunas consideraciones sobre la forma y la lengua de los comentarios a cargo del recién llegado*

Se trata fundamentalmente de elementos recitados, de un carácter no dialógico y muy breves, y acompañan a la entrada de nuevos personajes en el drama o a su reaparición tras una salida anterior. Sólo 2 de los 33 que son en total adoptan la forma de un diálogo: *Cab.* 1151, un rapidísimo intercambio de dos réplicas de medio verso cada una, y *Nub.* 889-933, que, con sus 45 versos², constituye el pasaje donde al recién llegado se le permite hablar más largamente antes de establecer contacto pleno con alguno de los que se encuentran en escena.

Los comentarios restantes son grupos breves de versos en boca de un personaje, tan breves que más de la mitad tienen sólo un verso, o ni siquiera alcanzan esta extensión, lo que da idea del carácter fugaz de los elementos que tratamos. En su mayoría, estas intervenciones mínimas son preguntas, con frecuencia de las formuladas por un personaje que aparece tras una llamada, o por algún otro motivo similar, o bien simples exclamaciones.

¹ Quizá sea este mismo asombro la razón de que Hermes no concluya la pregunta anterior, que carece de sujeto. Olson, *ad* 180, recoge el comentario del escoliasta a R apuntando que falta la palabra ὀσμὴ ο φωνή; el autor considera que el hecho de que no haya sujeto se debe a la imposibilidad del portero de terminar la frase cuando ve al escarabajo (de forma parecida, ya antes, v. Leeuwen, *ad* 180, y Platnauer, *ad* 180-1).

² Se trata de dímeteros anapésticos, el mismo metro que tienen otros dos de los comentarios: *Avisp.* 1482 ss. y *Paz* 82 ss.

Con ocho versos, *Paz* 82-9 constituye la tirada más amplia; *Paz* 236 ss. tiene también ocho, y *Avisp.* 1482 ss., diez, pero con la particularidad de que ambas están interrumpidas por comentarios del personaje escénico. Las intervenciones restantes oscilan entre el verso y medio de *Cab.* 101-2a y *Paz* 180-1a, y los cinco de *Ac.* 1198-202, que es, por otra parte, el único pasaje, de entre todos los comentarios, dialogados o no, de carácter lírico.

A propósito de la escasa presencia de los comentarios dialogados, hay que decir que, para que haya diálogo, debe haber al menos dos interlocutores, y lo cierto es que resulta casi excepcional que dos personajes parlantes entren juntos a una escena ocupada: contando *Cab.* 1151 y *Nub.* 889 ss., ello ocurre tan sólo 8 veces de un total de más de 100 entradas¹. Pensamos que el carácter inusitado del fenómeno responde, al menos en parte, a un principio de economía de actores, dada la limitación del número de éstos para los papeles parlantes²: la reunión sobre el escenario de los tres, o quizá cuatro, actores disponibles merma la posibilidad de introducir nuevos personajes, así como la de añadir interés y movimiento a la acción; ello, sin olvidar tampoco la complejidad mayor que entraña el manejo simultáneo de figuras.

Al hilo de los «verdaderos» diálogos de entrada, queremos señalar que los comentarios en boca de un personaje pueden adquirir, a su vez, cierto grado de dialogización, al estar dirigidos, completa o parcialmente, a un interlocutor, de naturaleza humana o de otro tipo, presente o no sobre el escenario. En concreto, el destinatario puede ser a) un acompañante,

¹ Los pasajes en cuestión son los siguientes: *Ac.* 410 (si, en efecto, aparece con Eurípides el criado de 395); *Cab.* 997, 1151; *Nub.* 889, 1167; *Avisp.* 179, 456 (si estamos en lo cierto al interpretar que Jantias ha salido con Bdelicleón en 436 y, por tanto, regresa ahora con él); y *Paz* 1265. Por otro lado, está el caso particular de *Avisp.* 1324, donde la entrada se produce sobre un escenario en rigor ocupado, pero la salida inmediata del único personaje presente, que se va tras hacer el anuncio, resta significación al hecho. Para los efectos, el grupo llega a una escena desierta de actores. En fin, no hay que desechar la posibilidad de que hubiera alguna otra aparición simultánea de figuras parlantes, caso, por ejemplo, de las hijas de Trigeo en *Paz* (113) o de los muchachos que acompañan al coro de *Avisp.* (230), dos grupos de los que sólo podemos decir que incluían al menos un personaje parlante; con todo, la entrada simultánea de figuras con papeles hablados seguiría siendo inusual.

² La cuestión, por otro lado, es espinosa; nos referiremos a ella en el último capítulo al estudiar la ocupación del escenario.

sin capacidad de réplica, del personaje que efectúa el comentario, bien una figura muda, como en *Ac.* 43-4, 1198-202 y *Avisp.* 1388-91, bien un animal, como en *Avisp.* 179-81a y *Paz* 82-9; *b*) alguien de dentro de la casa, como en *Ac.* 1071 y *Avisp.* 835 (cf. además 1482 y, sobre todo, 1484)¹; *c*) la humanidad en general (*Paz* 236 s.); *d*) un lugar (*Paz* 242 ss.); *e*) por último, el propio personaje escénico, como en *Nub.* 133, donde el discípulo que aparece por la puerta maldice a Estrepsíades (133a) antes de establecer en rigor contacto con él; se trata, pues, de una apelación meramente externa.

Para terminar, la lengua de los comentarios es reflejo, como la del anuncio –cuestión que hemos estudiado en el capítulo anterior–, del carácter coloquial típico de la lengua aristofánica. A él apuntan, por ejemplo: 1) el carácter inusitado de los comentarios puramente declarativos, hasta el extremo de que sólo hay 2 (*Nub.* 731 y *Avisp.* 168), y no sin ciertas reservas², entre los 33 que forman el grupo; el resto contienen o se componen únicamente, lo que es más frecuente, de exclamaciones, apelaciones a otro interlocutor y preguntas, que pueden aparecer bien solas bien en combinación.

Respecto a los comentarios interrogativos con los que un personaje acompaña su entrada, es reseñable *a*) que se trata de preguntas «falsas», en el sentido de que no buscan propiamente una respuesta precisa, aunque puedan obtenerla (así, p. ej., *Nub.* 1497, *Paz*

¹ Estos dos versos abren el comentario de entrada de Filocleón de *Avisp.* 1482 ss. El primero contiene la pregunta de quién se sienta a las puertas de palacio, y el segundo, la orden –sin destinatario expreso– de abrir los cerrojos, dando así la impresión de que el personaje solicita desde dentro que «alguno» de los criados de la casa abra la puerta para poder salir fuera; Filocleón podría estar dirigiéndose a los criados del interior o al propio Jantias, presente en escena. Respecto a la cuestión de cuándo aparece el juez, la opinión más extendida es que lo hace en el v. 1482 mismo, de forma que la orden de abrir la puerta resulta sólo una fantochada, muy en consonancia con el desvarío del personaje en este momento de la obra.

² Por lo que se refiere a *Nub.* 731, constituye en realidad un requerimiento a actuar dirigido a uno mismo; la forma φέρε que lo encabeza actúa como partícula de función conativa (vid. López Eire, *Lengua coloquial* 97-109, esp. 98 s.). En cuanto a *Avisp.* 168, no es descartable que el actor lo pronunciara exclamativamente; el contenido del verso y el momento escénico mismo favorecen esta idea (Bdelicleón hace un comentario subjetivo ante la melodramática amenaza que acaba de formular su padre –165b-7–, y que se supone el hijo ha oído al entrar; parece lógico que la reacción del joven sea de susto o de asombro, para lo que es muy apropiado una entonación exclamativa del verso).

180-1a y 1197a); y *b*) que dentro de ellos constituyen un tipo bien definido las preguntas que resaltan la ignorancia o la confusión de la figura que entra respondiendo a una llamada, o por alguna otra señal procedente del escenario.

Y 2) la importancia muy notable de las funciones no referenciales de la lengua, en concreto, de la expresiva y de la conativa, sobre todo de la primera. Algunos ejemplos donde éstas son las funciones dominantes, o tienen al menos un papel destacado, los encontramos en *Ac.* 1018a, *Nub.* 1259, 1493, 1497, *Avisp.* 420a, *Paz* 236 ss. y 280; y *Ac.* 43-4, *Cab.* 1151 y *Paz* 82 ss., respectivamente.

2.7.1.3. *Los diversos contenidos de los comentarios de entrada*

Los contenidos que aparecen en estos elementos son diversos, pueden combinarse entre sí y se presentan por lo general de forma concisa, como era de esperar dada la brevedad –a veces extrema– de los comentarios mismos. Entre los contenidos que se repiten están los siguientes:

1) Las preguntas, a las que ya hemos aludido en varias ocasiones, que reflejan la ignorancia o la confusión del recién llegado ante la situación escénica. Como sabemos, tales comentarios interrogativos son formulados cuando el personaje aparece respondiendo a una llamada (*Ac.* 395a, 750a, 572-4, 1072; *Cab.* 728a; *Nub.* 133; *Paz* 180-1a), o movido por algún ruido (*Nub.* 1221b)¹ o suceso (*Nub.* 1497) procedentes del escenario. Son preguntas que no buscan propiamente información. Una vez establecido el contacto, pueden ser ignoradas, pueden obtener una respuesta precisa, o bien pueden quedar contestadas de forma implícita por el diálogo y la acción siguientes. Tales interrogaciones cumplen una función de aproximación a la situación escénica.

Por otro lado, los comentarios de este tipo, ya sea por sí mismos, o por el contexto en que

¹ Cabe imaginar, como hemos dicho al ocuparnos de los casos de contacto pleno inmediato, que Estrepsíades aparece porque ha oído la mención de su nombre, o simplemente porque ha oído a alguien hablar fuera.

se insertan, dejan ver con frecuencia alguna clase de reacción emocional (así, confusión, sorpresa o protesta) de la figura que entra. Por ilustrar lo dicho con los comentarios más largos (¡verso y medio, y tres versos!), el de *Ac.* 572-5 refleja, con su acumulación de preguntas, la confusión y excitación de Lámaco ante la llamada de que ha sido objeto por una parte del coro (566-71); en cuanto a *Paz* 180-1a, ya hemos señalado anteriormente que es el comentario de un Hermes, primero confuso sobre la procedencia del ruido que le ha traído a escena (180a), y luego asombrado al ver el escarabajo gigantesco de Trigeo (180b-1a).

La situación anímica del personaje que entra es precisamente otro de los contenidos destacados de los elementos que nos ocupan.

2) En efecto, la expresión de emociones tiene amplia cabida en los comentarios de entrada, siendo a veces incluso el contenido único de los mismos. Ahí están los casos extremos de *Ac.* 1018a, *Nub.* 1259, 1493, *Avisp.* 1417a y *Paz* 280, puras interjecciones y exclamaciones en primera persona, que expresan dolor o espanto (esto último, sólo *Nub.* 1493, que contiene los gritos con que el discípulo 1º, al final de la obra, sale despavorido de la escuela, a la que acaba de pegar fuego el protagonista: Ἰοὺ ἰοὺ, vocifera).

Con relación a esto, nos parece interesante destacar cómo en ocasiones la expresión de los sentimientos del personaje es un signo anticipado del carácter favorable (sólo en el caso de *Ac.* 1198 ss.) o desfavorable del motivo que le trae a escena, o de la noticia que porta, circunstancias estas que se aclaran a continuación.

Así, por ejemplo, la alegría de Diceópolis cuando aparece por última vez en la obra con dos jovencitas, a las que dedica cariñosas y juguetonas palabras (*Ac.* 1198-201)¹, permite saber que ha ganado el concurso de bebedores de la fiesta de los Jarros, victoria que él mismo resume en el último (1202) de los cinco versos con que acompaña su entrada; por el contrario, los lamentos reiterados de Tumulto, cuando regresa en *Paz* 280 (Οἶμοι τάλας,

¹ Produce risa la interjección de dolor que abre el comentario del protagonista (1198), por la discrepancia entre tal expresión y el contexto en que se pronuncia. El sentimiento de Diceópolis es fingido, un mero remedo burlón del lamento previo de su infortunado adversario (1190). Vid. López Eire, *Lengua coloquial* 59-61.

οἷμοι γε καῖτ' οἷμοι μάλα, «¡Ay de mí infeliz, ay de mí, y otra vez ay de mí!»), anticipan el fracaso de la misión por la que se ha ausentado fugazmente, como deduce muy bien la *persona* que se ha quedado en escena esperándole (v. 281: Pólemo intuye que Tumulto regresa sin la mano de mortero que ha salido a buscar en 275). En fin, otros casos donde el tono emocional de los comentarios tiene esta misma función de indicio son *Ac.* 1018a, 1071 (en realidad, el carácter funesto de la noticia del mensajero ya ha sido apuntado previamente en el anuncio de su entrada, 1069-70), *Nub.* 1259 (cf. además 1493), *Avisp.* 835 y 1417a (también aquí la situación desfavorable del personaje ha sido anticipada en el anuncio, 1415-6), expresiones todas ellas de signo negativo.

3) La comunicación, con la máxima brevedad, del resultado de la acción que motivó la salida anterior del personaje: así, en *Ac.* 1198-202 (cf. 1202), *Cab.* 101-2a y 115-7a.

Cierta relación con estos casos guardan *Paz* 280, donde ese resultado se sugiere a través del sentimiento que manifiesta el recién llegado, como hemos dicho, y *Avisp.* 179-81a, donde se muestra el cumplimiento de la acción a través de un comentario sobre aquello (el burro de Filocleón) que el personaje ha ido a buscar y que ahora trae a escena¹.

4) Los motivos de la entrada, circunstancia que se aclara en tres ocasiones: *Ac.* 1071 (en realidad, el motivo –traer una noticia– de la aparición del mensajero ya ha sido indicado en el anuncio de su entrada –1069 s.– y el comentario lo que hace es desvelar el carácter bélico de la noticia y al destinatario de ésta, Lámaco), *Nub.* 731² y *Paz* 1197a.

¹ Un contenido similar es el del «comentario» –ya nos hemos referido a la particularidad del caso– de *Cab.* 998, donde el Morcillero regresa quejándose del peso de los oráculos que trae consigo y que ha salido a buscar en 972. *Cab.* 998 presenta las características de los comentarios de entrada convencionales, tanto en el contenido –acabamos de verlo–, como en la forma (es breve, recitado y de carácter no dialógico) y en la lengua, con una marca expresiva.

² El hacer salir a Sócrates en 726 para reaparecer en 731 no deja de ser una hipótesis, lo mismo que su salida anterior en 698a y su regreso en 723. Las primeras palabras del personaje en sus supuestas reparaciones (723 y 731-2a) indican claramente que Sócrates no sabe lo que ha ocurrido en escena entre los versos 698b y 722, y entre 727 y 730. Tal desconocimiento se ha explicado de dos maneras: a) Sócrates ha estado ausente durante ese tiempo (así nosotros, con Dover, *ad* 723, 726 y 731; Sommerstein y Rodríguez Somolinos –cf. sus respectivas anotaciones–); y b) el maestro ha permanecido sobre el escenario reconcentrado en sus pensamientos (así, en 698 ss., v. Leeuwen, *Nubes* 118, y Starkie, *ad* 700-22; no

Por lo que se refiere a este último comentario, nos parece reseñable el hecho de que constituye un precedente de una forma de presentación de personajes que utilizó después la comedia nueva, a saber, la de entrar buscando a alguien que está presente en escena. En su desarrollo más típico, el personaje aparece con un breve parlamento en el que desvela el motivo de su entrada, utilizando la expresión ποῦ ἐστι;¹, exactamente igual que en el pasaje que nos ocupa: Ποῦ ποῦ Τρυγαίως ἐστιν; (obsérvese la repetición de ποῦ, con un valor expresivo claro).

Un caso, en apariencia, igual que éste lo tenemos en *Nub.* 1247, pero la semejanza es sólo externa. La interrogación de Estrepsíades (Ποῦ ᾽σθ' οὔτος ἀπαιτῶν με τάργυριον;, «¿Dónde está ése que me reclama el dinero?») se entiende como una nota de expresividad, que pone al descubierto la urgencia del personaje por darle al acreedor la respuesta (sobre si va a pagarle o no) que le ha prometido antes de entrar en la casa en 1245 en busca de una artesa (que éste es el motivo de su salida –y al tiempo el de su reaparición– lo sabemos, como lectores, en el diálogo que sigue a la vuelta del protagonista, cf. 1247b-8).

En fin, no podemos dejar de mencionar que los comentarios que nos ocupan ofrecen una muestra más de otro tipo de entrada que llegó a ser también frecuente en la comedia nueva: la de aparecer por la puerta dirigiéndose a alguien que está dentro. El caso en cuestión es *Avisp.* 835², un comentario de un verso conteniendo una imprecación destinada al personaje

obstante, en 727 ss. las indicaciones de aquél le hacen salir, mientras que las de éste parecen apuntar a su presencia; en fin, que Sócrates se queda en los dos casos parecen sugerirlo también las anotaciones de v. Daele).

La primera explicación nos resulta la más sencilla, puede justificarse bien (Sócrates sale dejando solo a Estrepsíades para facilitar que éste se concentre en sus meditaciones) y, por último, resulta efectiva desde el punto de vista dramático (la ausencia del maestro favorece que la atención se deposite en la actuación ridícula de su torpe discípulo).

¹ Vid. Blundell, *Monologue* 12; y Frost, *Exits* 8-9, ninguno de los cuales menciona la presencia de este tipo de «monólogo de entrada mínimo» (Blundell, *Monologue* 12) en las comedias de Aristófanes, donde al menos hay un ejemplo, como acabamos de ver.

² Así MacDowell, *ad loc.* Cuando Frost, *Exits* 7-8, se ocupa de estas entradas en Menandro, señala que Ac. 1003 s. es el único precedente de las mismas que se encuentra en el drama del siglo V (p. 7, n. 54); no obstante, como acabamos de ver, al menos hay que añadir otro, el de *Avisp.* 835.

del interior de la casa (835a) y una exclamación llena de enfado (835b)¹.

5) Finalmente, hay comentarios muy unidos a la escena, que acompañan y aclaran, con mayor o menor detalle, la actuación de los personajes sobre ella, convirtiéndose así en una especie de anotación implícita.

Casos claros son, por ejemplo, las tiradas más largas en boca de un personaje, a saber, *Avisp.* 1482 ss., *Paz* 82-9 y 236 ss. (aunque interrumpidas ésta última y la primera por apostillas de la *persona* presente en escena, como sabemos). Las tres tienen el común el hecho de acompañar a una acción anticipada verbalmente (cf. *Avisp.* 1474-81, *Paz* 50-81 y 204-35), o, lo que es igual, están a cargo de figuras que aparecen sobre el escenario haciendo exactamente lo que acaba de decirse de ellas: la presentación narrativa deja paso, pues, a la presentación escénica.

Se trata, en el primer caso, del baile de Filocleón, imitando el estilo de danza de la tragedia más antigua (casi todo el comentario lo ocupa la descripción de los movimientos corporales que realiza); en el segundo, de la aparición aérea de Trigeo a lomos de un gran escarabajo (con las instrucciones de vuelo dirigidas al bicho); y en el último, de la preparación del particular revuelto de Pólemo en un enorme mortero, al que va echando ingredientes que representan a distintos lugares de Grecia (lo que se acompaña con observaciones, casi todas exclamativas, sobre los diversos componentes del plato).

En fin, los comentarios restantes donde hallamos esta misma función son *Ac.* 43-4 (entrada de los prítanis y asambleístas al lugar donde se va a celebrar la Asamblea), 1198-202 (1199-201: besos de las chicas a Diceópolis y quizá algún tocamiento por parte de éste), *Cab.* 1151 (empujones de Paflagonio y Morcillero) y *Avisp.* 179-81a (rebuznos y lentitud —a ello apunta que Bdelicleón le ordene ir más rápido— del burro que éste saca afuera).

¹ La queja del recién llegado queda explicada en el diálogo que al momento entabla con Bdelicleón, tras preguntarle éste qué sucede (836a). El robo del queso por parte del perro Labes no puede ser más oportuno, proporcionando la causa para el juicio doméstico que va a celebrarse, y en la que Bdelicleón acababa de estar pensando (826-8).

Subrayemos, para terminar, el hecho de que algunas de estas acciones sirven para la caracterización de los personajes, caso claro, por ejemplo, de las tres correspondientes a las tiradas más largas en boca de una figura: el baile de Filocleón y la aparición aérea de Trigeo son una muestra más de la locura de ambos protagonistas, mientras que el revuelto de Pólemo pone de manifiesto su actitud belicosa hacia los griegos; o caso claro también de la correspondiente al brevísimo comentario de *Cab.* 1151: los empujones de Morcillero y Paflagonio ilustran la rivalidad existente entre ellos.

2.7.1.4. *El comentario de entrada más extenso: Nub. 889-933*

Ya que se trata del comentario con diferencia más extenso, parece razonable examinarlo aparte, recapitulando las características más destacadas del mismo.

1) *Nub.* 889 ss. alcanza una extensión inusitadamente amplia (45 versos), lo que puede explicarse quizá por la condición de «espectáculo dentro del espectáculo» que tiene el «episodio de los Argumentos», o por la necesidad de presentar, pues son nuevos, a los dos personajes que van a protagonizar el *agon* primero de la obra¹, o bien por ambos motivos; 2) *Nub.* 889 ss. adopta la forma de diálogo (Argumento justo-Argumento injusto), lo que es excepcional entre los elementos que estudiamos; 3) el carácter de disputa violenta, en forma de insultos y amenazas, que tiene tal comentario no es una muestra de agresividad cualquiera, sino la pelea típica que da paso al debate argumentado; 4) finalmente, las funciones principales del diálogo que nos ocupa son dos, la de servir de introducción del *agon*², como acabamos de apuntar, y la de servir de presentación de los contendientes,

¹ Mazon, *Essai* 59, subraya esta función de presentación de los personajes que cumple la esticomitia.

² En realidad, tal función introductoria no la desempeña sólo el diálogo de entrada de los Argumentos, sino la esticomitia entera en que se inserta (899-948). Compuesta en dámetros anapésticos, la esticomitia la forman el elemento que nos ocupa y un rápido intercambio de versos entre las dos personificaciones y el corifeo, que se dirige a ellas en 934 para pedirles que dejen de pelearse y discutan con argumentos. En la terminología de Gelzer, la esticomitia contiene las dos primeras partes del esquema argumental, denominado por él *διαλλαγή* («reconciliación»), en el que se inserta el *agón*; estas partes son la disputa («Streit») y los acuerdos sobre el juicio («Abmachungen»). Sobre la esticomitia, Gelzer, *Agon* 16 y 50.

despejando cualquier duda sobre su identidad (891-4) e ilustrando con énfasis las posturas enfrentadas de ambos.

2.7.1.5. *Ac. 572-4 y 1072: parodia de comentarios interrogativos que acompañan a la entrada de personajes en la tragedia*

Los comentarios estudiados incluyen algunas muestras de parodia trágica¹, lo que, en principio, no resulta especialmente relevante, dada la frecuencia con que ésta aflora en las comedias de Aristófanes; sin embargo, el hecho cobra un relieve particular en dos de los casos, ya que la parodia afecta al elemento formal mismo que nos ocupa.

Los dos casos en cuestión son *Ac. 572-4 y 1072*, sendos comentarios interrogativos con los que Lámaco acude a escena en respuesta a una llamada.

Que un personaje, cuya presencia ha sido solicitada por alguien de fuera, entre formulando preguntas que reflejan su ignorancia o confusión sobre lo que ocurre, sucede tanto en la comedia –hemos tenido ocasión de señalarlo repetidas veces– como en la tragedia². El metro y la acumulación de preguntas³, en el caso de 572-4 (Πόθεν βοῆς

¹ Así, p. ej., además de los pasajes de *Ac.* que nos ocupan, los anapestos de *Avisp.* 1482-95 y *Paz* 82-9, y el breve comentario de *Ac.* 1071 (vid. Rau, *Paratragodia* 155-7, 91-2 y 138, respectivamente).

² Vid. Mastronarde, *Contact* 26-30; y García Novo, *Anuncio* 307-8. Son del tipo de preguntas que Mastronarde denomina «agnoetic questions», definidas por él de la siguiente manera (pp. 10-1): «Contact between questioner and listener(s) is also low or non-existent when the speaker is in ignorance or confusion about what has happened, what is happening, or what will or may happen and asks a question either with no expectation that anyone will answer (because no one knows the answer or no one able to answer is present) or with no certain expectation of an answer (because the speaker has not previously established contact with the potential answerer). Such questions... may be termed *agnoetic*, since the main point is the speaker's ignorance or incomprehension of some state of affairs... Agnoetic questions referring to the present or past are especially common in contexts of minimal contact, such as in choral odes, in "throw-away" choral couplets, and upon the entrance of a character». Tales preguntas pueden tener o no (siendo éste el caso que ahora nos interesa) un destinatario expreso, y correr a cuenta del recién llegado –aparezca por una llamada o por otro motivo– o del personaje escénico, que puede formularlas dentro del anuncio de entrada.

³ Rau, *Paratragodia* 41: «Die Aufttrittsverse des Lamachos erhalten durch strenges Metrum und durch anaphorische Fragen tragische Affektion (vs. 572-4); die einzelnen Wörter dagegen sind nicht geradezu tragisch». Mastronarde, *Contact* 39, observa la frecuencia con que las preguntas «agnoéticas» del recién

ἤκουσα πολεμιστηρίας; / Ποῖ χρὴ βοηθεῖν; Ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν; / Τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;», «¿De dónde viene el grito de guerra que he oído? ¿Adónde hay que ir a prestar auxilio? ¿Adónde hay que llevar el tumulto del combate? ¿Quién hizo saltar a la Gorgona de su funda?», y el lenguaje, en el de 1072 (Τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;», «¿Quién hace ruido ante mi mansión de bronceos bollones?»)¹, dotan a estos comentarios de un colorido trágico que permite afirmar que las interrogaciones mismas son un remedo paródico.

En cuanto a su función, la parodia sirve en ambos casos para caracterizar al ridículo personaje, dotándole de un *ethos* trágico que lo magnifica irónicamente. Estamos ante el tipo de parodia que Rau², en su clasificación de ésta según el criterio del comportamiento de los personajes, denomina «*in character*», que es aquella que se utiliza como un medio de pintura de caracteres; en definitiva, es la parodia puesta al servicio del personaje y no al revés, como es lo habitual.

2.7.2. Los comentarios de los personajes presentes en escena ante la entrada

Tales elementos son inusuales en las comedias que estudiamos, como lo demuestra el hecho de que de las 118 entradas a una escena ocupada por actores que se producen en ellas sólo 12 reciban comentarios de este tipo³, todos a cargo de personajes individualizados.

llegado tienden a multiplicarse en la tragedia.

¹ Rau, *Paratragodia* 138, llama la atención sobre el epíteto χαλκοφάλαρος, más adecuado para aplicarse a las armas que a una casa (ve en ello una manera de caracterizar al militar); como típicamente trágicos califica δώματα y la preposición ἀμφί con la noción espacial que aquí tiene.

² *Paratragodia* 16-7.

³ Es cierto que nos hemos encontrado con expresiones dudosas, que podrían quizá elevar la cifra, pero de un modo poco significativo. Entre esas expresiones dudosas se hallan, p. ej., *Ac.* 410a, 575 y *Paz* 90. Las tres están dirigidas expresamente al recién llegado, por lo que las hemos considerado como apelaciones; no obstante, por el contexto y por el contenido mismo de las expresiones podrían ser consideradas como llamadas meramente externas. Así, *Ac.* 410a, 575 y *Paz* 90 serían meros comentarios exclamativos de asombro (*Ac.* 410a y *Paz* 90) y de admiración fingida (*Ac.* 575) ante la entrada, dirigidos al propio hablante más que a nadie.

Los comentarios escénicos pueden efectuarse, o bien antes de que el recién llegado tome la palabra (*Ac.* 64b, 94b-7 y *Nub.* 218-21; y en entradas de personajes mudos, *Ac.* 156-63a, *Cab.* 1384-7, 1390-5a y *Nub.* 184-9a), o bien después de que éste diga algo fuera de contacto pleno (*Ac.* 1018b; *Nub.* 1260-1; *Avisp.* 1392-5, 1483 ss.; y *Paz* 238 ss.)¹. En el primer caso, tales comentarios son formas próximas al anuncio, pues sirven en cierto modo de introducción del personaje, pero sin hacer referencia explícita al movimiento de entrada mismo; respecto a la segunda situación, es reseñable cómo en *Avisp.* 1482 ss. y *Paz* 236 ss. los comentarios se suceden (*Avisp.* 1483, 1486, 1489b, 1491 y 1493a; *Paz* 238-41, 244-5, 248-9, 251 y 253-4) e interrumpen repetidamente el parlamento con que el recién llegado acompaña su entrada.

Por lo que se refiere a la forma, se trata de elementos más bien breves, cuya extensión oscila entre el medio verso de *Ac.* 64b y 1018b, y los siete y medio de *Ac.* 156-63a; en el caso de los comentarios que se cruzan reiteradamente con las observaciones del recién llegado, la suma de todos ellos es de cuatro² (*Avisp.* 1483 ss.) y once versos (*Paz* 238 ss.). Estos elementos pueden correr a cargo de un personaje (*Ac.* 64b, 94b-7, 1018b, *Nub.* 1260-1, *Avisp.* 1483 ss. y *Paz* 238 ss.), o bien adoptar la forma de diálogo (*Ac.* 156-63a, *Cab.* 1384-7, 1390-5a, *Nub.* 184-9a, 218-21 y *Avisp.* 1392-5).

En cuanto a la lengua, la función expresiva aflora en la mayoría de los comentarios, cobrando a veces una importancia notable (así, por ejemplo, en *Ac.* 64b, 94b-7, 1018b, *Nub.* 1260-1 y *Paz* 238 ss.). Por otro lado, sobresale la fuerte presencia de las formas de enunciación distintas de la aseverativa, en concreto, de la interrogativa y de la exclamativa.

Respecto a la interrogativa, y al igual que en los comentarios de entrada, hay preguntas «falsas», que obtienen a veces una respuesta expresa, bien del otro interlocutor que participa en el comentario escénico (así, *Ac.* 156), bien del recién llegado (así, *Ac.* 1018b-9a y *Nub.*

¹ Como en el caso ya señalado de *Paz* 238 ss., también los comentarios de *Avisp.* 1483 ss. podrían ser tratados en términos de aparte, en la forma amplia en que nosotros entendemos tal concepto. Según la definición restringida de Bain, sólo los de *Paz* serían propiamente apartes, constituyendo los de *Avisp.* meros comentarios graciosos, «bomolochic' remarks», como él los denomina.

² En realidad, tres versos completos y dos medios versos que computamos como uno.

1260-3a). Por otra parte, entre tales preguntas «falsas» nos hemos encontrado con algunas similares, si no idénticas, a las del tipo ya conocido que reflejan la ignorancia del recién llegado sobre lo que sucede en el escenario. Se trata concretamente de *Ac.* 1018b y *Nub.* 1260-1, sendos comentarios interrogativos que resaltan el desconocimiento, y la sorpresa, del personaje escénico (*Diceópolis* y *Estrepsíades*, respectivamente) ante la aparición que se produce (la del labrador y la del acreedor 2°). Como acabamos de señalar, tales preguntas, aunque no lo pretenden, son respondidas de forma expresa por el recién llegado (*Ac.* 1019a y *Nub.* 1262-3a).

Con relación a esto último, cabe decir que los comentarios escénicos y los que están a cargo del personaje que aparece son los dos únicos elementos de entrada seguros que proporcionan, en ocasiones, el tema con que arranca el diálogo entre las dos partes, al ser retomados por el recién llegado y por los personajes escénicos, respectivamente. En cuanto al anuncio, sólo tenemos los casos dudosos de *Cab.* 691-5 y *Avisp.* 1415-7, donde las primeras palabras del recién llegado (694-5: 694a; y 1417: 1417b) pueden ser simplemente la corroboración de lo anticipado en el mismo (691-3: 693a; y 1415-6: 1415a), y que no necesariamente el personaje ha tenido que oír. Por otro lado, y en relación a los comentarios, conviene aclarar que, además de las «falsas» preguntas que se responden, hay otras expresiones que también son retomadas e introducen, desde el punto de vista del contenido, el diálogo entre ambas partes: así, por ejemplo, *Avisp.* 1392-5, por lo que se refiere a los comentarios escénicos, y *Cab.* 115-7a, *Nub.* 1497, *Avisp.* 835, *Paz* 82-9, 280 y 1197a, por lo que se refiere a los del personaje que entra.

En fin, volviendo al asunto que ahora propiamente nos ocupa, hay comentarios escénicos en segunda persona que están «dirigidos» al recién llegado (*Ac.* 94b-7; *Avisp.* 1482 ss.: 1489b, 1491, 1493a; *Paz* 236 ss.: 253-4), aunque sólo de forma externa. En rigor, el personaje que los pronuncia no busca con ellos establecer contacto, lo que no impide que ocasionalmente éste se produzca (*Avisp.* 1493)¹.

Dicho esto, pasemos ahora a examinar algunos de los contenidos habituales de los

¹ Vid. *supra*, p. 111, n. 1.

comentarios escénicos.

1) La reacción primera de sorpresa o asombro al contemplar al personaje que entra destaca como contenido recurrente de los comentarios. Por lo general, tal reacción es el efecto que tiene en las figuras escénicas algún detalle visual interesante o llamativo (*Ac.* 64b, 94b-7, 156 ss. –156-8–, *Cab.* 1390 ss. –1390a–, *Nub.* 184 ss. –184– y *Paz* 238 ss. –238-41–) de la *persona* que aparece, y que así cobra realce; sin excluir éste, otros posibles motivos de tal respuesta son *a)* la propia entrada del personaje, como ocurre quizá en *Ac.* 1018b y *Nub.* 1260-1, donde, en efecto, la sorpresa puede deberse tanto al hecho mismo de que alguien se acerca como a la forma –lamentándose– en que lo hace, y *b)* el carácter del recién llegado, como ocurre en *Paz* 238 ss., donde Trigeo se muestra asombrado por el aspecto fiero de Pólemo, pero también por la naturaleza belicosa del personaje (cf. 240-1).

Por otro lado, aunque no posee una marca expresiva externa, la situación permite suponer que la pregunta que abre el comentario dialogado (*Estrepsíades-discípulo* 1º) de *Nub.* 218-21 es otro ejemplo de esta respuesta escénica a la que nos referimos: parece razonable creer que la entonación de la pregunta por la identidad del nuevo personaje que *Estrepsíades* dirige a su interlocutor (218) diera cuenta de la sorpresa y estupefacción del protagonista al ver repentinamente a un individuo suspendido en el aire dentro de un cesto.

En fin, antes de continuar con la relación de contenidos, queremos volver a dos de los comentarios mencionados, *Ac.* 1018b y *Nub.* 1260-1, llamando la atención sobre la similitud extraordinaria que guardan ambos pasajes¹.

Formalmente, *Ac.* 1018b y *Nub.* 1260-1 tienen en común la brevedad y el carácter no dialogado; también su contenido es en esencia el mismo: reacción de sorpresa y extrañeza ante la entrada, con preguntas por la identidad de quien se acerca, lo que crea expectación. De otro lado, la secuencia que conduce al inicio del diálogo es también idéntica: expresiones de lamentación del recién llegado (*Ac.* 1018a, *Nub.* 1259)-comentario del personaje escénico y diálogo. Las coincidencias no terminan aquí: las respuestas del recién llegado, con las que

¹ Las ediciones (las de v. Leeuwen, Starkie y Sommerstein de ambas obras) y comentarios (el de Dover de *Nubes*) utilizados señalan sólo parte del parecido.

arranca el diálogo, son iguales (Ἄνθρωπος κακοδαίμων, «Un hombre desgraciado»: *Ac.* 1019a, *Nub.* 1263a), como igual es también la observación siguiente del otro interlocutor (Κατὰ σεαυτὸν νῦν τρέπου, «Entonces sigue tu camino»: *Ac.* 1019b, *Nub.* 1263b); por último, los personajes que entran tienen en común su condición de típicos visitantes del héroe que aparecen tras la parábasis.

2) Otro contenido habitual, adelantado ya en cierto modo, son los datos descriptivos referidos a características externas del recién llegado, o en general a la entrada, que confieren a los elementos que estudiamos el carácter de indicaciones escénicas implícitas. Tal contenido aparece en los comentarios de *Ac.* 64b¹, 94b-7, 156 ss. -156-8-; *Cab.* 1384 ss. -1384b (y 1385a, si la cualidad física atribuida al chico -«bien dotado», ἐνόρχην- se mostraba en escena por medio del falo colgante²)-, 1390 ss. -1390a-; *Nub.* 184 ss. -184-8a-, 218 ss. -218b³-, 1260 s. -1260b-; y *Paz* 238 ss. -238 s.-.

3) Las observaciones chistosas afloran también con cierta frecuencia. Un caso extremo lo constituye la serie de apartes con los que el esclavo de Filocleón comenta el «número» de

¹ La información se ofrece de forma indirecta, a través de la mención de Ecbátana -capital de Media-, que apunta al vestido lujoso, y quizá extravagante, de los embajadores llegados de Persia (vid. *infra*, p. 256, n. 2).

² Stone, *Costume* 82 ss., no incluye este pasaje entre los que hacen alusiones al falo colgante. Por otro lado, ésta es una cuestión controvertida del traje de los actores, como hemos visto. En fin, la referencia a los atributos sexuales del personaje no es arbitraria. El chico constituye la versión masculina de las típicas jóvenes que aparecen al final de algunas comedias ejemplificando la felicidad alcanzada por el héroe; se trata de escenas en las que el componente erótico ocupa un lugar primordial (cf. además el v. 1386 del mismo comentario). El contenido de las observaciones sobre Tregua (*Cab.* 1390-5a), una de estas típicas figuras femeninas, se explica de igual modo. De tales *personae* nos ocuparemos en el último capítulo del trabajo.

³ Se alude aquí a la aparición aérea de Sócrates. El uso de la μηχανή en *Nub.* 218 ss. es aceptado con bastante unanimidad, pero hay otras propuestas sobre el modo en que Sócrates efectúa su primera entrada en la comedia; para un breve repaso de la cuestión, vid. Russo, *Aristofane* 180-2, partidario del empleo de la máquina. El autor hace una observación interesante sobre el significado de la aparición aérea de Sócrates (p. 182), metáfora escénica, en su opinión, del espíritu del filósofo vagando por el aire, una idea que expresa el propio Sócrates en los vv. 227-33, y que ya antes habían formulado los líricos; sobre el sentido de tal presentación aérea, vid. también Rodríguez Monescillo, *Acarnienses* xxxix-xl, quien señala que la grúa sirve además para «sugerir la idea burlesca de que Sócrates está fuera del mundo y de sus realidades concretas y es, por ello, un personaje ridículo» (p. xl).

baile de su amo (*Avisp.* 1486, 1489b, 1491 y 1493a); todos ellos son de carácter gracioso, e inciden en la locura del viejo¹. Asimismo, *Nub.* 1260-1 resulta sobre todo una broma: extrañado de que alguien se acerque lamentándose (1260a), Estrepsíades se pregunta cómicamente si el desafortunado no será uno de los dioses de alguna tragedia de Cárcino (1260b-1)². Otros ejemplos de comentarios chistosos son 184-9a (en concreto, 186 y 188b-9a) de esta misma obra, y *Paz* 244-5 y 253-4, que forman parte de la serie de apostillas con que Trigeo interrumpe el parlamento de entrada de Pólemo (236 ss.); y su gracia tiene también, sin duda, la imagen náutica empleada por Diceópolis para expresar su asombro al ver entrar a Pseudartabas tambaleándose y con una máscara de un solo ojo (*Ac.* 94b-7)³.

En fin, a esta relación podríamos añadir quizá las alusiones sexuales (así, por ejemplo, *Cab.* 1384 ss. –1385a, 1386b– y 1390 ss. –1391, 1394-5a–) y escatológicas (*Paz* 238 ss. –241b–), tan frecuentes en las obras de Aristófanes, y que no faltan tampoco en los elementos que estudiamos.

4) Por último, algunos comentarios apuntan características del personaje que entra distintas de las externas aludidas anteriormente: así, *Ac.* 156 ss. (156b, 159-60), *Cab.* 1384 ss. (1385-6), 1390 ss. (1392-5a), *Nub.* 218 ss. (219), *Avisp.* 1392 ss. (1392b-3a), 1483 ss. y *Paz* 238 ss. (240-1).

Subrayemos, para terminar, que en la mayor parte de los casos los contenidos de los comentarios sirven para caracterizar al personaje que entra o implícitamente también al que efectúa el comentario.

¹ MacDowell, *ad* 1491.

² Ésta es la interpretación más sencilla y habitual del chiste; no obstante, hay quien piensa que la mención de los *daimones* de Cárcino debe entenderse como una referencia a sus propios hijos más que a sus criaturas dramáticas (vid. Dover, *ad* 1261, y Rothwell, «Carcinus» 242-3).

³ Sobre la imagen y su interpretación en lo referente a la máscara y al andar tambaleante (como consecuencia de su media ceguera) del personaje, vid. Newiger, *Metapher* 123, y Stone, *Costume* 366-7. La presentación de Pseudartabas, el Ojo del Rey (título de algunos altos funcionarios persas con tareas de inspección), con una máscara de un solo ojo ofrece una muestra del fenómeno, habitual en la comedia aristofánica y bien estudiado por Newiger, de materializar escénicamente metáforas o figuras del lenguaje.

2.7.2.1. Los «comentarios escénicos» de *Ac. 135, 1048b* y *Avisp. 903-4*

Se trata de elementos iguales a los anteriores, salvo por lo que se refiere a la secuencia en que se producen. En efecto, mientras que los comentarios escénicos en sentido estricto preceden a la toma de contacto, *Ac. 135, 1048b* y *Avisp. 903-4* tienen la particularidad de efectuarse después de que el personaje que entra ya ha intentado establecer contacto con los presentes sobre la escena (*Ac. 134b, 1048a* y *Avisp. 903a*).

Tales «comentarios», con que los personajes escénicos reaccionan ante esta iniciativa, suponen un «fallo» en la comunicación rápidamente subsanado: todos ellos van seguidos del inicio del diálogo.

Por lo demás, *Ac. 135, 1048b* y *Avisp. 903-4* presentan las características de los comentarios convencionales. En lo formal, se trata de elementos de corta extensión, puestos en boca de un personaje (*Ac. 135, 1048b*) o dialogados (*Avisp. 903-4*). Y en cuanto a los contenidos que encierran, se trata bien de una reacción ante la entrada, caso de *Ac. 1048b*, donde el protagonista formula dos preguntas del tipo conocido (Τίς οὔτοςί; Τίς οὔτοςί;) que evidencian cierta confusión (quizá por la manera imprevista en que el padrino interrumpe con su entrada la «escena de cocina», que se está desarrollando en ese momento); o de una mención de características personales del recién llegado, caso de *Ac. 135* y *Avisp. 903-4* (903b-4), donde Diceópolis y Filocleón emiten juicios desfavorables sobre Teoro y el perro de Cidateneo; estos comentarios sirven para caracterizar a los que entran, y de forma indirecta también a los que hacen el comentario.

CAPÍTULO 3
ESTABLECIMIENTO DE CONTACTO (II):
LAS ENTRADAS DE PERSONAJES A UNA ESCENA OCUPADA
SÓLO POR EL CORO

3.1. INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior hemos estudiado en términos de contacto¹ las entradas de personajes a una escena ocupada por actores, o por actores y coro². Ahora vamos a estudiar en iguales términos las entradas a una escena donde el coro está solo³. Que éstas últimas las tratábamos aparte por las convenciones formales de la comedia sobre la participación del

¹ Sobre éste y los otros conceptos relacionados con él, vid. *supra*, pp. 97 ss.

² Sobre el contacto entre el recién llegado y el coro en este caso, vid. el apartado «Coro y contacto» de dicho capítulo (pp. 144-9).

³ Los momentos en que esto sucede son los siguientes: tras la parábasis primera (*Ac.* 719, *Cab.* 611, *Nub.* 627, *Avisp.* 1122, *Paz* 819) y segunda (*Cab.* 1316, *Nub.* 1131, *Avisp.* 1292, *Paz* 1191), y tras un estásimo (*Ac.* 860, 1000, 1174, *Nub.* 1321, *Avisp.* 1474), los tres momentos en que el coro siempre está solo en el área de actuación; en cuanto al resto, son variados: tras una estrofa divisora de escenas en trímetros (*Ac.* 366, *Nub.* 814) o dentro de ella (*Paz* 942, 948, 1033), en el interior de una escena en trímetros (*Ac.* 729, 1003, *Nub.* 1214), dentro del epirrema de la «batalla» (*Ac.* 331), en la *exodos* (*Paz* 1316) y al final de la párodo (*Ac.* 238). Se desprende de los lugares mencionados que la gran mayoría de las entradas se producen en las escenas en trímetros, al inicio, esto es, tras un elemento coral, o en el interior de las mismas, siendo lo habitual lo primero. Conviene recordar, por otra parte, que *Ac.* 1189 y *Avisp.* 1324-5 han sido estudiados como casos particulares en el capítulo precedente: en rigor, se trata de entradas a una escena «ocupada» por actores, puesto que en ella hay un personaje que hace el anuncio de la entrada, pero éste sale inmediatamente después y deja desierta la escena para el recién llegado.

coro, a las que está sujeto el contacto con él, se señalaba ya al inicio del capítulo mencionado. Decíamos, en efecto, que la convención de establecer contacto no se da necesariamente cuando un personaje entra a una escena ocupada sólo por el coro, a diferencia de lo que ocurre cuando sobre ésta hay actores. El contacto, en el primer caso, está condicionado por el momento estructural en que se produce la entrada. Así, la falta del mismo es la norma en los movimientos que ocurren en el recitado en trímetros, dominio propio de los actores y donde el coro permanece en silencio –lo que no quiere decir que no hable «nunca»¹, como ya se ha anotado–. Pues bien, se da la circunstancia de que es precisamente en este lugar donde se producen la gran mayoría (19² de 25) de las entradas a una escena donde el coro es el único presente, y sucede, en relación a lo que nos ocupa, lo esperado: el personaje que entra y el coro no entablan contacto dentro de las escenas yámbicas, salvo en tres casos (*Ac.* 366-84, *Cab.* 611-5, *Avisp.* 1297-8), y, de éstos tres, en uno (*Ac.*) el coro no habla, sino que es sólo el destinatario de las palabras del recién llegado. En fin, se desprende de lo dicho que la toma de contacto con los personajes en el momento de su entrada es una de las formas que puede adoptar la participación, siempre reseñable por su carácter inusual, del coro en las escenas en trímetros³.

Nuestro análisis va a empezar por los casos en que el recién llegado y el coro entablan contacto, ocupándonos primero de aquéllos en los que éste se produce inmediatamente, es decir, nada más entrar, o sin alejarse mucho de la entrada –con diferencia, los casos más

¹ De hecho, entre los elementos estudiados en los capítulos previos, nos hemos encontrado con dos a cuenta del coro, y en trímetros: tal, el anuncio de entrada de *Ac.* 1069-70 y la apelación al recién llegado de los vv. 576-7 de la misma obra; por otra parte, también en el presente capítulo vamos a toparnos con intervenciones del corifeo en este metro: así *Cab.* 611-4, *Nub.* 1454-5, 1458-61 y *Avisp.* 1297-8.

² Dentro de estos casos hemos incluido el de *Ac.* 238 ss., que tiene de particular el que el anuncio de la entrada (238-40) forma parte de la párodo y no de la escena en trímetros que la sigue; la introducción escénica del personaje sirve de engarce entre estos dos elementos de naturaleza distinta.

³ Al analizar los pasajes, por otra parte, y más allá de lo que constituye propiamente la entrada, vamos a encontrarnos con un ejemplo más de intervención del corifeo en estas escenas (*Nub.* 1452-64) y con uno más también de ese otro caso en que el coro es el destinatario expreso del parlamento del personaje, sin intervenir él mismo en el recitado (*Ac.* 347-57).

frecuentes-, y luego de aquéllos otros en los que se demora hasta pasado un número de versos notable desde la aparición del personaje –contacto retardado– (sólo *Ac.* 238 ss. y *Nub.* 1321 ss.).

Hecha esta división según el criterio del carácter inmediato o no del contacto, nos acercaremos a los pasajes estudiando principalmente 1) el tipo de contacto: pleno/no pleno; 2) la forma de llenar el tiempo que precede a la toma de contacto, allí donde ésta no coincide con la entrada misma; 3) el lugar de la comedia en que se produce el contacto coro-actor: si es un lugar esperado –fundamentalmente, la párodo, la «escena de batalla», el agón, estrofas divisoras de escenas en trímetros y la *exodos*– o no lo es –recitado en trímetros–, resultando esto último lo relevante; 4) la función de puente entre elementos formales distintos que puede desempeñar el contacto en el caso que nos ocupa, aminorando el hiato existente entre ellos; y 5) el aprovechamiento o no de las variaciones del esquema habitual de establecer contacto.

1) Respecto a lo primero, vamos a ver que lo más habitual es que el contacto sea pleno, es decir, que se produzca el diálogo –recuérdese el sentido amplio en que se utiliza aquí este término–. Por otra parte, vamos a encontrarnos con formas de diálogo de naturaleza y complejidad diversas: la esticomitia en tetrámetros anapésticos de *Cab.* 1316-25, el amebeo de *Ac.* 1008-17, o el conjunto de *Ac.* 331-65, donde el intercambio de réplicas se extiende a lo largo de elementos estructurales distintos, y donde canto y recitado se combinan, nos parecen ejemplos ilustrativos de esta variedad. Por lo que se refiere a los casos de contacto no pleno (o, lo que es lo mismo, imperfecto), se produce en todos ellos una toma de contacto oral pero sin ir seguida de diálogo alguno.

2) El paréntesis –cuando existe– entre la entrada y la toma de contacto (seguida o no de diálogo) se cubre con los elementos que ya conocemos: anuncios, reacción de los presentes (en este caso, del coro) ante la entrada y comentarios, no dirigidos a los que están en escena, con que el recién llegado acompaña su aparición. Lo más común es que estos elementos sean breves –pero no por ello vacíos de significado– y se muestren solos, lo que quiere decir que el paréntesis previo a la toma de contacto tiende a adoptar una forma ágil y sencilla.

3) Por lo que hace a la tercera cuestión, ya hemos mencionado anteriormente que hay algunos pasajes donde el contacto se produce en el recitado en trímetros, resultando, pues, un medio de integrar al coro en una parte de la comedia propia de los personajes de la *skene*, y de vincularle –aunque muy limitadamente– a la acción durante toda la obra; por otro lado, cabe destacar que allí donde el contacto se produce en lugares esperados, los rasgos fijos de algunos de éstos determinan las características de aquél: pongamos por caso el altercado violento entre Diceópolis y el coro en la «escena de batalla» de *Ac.* (280 ss.), o las intervenciones de éste último y de los dos contendientes (Estrepsíades y Fidípides) en el agón segundo de *Nub.* (1345 ss.).

4) Del análisis ha resultado que el contacto coro-actor sirve generalmente de transición entre elementos que pertenecen a los personajes individualizados –las escenas yámbicas– y otros que son dominio sólo del coro, o de ambos. Por poner algún ejemplo, en la comedia *Cab.*, el diálogo en trímetros de 611-5 y la esticomitia en versos largos de 1316 ss. permiten una transición gradual de la parábasis primera y segunda, respectivamente, al recitado.

5) Por lo que se refiere a la última cuestión, vamos a ver que, en efecto, el poeta explota a veces con fines diversos las desviaciones de la técnica habitual de entablar contacto, de modo similar a lo que veíamos en ciertos casos en el capítulo anterior. Un ejemplo magnífico lo tenemos en *Ac.* 238 ss., donde la demora del diálogo coro-Diceópolis sirve para crear una fuerte expectación.

En fin, aunque se desprende de lo dicho, conviene aclarar que el análisis va más allá de lo que es el momento inicial en que se establece el contacto, abarcando todo el tiempo que éste se mantiene a lo largo de la escena que comienza con la entrada del personaje¹.

¹ Excepcionalmente, uno de los conjuntos analizados rebasa los límites de esta escena. Se trata de *Ac.* 238-327, donde se producen otros movimientos, además del de la entrada del personaje que nos ocupa (Diceópolis, que aparece en 238). Dejando a un lado que tales movimientos son de figurillas menores (acompañantes «mudos» –su mujer y dos esclavos– o casi «mudos» –su hija– del personaje principal), el pasaje tiene una unidad temática clara –la «escena de escondite» protagonizada por el coro ante la aparición de Diceópolis y el encuentro, largamente demorado, de ambas partes–; cualquier corte, por las salidas (262a, 283) y reapariciones (262b) de las figurillas mencionadas, antes de iniciarse el diálogo entre Diceópolis y el

Para concluir, una vez estudiados los casos en que el recién llegado y el coro entablan contacto, nos ocuparemos de aquéllos otros en que no lo hacen, lo que sucede siempre en el recitado en trímetros. Examinaremos la forma que adopta la escena durante la cual, según las convenciones de la comedia correspondientes a este lugar, el personaje que entra parece ignorar la presencia del coro, y éste, por su parte, permanece en silencio; como veremos, dichas escenas se componen en su mayoría de una tirada de versos, breve por lo general, a cargo del recién llegado.

3.2. ENTRADA Y TOMA DE CONTACTO INMEDIATA CON EL CORO

Cuando un personaje entra a una escena donde está solo el coro y toma contacto con él, éste es inmediato en la gran mayoría de las ocasiones, produciéndose en el momento mismo de la entrada (*Ac.* 331, 366, *Cab.* 611, 1316, *Paz* 942 y 1316) o después de unos pocos versos (*Ac.* 1003/8, *Avisp.* 1292/7, *Paz* 948/50 y 1033/7), tal y como sucedía en los casos en que la escena está ocupada por actores. Ya señalamos en el capítulo anterior que tal rapidez en la toma de contacto se puede poner en relación, entre otras cosas, con el ritmo ágil que caracteriza en términos generales a nuestras comedias.

La iniciativa en la toma de contacto recae por igual en el coro y en el recién llegado; no obstante, cuando se examinan por separado los esquemas que conducen a aquélla, se observan ciertas diferencias al respecto: así, y por lo que se refiere a los esquemas que se repiten, la iniciativa, salvo en *Cab.* 611, recae en el personaje que entra (*Ac.* 331, 366, *Cab.* 1316, *Paz* 942 y 1316) allí donde el contacto es inmediato en el sentido propio del término; por el contrario, cuando el recién llegado dice algo previamente sin dirigirse al coro, la iniciativa recae en éste último (*Ac.* 1003 ss., *Avisp.* 1292 ss. y *Paz* 948 ss.). Como puede apreciarse, también en este punto hay coincidencia con los casos examinados anteriormente.

coro resultaría muy forzado; de ahí que estudiemos los vv. 238-327 conjuntamente.

Respecto a los elementos –cuando los hay– que preceden a la toma de contacto, se trata de comentarios del personaje que entra (*Ac.* 1003-7, *Avisp.* 1292-6, *Paz* 948-9) y excepcionalmente de comentarios del coro (*Paz* 1033-6). Tales elementos son de extensión breve (entre dos y cinco versos), recitados, salvo *Paz* 1033-6, y de carácter no dialógico. Más allá de los rasgos formales, es destacable el predominio en dos de los comentarios (*Ac.* 1003-7 y *Avisp.* 1292-6) y la presencia marcada en otro (*Paz* 1033-6) de las funciones no referenciales de la lengua, en concreto, de la expresiva (*Avisp.* 1292-6 y *Paz* 1033-6) y de la conativa (*Ac.* 1003-7); igualmente destacable nos parece el hecho de que estos tres mismos comentarios se compongan total (*Paz* 1033-6) o casi totalmente (*Ac.* 1003-7 –cf. 1007b–, *Avisp.* 1292-6 –cf. 1296–) de exclamaciones, apelaciones y preguntas; el otro restante (*Paz* 948-9) tiene carácter puramente declarativo.

En fin, estos elementos encierran contenidos diversos, que ya hemos visto aparecer en los comentarios estudiados en el capítulo anterior. Igual que entonces, cabe señalar ahora que se trata de elementos no vacíos de significado, pese a su brevedad. Así, por ejemplo, el comentario más breve (*Paz* 948-9), de tan sólo dos versos, sirve para dar noticia del cumplimiento de la acción que motivó la salida anterior del personaje, al mismo tiempo que para revelar la justificación de tal salida.

Dicho esto, pasemos ahora a analizar con detenimiento los pasajes que nos ocupan, primero aquéllos en los que la toma de contacto entre el recién llegado y el coro cristaliza en un diálogo –el caso más frecuente– y luego aquéllos otros donde esto no sucede.

3.2.1. *Contacto pleno*

De los casos en que el personaje que entra establece contacto pleno con el coro inmediatamente –ya se dirija él a éste o al revés–, *Ac.* 331-65, 366-92, *Cab.* 611-90 y 1316-25 constituyen aquéllos donde el contacto es inmediato en el sentido propio del término, y *Ac.* 1003-17 y *Avisp.* 1292-325, aquéllos otros donde el contacto se produce tras una breve tirada de versos del recién llegado, no dirigida, claro está, al coro.

Nuestro análisis de estos pasajes va a empezar por los del primer grupo. Aunque son posibles otras divisiones de los mismos, hay una que salta a la vista y que permite considerar, de un lado, *Cab.* 611-90 y 1316-25, y de otro, *Ac.* 331-65 y 366-92: mientras que en los pasajes de *Cab.* asistimos a la entrada de un personaje tras un intermedio del coro (parábasis primera y segunda, respectivamente) y al establecimiento de contacto entre ambas figuras, en los pasajes de *Ac.* tenemos la reaparición de un personaje tras una salida inmediatamente anterior en busca de un objeto, que muestra al coro al entrar, y la reanudación de un contacto ya existente, interrumpido durante el breve tiempo que el personaje permanece fuera de escena. En fin, por el carácter de intermedio, de pausa en la representación, de los elementos corales tras los cuales se produce la entrada en *Cab.* 611 ss. y 1316 ss., es destacable la función de puente entre estos elementos y el recitado que tienen los diálogos coro-actor en los dos casos.

3.2.1.1. *La reanudación del contacto de Diceópolis con el coro en Ac. 331-65 y 366-92*

Como acabamos de señalar, *Ac.* 331-65 y 366-92 son dos casos donde la entrada del personaje supone la reanudación de un contacto previo con el coro, interrumpido momentáneamente durante la breve ausencia del primero. No obstante, la forma que adopta el contacto y el lugar en que éste se produce separan a ambos pasajes, como vamos a ver a continuación.

La primera salida y la consiguiente reaparición de Diceópolis se producen durante la sizigia que constituye la «escena de batalla» (284-346), y, más concretamente, en el epirrema de dicho conjunto (303-34), un diálogo en tetrámetros trocaicos entre el corifeo y el protagonista. Interrumpiendo este diálogo, Diceópolis se va dentro en 327 para traer a los rehenes que amenaza con matar si el coro no accede a escuchar las razones de su tregua con los lacedemonios; después de tres versos (328-30), durante los cuales los Acarnienses se quedan en la orquesta preguntándose intrigados por el significado de la amenaza que les

acaba de hacer el protagonista, éste regresa con un saco de carbón¹, al que se atribuyen características humanas, y se dirige al coro reiterando su intención de acabar con el rehén (331-2). El diálogo que ahora se reanuda prosigue hasta que Diceópolis sale de nuevo en 365 para regresar al momento con el tajo.

Tal diálogo se extiende a lo largo de elementos estructurales de diversa índole: *a)* los vv. 331-4, a cargo de Diceópolis (331-2) y del corifeo (333-4), concluyen el epirrema de la «escena de batalla»; *b)* el grupo formado por 335-46 constituye la antistrofa que cierra la lucha, un amebeo semilírico coro-actor, donde los Acarnienses, conmovidos por el saquito, deponen su actitud agresiva y aceptan escuchar al héroe²; *c)* 347-57 es una breve escena en trímetros³, en la que Diceópolis, dirigiéndose al coro, comenta lo ocurrido en los versos

¹ La profesión de carboneros que tiene el coro determina la naturaleza del rehén de Diceópolis. Por otra parte, esta maniobra del protagonista para que el coro le escuche parodia la llevada a cabo por Télefo en la tragedia de Eurípides de igual nombre: en ella, el rey misio tomaba como rehén al pequeño Orestes, amenazando con matarle si los jefes aqueos no le dejaban terminar su defensa de los troyanos, de los que él era aliado. *Acarnienses* parodia extensamente el *Télefo* en las escenas que median entre la párodo y la parábasis; no sólo se citan versos de la tragedia, sino que se han tomado de ella algunos motivos fundamentales, integrándolos perfectamente en la estructura dramática de la comedia (Gil, *Comedias*, I, 80-1): así la toma de un rehén –como acaba de apuntarse–, el disfrazarse de mendigo (cf. 383-479) y el hablar a favor del enemigo ante un auditorio hostil (cf. esp. 497-556). La parodia la estudia con detalle Rau, *Paratragodia* 26-42 (cf. p. 28, para el motivo del rapto).

² La disputa violenta deja paso a la dialéctica, al agón, o, como aquí, a una escena que sustituye al debate formalizado (fundamentalmente, el discurso de defensa de Diceópolis de 497 ss.). La decisión de abandonar la violencia por los argumentos es, como quedó señalado al definir la «escena de batalla» en el capítulo anterior, un elemento típico de esta parte de la obra.

³ La lucha de Diceópolis con el coro no conduce a un agón, sino a una serie de «escenas agónicas» (para este concepto, vid. Koch, *Kritische Idee* 93, n. 169, quien entiende por tal las escenas formalmente distintas del agón, pero que contienen un tipo de acción comparable a la de aquél) en trímetros, separadas por estrofas del coro; salvo 393-488, que resulta una especie de «aparte» entre Diceópolis y Eurípides, que se inscribe dentro de los preparativos para el discurso de defensa del primero, todas las escenas yámbicas hasta la parábasis pertenecen a este tipo. Con independencia de que no haya un agón canónico, es reseñable cómo el discurso de Diceópolis en defensa de los lacedemonios (497-556), que ocupa una de estas escenas casi totalmente y constituye una suerte de variante del epirrema de un agón, se demora, con extensos preparativos, a lo largo de 150 versos (desde el cese de la lucha en 346 hasta 497), creando una fuerte

previos (347-54) y, seguro de sí mismo, reitera su disposición a hablar con la cabeza sobre un tajo¹ (355-7); *d*) finalmente, 358-65 constituye una estrofa divisora de escenas yámbicas, en la que el coro, retomando el ofrecimiento del protagonista, le insta a sacar el tajo y a empezar su defensa².

Por lo que se refiere a la parte estructural de la comedia en la que el coro participa en lo

expectación por sus consecuencias, incrementada además por lo comprometido del discurso y por su importancia dentro de la pieza. Mazon, *Essai* 25-7, relaciona tan largos preparativos con el contenido de la alocución y señala que aquéllos, en los que la parodia se encuentra muy presente, responden a la voluntad del poeta de crear un marco burlesco para la cuestión espinosa que el héroe va a tratar, restando así importancia al asunto; vid. también Gelzer, *Agon* 167-8.

¹ El ofrecimiento, hecho por primera vez en 318, simboliza la dificultad de la empresa de defender a los lacedemonios y la confianza de Diceópolis en sus argumentos. Se trata de un motivo más tomado del *Télefo* (Rau, *Paratragodia* 27), donde el héroe manifestaba su disposición a hablar aunque alguien le amenazara con un hacha. Aristófanes interpreta en sentido literal la figura retórica del hacha y hace que Diceópolis se presente en escena con un tajo, resuelto a pronunciar su discurso de defensa de los lacedemonios con la cabeza puesta en él (la materialización de metáforas y de imágenes es un hecho recurrente en la comedia, como ya hemos tenido ocasión de señalar en el capítulo anterior; vid. Newiger, *Metapher*, passim, y 123-4, sobre este caso concreto). Para el motivo del tajo, vid. además Gil, *Comedias*, I, 79.

² Formalmente, como ya se ha señalado, la parte de *Ac.* que media entre la «batalla» y la parábasis se compone de una serie de escenas en trímetros de carácter agonal, salvo la de 393-488, separadas por pequeñas estrofas del coro (358-65 = 385-92, 489-96 ≈ 566-71). Excepto la última estrofa, el resto son canciones de carácter parenético. La mayoría de las canciones corales parenéticas las encontramos como introducción al agón, pero también, como es el caso, en escenas de tipo agonal. En ellas el coro, con un vocabulario tópico, exhorta a los contendientes a tener valor y a imponerse con sus propios argumentos; es habitual que la antistrofa incluya elementos encomiásticos: como reacción al discurso pronunciado, el coro alaba al personaje que acaba de exponer sus argumentos. Los ritmos empleados más frecuentemente en estas composiciones son trocaico-crético y yambo-coriámbico. Para una descripción general de las canciones corales parenéticas, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 108, y 108-13, donde se refiere a las mencionadas de *Ac.*; en concreto, para las canciones parenéticas que introducen un agón, vid. Gelzer, *Agon* 73-80, donde se describen minuciosamente. Las estrofas de *Ac.* tienen de particular el metro: en vez de los ritmos habituales, se utilizan docmios y yambos líricos, con los que se pone de relieve la irritación del coro por la actitud insolente de Diceópolis; esta forma métrica tiene una intención paródica, imitando el uso de la misma en la tragedia para expresar la agitación emocional de un personaje. En las tres primeras estrofas hay un contraste cómico entre el metro trágico y una dicción que no lo es en absoluto.

que acontece sobre el escenario, destaca únicamente el recitado en trímetros (347-57), en el que no interviene, pero se hace notar su presencia: por un lado, la escena adopta la forma de una alocución de Diceópolis dirigida al coro; por otro, es éste mismo quien en cierto modo ha solicitado (338-40) la intervención del protagonista. En fin, esta presencia del coro en una escena yámbica que media entre la «batalla» y una estrofa a su cargo significa una transición gradual de uno a otro de estos tres elementos distintos. En cuanto a la participación del coro en la «batalla» y en la estrofa separadora de escenas en trímetros, nada tiene de particular a este respecto, pues se produce en los lugares esperados.

Pasemos ahora a considerar el segundo pasaje.

Tras la invitación formulada por los Acarnienses en la estrofa (358-65), Diceópolis se mete en su casa y regresa inmediatamente con el tajo (366)¹. Nada más entrar se dirige al coro llamando su atención sobre dicho objeto (366: Ἴδού θέασαι, τὸ μὲν ἐπίξηνον τοδί)²; esta llamada constituye el primer verso de una resis (366-84) que conforma por sí sola una escena en trímetros. En su intervención, Diceópolis se extiende en diversas consideraciones sobre el miedo que le provoca el defender a los lacedemonios (370-82), y,

¹ Tal es la interpretación que recogen las indicaciones escénicas de v. Daele, Starkie, Gil y Rodríguez Adrados; en cambio, las de v. Leeuwen, Sommerstein y Rodríguez Monescillo señalan que Diceópolis sale en 363, tras la sugerencia del coro de sacar el tajo, y vuelve en 364, en el momento en que aquél le exhorta a hablar. Ambas propuestas son plausibles; lo único seguro es que el héroe se mete en la casa movido por la sugerencia del coro, bien inmediatamente después de ésta o en 365, y que está de vuelta en 366. La propuesta seguida por nosotros nos parece la más sencilla: el personaje sale tras la estrofa y no durante ella; por otro lado, el contenido de 366 recuerda la manera en que otras figuras, en una situación similar, regresan a escena llamando la atención sobre aquello que han salido a buscar –en realidad, mostrando el cumplimiento de lo que motivó su salida– (p. ej. *Cab.* 997 y *Avisp.* 851). No obstante, la cuestión no afecta de modo significativo a lo que estamos estudiando: se adopte una u otra interpretación, tenemos delante un caso de una salida y una reaparición consecutivas, y un caso de contacto inmediato con el coro, a iniciativa del recién llegado, según nuestra interpretación, o del coro mismo, según la otra.

² Fränkel, «Anreden» 190, incluye ésta entre las alocuciones dirigidas a un oyente tan sólo imaginado; sin descartar tal posibilidad, nuestra interpretación nos parece igualmente válida y más sencilla: el recién llegado da noticia al coro, quien le sugirió que sacara el tajo de la casa, de que ha cumplido el cometido que le hizo salir de escena.

al final de la misma (383-4), solicita al coro que le permita ataviarse míseramente antes de empezar tan difícil empresa; en la antístrofa que sigue a la resis (385-92), el coro toma la palabra y se dirige al protagonista, preguntándole enfadado por la razón de tanto rodeo y advirtiéndole que no se librará de exponer sus argumentos. Tras la antístrofa, el coro enmudece, y todo el protagonismo pasa a los personajes de la *skene*¹: lo que sucede a la canción es la larga escena yámbica en la que Diceópolis acude adonde Eurípides para pedirle los harapos del héroe Télefo, y como él disfrazarse de mendigo² (393-488).

Resumiendo, lo que tenemos aquí son los dos elementos que, en el pasaje anterior, seguían al diálogo de Diceópolis con los Acarnienses en la «escena de batalla»: por un lado, una escena en trímetros, que adopta la forma de una resis dirigida al coro, y, por otro, una estrofa del coro a modo de réplica; lo dicho para el primer pasaje en relación a la presencia del coro en el recitado en trímetros sirve igualmente para éste: es un hecho destacable por el carácter marcado del lugar y hace de puente entre elementos de naturaleza distinta, en este caso, entre una estrofa y una parte yámbica, y entre ésta y la antístrofa correspondiente.

Por último, *Ac.* 366-92 constituye un diálogo sólo en el sentido amplio en que nosotros entendemos el término. Lo mismo ocurría, en el pasaje anterior, con 347-65; no obstante, precediendo a estos versos, había entonces un verdadero diálogo coro-actor (331-46), que ahora no se produce.

3.2.1.2. *Entrada y contacto con el coro en Cab. 611-90 y 1316-25*

Hemos mencionado anteriormente la función de transición de un intermedio coral al recitado que tienen *Cab.* 611 ss. y 1316 ss., una característica reseñable que une a ambos pasajes; formalmente, sin embargo, nos encontramos con dos casos diferentes, y de una

¹ No obstante, Diceópolis hace dos alusiones al coro, en 416 y 443-4.

² Disfrazado de este modo, Télefo se presentó ante los jefes aqueos cuando fue a Argos en busca de Aquiles, el único, según un oráculo, que podía curarle la herida que él mismo le había causado. Sobre el encuentro de Diceópolis con Eurípides y la función dramática que desempeña el hecho de que aquél se vista con el disfraz de mendigo de Télefo, vid. Rau, *Paratragodia* 29-37, y Harriott, «Function».

complejidad diversa: *Cab.* 1316-25 es el inicio de la esticomitia en tetrámetros anapésticos que concluye en 1334, mientras que 611-90 son un conjunto amplio de versos que gira en torno a la resis narrativa del Morcillero de 624-82, y en el que canto y recitado en trímetros se alternan.

Por lo que se refiere a *Cab.* 1316-25, constituye, como acabamos de apuntar, el comienzo de la esticomitia en tetrámetros anapésticos formada por los versos 1316-34, y que sirve de enlace de la segunda parábasis (1264-315) y la escena en trímetros con la que concluye la obra (1335-408), escena de la que el coro permanece aparte; toda la esticomitia está dedicada a la última aparición de Pueblo en la comedia: los versos iniciales (1316-25), de los que ahora nos ocupamos, constituyen la preparación de la entrada, mientras que 1326-32 contienen el largo anuncio de la aparición del personaje, y 1331-2, el ceremonioso saludo del corifeo al recién llegado¹. El diálogo tiene un tono de solemnidad religiosa que se observa ya en los versos del comienzo².

El Morcillero, que ha abandonado la escena con Pueblo antes de la segunda parábasis, reaparece después del intermedio coral con una *oligostichia* de tres versos (1316-8), que contiene una serie de peticiones y una breve alusión a lo ocurrido fuera de escena durante la actuación del coro. El Morcillero comienza con la petición ritual de silencio (1316a: εὐφημεῖν) y solicita el cierre de los tribunales (1316b-7) –pues en ellos, se entiende, se desarrolla una actividad sucia que en absoluto conviene al momento: como enseguida se desvela, es la transformación de Pueblo en el Demo soberano de antes–; después hace una nueva petición de carácter ritual que aporta el único elemento informativo de la réplica, muy

¹ El anuncio ha sido estudiado en el primer capítulo, y a ambos elementos (anuncio y saludo) nos hemos referido en el capítulo anterior al examinar los casos de contacto con el coro en las entradas de personajes a una escena ocupada por actores.

² Del tono solemne con tintes religiosos de la esticomitia ya hemos hablado al estudiar el metro de la introducción escénica de Pueblo; allí remitimos, por tanto, para completar lo dicho ahora sobre la cuestión. Por otro lado, en ese mismo lugar se ha mencionado también la relación observada a veces en la comedia entre el uso de anapestos y un contenido cultural, como ocurre en la esticomitia que nos ocupa, y en el pasaje de *Paz* 1316 ss. que analizaremos más tarde.

limitado, por otra parte: el Morcillero declara necesario que los espectadores entonen un peán en acción de gracias por la buena nueva (1318); ha ocurrido, pues, un suceso feliz, que el recién llegado revela al punto a petición del corifeo. Éste toma la palabra después del Morcillero para preguntarle por la buena noticia que trae (1319-20), y el otro le responde brevemente que ha transformado a Pueblo devolviéndole su belleza¹ (1321); el resto del diálogo hasta la introducción escénica de éste último se compone de nuevas preguntas del corifeo y de las correspondientes respuestas del Morcillero, las cuales, unas y otras, crean la expectación de la entrada de Pueblo, anunciada, como se ha señalado, a continuación².

Visto, pues, el contenido, vamos a referirnos brevemente al barniz religioso que tiene el pasaje, y que caracteriza, como ha sido anotado, a toda la esticomitia³. Hemos mencionado expresamente la petición de silencio del inicio (1316a) y la orden de entonar un peán —esto es, un canto de alegría— (1318), las dos pertenecen al rito y crean el marco cultural para la entrada de Pueblo. En cuanto a los versos siguientes, hay en ellos un vocabulario religioso que otorga al Morcillero un aura divina: así, la voz poética φέγγος, que designa el resplandor en una epifanía, y que es empleada por el corifeo para referirse al personaje (1319a), y el término φήμη, que apunta a la revelación de un dios, y que se utiliza aquí para la noticia que trae el Morcillero (1320a); el adjetivo θαυμασταί (1322) habla, igualmente, de la divinidad del personaje; en fin, otra nota de religiosidad la pone la alusión del corifeo a la celebración de sacrificios por el feliz suceso que se ha producido (1320b).

Para concluir, mencionaremos dos cuestiones. Primera, el Morcillero no se dirige

¹ De modo semejante, en tres pasajes más (*Cab.* 611 ss., *Nub.* 1351 ss. y *Avisp.* 1297 ss.), la pregunta o la exhortación a hablar, hechas por el corifeo al recién llegado, motivan la revelación de éste de lo ocurrido fuera de escena durante un intermedio coral (estásimo en *Nub.*, parábasis primera en *Cab.* y segunda en *Avisp.*), que se hace de forma detallada, a diferencia de lo que sucede aquí.

² Ya hemos hecho notar, al estudiar esta introducción escénica en el capítulo correspondiente, que la expectación se prolonga durante el anuncio mismo de la entrada: el ruido de los Propileos al abrirse (1326) resulta ser una señal falsa de la aparición de Pueblo, que no se produce hasta 1331.

³ Cf. Kleinknecht, «Epiphanie» 145-50, que se ocupa del comienzo de la esticomitia, y las matizaciones de Landfester, *Ritter* 92-6.

expresamente al coro en la tirada de tres versos que pronuncia al entrar en escena –no hay en ella apóstrofe ni apelación a aquél de otro tipo–; no obstante, la utilización de versos largos sugiere, en nuestra opinión, que el recién llegado habla al coro¹, o, mejor, que habla también al coro, ya que sus palabras parecen dirigidas, en realidad, a todos los que puedan escucharlas: al coro, por supuesto, pero también a los espectadores, aludidos de forma expresa en la típica ruptura de la ilusión de escénica del v. 1318. La *oligostichia* de entrada del Morcillero tiene algo de llamamiento público, como los versos con que Trigeo aparece por última vez al final de *Paz* (1316-28); una y otra intervención presentan ciertas semejanzas que más tarde señalaremos. La segunda cuestión atañe al lugar en que se produce el diálogo entre el corifeo y el Morcillero: no es un lugar marcado, ya que no se trata de una escena en trímetros, dominio casi exclusivo de los personajes de la *skene*, pero sí al menos uno reseñable, dado que no se trata tampoco de una de las partes habituales donde participan –o pueden hacerlo– el coro y los actores (fundamentalmente, la párodo, la «escena de batalla», el agón, estrofas divisoras de escenas en trímetros y la *exodos*). No obstante, es preciso aclarar que ésta última, entendida en un sentido amplio –como el «acto» final de la obra–, y no en el sentido restringido –la salida, o canción de salida, del coro– en que nosotros utilizamos el término², comenzaría en *Cab.* en 1316, de forma que la esticomítia que nos ocupa se incluiría en la *exodos*, y el contacto coro-actor no tendría así nada de particular.

Examinemos ahora el caso de *Cab.* 611 ss.

Tras la parábasis el Morcillero regresa a escena, y el corifeo se dirige a él con un apóstrofe de corte trágico³ (611: ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν καὶ νεανικώτατε, «¡Oh, el más

¹ Sobre el hecho usual de que los personajes abandonen los trímetros por los versos largos cuando el corifeo interviene en el diálogo, vid. Gelzer, «Aristophanes» 1521, 25-54; también Händel, *Formen* 167-8. De otro lado, el verso largo es el característico de las intervenciones recitadas del corifeo.

² Vid. *supra*, p. 43, n. 4.

³ Tal colorido lo da propiamente la apelación del comienzo: ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν (vid. Rau, *Paratragodia* 144). No es éste, por otra parte, el único rasgo trágico que se ha señalado en el pasaje: por lo que se refiere a los versos iniciales del corifeo (611-4), que se abren con el citado apóstrofe, v. Leeuwen, *ad*

querido y arrojado de los hombres!»), al que siguen un comentario exclamativo sobre la preocupación de los Caballeros durante la ausencia del personaje (612: ὄσην ἀπὼν παρέσχεσ ἡμῖν φροντίδα) y la petición a éste de informarles de su suerte en el enfrentamiento con el Paflagonio en el Consejo (613-4), ocurrido fuera de escena durante el intermedio coral. Los cuatro versos están en trímetros y suponen la intervención del corifeo en una parte no esperada de la comedia; de otro lado, por la posición inicial que ocupan, sirven de enlace de un elemento coral, la parábasis, con otro que no lo es, una escena yámbica: el hecho de que el coro continúe hablando en el recitado aminora el hiato existente entre ambos elementos. Con estos versos se abre un intercambio de réplicas entre el corifeo y el Morcillero, que sirve de introducción a la extensa resis en que éste último relata lo sucedido en el Consejo (624-82). Tal intercambio lo completan el trímetro en el que el Morcillero, ante la petición del corifeo de informarles del enfrentamiento con el Paflagonio, resume expresivamente su victoria¹ (615: Τί δ' ἄλλο γ' εἰ μὴ νικόβουλος ἐγενόμην;) y la estrofa en la que el coro manifiesta su alegría por la noticia e insta al Morcillero a contar detalladamente lo ocurrido (616-23). A través de este pequeño canto el coro continúa vinculado a la *skene*, pero, a diferencia de la anterior, tal vinculación no reviste la particularidad de suceder en un lugar marcado: el recitado en trímetros; 616-23 = 683-90 son los dos pequeños cantos que separan las escenas yámbicas de la sizigía que sigue a la parábasis.

En fin, si avanzamos más allá del «diálogo»² de entrada que hemos examinado,

611 ss., y Neil, *ad* 611-5, llaman la atención sobre la forma en trímetros yámbicos similares a los de la tragedia, lo que Neil parece poner en relación con el hecho de que estén en boca del corifeo; por lo que se refiere al pasaje en su conjunto (611-90), algunos, que enseguida mencionaremos, ven en él una imitación de la escena del mensajero trágico, en concreto, de la resis que contiene el relato de la noticia (imitada supuestamente aquí en 624-82) y del diálogo introductorio que la precede (611-5).

¹ La pregunta interesada del corifeo por lo sucedido y la comunicación escueta de la noticia por parte del Morcillero llevan a Landfester, *Ritter* 45, n. 130, a comparar estos versos (611-5) con el diálogo entre el mensajero y el destinatario de la noticia que precede en la tragedia a la resis narrativa de aquél.

² Desde el punto de vista del contenido, es obvio que los versos 611-23 constituyen un diálogo; no

observamos que, en efecto, la presencia del coro no se desvanece totalmente hasta 690, esto es, hasta el final del conjunto que gira en torno al parlamento del Morcillero: por un lado, su petición a éste de referir lo sucedido en el Consejo es lo que motiva la resis que contiene tal relato¹ y que constituye la escena yámbica siguiente (624-82); por otro, los Caballeros dejan oír de nuevo su voz en la antístrofa que sucede a la resis (683-90), donde muestran su admiración por la hazaña del Morcillero, recuerdan al personaje su apoyo y le animan a proseguir la lucha con el Paflagonio lo mejor posible². La canción deja paso a la escena yámbica que cierra la sizigía (691-755), escena de la que el coro sí permanece al margen.

Resumiendo, el contacto que el corifeo establece con el Morcillero cuando éste reaparece tras la parábasis se mantiene durante el amplio conjunto formado por los versos 611-90, cuyo componente fundamental es la *rthesis* narrativa del recién llegado; no obstante, la vinculación del corifeo a la *skene* a lo largo de estos versos varía en grado y en forma, sirviendo, en cualquier caso, para atenuar los límites entre el canto y el recitado, dentro del conjunto, y entre la parábasis y los trímetros, al inicio del mismo.

obstante, formalmente se trata de elementos distintos: trímetros (611-5) y una estrofa coral (616-23) separadora de escenas yámbicas; de ahí el entrecomillado para el término diálogo.

¹ Las opiniones se dividen a la hora de considerar si estamos ante una parodia de la resis del mensajero en la tragedia: se expresan a favor v. Leeuwen (*ad* 611 ss.), Neil (*ad* 624-682) y Landfester (*Ritter* 45 y n. 130), entre otros; y en contra, Rau, *Paratragodia* 164 y n. 75, quien estima que para hablar de parodia deben imitarse convenciones formales típicas de la actuación del mensajero trágico, lo que aquí no sucede: una resis narrativa de un suceso ocurrido fuera de escena no depende necesariamente de un modelo trágico y, en consecuencia, no permite por sí misma hablar de parodia; por otro lado, Rau menciona el estilo sencillo del parlamento. Su opinión nos parece convincente.

² *Cab.* 616-23 = 683-90 se incluyen entre las canciones corales parenéticas, ya descritas por nosotros anteriormente. El contexto en que aparecen no es el agón sino una escena de tipo agonal: el relato del Morcillero del enfrentamiento con su rival en el Consejo; Koch, *Kritische Idee* 93, n. 169, habla de «relato de un agón» y cuenta la resis entre las denominadas por él «escenas agonales», y en los mismos términos se expresa Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 117, llamando al pasaje «agón relatado». Sobre *Cab.* 616-23 = 683-90, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 116-7 y 121-2.

3.2.1.3. *Oligostichia de entrada no dirigida al coro y apelación de éste al recién llegado: Ac. 1003-17 y Avisp. 1292-325*

Poco tienen en común los dos pasajes que vamos a analizar ahora, más allá del modo en que se produce el contacto entre el personaje que entra en escena y el coro: el recién llegado pronuncia una breve tirada de versos, no dirigida al coro, y a continuación es apelado por éste. La naturaleza de la *oligostichia* con la que el personaje acompaña su entrada es diferente en cada caso (aunque las une el hecho, ya mencionado, de que la función dominante en las dos sea otra distinta de la referencial: la apelativa y la expresiva, respectivamente), como también lo son la forma y el contenido del diálogo siguiente con el coro; en fin, el lugar donde se desarrolla este diálogo también es distinto, destacando el de *Avisp.* por tratarse del recitado en trímetros; por último, en el pasaje de *Avisp.* hay parodia de tragedia, y, más en concreto, del diálogo de entrada que precede a la *resis* narrativa del mensajero trágico.

Dicho esto, examinemos cada uno de los casos, comenzando por el de *Acarnienses*.

Tras el pregón del heraldo anunciando la fiesta de los Jarros (1000-2), Diceópolis aparece en la puerta con al menos dos sirvientes (así lo indican los plurales de 1042 y 1047) y se dirige excitado a los que están dentro de la casa¹. La tirada de cinco versos con la que el protagonista acompaña su reaparición comienza con sendos apóstrofes a los esclavos y a las mujeres del interior (1003a), seguidos de tres breves preguntas (1003b-4), dirigidas a los mismos, que son más la expresión del revuelo ocasionado por el anuncio y una invitación a ponerse en movimiento que verdaderas interrogaciones; la tirada completa una larga serie de órdenes (seis en total) relacionadas con los preparativos para el banquete de la fiesta (1005-7), y cuyos destinatarios son también los de dentro, hecha la excepción de la última

¹ Ac. 1003 ss. constituye un precedente de un tipo de entrada que llegó a ser frecuente en la Comedia Nueva: la aparición de un personaje por la puerta dirigiéndose a los que están dentro. Ya hemos tenido ocasión de señalarlo en el capítulo anterior a propósito del comentario de entrada de *Avisp.* 835. Por otro lado, sobre las dudas que plantea la representación de la «escena de cocina» de Ac. 1003 ss., vid. *infra*, p. 223, n. 4.

orden (1007), que está dirigida a uno de los acompañantes del protagonista.

Finalizada la *oligostichia*, el coro se dirige a Diceópolis manifestándole su envidia por la suerte que le acompaña (1008-10); es el inicio de un típico amebeo encomiástico entre el coro y el héroe¹, que se prolonga hasta el v. 1017². De carácter lírico, constituye la estrofa (= 1037-46) que separa la escena en trímetros formada por los versos 1000-7, cuyo cierre es la intervención de Diceópolis que acabamos de analizar, y la escena en trímetros siguiente, compuesta por 1018-36, y de la que el coro permanece al margen. En definitiva, el contacto –en forma de diálogo lírico– se produce aquí en un lugar esperado; por otra parte, el carácter dialógico de la estrofa, con la participación de un actor, atenúa los límites con el recitado yámbico.

Volviendo sobre el comentario de entrada de Diceópolis, refleja, con su acumulación de preguntas y, sobre todo, de órdenes, la reacción emocional (excitación) del protagonista ante el anuncio del heraldo; además, acompaña y aclara una acción escénica (1007), y, de forma

¹ Estos amebeos aparecen después de la parábasis. En ellos el coro alaba al héroe por la buena vida –*τροφή, εὐωχία*– que lleva después de su triunfo (cf. *Ac.* 1008-10), y el héroe, por su parte, intensifica el elogio aludiendo a una vida aún mejor (cf. *Ac.* 1011-2); tales diálogos líricos acompañan a una acción –generalmente, la preparación de un banquete, como en nuestro caso– que se está desarrollando simultáneamente sobre el escenario. Vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 174-5, para las características generales de este tipo de amebeos, algunas ya señaladas por nosotros, y 175-7, para el análisis del que ahora nos ocupa, *Ac.* 1008-17 (= 1037-46). El elogio del héroe aparece también como contenido de canciones corales cantadas en una escena vacía, esto es, de estásimos o de elementos con esta misma función (vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 151).

² En rigor, el diálogo coro-Diceópolis concluye en 1013; 1014 es la orden de atizar el fuego, dada por Diceópolis a uno de los esclavos que le acompañan, y 1015-7 contienen una pregunta admirativa del coro, dirigida fundamentalmente a sí mismo, sobre el arte para cocinar del protagonista. El destinatario de tal pregunta merece un pequeño comentario. En nuestra opinión, 1015-7 son una de esas falsas alocuciones, estudiadas por Fränkel, «Anreden», que están dirigidas a un interlocutor supuesto, en realidad, a cualquiera que pueda oír las, o, mejor, al propio hablante antes que a nadie. Kaimio, *Chorus* 141-3, señala la presencia en las partes corales líricas de la comedia de preguntas en segunda persona de este tipo, y observa que sirven para llamar la atención sobre las palabras previas de un actor. Así, pues, no nos parece necesario buscar un destinatario expreso para estos versos, como hacen v. Daele y Starkie, quienes opinan, respectivamente, que la pregunta la formula un semicoro al otro, y el primer corifeo a uno de sus compañeros.

especial, otra acción que supuestamente se desarrolla dentro (1003-6).

Por lo que se refiere a *Avisp.* 1292 ss., contiene, como se ha señalado, una parodia del diálogo de entrada que precede, en la tragedia, a la *rhexis* del mensajero, encarnado aquí por un esclavo de Filocleón que relata el comportamiento de su amo en el banquete, desarrollado fuera de escena durante la segunda parábasis. Dos son los elementos que se toman prestados: el comentario personal del mensajero sobre lo ocurrido y la pregunta interesada de su interlocutor —aquí el coro—, τί δ' ἐστίν; (1297).

El primero constituye la breve tirada de cinco versos que acompaña a la entrada del mensajero tras la interrupción parabática. El contenido emocional tiene un papel destacado en la *oligostichia*, ocupando la mayor parte de ella (1292-5): el esclavo aparece en escena con un grito de dolor (ἰώ)¹, que anticipa el carácter desfavorable de la noticia, y apostrofa a las tortugas, alabándolas, en forma exclamativa, por su caparazón. El valor informativo de la *oligostichia* es, en cambio, escaso: relegado al último verso, el esclavo sólo nos comunica que ha sido molido a palos (1296).

En fin, el comentario del sirviente provoca la pregunta interesada del corifeo (Τί δ' ἐστίν, ὦ παῖ;, 1297a), acompañada a su vez de otro elemento que remite también a la tragedia: nos referimos a la explicación de apóstrofes, una característica de Eurípides². El vocativo παῖ, con que el corifeo se dirige al esclavo, es explicado a continuación (1297b-8), rellenándose el modelo imitado de un contenido cómico. Haciendo un juego de palabras (cf. 1307), basado en la similitud fonética entre παῖ, «muchacho», y παίειν, «pegar», el corifeo explica así el apóstrofe: Παῖδα γάρ, κἄν ἦ γέρων, / καλεῖν δίκαιον ὅστις ἄν πληγὰς λάβῃ, «Pues “muchacho”, aunque sea viejo, es justo llamar al que recibe palos».

La *rhexis* narrativa del esclavo (1299-325) sigue a la interrogación formulada por el

¹ Las interjecciones en boca del mensajero antes de dirigirse a los personajes presentes en escena son habituales en la tragedia; ésta, por otra parte, es típica de este género. Rau, *Paratragodia* 163 y 165.

² Sobre esta peculiaridad del poeta, vid. Rau, *Paratragodia* 165 (y 47, a propósito de *Tesm.* 582-3). MacDowell, *ad* 1297-8, por su parte, señala que la forma de los dos trímetros del corifeo apunta también a la tragedia.

corifeo. El relato del comportamiento escandaloso de Filocleón en el banquete, al que el juez, su hijo y el esclavo han acudido juntos antes de la segunda parábasis (1264), ocupa la mayor parte de los versos (1301-21). Los restantes forman un añadido a este relato; de ellos, los versos 1322-3 siguen teniendo naturaleza narrativa (el esclavo nos informa de que Filocleón regresa a casa borracho pegando a todo el que se encuentra en el camino), pero 1324-5 son ya claramente otra cosa: anuncio de la entrada de Filocleón (1324) y de la salida del propio esclavo (1325). A través de la resis el sirviente aclara la breve alusión, hecha en la *oligostichia*, a los golpes que ha recibido: su amo le ha pegado en el banquete (1307), resultando él mismo, por tanto, víctima de la actitud grosera del viejo.

El conjunto analizado (la tirada de versos con que el esclavo acompaña su entrada, el dístico siguiente del corifeo, conteniendo la pregunta que motiva el relato detallado de lo sucedido, y el relato mismo) constituye el comienzo de la escena en trímetros (1292-449) que sucede a la segunda parábasis. La intervención del corifeo solicitando información a este esclavo-mensajero es, pues, una forma de integración tímida del coro en una parte de la comedia perteneciente a los personajes de la *skene*, como también lo es en cierto modo la *rhesis* misma del sirviente: pese a no haber en ella ninguna referencia al coro, es el propio corifeo quien la ha motivado con su pregunta. Por último, la proximidad de la segunda parábasis permite afirmar, en nuestra opinión, que el contacto corifeo-actor sirve al tiempo de enlace de este elemento coral con el recitado.

3.2.2. *Contacto imperfecto: toma de contacto sin diálogo*

Los casos donde la toma de contacto no conduce al diálogo pertenecen todos a la comedia *Paz*. Tenemos, por un lado, los pasajes de 942 y 1316-28, donde la toma de contacto es inmediata en sentido riguroso; y, por otro, los de 948-55 y 1033-8, donde anteceden a la misma un comentario de entrada y un comentario escénico, respectivamente.

En *Paz* 1316-28, Trigeo se dirige al coro, y éste guarda silencio como un interlocutor pasivo. Tales versos forman la intervención con que el protagonista acompaña su última

entrada¹, al final de la comedia. Compuesta por cuatro tetrámetros anapésticos (1316-9) y un *pnigos* (1320-8, dímetros anapésticos), constituye una especie de proclamación pública solemne, que crea el marco ceremonioso para el momento culminante de la obra: el ansiado regreso al campo, un *leitmotiv* que recorre la comedia² y que se materializa en la salida del cortejo nupcial de Trigeo y Cosecha³ con que concluye la pieza. La intervención la componen, de un lado, una serie de peticiones que se extienden a lo largo de los tetrámetros y cuyos destinatarios son el coro de campesinos⁴ –a quien en ningún momento se apela–, los esclavos del interior y el propio Trigeo; y, de otro, una plegaria a los dioses que ocupa el *pnigos*.

Trigeo aparece por la puerta pidiendo religioso silencio (Εὐφημεῖν χρή, 1316a), y ordena a continuación que los criados de dentro de la casa acompañen fuera a Cosecha (1316b) y traigan antorchas (1317a) –preparación clara de la entrada de la novia–; después,

¹ Es comúnmente aceptado que Trigeo se mete en la casa después de 1310 (Platnauer y Olson) ó 1311 (v. Leeuwen y Sommerstein), cumpliendo lo anunciado previamente (1302a), y regresa en 1316. Se trata, a nuestro juicio, de la interpretación más sencilla y plausible a partir del texto: el protagonista abandona la escena después de su última réplica (1301b-10), o bien tras el agradecimiento del coro por su invitación al banquete de bodas (1311), y el tiempo que está ausente lo cubren los cuatro versos en los que el corifeo exhorta a sus compañeros a degustar la comida (1312-5).

² Cf. especialmente 551-600, 1127-90 y 1316-59; además 707, 866, 1202 y 1249, entre otros lugares. La paz se asocia a la vida en el campo de manera recurrente a lo largo de la obra. Dentro de la comedia la paz permite a los labriegos, hacinados en la ciudad, recuperar sus raíces y volver a sus casas. Para el motivo del regreso al campo en esta obra, vid. Whitman, *Hero* 110-1, y especialmente Moulton, *Aristophanic Poetry* 82-107.

³ El motivo de la boda aparece también en la *exodos* de *Aves* (1706 ss.), igualmente bajo la forma de la unión del protagonista –Pistetero– con una figura simbólica femenina –Soberanía–. La boda, el banquete, la fiesta, los placeres eróticos, son motivos frecuentes en la parte final de la comedia; entre las obras estudiadas, sólo faltan en *Nubes*, que concluye de un modo muy distinto: con el incendio de la escuela de Sócrates. Una visión de conjunto de la *exodos* en la comedia aristofánica se encuentra en Gelzer, *Agon* 224-7, Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 309 s., y Pappas, «Contributo»; para un tratamiento más detallado, sobre todo en los aspectos formales, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 75-90.

⁴ Sobre la cuestión debatida de la identidad de este coro, vid. Sifakis, *Parabasis* 29-32, y Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 262-5, quienes hacen una buena exposición de conjunto de la misma.

invita a «todo el pueblo»¹ (πάντα λεών) a compartir la alegría del momento y a aclamar a los novios (1317b); finalmente, Trigeo da la instrucción de regresar al campo (1318) y enumera una serie de acciones que deben realizarse antes (1319), tales como bailar –en señal de alegría–, hacer libaciones –en acción de gracias–, expulsar a Hipérbolo² –el demagogo belicista no tiene cabida en la paz– e implorar a los dioses. La mención de este último requisito constituye el primer verso del *pnigos*, que, más que una plegaria, es, en realidad, la descripción de una plegaria, puesto que Trigeo no se dirige expresamente a la divinidad: el protagonista se refiere a la necesidad de implorar a los dioses y menciona la larga lista de ruegos que deben ser formulados (1321-8), y que se resumen en bonanza y paz para los griegos. Finalizado el *pnigos*, Cosecha entra en escena.

La alocución de Trigeo en estos versos es comparable a la del Morcillero cuando reaparece tras la segunda parábasis (*Cab.* 1316-8): bajo la apariencia de una proclamación solemne dirigida a «todos» los que puedan escucharla (al coro, por supuesto, pero también al público, aludido expresamente en el caso de *Cab.*), las dos están en anapestos y tienen un contenido exhortativo; además, las dos comienzan con peticiones rituales, como la de guardar silencio; y las dos preparan las entradas finales que coronan las respectivas obras. Hay, no obstante, diferencias que las separan, y de entre ellas queremos destacar ahora la siguiente: mientras que *Cab.* 1316-8 da paso a un diálogo del Morcillero con el corifeo dentro de la misma escena, *Paz* 1316-28 no lo hace; tras estos versos, Cosecha efectúa su entrada, lo que significa, en definitiva, que el contacto coro-actor, en la escena donde Trigeo

¹ Trigeo utiliza un lenguaje formular propio de una proclamación pública (vid. Olson, *ad* 1318-21). El protagonista emplea expresiones semejantes para dirigirse al coro en 298 y 551: en el primer caso le llama para que acuda a escena, y en el segundo, una vez liberada Paz, le anuncia que puede volver al campo. No hay ninguna duda de que el coro es el destinatario principal de tales llamamientos; sin embargo, éstos también parecen traspasar el marco de la ficción escénica, extendiéndose al público que contempla el espectáculo.

² Se trata de un típico ataque contra los políticos, característico de la comedia. Hipérbolo es atacado por Aristófanes en diversas ocasiones además de ésta (cf., por ejemplo, dentro de la propia *Paz*, 679-92 y 921; y *Cab.* 1300-15, *Nub.* 551-9 y 1065-6, por lo que hace a otras comedias). Sobre la figura de este jefe de la democracia popular y las pullas de los poetas cómicos, vid. Olson, *ad* 681 y 685-7.

aparece por última vez, se reduce a un discurso de éste dirigido a un oyente silencioso (no así en la escena siguiente, donde el coro acompaña con su canto a los novios, obedeciendo la orden del protagonista en 1317).

En fin, *Paz* 1316-28, y con esta observación terminamos el análisis del pasaje, pertenece a la *exodos* de la comedia, compuesta por los vv. 1305-59¹; el contacto de los personajes individualizados con el coro no tiene aquí, por tanto, nada de particular; de otra parte, y dado que el elemento se halla en el interior de la *exodos*, no desempeña la función, ya conocida, de puente entre elementos de índole distinta.

Por lo que se refiere al resto de los pasajes, si dejamos de lado ciertas diferencias que los separan en relación al contacto (así, por ejemplo, la inmediatez –rigurosa o no– de la toma de contacto, la naturaleza distinta de los elementos que la preceden en el segundo caso, o la persona que lleva la iniciativa en la misma), todos ellos tienen en común el hecho de insertarse en dos estrofas en responsión (939-55 \simeq 1023-38), que adoptan la forma de sendos amebeos encomiásticos coro-Trigeo².

Durante ambas canciones, se sacan a escena diversos objetos para el sacrificio de instauración de la diosa Paz; se trata de una sucesión rápida de movimientos escénicos, que

¹ El conjunto lo completan el grupo de tetrámetros yámbicos de 1305-15 y el amebeo coro-Trigeo con que concluye la obra (1329-59); esta parte lírica final constituye propiamente la *exodos* –los versos precedentes son más bien una introducción a ella–. Respecto a los tetrámetros yámbicos de 1305-15, aparecen también en la *exodos* de otras comedias y contienen, como aquí, una invitación al coro a sumarse a la fiesta, por lo que sirven de preparación de la salida del mismo (*Ac.* 1226-31 y *Lis.* 1316-21); para este uso del tetrámetro yámbico, vid. Perusino, *Tetrametro* 54-60. Sobre la *exodos* de *Paz*, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 185-8.

² Ya nos hemos referido a este tipo de composiciones a propósito del amebeo coro-Diceópolis de *Ac.* 1008-17, estudiado en este mismo capítulo. Sobre *Paz* 939-55 \simeq 1023-38, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 181-2 y 184-5. Respecto a la consideración de *Paz* 939-55 como un amebeo, queremos señalar, por otro lado, que ésta se basa fundamentalmente en criterios formales, puesto que no llega a haber un verdadero diálogo entre ambos interlocutores: para empezar, Trigeo está ausente mientras el coro canta 939-41 y 943-7; cuando regresa en 942, lo hace retomando las palabras previas del coro, pero su salida inmediata corta la posibilidad de diálogo; finalmente, cuando vuelve de nuevo en 948, tampoco se produce un intercambio de réplicas con el coro en sentido estricto.

el texto no permite fijar con exactitud, como tampoco permite fijar en todos los casos quién los realiza, o incluso qué objetos se traen a escena. Para nosotros, el personaje que entra y sale es Trigeo¹. En cuanto a los movimientos que efectúa, entendemos que durante la estrofa reaparece dos veces (942 y 948) tras sendas salidas inmediatamente anteriores²: la primera, anunciada por él mismo, en 938 para buscar un altar³ y la segunda en 942 para buscar diversos accesorios⁴; en la antistrofa, le hacemos meterse en la casa en 1032, salida que él

¹ No hay ninguna duda de que esto es así para el segundo amebeo; no obstante, en el caso del primero, hay quien piensa que los personajes que van y vienen son el protagonista y su esclavo, como vamos a ver enseguida.

² Así también v. Daele, según sus anotaciones escénicas; sin embargo, v. Leeuwen indica una salida (949) y una entrada (956) más, mientras que Sommerstein señala sólo estos dos últimos movimientos. Por lo que se refiere a Olson (*ad* 937-55 y 948-9), apunta que Trigeo y su esclavo realizan varios viajes a la casa durante 939-49, pero no los precisa claramente. En fin, si los movimientos de Trigeo anotados por nosotros son probables, lo es muy poco, a nuestro juicio, su salida en 949 en busca del agua lustral que se menciona más tarde (956b): esta salida no tiene demasiado sentido si consideramos el comentario de Trigeo en 949, afirmando que todo está preparado para el sacrificio excepto la víctima. Aunque no se cite (cf. 948 s.), parece que el agua debe encontrarse entre los objetos traídos en 948.

³ Así v. Leeuwen y v. Daele, según sus indicaciones, y Platnauer (*ad* 938). Arnott (*Conventions* 49-50), en cambio, basándose en la información de autores antiguos y en la evidencia de las obras mismas, sostiene la existencia de un altar fijo sobre el escenario, y opina, en consecuencia, que Trigeo no sale después de 938 (ποριῶν, 938, aclara Arnott, sólo significa que Trigeo se va a proveer de un altar, y no es una indicación explícita de salida), sino que se queda en escena disponiendo del ya existente en ella. La feliz coincidencia de que el objeto necesario para la ocasión se encuentre en el lugar explica, a juicio del autor, el comentario jactancioso del coro en 939-41 y el asentimiento de Trigeo en el verso siguiente (942). Lo cierto es que las palabras del coro se explican perfectamente por el carácter encomiástico de la composición en la que se insertan (el coro hace un comentario general sobre la suerte del héroe), y las de Trigeo, por la propia situación (trae el objeto buscado); de otro lado, la existencia de un altar fijo en el teatro es algo discutido; de ahí la interpretación seguida por nosotros. Olson (*ad* 942) considera las dos posibilidades, pero le parece más probable la esbozada por Arnott; Dearden, *Stage* 47, también la considera convincente; asimismo, la sigue Sommerstein en su traducción de la obra.

⁴ Así v. Leeuwen y v. Daele; Platnauer no hace ningún comentario al respecto, y Sommerstein pone una indicación después de 947 en la que señala que los objetos que Trigeo menciona a continuación (948-9) han sido sacados no por él, sino por su esclavo. La hipótesis de Sommerstein no es descartable; sin embargo, hay dos razones que nos hacen preferir la nuestra: 1ª) el esclavo ha sido enviado dentro por Trigeo

mismo anuncia, y regresar al momento con la mesa que ha ido a buscar¹. Por lo que se refiere al esclavo que asiste a Trigeo, consideramos que, obedeciendo las órdenes de su amo de traer una oveja (937) y de sacrificar dentro al animal (1020b-2), sale antes de las canciones (938 y 1022) y regresa tras ellas (956² y 1039).

Hecha esta aclaración, necesaria, a nuestro juicio, ya que los movimientos escénicos afectan a lo que estamos estudiando, pasemos ahora a examinar por separado los pasajes,

en 937 en busca de una oveja, que saca a escena en 956, con lo cual no parece muy probable que el sirviente regrese antes trayendo algo distinto de lo ordenado por su amo; y 2ª) el contenido de 948-9, en boca de Trigeo, es apropiado para la reaparición de un personaje con aquello que ha ido a buscar (en ocasiones, los personajes salen por algo y regresan con ello «mostrándolo» y recordando al tiempo el cumplimiento de lo que motivó su salida, como ya hemos dicho). En fin, Olson (*ad* 937-55) considera que amo y esclavo se reparten la tarea de sacar a escena los objetos necesarios para el sacrificio, entrando y saliendo de la casa varias veces durante el amebio, pero no precisa del todo estos movimientos; respecto a los que se producen después de 942, de sus palabras se desprende tan sólo que, entre 943 y 949, el protagonista y su esclavo van y vienen al menos una y dos veces, respectivamente (*ad* 948-9).

¹ No hay argumentos definitivos para determinar el verso en que vuelve Trigeo; lo único seguro es que lo hace antes de 1039, o en 1039 mismo, ya que su esclavo, que entra con las piernas del carnero en este momento, se dirige a él (sobre la atribución de 1039 s. al criado, en lugar de a Trigeo, vid. Lowe, «Questions» 63-4, cuyo principal argumento es que la orden de coger las piernas del animal, formulada en 1039, debe estar en boca de la persona que las ha traído, es decir, del esclavo; Trigeo no puede ordenar a éste cogerlas, a menos que el criado las haya dejado primero en algún sitio, lo que parece una complicación innecesaria). Nosotros, convencionalmente, le hemos hecho volver en 1033, es decir, en el verso siguiente al de su salida. Que Trigeo regresa solo en algún momento antes de 1039, lo piensan, por ejemplo, v. Daele, Sommerstein (vid. sus indicaciones a los vv. 1037 y 1039, respectivamente) y Olson (*ad* 1037-8); y que lo hace con su esclavo en 1039, v. Leeuwen (vid. su indicación al v. 1039) y Platnauer (*ad* 1039-41). En este último caso, no habría contacto alguno coro-actor, como corresponde al lugar en que se produce la entrada: una escena yámbica.

² Sobre la posibilidad de que el sirviente reaparezca antes con otros objetos rituales, acabamos de expresarnos. Por otro lado, es preciso aclarar que el hacer entrar al criado con la oveja en 956 responde sólo a la necesidad de asignar un número de verso a los movimientos escénicos de los personajes: por una cuestión práctica hemos hecho coincidir la entrada con la apelación de Trigeo; no obstante, el sirviente puede haber regresado un poco antes (así, por ejemplo, Olson, *ad* 950-5), mientras el coro apremia por segunda vez a la pareja (950-5). De ser así, estaríamos ante un caso de contacto coro-actor inmediato, no pleno y en un lugar no marcado.

comenzando por aquél donde la toma de contacto se produce en el momento mismo de la entrada (942).

Trigeo reaparece en este verso retomando las palabras previas del coro para salir inmediatamente después, lo que hace imposible el diálogo. En efecto, tras el comentario del coro sobre el rumbo favorable que toman las cosas cuando la divinidad quiere (939-41), en referencia a la suerte del protagonista, entra éste con una observación que es una réplica clara a tal comentario; Trigeo corrobora la afirmación anterior del coro sobre su suerte poniendo como ejemplo de benevolencia divina el hecho de traer él mismo lo que ha salido a buscar hace un momento¹ (942: 'Ὡς ταῦτα δῆλά γ' ἔσθ'· ὁ γὰρ βωμὸς θύρασι καὶ δῆ, «Eso es evidente, sí, pues he aquí el altar a la puerta»). El mismo verso de entrada es también el de salida, ya que a continuación el personaje se mete de nuevo en la casa, mientras el coro, ansioso de paz al igual que Trigeo y su esclavo, se queda en escena exhortándoles a darse prisa en los preparativos (943-7).

Por lo que se refiere a los casos donde la toma de contacto no es inmediata propiamente hablando, se trata de 948-55 y de 1033-8, como sabemos.

El primero presenta la secuencia de comentario de entrada y toma de contacto a iniciativa del coro.

Tras meterse en la casa en 942, Trigeo reaparece con dos versos en los que menciona los objetos para el sacrificio que trae consigo y añade la observación de que sólo falta la oveja –señal de que el esclavo no ha vuelto todavía– (948-9): «Aquí está la cesta con granos de cebada, una guirnalda y un cuchillo, y aquí, el fuego; nada nos² detiene salvo la oveja». Respecto al destinatario de los versos, a través de los cuales el personaje muestra el

¹ Quizá haya que ver aquí una alusión a lo inverosímil del procedimiento escénico utilizado en el pasaje, a saber, el de encontrar en el interior de la casa, y al momento, todo tipo de objetos, en el caso de ahora un altar.

² Seguimos la lectura de los mss. ἡμᾶς (v. Leeuwen, Sommerstein, Olson), en vez de la de ὑμᾶς, que aparece en las ediciones de Coulon (en la traducción, sin embargo, reza «nos»), Hall-Geldart y Platnauer (también traduce «nos», *ad* 948-9). Bonanno, «Note» 48, señala el carácter indiscutible del ἡμᾶς de la tradición manuscrita, resultando ὑμᾶς un error patente, que ha pasado de una edición moderna a otra.

cumplimiento de la acción que motivó su anterior salida y revela al tiempo la razón de ésta, lo más que podemos decir es que Trigeo parece hablar para sí mismo, puesto que no se dirige expresamente a nadie, aunque es claro, en el contexto en que nos encontramos, que el protagonista conoce la presencia del coro, y que éste no permanece del todo aparte; de hecho, tras el comentario de Trigeo, el coro, cerrando la canción, interviene para apremiarles de nuevo a él y al esclavo (950-5).

En 1033-8, la secuencia es la de comentario del coro y toma de contacto a su cargo.

Ante la reaparición de Trigeo con la mesa que ha salido a buscar en 1032, el coro hace una observación elogiosa sobre el personaje (1033-6), en forma de pregunta retórica, y a continuación se dirige a él, diciéndole que va a ser envidiado (1037-8). Tal apelación no obtiene respuesta. Los versos 1033-8 ponen fin a la antístrofa, tras la cual reaparecen los trímetros, y se inicia una nueva escena con la entrada del sirviente trayendo las piernas del animal sacrificado dentro. Respecto al comentario del coro sobre Trigeo, sirve para caracterizar a éste e implícitamente a quien lo hace.

Desde el punto de vista de la estructura de la comedia, los *amebeos* de *Paz* 939-55 \simeq 1023-38 son estrofas divisoras de escenas en trímetros: el contacto coro-actor no tiene aquí nada de particular; lo único reseñable es que la participación de éste último en las canciones ayuda a desdibujar el corte con el recitado en trímetros¹; la misma observación ha sido hecha a propósito del *amebeo* que el coro mantiene con Diceópolis cuando éste sale de su casa al oír el pregón del heraldo (*Ac.* 1008-17).

Finalmente, la ausencia de diálogo con el coro cuando Trigeo entra en ambas canciones tiene, en nuestra opinión, un efecto particular: junto con los movimientos veloces del protagonista, y las propias palabras impacientes del coro, contribuye a crear el *tempo* rápido en el que se desarrollan los dos pasajes, y que pone de manifiesto el interés y el apresuramiento de Trigeo, de su esclavo y del coro para reestablecer la paz.

¹ En rigor, en *Paz* 942, el contacto ocurre en el interior de la canción, pero la proximidad de los trímetros precedentes permite afirmar, a nuestro juicio, que tal contacto hace de puente entre el recitado y la canción.

3.3. CONTACTO RETARDADO

Los casos en que el personaje que entra no establece contacto con el coro hasta pasado un número de versos considerable desde el momento de la entrada son *Ac.* 238-327 y *Nub.* 1321-475, en los que se produce contacto pleno. Más allá de estas características en común, hay ciertas diferencias entre ambos pasajes, que queremos destacar antes del análisis pormenorizado de cada uno de ellos: 1) la demora del contacto tiene en *Ac.* un efecto inexistente en el otro caso, crea tensión, pues se pospone un encuentro preparado previamente, que se espera tenga lugar en el momento mismo de la entrada del personaje; 2) siendo convencional en ambas ocasiones la ausencia primera de contacto, al ocurrir durante una escena en trímetros, en *Ac.* tiene además una motivación dramática: el coro está escondido, y el recién llegado no le ve –de ahí la sorpresa de éste cuando aquél sale de su escondite y se produce el encuentro¹–; 3) la forma del paréntesis previo al diálogo es diferente en cada caso, y la de *Ac.* es la más compleja: mientras que en *Nub.* está sólo el diálogo de entrada de los dos personajes que aparecen juntos (1321-44), en *Ac.* se combinan elementos de naturaleza distinta a cargo del recién llegado (comentarios –241-79 y 284a–) y del coro (anuncio de entrada –238-40– y comentario –280-3–); 4) por último, en este caso también, a diferencia de aquél otro, el contacto pleno se establece de forma progresiva: los dos elementos del coro y el breve comentario final del recién llegado, que anteceden al diálogo en *Ac.*, denotan, como vamos a ver, un contacto imperfecto de índole diversa, acústica, visual, e incluso física (el coro asalta a los personajes que han entrado anteriormente, lo que da paso a la comunicación plena).

En fin, entre los pasajes en que transcurre un número de versos desde la entrada del personaje hasta la toma de contacto con el coro (número mínimo en el caso de *Ac.* 1003 ss., *Avisp.* 1292 ss., *Paz* 948 ss. y 1033 ss., y notable en el de los dos estudiados ahora), o bien ésta no se produce, situación a la que nos referiremos más tarde, *Ac.* 238 ss. es el único

¹ Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστὶ; (284a), exclama Diceópolis al recibir el ataque inesperado del coro.

donde la ausencia de contacto se justifica en términos realistas, y adquiere valor dramático. En el resto de los casos, descontados *Paz* 948 ss. y 1033 ss., el hecho, según parece, no pasa de ser meramente convencional, explicable por tratarse del recitado en trímetros. En cuanto a las dos excepciones mencionadas, corresponden, como sabemos, a sendos amebeos coro-actor separadores de escenas yámbicas; así, pues, aquí no puede apelarse a la convención, y sucede, simplemente, que las dos partes no se hablan en un primer momento muy breve; por otro lado, no hay ninguna duda de que el recién llegado (Trigeo) conoce la presencia del coro, ya que ha estado en contacto con él en los versos inmediatamente anteriores de ambas canciones.

3.3.1. *El coro anuncia la entrada de Diceópolis y se esconde: la demora de la «escena de batalla» en Acarnienses (vv. 238 ss.)*

El coro, que ha irrumpido en la orquesta buscando al portador de la tregua con intención de agredirle, anuncia al final de la párodo la entrada de Diceópolis (238-40); la aparición en escena del responsable del pacto con los lacedemonios crea la expectación del encuentro del héroe con su oponente; sin embargo, la decisión de esconderse¹ tomada por el coro (239 s.) frustra tal expectativa². El encuentro se demora hasta el verso 280 y constituye la «escena de batalla», donde los Acarnienses, coléricos, atacan a Diceópolis por su pacto con los lacedemonios, y éste intenta persuadirles para que le permitan exponer las razones de la tregua. El tiempo que media entre el anuncio y el enfrentamiento lo ocupa la escena yámbica en la que Diceópolis celebra con sus familiares y dos esclavos, que entran con él, las Dionisias del campo (241-79)³.

¹ Del uso en la comedia de Aristófanes de la técnica de esconderse ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior; a éste remitimos, por tanto, para completar el análisis de ahora.

² Gelzer, «Some Aspects», demuestra, tomando como ejemplo la comedia *Aves*, que el juego con las expectativas del público es un aspecto importante de la técnica dramática de Aristófanes.

³ Como en el caso de la extensa preparación del discurso de Diceópolis, Mazon, *Essai* 26, relaciona la demora de la «batalla» mediante esta celebración con el asunto espinoso tratado sobre la escena; es necesario

En relación a esta escena, cabe señalar que casi toda ella corre a cargo del protagonista; su hija, el otro personaje parlante del grupo, dice sólo dos versos (245-6). La escena, por otra parte, incluye un elemento lírico (263-79), una monodia a Fales que cierra el conjunto, y que Diceópolis canta durante la procesión que celebra con los suyos; en cuanto a los trímetros precedentes, se desarrollan a lo largo de ellos un sacrificio y los preparativos para la procesión, y el contenido de los versos son fundamentalmente las órdenes correspondientes que Diceópolis y su hija formulan a los demás miembros del grupo.

En fin, tras esta escena –un largo comentario de entrada que acompaña a una acción escénica– el coro se abalanza sobre el protagonista, provocando la huida de sus acompañantes: la «batalla» comienza con la orden de ataque del corifeo (280-3), a la que sigue la reacción de sorpresa de Diceópolis ante el asalto violento de los Acarnienses: Ἡράκλεις τουτὶ τί ἐστί; (284a), exclama el protagonista, dando así la primera muestra expresa de haber descubierto la presencia de su oponente¹. Este contacto imperfecto (físico, además de visual y acústico) deja paso al diálogo entre ambos interlocutores: lo inicia Diceópolis en 284b, al dirigirse a los miembros del coro diciéndoles que van a romperle la olla en la que lleva el puré.

La «escena de batalla» de *Ac.* comprende los cuatro versos introductorios con la orden de ataque del corifeo (280-3) y la sizigía en versos largos compuesta por 284-346; dejando a

–opina el autor– situar al héroe y a su pacto privado con el enemigo bajo una perspectiva burlesca, que reste seriedad al asunto y que permita que el espectador contemple sin acritud la figura y la actuación de Diceópolis; de ahí la procesión grotesca y el ataque, en medio de la misma, del coro al protagonista, o la primera reacción de éste ante el asalto, preocupado por la marmita donde lleva el puré, en lugar de por su vida. Con independencia de que Mazon esté en lo cierto, es clara, no obstante, la expectación generada en los dos casos al posponerse la lucha y el discurso de Diceópolis a favor de los lacedemonios.

¹ La reacción de Diceópolis recuerda a la de Hermes en *Paz* 180-1a (180b-1a) y a la del esclavo de Bdelicleón en *Avisp.* 420a, comentarios analizados en el capítulo anterior: los tres personajes efectúan su entrada e indican el momento en que toman contacto visual con la realidad escénica mediante una expresión de sorpresa. Sin embargo, se trata de pasajes muy distintos: en *Avisp.*, por ejemplo, la toma de contacto es inmediata en sentido estricto, mientras que en *Paz* y *Ac.*, los recién llegados muestran un alejamiento de la escena previo, que tiene, por lo demás, una duración muy diferente en cada caso, extraordinariamente breve en el de *Paz* (medio verso: 180a) y notablemente extensa en el de *Ac.* (46: 238-83).

un lado el detalle que acabamos de mencionar sobre el momento propiamente dicho del inicio del diálogo de Diceópolis con el coro (284b), puede afirmarse que tanto las partes cantadas (284-302 = 335-46, dos amebeos semilíricos en los que el coro canta y Diceópolis recita¹) como las recitadas de la sizigía (303-34, epirrema en tetrámetros trocaicos) adoptan la forma de un diálogo violento entre ambos interlocutores, interrumpido sólo durante la breve ausencia de Diceópolis en 328-30, que sale, como sabemos, en busca del saco de carbón tomado como rehén. En definitiva, la orden de ataque del corifeo deja paso a una sucesión de réplicas y contrarréplicas del coro con el protagonista, que continúa hasta la salida de éste en el epirrema (327): el diálogo de ahora comprende, pues, el primer amebeo (284-302) y parte del epirrema (303-27).

La intervención del coro en el pasaje que nos ocupa se ajusta a lo establecido: participa en la «batalla» y permanece callado en el recitado en trímetros. Respecto a esto último, queremos destacar de nuevo cómo el hecho de que los Acarnienses se retiren proporciona cierta naturalidad a su silencio durante la escena yámbica, un silencio que es convencional y que no necesita motivación alguna. En otro orden de cosas, el contacto coro-actor que se produce en este pasaje hace de puente entre unidades estructurales distintas: así, el anuncio de la entrada de Diceópolis, formulado por el coro, sirve de transición de la párodo a la escena en trímetros siguiente; y el hecho de que el mismo personaje que ha participado en ésta protagonice el altercado violento con el coro, evita un corte brusco entre el recitado en trímetros y la «escena de batalla» que le sucede.

¹ Pertenecen al tipo de «amebeos de lucha», según la clasificación de Zimmermann. Tales amebeos aparecen de forma preferente en la «escena de batalla», están totalmente integrados en la acción dramática y representan el punto álgido del altercado. Por lo que se refiere al metro, es característico de la «escena de batalla» y de sus partes líricas el ritmo crético-trocaico, que resalta la agresividad de los contendientes; en el caso que nos ocupa, el epirrema está en tetrámetros trocaicos, y por lo que concierne a los amebeos, Diceópolis habla en este mismo metro, y el coro canta en créticos y peonios; en fin, un ritmo crético-trocaico es también el de la orden de ataque del corifeo previa al enfrentamiento (280-4). Sobre los «amebeos de lucha», vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 153 ss., y sobre la pelea coro-Diceópolis en *Ac.*, 38-41; para el valor caracterizador del metro en la «escena de batalla», y en la párodo en general, remitimos a las páginas 146-7 de la monografía citada.

Finalmente, desde el punto de vista dramático, nos parece reseñable la tensión que crea en este caso el contacto retardado: la crea, primero, por la demora misma de un hecho que todo parecía apuntar iba a ocurrir al momento; y segundo, y más importante, por la especial significación que tiene el encuentro de Diceópolis con el coro para la acción del drama. Tal momento es relevante habida cuenta de la amenaza que, en principio, suponen los Acarnienses para el éxito, ya alcanzado, del plan del protagonista¹. La tensión se acrecienta, además, por el propio contenido de la escena yámbica: la celebración de las Dionisias del campo, primera muestra de los beneficios de la paz (la guerra impedía celebrarlas) y que transcurre bajo la mirada silenciosa y amenazadora de quienes se oponen a la tregua. De otro lado, el enfrentamiento de los dos adversarios no es el único foco de tensión en el regreso a escena de Diceópolis tras la párodo: el hecho de que la voz del héroe se oiga dentro de la casa antes de hacerse visible (237-8) crea cierta expectación ante la entrada misma. Como ya señalamos en el capítulo anterior, al ocuparnos de la técnica de esconderse, la secuencia de elementos que encontramos en este pasaje tiene paralelos en otras comedias: un sonido fuera de escena anticipa la entrada de un personaje; los ya presentes lo oyen y se colocan disimuladamente a un lado; efectuada la entrada, el contacto entre el recién llegado y los personajes escénicos se demora (*Ran.* 312 ss.), o bien no se produce (*Paz* 232 ss.).

Mencionemos, para terminar, otro hecho. Sabemos con certeza que el coro se retira de su lugar en la orquesta y permanece en silencio durante la celebración de las Dionisias del campo de Diceópolis y los suyos, pero no resulta tan evidente la razón que le lleva a hacerlo. El deseo de acechar a su adversario y atacarle por sorpresa es una explicación posible; otra, la solemnidad del momento: la petición ritual de silencio formulada desde dentro (237) preludia un acto de culto que le inspira respeto (un sacrificio, conjetura el corifeo, 240a; más

¹ La persuasión del oponente convertido luego en auxiliar constituye uno de los incidentes característicos de la trama cómica, y está presente en la mayoría de las obras. El coro encarna frecuentemente a ese opositor equivocado que se deja persuadir (vid. De Hoz, «Aristófanes» 73-5); entre las comedias analizadas por nosotros, así ocurre en la propia *Ac.*, donde, en efecto, el coro representa una amenaza salvable para el plan de paz del héroe, y en *Avisp.*, donde Bdelicleón logra que los heliastas que forman el coro se sumen a su proyecto.

informado, el público espera asistir a la celebración de la fiesta que ha anunciado Diceópolis al final del prólogo, 201-2). En ambos casos el coro olvida su propósito inicial de agredir a su adversario, dejando a éste celebrar su éxito y acrecentando el interés del espectador por el encuentro; ello es posible gracias a que la comedia no exige a sus personajes actitudes consecuentes. Con independencia del motivo que justifique la decisión del coro, lo importante, a nuestro juicio, es la tensión que aporta la falta de contacto entre los dos contendientes: Diceópolis y los Acarnienses.

3.3.2. *El diálogo de entrada de Estrepsíades-Fidípides y la apelación del coro en el agón (Nub. 1321-475)*

Tras el último canto del coro, Estrepsíades y su hijo reaparecen con un diálogo en trímetros (1321-44) que sirve de introducción al segundo agón de la obra¹, discusión sobre si es o no justo que un hijo pegue a su padre; el diálogo contiene la típica lucha y los acuerdos para la celebración de un debate (respectivamente, «Streit» y «Abmachungen», en la terminología de Gelzer²), que preceden en la comedia al agón o a una escena de tipo agonal: los contendientes protagonizan un enfrentamiento físico o verbal, o ambas cosas a la vez, y acuerdan proseguir la discusión con argumentos. En nuestro caso, la lucha³ tiene

¹ Dover, *ad* 1321-1344, observa el paralelismo formal entre los dos agones de *Nub.* y afirma que ello enfatiza el nuevo papel de Fidípides como una réplica de su maestro, el Argumento injusto, participante, junto con el Argumento justo, del debate anterior; añade el autor que el discípulo del Argumento injusto no sólo imita los métodos retóricos de su maestro, sino que reproduce sus mismas palabras. Por lo que se refiere al diálogo de entrada Estrepsíades-Fidípides de ahora, es el correlato del sostenido por los dos Argumentos en su primera –y única– aparición en la obra en 889 (del que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior). El paralelismo entre los dos agones lo apunta también Gelzer, *Agon* 17-9.

² Sobre el diálogo de *Nub.* 1321-44, vid. Gelzer, *Agon* 17-8 y 50.

³ Como hemos señalado en el capítulo anterior, la disputa violenta que precede al agón o a una escena de tipo agonal no tiene una forma fija. Si el coro toma parte, se desarrolla en versos largos, alternando, por lo general, con elementos cantados; es la lucha que sucede a la párodo (o que coincide con ella), como acabamos de ver a propósito de *Ac.*, donde el enfrentamiento del coro con Diceópolis adopta la forma de una sizigía epirremática. Si sólo participan actores, la lucha se desarrolla en trímetros, como ocurre en el caso

lugar en los vv. 1321-31a, y es una continuación, como se descubre con claridad más adelante¹, de la pelea entre padre e hijo, enfrentados por sus gustos literarios distintos, que se ha desarrollado dentro en el transcurso de la fiesta en honor de Fidípides (celebrada en la casa durante el canto del coro)². En rigor, la lucha incluye sólo insultos, los que Estrepsíades profiere contra su hijo por pegarle (1325a, 1327, 1330a; otro hay en 1332b), y que éste recibe impasible (1325b, 1326b) e incluso irónico (le gustan, desea oír más, 1328-9, 1330b); sobre el escenario no se representa ninguna agresión física: Fidípides ha golpeado dentro a su padre, lo que por el momento sólo se apunta por alusiones, la primera al inicio mismo de la escena, con Estrepsíades saliendo de su casa pidiendo socorro y gritando que le pegan (1321-4). El acuerdo para la celebración de un debate³ se produce en 1331b-44: la iniciativa de discutir razonadamente si es justo que un padre sea golpeado por su hijo recae en Fidípides, y Estrepsíades la acepta.

La toma de contacto de los personajes con el coro tiene lugar después de este diálogo, es decir, en el agón. En la oda que lo abre (1345-50), el coro se dirige a Estrepsíades animándole a ser persuasivo en sus argumentos, pues Fidípides se muestra muy seguro de su triunfo, y en el *katakeleusmos* siguiente (1351-2) le exhorta a comenzar su discurso. Estrepsíades expone su postura (epirrema, 1353-85, *pnigos*, 1386-90), y el coro pasa a cantar la antoda (1391-6), donde comenta lo dicho por el padre y despierta expectación por lo que pueda decir el hijo⁴; después invita al otro contendiente a iniciar su discurso

que nos ocupa; en este sentido, el diálogo en dámetros anapésticos entre los dos Argumentos que precede al primer agón de *Nub.*, diálogo analizado en el capítulo anterior, resulta excepcional. Sobre los aspectos formales y de contenido de la lucha, vid. Gelzer, *Agon* 59-60 y 57-8, respectivamente.

¹ En el epirrema del agón, 1353-90, que resulta ser, en su mayor parte, un relato detallado que hace Estrepsíades de lo sucedido en el interior durante el *stasimon*.

² La última vez que padre e hijo entran juntos en casa es para celebrar esta fiesta, lo que sucede en 1213. Después tienen lugar los encuentros sucesivos de Estrepsíades, que reaparece enseguida, con los dos acreedores (1214-58, 1259-302), y tras ellos aquél se va otra vez dentro, y el coro pasa a cantar el estásimo.

³ Vid. Gelzer, *Agon* 58, para el contenido de este elemento, y 60-1, para las cuestiones formales.

⁴ Oda y antoda pertenecen al tipo de canciones corales parenéticas descrito arriba, a propósito de *Ac.* 358-65.

(*antikatakeusmos*, 1397-8), y el agón concluye con la réplica de Fidípides (antepirrema, 1399-444, *antipnigos*, 1445-51). Pero el contacto coro-actor sigue hasta el v. 1464 en forma de un verdadero diálogo entre el corifeo y Estrepsíades (1452-64), un diálogo en trímetros que da comienzo a la escena en este metro que sucede al agón: vencido, Estrepsíades se dirige a las Nubes culpándolas de lo sucedido (1452-3), y éstas, mostrándole su verdadera naturaleza, le responden que le han aconsejado mal a sabiendas, para castigarle por su actitud deshonesto con los acreedores (1454-5, 1458-61), lo que Estrepsíades acepta (1462-4).

Resumiendo, el contacto coro-*skene* se produce aquí en dos momentos de la obra distintos, uno, el agón, donde al coro le corresponde participar, y otro, una escena en trímetros, donde su participación, por su carácter excepcional, es siempre un hecho destacado. Como en otras ocasiones, este contacto permite una transición gradual de un elemento a otro diferente: dirigidos al personaje que ha intervenido en la escena en trímetros precedente, la oda y el *katakeusmos* del coro hacen de puente entre ésta y el agón; en cuanto al diálogo del corifeo con Estrepsíades, hace de puente entre el agón, a cargo del coro y de los personajes de la *skene*, y la escena en trímetros siguiente, dominio propio de éstos últimos.

Para terminar, queremos aludir brevemente a dos cuestiones. Por un lado, a la diferencia del tipo de contacto en el agón y en la escena en trímetros siguiente: en ésta hay un verdadero diálogo coro-actor, mientras que en aquél la participación del coro se reduce en lo esencial a solicitar los discursos de los contendientes¹; por otro, a la caracterización formal del agón, que determina las intervenciones del coro y de los personajes durante el mismo².

¹ En la medida en que el coro solicita estos discursos, permanece ligado a la *skene* durante los mismos; de ahí que hayamos considerado que el contacto establecido con los personajes a través de la oda del agón prosigue durante todo el debate. Por otra parte, el coro es apelado por Estrepsíades en el epirrema –1354b y 1368– (a no ser –complicación que parece innecesaria– que se trate de esas alocuciones dirigidas a un oyente tan sólo simulado, que se encuentran a veces en la comedia aristofánica; vid. Fränkel, «Anreden»).

² Para una descripción pormenorizada de estas partes, remitimos a la monografía ya citada de Gelzer, *Agon* 73-123.

3.4. LA AUSENCIA DE CONTACTO CON EL CORO

Los casos en que un personaje llega a una escena ocupada sólo por el coro y no establece contacto con él corresponden todos ellos a entradas que se producen en el recitado en trímetros, ya sea al inicio de una escena yámbica, el caso más frecuente (*Ac.* 719, 860, 1000, 1174, *Nub.* 627, 814, 1131, *Avisp.* 1122, 1474, *Paz* 819 y 1191), o en el interior de la misma (tan sólo *Ac.* 729 y *Nub.* 1214¹). Como ha quedado señalado al comienzo de este capítulo, la ausencia de contacto se mantiene aquí durante toda la escena a la que da inicio la aparición del personaje.

La situación habitual es aquella en la que éste acompaña su entrada con una tirada de versos que constituye por sí misma la escena²: puede tratarse de una primera –y única– entrada, como en *Ac.* 860-3, 1000-2 y *Nub.* 1214-22a, o de una reaparición tras una salida anterior, como en *Ac.* 719-28, 1174-89³, *Nub.* 627-33, 1131-45a, *Avisp.* 1474-81, *Paz* 819-23 y 1191-6. Estos parlamentos son por lo general breves, no alcanzando la mayoría los 10 versos: el más largo es *Ac.* 1174-89, con 16, seguido de *Nub.* 1131-45a (14'5) y *Ac.* 719-28

¹ Consideramos que el conjunto formado por 1131-302 constituye una sola escena yámbica, enmarcada por la segunda parábasis (1113-30) y el estásimo de 1303-20; dentro de ella se insertan dos elementos líricos a cargo de los actores: las monodias de Estrepsíades de 1154-70 (aunque la canción pasa a diálogo a partir de 1163) y de 1206-13. Formalmente, esta interpretación nos parece más correcta que la que supone considerar 1131-302 como una serie de escenas yámbicas divididas por los elementos líricos citados. Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 316-7, recoge las dos interpretaciones, de las cuales parece preferir la segunda.

² Ésta comienza con la entrada del personaje y finaliza con el movimiento escénico que se produce después del parlamento pronunciado por aquél (o al final del mismo, como en *Ac.* 1174-89, donde el último verso es un anuncio de entrada, y *Nub.* 1214-22a, donde la aparición repentina de una figura hablando –1221b– interrumpe por un momento la tirada, que se retoma para cerrarse inmediatamente); por lo que respecta a este movimiento, o bien el recién llegado o alguno de sus acompañantes salen, y otro personaje entra a continuación (*Ac.* 719-28, 1000-2, 1174-89 y *Paz* 1191-6), o bien se produce esta nueva entrada sin que ninguno de los presentes abandone previamente el escenario (*Ac.* 860-3, *Nub.* 627-33, 1131-45a, 1214-22a, *Avisp.* 1474-81 y *Paz* 819-23). En fin, a luz de lo dicho, queda claro que las tiradas de *Ac.* 1174 ss. y de *Nub.* 1214 ss. no constituyen en rigor una escena, ya que el último verso de ambas pertenece ya a la escena siguiente.

³ Sobre la identidad del personaje que aparece en *Ac.* 1174, vid. *infra*, p. 213, n. 2.

(10); las tiradas restantes oscilan entre los 3 versos de *Ac.* 1000-2, y los 8 de *Nub.* 1214-22a y *Avisp.* 1474-81 (4 tiene *Ac.* 860-3; 5 y 6, *Paz* 819-23 y 1191-6, respectivamente; y 7, *Nub.* 627-33). Cabe señalar, por otro lado, que estos discursos adquieren con frecuencia un cierto grado de dialogización, al estar dirigidos, en su totalidad o en parte, a un interlocutor, que, por supuesto, no es el coro. El destinatario puede ser *a)* alguien que está dentro de la casa, como en *Ac.* 1000-2¹, 1174-89, *Nub.* 627-33 y 1131-45a; *b)* un acompañante mudo del personaje que habla, como en *Ac.* 860-3, *Nub.* 1214-22a y *Paz* 1191-6²; *c)* el público mismo, como sucede en *Paz* 819-23, donde el protagonista, al regreso de su viaje al cielo, se dirige en un momento a los espectadores para hacer una pequeña broma a su costa³ (desde arriba parecían pequeños y malvados, pero, desde la tierra, parecen mucho más malvados, 821-3); *d)* por último, una persona que podríamos llamar ficticia, como en *Nub.* 1131 ss., donde Estrepsíades, después de mencionar los favores pedidos a los prestamistas (1137), recurre súbitamente al estilo directo (1138 s.), fingiendo dirigirse a varios de ellos con la petición de que le aplacen el pago o incluso le perdonen sus deudas (más tarde, en el último verso, llama a alguien de la casa, como se ha dicho unas líneas más arriba). Con seguridad, sólo en *Avisp.* 1474-81 el personaje que habla no se dirige en ningún momento a nadie en particular, y lo mismo podría ocurrir en *Ac.* 719-28, aunque también cabe interpretar la tirada (cf. 720-2 y 725-6) como una especie de pregón (al estilo de *Ac.* 1000-2), dirigido a «todos» los que puedan escucharlo (figuras dramáticas, pero también el coro y el público).

Para concluir con estas intervenciones, queremos mencionar el hecho de que un grupo de

¹ Conteniendo el anuncio de la fiesta de los Jarros, estos versos constituyen una especie de pregón que está dirigido en primer lugar a los personajes del drama, pero también, en cierta forma, al coro y al público.

² Sobre la identidad del acompañante de Trigeo en estos versos, vid. *infra*, p. 220, n. 2.

³ Se trata de una típica apelación a los espectadores, como típico también es el contenido de la misma: el vilipendio del público. Para bromas semejantes, cf. *Nub.* 1096-101, 1201-3, *Paz* 54-5 y *Ran.* 274-6. Sobre la «ilusión dramática» y su ruptura a cargo de los personajes o del coro, vid. *infra*, p. 286, n. 1 y 2; respecto a la broma que nos ocupa, es de sobra conocido que el insulto –muy inocente en nuestro caso– y la escrología son dos componentes esenciales de la comedia aristofánica (vid., p. ej., Degani, «Insulto» e «Invettiva»).

ellas destaca sobre el resto por su contenido. Se trata de *Ac.* 1174-89, *Nub.* 627-33, *Avisp.* 1474-81, *Paz* 819-23 y 1191-6, que tienen en común el seguir a un intermedio del coro (parábasis: *Nub.* 627-33, *Paz* 819-23; segunda parábasis: *Paz* 1191-6; canción: *Ac.* 1174-89, *Avisp.* 1474-81) e informar sobre lo ocurrido fuera de escena durante el mismo. Sin embargo, el valor informativo de estos discursos es escaso¹; la mayor información la proporciona *Ac.* 1174-89, el único que merece propiamente la calificación de *rhexis*, y que es una parodia de los relatos de los mensajeros de la tragedia²; en los otros, sobre todo por lo que se refiere a *Nub.* 627-33, *Paz* 819-23 y 1191-6, los personajes revelan lo esencial, comunican un hecho con la máxima brevedad y, en estos tres casos, –podría decirse– sólo por alusiones³. Tenemos, pues, elementos sencillos, ágiles, que recuperan para la escena hechos acaecidos fuera de ella durante una intervención coral que cubre un lapso de tiempo.

Situación menos frecuente que la descrita es aquella en la que entran dos personajes dialogando.

Nub. 814-43 y *Avisp.* 1122-54 constituyen verdaderos diálogos con los que dos personajes principales (Estrepsíades y Fidípides –*Nub.*–, y Filocleón y Bdelicleón –*Avisp.*–) reaparecen en este momento de sus respectivas obras. Componen la escena durante la cual no hay contacto con el coro⁴ y, comparados con las tiradas anteriores, son elementos

¹ Landfester, *Handlungsverlauf* 210-1, observa cómo la comedia aristofánica precisa poco los hechos que suceden fuera de la vista de los espectadores, así como la duración de los mismos, y añade que tales hechos, bien no se tematizan, bien son recuperados para la escena sólo de forma muy vaga, resultando excepcional el relato detallado de los mismos, al estilo, por ejemplo, de *Ac.* 1174-89. Landfester (*Handlungsverlauf* 221-3) relaciona tal circunstancia con la tendencia de la acción cómica a configurarse como presente, o, lo que es igual, a adoptar un modelo de organización donde las acciones, más que subordinarse cronológica y casualmente, se yuxtaponen.

² Rau, *Paratragodia* 139-42.

³ En el caso de *Paz* 819-23, la información de Trigeo sobre su viaje de regreso del cielo a la tierra se completa con comentarios jocosos en el diálogo siguiente entre el protagonista y su esclavo, que sale de la casa en 824 (cf. 824-41).

⁴ La salida, después del diálogo, de uno de los personajes que han entrado juntos provoca el cambio de escena en ambos casos: en *Nub.*, sale una de las dos figuras parlantes, y, en *Avisp.*, el esclavo mudo que ha acompañado a éstas.

relativamente largos (30 –*Nub.*– y 33 –*Avisp.*– versos).

En fin, queda aún por analizar el pasaje de *Ac.* 729-49. De él queremos señalar que sólo un concepto amplio de diálogo permite considerarlo bajo este epígrafe. A cargo del Megarenses y de sus dos hijas cuando entran por primera –y única– vez en la obra, el conjunto lo forman una *oligostichia* (729-34) y una *resis* (736-49) del Megarenses, y dos palabras en boca de sus hijas (735); a éstas, por otro lado, están dirigidos todos los versos del Megarenses, salvo los dos iniciales de la *oligostichia* (729-30) y el último de la *resis* (749), que tienen un destinatario distinto¹. Si hablamos, pues, de diálogo (lo que tenemos, más bien, es una pretensión de intercambio de recitado), habría que decir que *Ac.* 729-49 es el único que acompaña a una primera entrada, y el único, además, en que los participantes son personajes del todo secundarios, aunque, como es frecuente en la comedia, brillen con luz propia durante su paso breve por la escena.

Respecto al hecho de que los parlamentos de entrada predominen sobre los diálogos, hay que decir que para que haya diálogo deben entrar al menos dos figuras parlantes juntas, y esto no es lo habitual en las obras estudiadas.

En el capítulo anterior, a propósito de los diálogos de entrada de *Cab.* 1151 y *Nub.* 889 ss., se ha señalado que tal hecho es casi excepcional cuando la escena está ocupada por actores, no llegando a una de cada diez las entradas de este tipo. La situación cambia cuando la escena se encuentra desierta, se halle o no el coro en la orquesta: en tal caso, la aparición de las dos figuras parlantes deja de ser una excepción, pero es menos frecuente que la de una sola; según nuestras cifras, frente a 21 entradas de esta segunda clase hay 9 de la primera (*Ac.* 238, 729, *Cab.* 1, *Nub.* 1, 814, 1321, *Avisp.* 1, 1122 y *Paz* 1). Pensamos que la diferencia entre ambas situaciones puede relacionarse con la limitación del número de actores para papeles hablados existente en la comedia²: la escena vacía favorece la entrada

¹ Rau, *Paratragodia* 145, señala que el apóstrofe del Megarenses al mercado de Atenas (729-30), cerrado durante tanto tiempo, parodia el motivo trágico del saludo solemne y de tintes patéticos a un interlocutor inanimado, un país, una ciudad o un lugar. Además del saludo al lugar de la escena, se llama también a Diceópolis para que salga (749).

² Sobre esta cuestión, vid. *infra*, pp. 307 ss.

simultánea de dos (o tres, caso de *Ac.* 729 y *Avisp.* 1) figuras parlantes, que, por otro lado, no han de aparecer necesariamente dialogando.

Para concluir, queremos insistir de nuevo en el carácter convencional, en los pasajes estudiados ahora, de la falta de contacto entre el recién llegado y el coro, al producirse en el recitado en trímetros, dominio propio de los personajes de la *skene*. Tal incomunicación es pura y simplemente lo esperado, no necesita un motivo realista que la explique, y no se deriva de ella ningún efecto dramático particular.

CAPÍTULO 4

PERSONAJES Y ESCENAS

4.1. INTRODUCCIÓN

La abundancia misma de personajes que tienen las obras, unida, lógicamente, a que éstos son los que entran y salen, nos ha llevado a considerar a las *dramatis personae* en nuestro trabajo. De ellas nos ocuparemos en la primera parte del capítulo, contemplándolas no tanto desde la perspectiva de las entradas y salidas como de la escena. El número de personajes, su rica variedad y la utilización de los «mudos»¹ (con especial atención a la figura del esclavo y al uso que Aristófanes hace de los comparsas para enriquecer como espectáculo las comedias) son algunas de las cuestiones examinadas; también lo son la presencia de los personajes sobre el escenario y la cantidad de versos que dicen.

La segunda parte del capítulo está dedicada al estudio de las escenas. Analizamos el número, la extensión de las escenas y la ocupación del escenario, aspecto este último que nos ha dado pie a referirnos a la espinosa cuestión del número de actores en la comedia, ya que la regla de limitación existente al respecto condiciona el trabajo del poeta; como veremos, ésta es una posible explicación de que el promedio de personajes parlantes por escena sea más o menos similar en todas las obras, a diferencia de lo que sucede en el caso de los personajes mudos, cuyo número era libre y dependía, por lo que parece, de la

¹ El trabajo de Richter, *De mutis personis*, sobre los papeles silenciosos en la tragedia y en la comedia griegas constituye, al menos en lo tocante a Aristófanes, poco más que un mero censo de estas figuras.

generosidad del corego.

En fin, los elementos estudiados ahora ofrecen también muestras de ese rasgo esencial de la comedia que es su apertura estética como forma de arte. A esta apertura del género van unidos, por ejemplo, la gran cantidad de personajes menores, de ordinario con una sola entrada, y el gusto por el movimiento escénico rico que, en mayor o menor grado, tienen, salvo *Cab.*, todas las comedias. Desde el punto de vista del espectáculo, por otra parte, ambos elementos poseen un efecto escénico de animación indudable, efecto que iba dirigido a gustar al público; además, la abundancia de entradas y salidas imprime un *tempo* rápido a la acción.

A propósito de *Cab.*, constituye, como ha quedado dicho, un caso particular dentro del grupo de comedias estudiadas (en realidad, dentro del conjunto de la producción aristofánica). Su corta lista de personajes (cinco parlantes y uno mudo, frente a los diez y cinco, respectivamente, que tiene *Nub.*, la siguiente pieza con el reparto más reducido), la escasez de figuras menores (sólo una *persona muta* –Tregua– y una parlante –el esclavo 2º–), el reducido número de escenas (24, frente a las 42 de *Nub.*, la obra con menos movimientos después de la que nos ocupa), son sólo algunos de los rasgos que separan a *Cab.* del resto de las comedias; otras diferencias irán aflorando a lo largo del capítulo. Todas ellas ponen de manifiesto la economía y elementalidad propias de *Caballeros*¹. Señalemos, para terminar, que ésta es precisamente la comedia que supone el estreno de Aristófanes como regidor. La economía de *Cab.* y su carácter más cerrado podrían deberse, quizá, al propósito del poeta de allanar, dada su inexperiencia, las dificultades de la dirección escénica².

¹ Esta particularidad de *Cab.* (puesta de manifiesto de formas diversas) es de sobra conocida; a ella se refieren, por ejemplo: Russo, *Aristofane* 130; Thiery, *Aristophane* 42, 160-1; y Harriott, *Aristophanes* 78 ss.

² Es interesante a este respecto el pasaje de la parábasis de *Cab.* (512 ss.) en el que el coro justifica al poeta por haber confiado la dirección de sus comedias anteriores a otra persona; el coro alega la juventud de Aristófanes y la dificultad de la tarea.

4.2. EL NÚMERO DE PERSONAJES

Que las comedias estudiadas, salvo *Cab.*, poseen un número alto o incluso muy alto de personajes, acaba de ser señalado en la introducción del capítulo. Pues bien, lo que nos proponemos ahora es elaborar de la manera más rigurosa posible la lista de *dramatis personae*, poniendo de manifiesto las dificultades que ello plantea, sobre todo en lo concerniente a las figuras mudas, y explicando nuestra propia interpretación de los casos dudosos. No obstante, creemos de interés hacer antes algunas consideraciones sobre lo que ese alto número de personajes que desfila por la escena cómica significa:

- 1) En primer lugar, está el carácter colectivo, plural, que tal hecho da a la acción.
- 2) En segundo, la animación escénica que proporciona a las obras, o, dicho de otra manera, lo que las enriquece desde el punto de vista del espectáculo.
- 3) El repertorio extenso de personajes no añade en sí complejidad a la trama; ésta es sencilla, lineal, carece de enredos y está vertebrada en torno a la figura del personaje o de la pareja protagonistas, como es sabido.
- 4) Finalmente, y en relación con esto último, la gran mayoría son *personae* de escasa o nula importancia dramática. Con la excepción quizá de Cosecha y Fiesta, a las que nos referiremos más adelante, toda la larga lista de figuras mudas son de este tipo; en el caso de los papeles hablados, lo son ocho (siete si contamos *Cab.*) de cada diez¹. Se trata, por lo general, de personajes que efectúan una única entrada² y que sólo existen mientras dura su

¹ Todos los personajes parlantes (58) excepto Diceópolis, Lámaco (*Ac.*), esclavo 1º, Morcillero, Paflagonio, Pueblo (*Cab.*), Estrepsíades, Fidípides, Sócrates (*Nub.*), esclavo 2º, Filocleón, Bdelicleón (*Avisp.*), esclavo 2º, Trigeo y Hermes (*Paz*).

² El hecho de que estos personajes vuelvan a escena es excepcional, y por lo común poco significativo, pues tiende a tratarse de salidas y reapariciones en un mismo momento de la obra; así siempre (Anfiteo, criado de Eurípides, mujer de Diceópolis –figura *muta*–: *Ac.*; esclavo 2º: *Cab.*; esclavo 1º, Tumulto: *Paz*) excepto en los casos del discípulo 1º de *Nub.*, del mensajero de Lámaco (*Ac.*) y de Fiesta y Cosecha –figuras *mutae*– (*Paz*). Para los datos relativos al número de entradas de los personajes y a su lugar de aparición, vid. *infra*, pp. 323-7 y 312-22, los cuadros «Entradas, presencia escénica y participación verbal» y «Secuencia escénica», respectivamente.

paso –fugaz comúnmente– por el escenario, personajes que enriquecen en un momento dado las obras sin aportar nada esencial a la acción.

Subrayemos, para terminar, *a)* que el lugar preferente de aparición de estos personajes menores –nos centramos exclusivamente en los papeles hablados– es el prólogo¹ y sobre todo las escenas de la segunda parte²; y *b)* que dentro del grupo sobresalen por su tipicidad los individuos que visitan al protagonista tras la parábasis, individuos cuya –única– entrada tiene que ver con el nuevo orden creado por la hazaña cómica³.

4.2.1. *Los personajes parlantes*

El número de personajes parlantes de las obras analizadas oscila entre los 5 de *Cab.* y los 22 de *Ac.*; una posición intermedia ocupan *Avisp.* con 9, *Nub.* con 10 y *Paz* con 12⁴. La

¹ Es un hecho conocido que el prólogo de la comedia no tiene una función meramente expositiva y que es capaz de enriquecerse con otro contenido y acciones (vid., p. ej., Händel, *Formen* 182); la aparición en él de algunos personajes menores, como sucede en *Nub.* (entran el esclavo de Estrepsíades, el discípulo 1º y al menos cuatro compañeros de éste último «mudos»), y sobre todo en *Ac.* (con cinco personajes parlantes y al menos once comparsas, vinculados todos ellos a la Asamblea que se celebra al inicio de la obra) y *Paz* (con Pólemo, Tumulto y como mínimo dos hijas de Trigeo –una, figura parlante, y otra, muda–; además el esclavo 1º), puede quizá verse como un indicio de este hecho.

² Sobre la organización de la segunda parte de la obra, con la típica sucesión de escenas más o menos autónomas, en las que diferentes individuos (*molesti*, pero también personajes de otra índole) acuden adonde el protagonista, o en las que diferentes cuestiones son tratadas por las mismas figuras, vid., p. ej., Gelzer, *Agon* 212-4, y sobre todo «Feste Strukturen» 65-86.

³ Sobre las escenas de estos típicos visitantes, pueden verse Gelzer, *Agon* 212-24, Händel, *Formen* 205-15, y Cassio, *Commedia* 128-38; además el trabajo antiguo de Cornford, *Origin* 115-33, con referencias a contribuciones anteriores, como, por ejemplo, la fundamental de Poppelreuter (*De primordiis*).

⁴ Los catálogos de personajes de las comedias aristofánicas más precisos y completos son los de Russo, *Aristofane* 112-5 (*Ac.*), 139-41 (*Cab.*), 184-5 (*Nub.*), 204-5 (*Avisp.*), 225-7 (*Paz*), 252-4 (*Aves*), 278-84 (*Lis.*), 302-3 (*Tesm.*), 332-4 (*Ran.*), 346-7 (*As.*), 360-1 (*Pl.*); y Pickard-Cambridge, *Festivals* 149-53. A diferencia de éste último, Russo ofrece además la relación de *personae mutae*. También merecen destacarse las listas de personajes elaboradas por Sommerstein, que aparecen en sus ediciones de las comedias; al menos las de las obras analizadas por nosotros son listas rigurosas y completas, que incluyen a personajes parlantes y mudos (para estas listas, vid. las páginas siguientes de las ediciones de las comedias: 38-9 (*Ac.*), 9 (*Cab.*), 10-1 (*Nub.*), 2-3 (*Avisp.*), 2-3 (*Paz*)). Por lo que se refiere a obras concretas, destacan los

media de personajes parlantes por obra es de 11'6.

Salvo en *Cab.*, en todas las demás comedias hay problemas de interpretación que afectan al número de personajes, unas veces de forma más significativa que otras. En estos casos, hemos seguido siempre los criterios de simplicidad y economía dramática.

Así, *Ac.* tendría un personaje parlante más¹, si se considera que el criado de Lámaco de 959-70 y el mensajero que informa de la fallida expedición del militar (1174-89) no son la misma persona². La lista de *Paz* podría alargarse con un número mínimo de dos figuras³: la

catálogos, de figuras parlantes y mudas, de Olson y MacDowell en sus respectivas ediciones comentadas de *Paz* (xliv) y *Avisp.* (46). Como enseguida veremos, los inventarios coinciden plenamente o presentan sólo ligeras diferencias. En fin, las listas de Coulon-v. Daele son una edición crítica de las de los mss. y sólo incluyen a los personajes parlantes (vid. *Aristophane*, I, 11 (*Ac.*), 79 (*Cab.*), 163 (*Nub.*); *Aristophane*, II, 16 (*Avisp.*), 98 (*Paz*)); incompletas y confusas a veces, vamos a prescindir de ellas.

¹ Creemos que ésta es la única variación posible justificada. Enseguida vamos a referirnos a la interpretación errónea de algunos autores, que hacen hablar sólo a una de las dos hijas del megarense, cuando es claro que ambas son figuras parlantes. Otra interpretación equivocada, a nuestro juicio, es la que identifica al heraldo de la Asamblea (43 ss.) con el de los Jarros (1000-2). Ésta parece ser la postura de Sommerstein, que en su lista de *Ac.* (pp. 38-9) incluye sólo a un heraldo y en la edición del texto llama así a ambas figuras. En nuestra opinión, se trata de personajes con una función semejante, pero no nos parece muy razonable pensar que sean la misma *persona* (así Russo, *Aristofane* 112, y Pickard-Cambridge, *Festivals* 150).

² Nosotros entendemos que se trata del mismo sirviente, que, además, interviene en silencio en 1097 ss., ayudando a Lámaco a hacer los preparativos de la expedición; este criado, que sale de campaña con su amo en 1142, regresa tras el último intermedio coral relatando la catástrofe. Tal interpretación es considerada por Russo (*Aristofane* 115) muy probable, y de hecho él mismo la sigue cuando, en la distribución de partes (p. 112), da al tercer actor el papel de «Mensajero de Lámaco», designando así al de 959 ss. y 1174 ss.; lo mismo hace Pickard-Cambridge, *Festivals* 150. Sommerstein, en cambio, piensa que son dos personajes parlantes distintos, como se deduce de su repertorio (*Acharnians* 38-9).

³ Esto, dejando a un lado el conocido caso de *Paz* 1210-64, donde los mss. multiplican gratuitamente los interlocutores de Trigeo. El texto, sin embargo, sólo indica la presencia de tres personajes además del protagonista: un vendedor de armas (1209), un fabricante de lanzas (1213, 1260) y otro de cascos (1213, 1255); los supuestos interlocutores restantes (un fabricante de penachos, uno de corazas y otro de trompetas) son producto de la imaginación de los comentaristas antiguos. Una lectura atenta del diálogo, por otra parte, muestra que sólo el vendedor toma la palabra, y que sus dos acompañantes son «mudos»: Olson (*ad* 1210-64) hace notar cómo Trigeo evita dirigirse directamente a los fabricantes en 1256-63, indicio de su carácter

comedia tendría un tercer criado, si el que está con Trigeo en 824-1126 no es uno de los esclavos prologales, contrariamente a lo interpretado por nosotros¹; del mismo modo, las hijas parlantes de Trigeo podrían ser dos, o incluso alguna más, si se considera que los versos 114-8 son cantados al unísono por todo el grupo, compuesto al menos de dos muchachas, y no por una sola, como hacemos nosotros². En cuanto a *Nubes*, podría tener desde uno o dos personajes más hasta uno menos, dependiendo de la interpretación que se haga del agitado pasaje final de la comedia (1493-509), donde ni las réplicas ni los

mudo, y Sommerstein (*ad* 1210) señala que, incluso en el diálogo sobre los cascos (1250 ss.), quien habla no puede ser el fabricante de cascos, sino el vendedor, pues el personaje en cuestión dice que él compró los objetos, y no que los hizo (vid. también 1240-1 a propósito de las trompetas). La lectura de los mss. supone además un número de actores que desborda ampliamente la regla de limitación de intérpretes de la comedia, más aún teniendo en cuenta que antes de la entrada de este supuesto grupo tumultuoso ha salido otro personaje parlante. En fin, Bergk enmendó el error, y todos los editores recientes le han seguido. Sobre esta cuestión, vid. Dover, *Comedy* 136; Sommerstein, *ad* 1210, Olson, *ad* 1210-64, y Platnauer, *ad* 1210-64.

¹ Los mss. indican únicamente que se trata de un criado. En rigor, puede ser un sirviente distinto de los dos del prólogo, pero, según los criterios expuestos, nosotros hemos prescindido de esta posibilidad y asumimos que se trata de uno de ellos, en concreto del doméstico 2º. La conversación amo-criado en 824 ss. evidencia que éste conoce el viaje que ha hecho Trigeo; pues bien, el esclavo 2º es precisamente quien recita en el prólogo la *resis ad spectatores*, en la que se nos informa del plan trazado por el protagonista, quien anuncia la entrada de éste y dialoga con él durante su primera escena en la obra, y quien llama a las hijas de Trigeo para que le persuadan de que no realice el viaje. Coulon-v. Daele y Platnauer indican sin más Esclavo; también Sommerstein, aunque señala (*ad* 824) que puede tratarse muy bien del esclavo 2º del prólogo (de hecho, en la lista de personajes incluye sólo a dos sirvientes del protagonista). Por su parte, v. Leeuwen y Olson (vid. *ad*. 824) le dan el nombre preciso de Esclavo 2º (Jantias, en el caso de v. Leeuwen). Las listas de Russo, *Aristofane* 225, y Pickard-Cambridge, *Festivals* 151, lo consideran también el mismo personaje.

² El texto no permite determinar ni el número de niñas ni si cantan juntas o no los versos mencionados. Respecto a lo primero, las referencias a ellas en plural (p. ej. 111-3) indican que son al menos dos, pudiendo quizá tratarse de un grupo algo más amplio; en cuanto a la otra cuestión, las dos hipótesis son posibles (los pronombres singulares de primera persona de 116 y 118 son compatibles con ambas), por lo que nos hemos inclinado por la más sencilla, según los criterios apuntados antes: a falta de indicios concluyentes de que hablan todas, damos los versos a una sola. Ésta es, por otra parte, la opinión más extendida. En fin, Carrière, *Choeur* 31 ss., propone considerar a las niñas como un coro secundario de cuatro miembros (vid. la crítica de Thiery, *Aristophane* 74).

movimientos escénicos son claros. Siguiendo la hipótesis, a nuestro modo de ver, más plausible, hemos considerado que los interlocutores de Estrepsíades en este rápido diálogo son tres¹ –dos discípulos y Sócrates–, y que el primer discípulo es el mismo que ha dialogado con el protagonista en el prólogo (133 ss.)²; si no se hace esta identificación, tendríamos once personajes en vez de los diez calculados por nosotros. Algunos autores introducen un cuarto interlocutor, y otros reducen el número a sólo dos³; ello, unido a la cuestión señalada de la identidad del discípulo, explica las otras modificaciones del catálogo de figuras a las que hacíamos mención antes.

¹ La idea de tres interlocutores encuentra apoyo en las tres preguntas que expresan sorpresa por el incendio (1495a, 1497, 1502) y que son respondidas por Estrepsíades sucesivamente (1495b-6, 1498, 1503); en cuanto a los gritos de 1493, si proceden de dentro, puede darlos cualquiera, pero si se profieren en escena –así lo entendemos nosotros más sencillamente–, pertenecen al personaje de 1495a. Sobre esto, vid. Dover, *ad* 1493, y Russo, *Aristofane* 183-4. Ambos autores proponen tres interlocutores, lo mismo que Starkie, Coulon-v. Daele y Sommerstein en sus respectivas ediciones. Para las diversas lecturas de los mss., puede verse el aparato crítico de Coulon-v. Daele.

² Russo, *Aristofane* 183, apunta la posibilidad de que se trate de la misma persona, y, de hecho, es la interpretación que sigue al repartir los papeles entre los actores (p. 185). Russo sugiere, si no entendemos mal, que la forma del discípulo de dirigirse a Estrepsíades parece indicar que ya le conoce (1495a: ἄνθρωπε, τί ποιεῖς;), cuestión, no obstante, con la que no estamos totalmente de acuerdo: en *Ac.* 818a, p. ej., el recién llegado se dirige al personaje escénico de un modo semejante, sin que haya habido ningún trato previo entre ambos. La idea nos parece plausible por sí misma: ahorra un discípulo para un papel brevísimo, y además parece apropiado que el estudiante que ha sido el primer contacto de Estrepsíades con la escuela esté también presente cuando éste la incendia; por otra parte, la respuesta del protagonista –«diálogo sutilmente con las vigas de la casa» (1496)– cobra un sentido irónico interesante (lo que parece apuntar Russo, aunque no de modo claro), si va dirigida a quien ha dialogado sutilmente con Estrepsíades en el prólogo. A juzgar por la lista de *personae* de sus respectivas ediciones (pp. 3 y 10-1), Dover y Sommerstein creen también que se trata del mismo discípulo, aunque sólo el segundo les da en el texto el mismo nombre –Discípulo– (Dover utiliza esta denominación en 133 ss. y la de Discípulo 1º en 1493 ss.; igual, Coulon).

³ Entre los primeros está v. Leeuwen, que añade a Querefonte; aunque la idea no puede descartarse sin más, esto significa el uso de cinco actores, algo que, como veremos, es absolutamente excepcional, dada la regla de limitación conocida. Entre los segundos se encuentran Thiery, *Aristophane* 46, y Pickard-Cambridge, *Festivals* 150, según se desprende del reparto de papeles que hacen: ambos dan la palabra a Sócrates y a un discípulo; Thiery parece creer que el discípulo del prólogo y el del final son el mismo, y Pickard-Cambridge apunta las dos posibilidades. Tampoco descartable por sí misma, la idea de dos interlocutores nos parece menos apropiada por las tres preguntas de sorpresa del texto mencionadas antes.

La obra donde caben las mayores variaciones es *Avispas*.

Esta comedia podría añadir a su elenco un número mínimo de cuatro personajes. Siguiendo la interpretación más sencilla y económica desde el punto de vista dramático, hemos atribuido al esclavo 2º las intervenciones de 835 ss., 1292 ss. y 1474 ss., pero alguna de ellas, o todas, podrían estar a cargo del esclavo 1º, o, lo que ahora importa más, de otros criados, con lo cual, aunque no parece muy probable, podría haber hasta tres sirvientes más aparte de los dos del prólogo¹; igualmente, hemos considerado que el diálogo lírico de 291-316 tiene lugar entre el corifeo y un muchacho, y no entre el coro y todo el grupo de muchachos que le acompañan; no podemos saber cuántos componen el grupo, pero es seguro que son al menos dos²; así, pues, de cantar al unísono³, habría que añadir un individuo como mínimo a la relación de figuras parlantes de la obra.

Las listas de personajes más rigurosas y completas las hemos encontrado en Russo y

¹ Los mss. sólo indican que se trata de un criado. El problema de identificación de personajes en este caso lo señala MacDowell (*ad* 835 y 1292), que por razones de simplicidad atribuye todos los versos al esclavo 2º; es éste quien recita la típica *resis ad spectatores* del prólogo y quien participa activamente en la acción hasta muy avanzada la obra (hasta el agón de 526 ss.); así también Sommerstein, Russo, *Aristofane* 205, y Pickard-Cambridge, *Festivals* 151, mientras que v. Leeuwen da los versos al esclavo 1º (no obstante, para v. Leeuwen es este esclavo quien se queda en escena después de la *resis* prologal de su compañero e interviene activamente hasta el agón); Coulon-v. Daele señala sin más Οἰκέτης.

² El número real de chicos sería probablemente más alto; la orden de retirar los mantos de los coreutas (408-9), que el corifeo da a los niños, indica, a nuestro juicio, una cifra que difícilmente bajaría de tres o cuatro. Sobre el número de chicos que forman el grupo se han hecho diversas conjeturas, no siempre razonadas, que apuntan en todos los casos a tres o más personas. Así, p. ej., Beer, *Zahl* 49-50 (*apud* Long, «Parodos» 19, n. 10), sugirió que eran sólo tres, e identificó a los actores con los que hacen de Carcinitas al final de la obra; Richter, *Vespae* 62 (*apud* Long, *ibíd.*), indicó que podían ser «sive tres sive quattuor sive quattuordecem»; Thiery, *Aristophane* 64, considera probable la cifra de cuatro, argumentando que de este modo habría un niño para guiar a cada una de las filas de coreutas; y MacDowell, *Wasps* 19, parece inclinarse por un grupo amplio, puntualizando que no hay necesidad de que sean tantos como coreutas, y añadiendo que estos actores pueden hacer luego los papeles de perritos y de testigos en la escena del juicio.

³ El caso es similar al de las hijas de Trigeo. No hay argumentos concluyentes para determinar si cantan todos los chicos o sólo uno: de nuevo, el uso del singular no es una prueba definitiva de la intervención de un único intérprete (vid. Kaimio, *Chorus* 105-6). Carrière (*Choeur* 59 ss.) propone también ahora que se trata de un coro secundario de cuatro miembros.

Pickard-Cambridge; al analizar el problema de la distribución de papeles entre los actores, ambos autores hacen un inventario de las *dramatis personae* de todas las comedias aristofánicas¹. Por lo que se refiere a las estudiadas en este trabajo, hay que decir que nuestro censo de personajes coincide básicamente con el suyo. Sólo hay dos ligeras variaciones que corresponden a *Ac.* y a *Nub.* La de *Nub.* entra dentro de los casos mencionados que podrían modificar la cifra de personajes dada por nosotros: Pickard-Cambridge parece decantarse por la hipótesis de dos interlocutores de Estrepsíades en el diálogo final de la comedia, con lo cual propone un reparto de nueve personajes, si se identifica al discípulo de 1493 con el del prólogo, o de diez, si no se hace; nuestro catálogo de *Nub.* coincide, no obstante, con el de Russo.

La segunda diferencia, relativa a *Ac.*, concierne a los dos autores, que, erróneamente y sin que se entienda muy bien, incluyen sólo a una de las dos hijas del megarense entre los personajes parlantes de la obra. El texto, sin embargo, no ofrece ninguna duda de que las dos hablan, como es, por otro lado, comúnmente admitido. Hay dos indicios muy claros de ello: uno, la pregunta del megarense en 734 está dirigida a sus dos hijas, y es razonable pensar que éstas responden al unísono (735); y dos, y más importante, Diceópolis hace un comentario en 804 sobre los gruñidos con que las muchachas, disfrazadas de cerditas, han respondido a una pregunta previa suya. Así las cosas, sorprende el proceder de Russo y Pickard-Cambridge, cuyos catálogos, por otra parte, coinciden con el nuestro salvo en este punto (de ahí su cifra de 21 personajes frente a los 22 de la nuestra).

En fin, basándonos en la listas de *dramatis personae* de estos autores, nos hemos interesado por el número de personajes del resto de las comedias. Los resultados obtenidos de este análisis son los siguientes: 1) las obras posteriores a *Paz* elevan el número de personajes, notablemente las que pertenecen al período intermedio de la producción del poeta (*Aves*, *Lis.*, *Tesm.*, *Ran.*), y de forma menos acusada las dos piezas pertenecientes al último (*As.*, *Pl.*): el promedio de personajes por obra se eleva hasta 16 en aquéllas, y en éstas alcanza el 13⁵²; 2) ningún reparto de las comedias que siguen a *Paz* baja de 10 personajes

¹ Vid. *supra*, p. 212, n. 4.

² A la vista de los datos de García Novo, *Anuncio* 623-5, esp. 624, los repartos de la comedia son

(los que tiene *Tesm.*); 3) finalmente, considerado el conjunto de la producción aristofánica, la comedia con menos personajes es *Cab.* (5), y las de un reparto más amplio, *Ac.* y *Aves* (22 ambas); con otras palabras, las dos piezas que, dentro de las obras analizadas, figuran al inicio y al final de la lista en cuanto a número de personajes, siguen haciéndolo cuando la relación se extiende a todas las obras del poeta.

Para terminar, ofrecemos a continuación la lista de personajes parlantes, elaborada por nosotros, de cada una de las comedias estudiadas. Los personajes son citados por orden de aparición en la obra.

Acarnienses: Diceópolis, Heraldo de la Asamblea, Anfíteo, Embajador, Pseudartabas, Teoro, Hija de Diceópolis, Criado de Eurípides, Eurípides, Lámaco, Megareense, Hija 1ª del Megareense, Hija 2ª del Megareense, Sicofanta 1º, Tebano, Sicofanta 2º, Mensajero de Lámaco, Heraldo de la fiesta de los Jarros, Labrador, Padrino de boda, Mensajero de los Generales, Mensajero del sacerdote de Dioniso.

Caballeros: Esclavo 1º, Esclavo 2º, Morcillero, Paflagonio, Pueblo.

Nubes: Estrepsíades, Fidípides, Esclavo de Estrepsíades, Discípulo 1º, Sócrates, Argumento Justo, Argumento Injusto, Acreedor 1º, Acreedor 2º, Discípulo 2º.

Avispas: Esclavo 1º, Esclavo 2º, Bdelicleón, Filocleón, Muchacho acompañando al coro, Perro de Cidateneo, Hombre maltratado por Filocleón, Panadera, Hombre con testigo.

Paz: Esclavo 1º, Esclavo 2º, Trigeo, Hija de Trigeo, Hermes, Pólemo, Tumulto, Hierocles, Fabricante de hoces, Vendedor de armas, Hijo de Lámaco, Hijo de Cleónimo.

notablemente más amplios que los de la tragedia. El promedio de personajes parlantes por obra en la producción aristofánica es de 13'54, mientras que en la tragedia el promedio más elevado, correspondiente a Eurípides, es de 9 (el promedio de Sófocles de 9'7 contradice el incremento de personajes parlantes de Esquilo a Sófocles, y de éste a Eurípides, mencionado por la autora en la p. 623; movidos por esta aparente contradicción, hemos revisado el cálculo, resultando que donde dice 9'7 debe decir en realidad 8'28, siempre según las cifras de figuras parlantes para cada pieza ofrecidas por García Novo). Parece lógico relacionar este hecho con la adición de un cuarto actor en la comedia, frente a los tres de la tragedia, lo que favorecería la multiplicación de papeles. No obstante, pensamos que no son sólo razones técnicas las únicas que ayudan a explicarlo; detrás están también, a nuestro juicio, características propias del género, como es el gusto de la comedia aristofánica en su conjunto por hacer intervenir a personajes con poco, o muy poco, papel. En fin, que la ampliación del número de actores y el aumento de los repartos están estrechamente ligados se observa también dentro de la tragedia misma, donde la introducción del tercer actor –no entramos en el debate de si el invento debe ser atribuido propiamente a Sófocles– en la *Orestea* esquilea supone un promedio de personajes por pieza más elevado (7'5) que el de las obras del poeta anteriores a la trilogía (4'5).

4.2.2. *Los personajes mudos*

Dentro de los personajes mudos los esclavos constituyen un grupo con unas características propias, lo que hace aconsejable, en nuestra opinión, estudiarlos aparte. De ellos nos ocuparemos primero, para examinar después las otras *personae mutae* que aparecen en las comedias estudiadas en este trabajo.

4.2.2.1. *Los esclavos mudos*

La figura del esclavo mudo aparece en todas las comedias¹. Se trata de personajes de escasa entidad dramática. Por un lado, y de forma general, la única información sobre ellos es su condición servil y su nombre en algunos casos², como ocurre con los dos criados de Diceópolis y Estrepsíades llamados Jantias³ (*Ac.* 243 y *Nub.* 1485, respectivamente), con el sirviente del tebano llamado Ismenias (*Ac.* 861) y con los criados de Bdelicleón de nombre Midas, Frigio⁴ y Masintias (*Avisp.* 433). Por otro, la función que desempeñan tales

¹ Para seguir el rastro de estos personajes, a menudo escurridizos, nos han sido de gran utilidad los cuadros de Στεφάνης, *Δοῦλος* 74-8, donde se recogen las apariciones de los criados de las comedias aristofánicas. No coincidimos, sin embargo, totalmente con el autor, y en las líneas siguientes tendremos ocasión de señalar algunas de estas discrepancias. Los repertorios de Russo, *Aristofane* (vid. *supra*, p. 212, n. 4), incluyen también a los esclavos mudos, pero con menos rigor, en términos generales, que el mostrado para los personajes parlantes o los otros comparsas.

² Tanto los esclavos parlantes como los mudos de la comedia reciben a veces un nombre, lo que contrasta con la situación de la tragedia, donde los sirvientes, salvo «Cilicia» (un étnico) en las *Coéforos* de Esquilo, son siempre anónimos (vid. Bain, *Masters* 44; Olson, «Names» 309-12; Taplin, *Stagecraft* 346, n. 1). Ello se ha puesto en relación con el carácter coloquial de gran parte del discurso cómico (Olson, «Names» 309).

³ Jantias, lit. «Rubio», es el nombre de esclavo más usual en Aristófanes (Olson, «Names» 311, n. 27).

⁴ Los nombres de Midas y Frigio (MacDowell, *Wasps*, ad 433) ilustran la costumbre de los atenienses de dar a los esclavos el nombre de su país de origen (Frigio) o uno de uso común en el mismo (Midas, nombre frigio). Más ejemplos de lo primero son los gentilicios de Tracia (esclavas con este nombre son mencionadas en *Ac.* 273, *Avisp.* 828 y *Paz* 1138, y así se llama la esclava, aparentemente imaginaria, de *Tesm.* 279-93; cf. Olson, «Names» 311, n. 27) y Dardánida (*Avisp.* 1371), y de lo segundo, el nombre de Manes, habitual en Asia Menor, sobre todo entre los frigios (cf. *Aves* 1311, 1329 y *Lis.* 908, para esclavos

personajes es bastante restringida, limitándose fundamentalmente a obedecer órdenes de superiores. En fin, a estos esclavos los encontramos en distintos momentos de las obras, sin saber la mayoría de las veces si el sirviente que aparece en un pasaje concreto es el mismo que interviene más tarde en otro.

No es posible determinar el número de esclavos mudos de cada comedia. Dejando a un lado que podían aparecer en otros lugares distintos de los indicados en el texto¹, y limitándonos sólo a las alusiones expresas a la presencia de estos sirvientes contenidas en el diálogo, en ocasiones no hay forma de saber, en efecto, si dos o más esclavos que aparecen en momentos diferentes de la obra son la misma persona o personas diferentes², o si una

que aparecen en escena con este nombre, y *Paz* 1146-8, *Aves* 523, *Lis.* 1211-2, para los únicamente mencionados en el diálogo; Olson, *Peace*, ad 1146-8, «Names» 311, n. 27).

¹ Olson (*Peace*, ad 1197, 1207-9), p. ej., señala la posibilidad de que los fabricantes de hoces y de tinajas (1197 ss.), así como el vendedor de armas y los fabricantes de cascos y de lanzas (1208 ss.), entren acompañados de esclavos, portando los objetos que se llevan a escena; la indicación de v. Leeuwen en la entrada del primer grupo también incluye a un sirviente. Aunque su presencia no aumentaría en este otro caso el número de esclavos mudos de la obra, es presumible (vid. Russo, *Aristofane* 114) que el criado que ha acompañado a Diceópolis a la fiesta de los Jarros (*Ac.* 1142) le acompañe también cuando regresa de la misma (1198), si bien no hay ninguna evidencia de ello en el texto.

² Hay ocasiones en que cabe incluso la duda de si el sirviente es mudo, en efecto, o se trata de un esclavo parlante que interviene en otros momentos de la obra, y que en éste, sencillamente, no habla. Los estudiosos tienden a atribuir estas actuaciones silenciosas a verdaderos comparsas, lo que parece razonable teniendo en cuenta la limitación del número de actores en la comedia: dada ésta, resulta lógico suponer que los domésticos con voz se reserven, de manera general, para aquellos pasajes en que hagan uso de ella. Hay dos casos, no obstante, en que se acepta comúnmente que el esclavo «mudo» no es tal: el criado de Eurípides que permanece en silencio junto a su amo en *Ac.* 410-79 sería el mismo que, momentos antes (395-402), ha abierto a Diceópolis la puerta de la casa del poeta y ha dialogado con él; y el que sigue callado a Filocleón y a su hijo cuando se dirigen al banquete en *Avisp.* 1264 (vid. 1251) sería el mismo que relata luego el comportamiento atroz del viejo en la fiesta (1292 ss.). Descontados estos casos, y el del criado-mensajero de Lámaco (que habla en *Ac.* 959-70 y 1174-89, y permanece en silencio en 1097-142), al que ya nos hemos referido, el resto de las intervenciones donde podría haber alguna duda sobre la cuestión señalada se las hemos dado a figuras mudas en el sentido propio del término. A pesar del argumento de la regla de limitación de actores, el criterio adoptado no deja de ser convencional, existiendo la posibilidad de que, en efecto, v. Leeuwen, por poner un ejemplo, tenga razón al identificar al acompañante silencioso de Trigeo en *Paz* 1191-6 con el esclavo 2°. De otro lado, se ha visto que hay veces en la comedia en que el papel

orden o alusión en plural indican la presencia de dos o más criados, duda esta que toca incluso a determinados mandatos en singular, como los de *Cab.* 1407-8 o *Paz* 1316, por ejemplo. Ello, sin olvidar, por supuesto, que hay pasajes dudosos, cuya interpretación afecta necesariamente a la cuestión a que nos referimos. Por ilustrar lo dicho, ¿quiénes son los esclavos mencionados por el coro de *Paz* en 729-32?

En estos versos, pertenecientes al *kommation* de la parábasis, el corifeo declara, en una típica ruptura de la ilusión escénica, que van a entregar a los ἀκόλουθοι los útiles empleados para liberar a Paz, evitando así que los ladrones que merodean por el escenario los roben. Nosotros entendemos que estos esclavos son una especie de mozos del teatro, que aparecen en este momento con el único propósito de retirar las palas y cuerdas que ya no van a emplearse¹; se ha señalado que esclavos de este tipo, de estatus indeterminado, deben haber aparecido –sin que el texto lo indique– en las obras en otras ocasiones para hacer el mismo trabajo: llevar dentro accesorios que han sido utilizados en una escena y no se necesitan en la siguiente². Esta interpretación nos resulta más convincente que la otra, que supone que los

momentáneamente silencioso de un personaje parlante lo desempeña un verdadero comparsa pero llevando la máscara de aquél otro (vid. Russo, *Aristofane* 115).

¹ De esta opinión son, p. ej., Dover, *Comedy* 20-1, 144 (además «Skene» 104-5), y Sifakis, *Parabasis* 105-6; vid. también Mazon, *Essai* 89, y Olson, *ad* 729-31.

² Vid. Dover, «Skene» 104-5, *Comedy* 21, Russo, *Aristofane* 110-1, Poe, «Multiplicity» 274-5, 292-3. ¿Se diferenciarían externamente estos esclavos del teatro de los esclavos-personajes dramáticos o no? Como es obvio, sobre esto sólo cabe hacer conjeturas. Si no se diferenciaban, existe entonces la posibilidad de que el esclavo que retira los objetos del escenario en un momento determinado es el mismo que aparece en otro, con una identidad precisa, sirviendo a un amo. Con otras palabras, pudiera suceder con los esclavos lo mismo que con el manejo del lugar dramático en las comedias: el escenario tiene muchas veces un valor neutro, y sólo si se necesita se identifica con un lugar concreto; de igual manera, quizá debe hablarse de esclavos en general, cuya identidad sólo se precisa en algunos casos. En realidad, también entre los sirvientes-personas dramáticas considerados por nosotros, hay veces en que uno tiene la impresión de que no resulta muy fructífero plantearse en términos realistas si un esclavo pertenece a un amo concreto o no. Pensamos sobre todo en ciertos casos en que un personaje ordena a «alguien» de dentro sacar algo a escena: el espacio existente detrás de la puerta parece en ocasiones un almacén de accesorios más que el interior de una casa, y la persona que saca lo ordenado, un esclavo de identidad imprecisa, al servicio de quien lo necesite, más que el doméstico de un amo determinado.

ἀκόλουθοι son personajes mudos que han hecho el papel de esclavos del coro todo el tiempo¹, acompañándole desde su entrada (301). Las razones de nuestra postura son varias: 1) esta segunda hipótesis implica que los sirvientes han estado en escena durante más de 400 versos sin que se haga ninguna alusión a ellos, lo que, al menos en las obras estudiadas, no tiene paralelo²; 2) si el coro aparece con sus criados, ¿por qué no se les ordena a éstos ayudar durante el rescate de la diosa Paz?; y 3) la ruptura de la ilusión escénica en 729-32 invita a pensar en mozos del teatro más que en personajes dramáticos. En fin, de considerarlos de este último modo, el número de esclavos mudos de *Paz* se vería incrementado, probablemente de forma notable, ya que la operación parece requerir un grupo de sirvientes de cierta amplitud para poder llevarla a cabo³.

Dicho esto, y partiendo siempre de nuestra interpretación particular de los pasajes dudosos, hemos calculado, no obstante, el número mínimo de esclavos mudos que aparecen en las comedias, el cual, siguiendo los criterios de economía dramática que se especifican a continuación, oscila entre dos y cuatro, cifras probablemente bastante inferiores a las reales en algunos casos. Para nuestro cómputo hemos contado un esclavo allí donde se utiliza el singular y dos donde se utiliza el plural, y hemos repartido las actuaciones de éstos entre el grupo más reducido posible de sirvientes; para ello se han tenido en cuenta, por supuesto, la presencia simultánea de criados en escena y la secuencia de entradas y salidas de éstos.

Pues bien, procediendo de este modo, la lista de *Ac.* la componen al menos cuatro

¹ De esta opinión es Στεφάνης, *Δοῦλος* 55.

² De los casos seguros en que el texto indica la presencia de sirvientes mudos, el de *Avisp.* 1122 ss. es aquél en que pasa más tiempo desde la entrada del esclavo hasta la primera alusión a su persona (31 versos: 1122-53). Tampoco entre las figuras mudas restantes hay nada parecido: el número mayor de versos entre la aparición de un personaje y su primera mención en el texto es de 27, y corresponde a *Fiesta* en su entrada en *Paz* 819: la alusión a ella se produce en 846.

³ Partidario de que el coro de *Paz* entra acompañado de comparsas representando a las Ciudades griegas (asunto del que más tarde nos ocuparemos), Russo, *Aristofane* 224-5, plantea también la posibilidad de que los ἀκόλουθοι sean dichos comparsas, que saldrían en este momento; la idea es ya antigua (v. Herwerden, *Eirene*, I, xxvii, *apud* Sifakis, *Parabasis* 106, n. 9).

esclavos mudos¹: el esclavo del tebano (860-958), el criado de Lámaco que abre la puerta al final de la obra (1189)², y la pareja formada por Jantias y su compañero anónimo, que acompañan a Diceópolis en la procesión de las Dionisias del campo (238-83), y que bien podrían encargarse de cumplir las órdenes posteriores del protagonista (805-6, 887-94, 927-8³, 1003-96⁴, 1098-142), aunque, como en el resto de los casos, no hay ninguna prueba

¹ No incluimos aquí al esclavo que, en silencio, ayuda a Lámaco en los preparativos para la expedición (1097 ss.), por considerar, como ya se ha dicho, que no es una figura muda. Tampoco incluimos a los esclavos que, en opinión de algunos (p. ej., v. Leeuwen, Starkie y Dover, *Comedy* 81), acompañan a Lámaco en su última entrada; nosotros pensamos que estos acompañantes son soldados (así, p. ej., Sommerstein, Rodríguez Monescillo, Rodríguez Adrados, Gil, Russo, *Aristofane* 115, y, según parece, Στεφάνης, *Δούλος* 76 ss., pues no los incluye en sus listas de esclavos); que Lámaco regrese de una expedición militar y que haya partido de campaña con un solo criado, que muy probablemente es quien vuelve primero relatando el desastre ocurrido, hacen que esta interpretación nos resulte más plausible.

² El mensajero que informa del desastre de la expedición de Lámaco termina su parlamento con la orden de abrir la puerta (1189b), dirigida a un criado de dentro de la casa. Parece razonable suponer que el mandato se cumple, y al menos un esclavo de Lámaco se hace visible. Si esta aparición es momentánea, o bien el criado permanece en escena para asistir a su amo herido no podemos saberlo; el hecho de que Lámaco ya entre acompañado por personas que le ayudan no excluye necesariamente lo segundo. La aparición, bastante presumible a nuestro entender, de este esclavo no suele señalarse; Russo, *Aristofane* 115, en cambio, sí parece sugerirla.

³ La orden de Diceópolis de darle paja para embalar al sicofanta puede ir dirigida o a alguno de los personajes presentes –el tebano (así v. Daele, por lo que parece) y su criado Ismenias (v. Leeuwen)–, o a los criados de dentro (vid. Sommerstein, *ad* 927), interpretación que nosotros preferimos: la idea de empaquetar a Nicarco surge espontáneamente, y no habiendo ninguna indicación de que la paja está ya en escena, parece razonable que alguien la saque de dentro, y que ese alguien sea una persona ligada al edificio escénico. Por otra parte, el que un personaje que está sobre el escenario ordene a los esclavos de dentro sacar un objeto es, como veremos, una situación frecuente en las comedias. Hay que decir, además, que los vv. 927-8 presentan problemas de atribución: puestos comúnmente en boca de Diceópolis, Starkie, como se lee en algún ms., se los da al beocio, pero el contenido de los trímetros apunta que son pronunciados por la persona que empaqueta al sicofanta, que es Diceópolis sin ninguna duda (vid. 929 ss.).

⁴ La inclusión de estos versos aquí indica que preferimos la hipótesis de que la «escena de cocina» contenida en ellos se desarrolla ante los ojos de los espectadores, y no dentro de la casa, como algunos proponen (Russo, *Aristofane* 92-3; Dover, «Skene» 109-10; Gil, *Comedias*, I, 92): Diceópolis afirma que el coro va a *ver* cómo se asan los tordos (1011-2); más tarde (1040) emplea *σύ* para dirigirse a un esclavo,

concluyente al respecto. En *Cab.*, están el esclavo que lleva la silla a Pueblo¹ (1384 ss.) y al menos otro que conduce fuera de la casa a Paflagonio al final de la obra (1407-8)². En *Nub.*, Jantias y otro doméstico son suficientes para hacer lo ordenado en 1297, 1485-9 y 1490³:

lo que se entiende mejor si éste está en escena; y en 1045 el coro se refiere al humo de los guisos, lo que tiene más sentido si éstos se hacen sobre el escenario. De ser así, el giratorio aparecería en 1003 (o quizá después de 1007) sacando a escena a Diceópolis y al menos dos esclavos con vituallas y útiles de cocina, y se replegaría en 1096 (vid. Russo, *Aristofane* 119-20) siguiendo las órdenes del protagonista (cf. *Ac.* 479). Partidario del empleo del ἐκκύκλημα es, p. ej., Sommerstein, «*Acharnians*» 385-90, que recoge las distintas propuestas de escenificación del pasaje. Hay quien ha propuesto también que, en vez de utilizarse el giratorio, los esclavos salían por sí mismos con todo lo necesario para la cocina (vid. Dearden, *Stage* 147).

¹ No se entienden muy bien las dudas de Russo, *Aristofane* 140-1, sobre la entrada del chico, afirmando que el texto no contiene suficientes indicios de ésta. Los vv. 1384-6 indican claramente que Morcillero le entrega a Pueblo una silla y un mozo para que se la lleve. Lo cierto es que tampoco Στεφάνης, *Δοῦλος* 76, 78, lo incluye en sus listas de esclavos. Por mencionar algunos nombres de editores y traductores que señalan la presencia del chico, están Sommerstein, Rodríguez Adrados y Gil, que, si bien no pone una indicación escénica, se refiere al muchacho en la introducción de la obra (p. 229); además, Dearden, *Stage* 97, 151.

² No hay que descartar que aparecieran también esclavos tras el v. 1249 para llevar a Paflagonio dentro de la casa (¿así Mazon, *Essai* 46?), una vez derrotado por su contrincante. Como ocurre con frecuencia en la tragedia con la orden de retirar del escenario a héroes muertos o totalmente abatidos (Rau, *Paratragodia* 172), nuestro personaje, tras comprender su derrota, pide ser llevado dentro (1249). Según el escoliasta, el verso es una cita del *Belerofonte* de Eurípides, y, en este sentido, tal petición puede interpretarse, y así lo hemos hecho, como un mero gesto melodramático que no se lleva a efecto. Con todo, la idea de Paflagonio llevado dentro por esclavos es más interesante desde el punto de vista escénico y no puede desecharse: de ser correcta, la parodia afectaría también a la puesta en escena. En fin, las interpretaciones no terminan aquí, y hay quien piensa que el verbo κυλίνδεται' (1249) sugiere el empleo del giratorio (así Dearden, *Stage* 151, o Sommerstein en su edición –vid. además «*Knights*» 53-4–). Coulon-v. Daele, Gil y Rodríguez Adrados no indican la entrada de esclavos, y tampoco Στεφάνης, *Δοῦλος* 76, 78, incluye a estos sirvientes en sus repertorios.

³ Algunos mss. dan a Jantias algunas réplicas del diálogo final de la obra (1495b-6, 1503). Ello, no obstante, supondría la utilización de cinco actores (para los papeles de Estrepsíades, los dos discípulos, Sócrates y Jantias), lo que es del todo excepcional, como luego veremos; por otro lado, no resulta convincente que Jantias no se dirija en ningún momento a Estrepsíades y que, sin embargo, dialogue con Sócrates y sus discípulos, con los que, además, no se ha relacionado anteriormente. Casi con toda seguridad,

los dos entran sucesivamente en 1485 y 1490, y cualquiera de ellos puede ser, teóricamente, el de 1297. En el caso de *Avisp.*, aparecen al menos tres, Midas, Frigio y Masintias, que coinciden sobre el escenario en 433-522 y que pueden repartirse las actuaciones de criados mudos que tienen lugar más tarde en la obra (529, 805 ss., 860-2, 995¹, 1122-54)². Por último, el censo de *Paz* lo forman como mínimo dos esclavos, uno que saca antorchas (1317) y otro que acompaña a Cosecha al final de la obra (1316), pudiendo ser cualquiera de ellos quien ha entrado con Trigeo en el momento anterior de la comedia donde el texto indica la presencia de una figura de este tipo (1191-6)³.

la lectura correcta, por tanto, es la que da a Estrepsíades todas las réplicas del diálogo distintas de las de los personajes socráticos, como es comúnmente admitido. Jantias debe figurar, así, entre las *personae mutae* de la obra. Sobre esta cuestión, pueden verse Russo, *Aristofane* 182-3, y Dover, *ad* 1493.

¹ En nuestra opinión, no hay razones para pensar que la orden de traer agua, formulada por Bdelicleón cuando su padre se desmaya en el juicio, no se cumple. Sin embargo, MacDowell no dice nada al respecto, y Στεφάνης, *Δοῦλος* 76, 78, tampoco la tiene en cuenta; v. Leeuwen, Coulon-v. Daele y Sommerstein sí señalan, en cambio, en sus respectivas ediciones, que un esclavo hace lo ordenado.

² No hemos considerado *Avisp.* 522b-3, que contiene la orden de Filocleón de darle una espada para suicidarse si su hijo le vence en el *agon*; a nuestro juicio, se trata de una «falsa» orden: la petición del viejo es una mera manifestación emocional, un gesto melodramático que no precisa materializarse; así opina MacDowell, *ad* 522, mientras que v. Leeuwen, Coulon-v. Daele y Sommerstein indican, en sus respectivas ediciones, que la orden se cumple, como, según parece, piensa también Στεφάνης, *Δοῦλος* 78. La petición de una espada, esta vez para matar al esclavo que lo vigila, ya ha sido formulada por el juez en 166, aunque aquí todos parecen coincidir en que no es un verdadero mandato (igual que en *Avisp.* 208). Bain, *Masters* 45-6 (vid. también Dunbar, *Birds*, *ad* 463-4), señala brevemente la existencia de «falsas» órdenes a esclavos en la comedia aristofánica, anotando que se trata de respuestas rápidas de un personaje a las palabras previas de otro; quizá la definición podría ampliarse diciendo que tales órdenes son reacciones emocionales, surgidas espontáneamente ante un comentario o situación determinados. Por lo demás, al estudiar la lengua del anuncio, en el capítulo primero, ya hemos tenido ocasión de referirnos, a propósito de *Paz* 79, a «falsas» órdenes dirigidas a otros destinatarios distintos de esclavos, pero con la misma función expresiva que éstas. Entre los ejemplos de Bain, no figuran *Avisp.* 166 y 522-3, y sí *Nub.* 907, por lo que hace a las comedias estudiadas. De no llevarse a efecto, la orden de Paflagonio de ser conducido a la casa (*Cab.* 1249) entraría dentro de este grupo.

³ Sobre los ἀκόλουθοι de 730, no incluidos aquí, ya nos hemos expresado anteriormente. Tampoco hemos incluido la entrada de un esclavo mudo tras el v. 1059, como propone Sommerstein en su edición

4.2.2.2. *Los personajes mudos que no representan a esclavos*

Aristófanes introduce personajes mudos de este tipo en todas las piezas. Sirviéndonos de cifras que ahora explicaremos, podemos decir que la comedia con más figurantes es *Ac.*, con 21, seguida de *Avisp.*, con 19; vienen luego *Paz* y *Nub.*, con 6 y 5 personajes, respectivamente, y cerrando la lista está *Cab.*, con sólo 1¹. La media, por tanto, de estas figuras mudas por obra es de 10´4.

Este cómputo de *personae mutae* es aproximado. Ello, por dos razones. En primer lugar, porque hay dudas en algunos casos sobre la composición misma de las listas de personajes: la condición de figura muda o parlante, o la propia existencia de un personaje silencioso, pueden resultar inciertas. Lo primero ya se ha señalado al estudiar la relación de figuras parlantes en nuestras comedias; tal es el caso de las hijas de Trigeo en *Paz* y de los muchachos que acompañan al coro de *Avisp.*, dos grupos cuyos miembros quizá hablaran todos, si bien nosotros más cautamente atribuimos esta cualidad a uno sólo de los componentes de cada grupo, como ya se ha dicho. Respecto a la otra situación problemática apuntada, se da, por ejemplo, en el caso de los supuestos comparsas que aparecen con el coro de *Paz* y en el del niño, o niños, que, según algunos, entrarían con los hijos de Lámaco y de Cleónimo al final de esta misma obra (1265). Nosotros no incluimos a ninguno de

(vid. *supra*, p. 114, n. 1). Por último, seguimos la sugerencia de v. Leeuwen, *ad* 1204-1206 (lo mismo Sommerstein, *ad* 1204), de que la comida que Trigeo invita a manducar al coro en 1305 ss. ha sido traída por los fabricantes de hoces y de tinajas en su entrada (1197) y ofrecida al protagonista como regalo de boda; esto explicaría la orden de dejar los obsequios en escena, que Trigeo da a los fabricantes antes de meterse en la casa para asistir al banquete nupcial (1207), así como el comentario del corifeo sobre los «pasteles errantes y abandonados» (1314). Tal interpretación hace innecesaria la aparición de esclavos mudos con comida, en 1305 mismo, o quizá ya en 1191; que los manjares eran sacados por criados lo piensan Coulon-v. Daele, Rodríguez Adrados (vid. sus indicaciones escénicas después de 1304) y Olson (*ad* 1191, 1195-6, 1305-6/7), entre otros. En las listas de Στεφάνης, *Δοῦλος* 77 s., no figuran estos supuestos esclavos ni el de 1059.

¹ Dearden, *Stage* 94, dice que la mayoría de los papeles mudos en las comedias aristofánicas corresponden a esclavos, pero no es verdad, al menos por lo que se refiere a las cinco estudiadas por nosotros.

estos supuestos personajes mudos en nuestras listas.

La idea de que el coro de *Paz* estaba formado por campesinos y que con él salían a escena comparsas –representando a los griegos de las otras categorías mencionadas en los vv. 292-508 y que se irían en algún momento antes de los anapestos de la parábasis (quizá en 507, 581 ó 732)– es postulada por algunos para evitar la inconsistencia que de otro modo tendría la identidad del coro de esta pieza, obligado a asumir él solo las diversas personalidades que afloran desde su entrada hasta la liberación de la diosa. No obstante, como Sifakis¹ ha señalado muy bien, la personalidad dramática del coro en la comedia es cambiante: el punto de vista del personaje encarnado por él puede ampliarse o estrecharse de un momento a otro. El coro, además, puede hablar, no ya como *persona*, sino como coro cómico, e incluso puede prestar su voz al propio poeta. Lo inusual en este caso es que la caracterización fluctuante del coro comience mucho antes de la parábasis y durante el momento en que el coro participa más activamente en la acción. Aun así, la inconsistencia tradicional de la identidad del coro cómico puede explicar que el de *Paz* represente, al entrar y durante la liberación de la diosa (292-507), a todos los griegos, de todas las clases, oficios y procedencia, mencionados en el texto (292, 296-8, 302, 466-81, 493, 500, 503), que en el momento culminante de la operación (508 ss.) represente a los campesinos de Grecia y que, en lo sucesivo, cuando habla como *persona*, represente a los campesinos del Ática. En definitiva, la hipótesis más sencilla de un coro solo encuentra apoyo suficiente en la convención del género apuntada por Sifakis, y nos parece preferible a cualquier otra².

¹ *Parabasis* 32; además 27-9 y 36-9.

² Una buena visión de conjunto sobre la composición del coro de *Paz* y las diferentes teorías propuestas se encuentra en Sifakis, *Parabasis* 29-32; Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 262-5; y Thiery, *Aristophane* 210-3. Los tres son partidarios de la no presencia de comparsas, como también Dover, *Comedy* 137-9; Platnauer, *Peace* xiv, y *ad* 296 ss.; Sommerstein, *Peace* xviii-xix; y Olson, *ad* 301, entre otros. A favor de su presencia están, por ejemplo, Pickard-Cambridge, *Theatre* 62, Russo, *Aristofane* 223-5, y Händel, *Formen* 144-5. Según señala él mismo (*Aristophane*, II, 91), v. Daele se incluye entre los del primer grupo, aunque luego, al traducir el texto, se le escapa, después del v. 508, una indicación escénica donde se mencionan los figurantes. De otro lado, debe señalarse que la hipótesis de que el coro está solo se presta a su vez a interpretaciones diversas, en las que no vamos a entrar, dado que lo importante ahora es la

En cuanto a la presencia de niños silenciosos durante la actuación de los hijos de Lámaco y de Cleónimo¹, tampoco es descartable por sí misma; no obstante, las menciones en plural contenidas en el anuncio de la entrada del grupo (1265-7) sólo permiten afirmar que los recién llegados son al menos dos, y dos son precisamente los niños que hablan, sin que nada en el diálogo haga suponer la presencia de otro u otros chicos en silencio.

La segunda razón por la que el cómputo de personajes mudos tiene carácter aproximativo es la imposibilidad de determinar en ocasiones el número de figuras que aparecen en escena, inclinándonos en estos casos por anotar el número mínimo que se desprende del texto. De este modo, si entra un grupo de personajes (ya sean todos mudos o haya alguno parlante entre ellos), y el texto simplemente se refiere al grupo en plural, nosotros hemos calculado que éste lo forman sólo dos, el número mínimo indispensable para poder usar el plural. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los arqueros (54b) o con los embajadores venidos de Persia en *Ac.* (61): según nuestro cálculo, se trata de sendas parejas, formadas, la primera, por dos personajes mudos, y la segunda, por uno parlante y otro mudo, aunque en la representación podría quizá tratarse de grupos más amplios. De hecho, hay algunos casos en los que casi con toda seguridad la cifra mínima de dos calculada por nosotros se vería aumentada en la escenificación de la obra; las alusiones del diálogo, o bien la situación misma, apuntan a ello. Tales casos son, por un lado, el de los prítanis y los assembleístas de *Ac.*, a juzgar por el propio contexto, grupos los dos notablemente amplios, habiendo además algunas referencias en el diálogo a este respecto (26, 42)²; por otro, el de los soldados tracios de esta misma

ausencia misma de comparsas que propone esta teoría; a modo de ilustración únicamente, señalamos que, además de la de Sifakis, están, entre otras, las dos hipótesis siguientes: la de la división del coro en dos grupos (semicoro de campesinos del Ática y semicoro panhelénico) y la de que el coro representa a campesinos del Ática y que los grupos restantes mencionados en el diálogo son «mere creatures of the imagination» (Platnauer, *ad* 296 ss.).

¹ Así Russo, *Aristofane* 227. También la indicación escénica de v. Leeuwen después del v. 1264 parece apuntar la presencia de estos niños.

² Ya las indicaciones escénicas que aparecen en algunas ediciones y traducciones en la entrada de estos figurantes (v. 40) señalan que se trata de un número elevado de personajes. Así ocurre en las de Starkie («A crowd of supers comes rushing in pell-mell»), Sommerstein («Enter Herald, Prytaneis, and Archers,

obra, a los que se define como un «ejército» (156), aunque ello puede tener algo de exageración cómica¹; en tercer lugar, está el caso conocido de los muchachos que aparecen con el coro de *Avisp.*, y, en último, el de los perseguidores de Filocleón también en esta misma comedia², grupos ambos compuestos, según nuestra estimación, de un personaje parlante y al menos otro mudo: no obstante, la orden de retirar los mantos de los coreutas (408), dada por el corifeo a sus acompañantes, difícilmente podría ser llevada a cabo por menos de tres o cuatro chicos, y, de modo parecido, la forma de referirse al grupo de víctimas de Filocleón («todos nosotros», 1333; vid. además ἄθροοι, 1334), empleada por el

followed by a crowd of citizens») y Rodríguez Monescillo («Entran un heraldo, los prítanis y los arqueros, con un montón de ciudadanos detrás»), y en cierto modo en la de v. Leeuwen («Prytanes adeunt Pnycem... civibus dein sensim impletur Pnyx»). Vid. también Dover, *Comedy* 82, y Dearden, *Stage* 94.

¹ La anotación escénica de v. Leeuwen señala la entrada en 156 de una «turba» de tracios. Probablemente, el número de soldados era más o menos elevado, pero simbólico, como ocurriría con los prítanis y los assembleístas; ello, sin descartar que, en aras de un efecto cómico buscado, el grupo fuera deliberadamente más pequeño de lo que cabría esperar incluso en este caso (vid. Dearden, *Stage* 94).

² A la lista habría que añadir quizá los soldados de Lámaco en *Ac.* si, como algunos piensan, éstos aparecían no sólo en la última entrada del militar –1189–, sino también en la primera –572–: mientras que en 1189 ss. no hay indicios expresos de un grupo amplio, o al menos de más de dos miembros, la expresión admirativa de Diceópolis por los «batallones» de Lámaco en 575 sí podría apuntar a ello. Sin ninguna duda, la presencia silenciosa de soldados acompañando al militar en su entrada en 572 sería deseable escénicamente, pero faltan en el texto pruebas evidentes de ella. La alusión mencionada del protagonista a los «batallones» de Lámaco no es una señal inequívoca de la aparición de éstos; puede tratarse de una mera rima cómica (575), λόφων-λόχων, «plumones»-«batallones» (traducción de Rodríguez Monescillo), en la que se asocian dos elementos de la parafernalia militar, sin necesidad de imaginar al segundo en escena; además, las palabras λόφος y λόχος significan también «cima» y «emboscada», y algunos han visto aquí una referencia a la participación del Lámaco de carne y hueso en la expedición de Etolia del 426, en la que ambos elementos jugaron su papel, y que acabó con la derrota del ejército ateniense. Sobre el sentido discutido del verso, vid. Starkie, *ad* 575. En fin, aunque la presencia de comparsas no puede descartarse sin más, preferimos la hipótesis más sencilla de Lámaco entrando solo en escena. De otro lado, parece raro que, de estar presente un grupo numeroso, Aristófanes no ponga ningún acento sobre él. La idea de un pelotón de soldados con Lámaco es antigua (Zielinski, *Gliederung* 53, *apud* Starkie, *ad* 575), y entre los estudiosos modernos la hemos encontrado en Sommerstein y Rodríguez Monescillo (vid. sus respectivas indicaciones escénicas después de 571).

único personaje parlante del mismo, difícilmente se entiende, a nuestro juicio, sin la presencia de más de dos individuos¹.

En fin, en relación a los criterios seguidos en el cómputo, nos parece que los casos de los discípulos de *Nub.* 184 ss. y de Tregua en *Cab.* 1389 ss. requieren un comentario particular.

En el primero, el número mínimo de figuras mudas anotado es cuatro, lo que encuentra una explicación sencilla en el texto: los comentarios que los discípulos provocan en los personajes parlantes presentes en escena indican dos grupos, y ya que se utiliza el plural para referirse a cada uno de ellos (187, 191), nosotros hemos contado al menos cuatro figurantes².

En el otro caso, siguiendo con el criterio de anotar el número mínimo de personajes, hemos considerado que la tregua de treinta años aparece representada por una joven. El término griego para «tregua» (σπονδαί, 1389) carece de singular, y por tanto el plural aquí no es indicio inequívoco de la presencia de dos o más personas; la hipótesis de una joven es probable y encaja bien, de otro lado, con la aparición en otras comedias de figuras simbólicas *mutae* en forma de mujer, como Fiesta y Cosecha en *Paz*, Realeza en *Aves* y Reconciliación en *Lisístrata*. Si se piensa en más de una joven, dos, o a lo sumo tres, son suficientes, y en ningún caso saldrían a escena treinta muchachas, como a veces se ha propuesto³.

¹ La indicación escénica de la salida del grupo (1340), añadida por v. Daele en su traducción de la obra, apunta expresamente que se trata de un grupo numeroso: «La foule sort par la parodos...».

² Vid. Dover, *ad* 184-99.

³ De modo general, sobre la representación de la tregua de treinta años, vid. Russo, *Aristofane* 136, quien propone una sola joven; lo mismo hacen Gelzer, «Aristophanes» 1429, Mastromarco, *Introduzione* 119-20, Melero, «Comedia» 461, y Coulon-v. Daele (vid. la indicación escénica que acompaña a la entrada de Tregua). Newiger, *Metapher* 105 s., aboga por dos, y Gil, *Comedias*, I, 230, por dos o tres, aunque su argumento de que «deben ser el mínimo indispensable para que se las pueda mentar en plural» (de modo semejante se expresa Sommerstein, *ad* 1389) no parece muy correcto a la luz de lo dicho sobre el término griego para «tregua». La propuesta espectacular de treinta muchachas se debe a Pohlenz, «*Ritter*» 123-4, y es compartida por Süß, «Inkongruenzen» 128 s., Lesky, *Historia* 462, y Kraus, *Politische Komödien* 106, entre otros.

De lo dicho anteriormente se desprende que las posibles variaciones de las cifras de personajes mudos dadas por nosotros supondrían fundamentalmente un aumento del número de éstos. El margen de variación es muy pequeño en *Cab.* y *Nub.*, mientras que en *Ac.* podría darse un incremento notable, ya que en ella se producen varias entradas de grupos cuyo número de personajes no puede precisarse, pero que en más de un caso desde luego superaría el número mínimo calculado por nosotros, y a veces lo haría ampliamente, como es presumible en el caso de los prítanis y de los asambleístas. Los grupos de este tipo de *Avisp.* también podrían añadir algunos figurantes a la lista; y en cuanto a *Paz*, la fluctuación más significativa podría venir de los acompañantes del coro que postulan algunos estudiosos, aunque, en rigor, como se ha dicho, no hay en el texto pruebas definitivas sobre su presencia.

Antes de ofrecer nuestra relación de personajes mudos de cada una de las comedias estudiadas, queremos referirnos brevemente a los inventarios de Russo y Sommerstein, aludidos ya al ocuparnos de las figuras parlantes; se trata, recordando lo dicho entonces, de inventarios completos y rigurosos, de los que discrepamos, no obstante, en algún punto¹. Dos de ellos entran dentro de las posibles modificaciones, anotadas anteriormente, del repertorio de personajes ofrecido por nosotros: se trata de la inclusión, en las listas de Russo, de comparsas («las Ciudades griegas») acompañando al coro de *Paz* y de niños acompañando a los hijos de Lámaco y de Cleónimo al final de esta misma obra. En cuanto a los puntos en desacuerdo restantes, no compartimos el criterio de Sommerstein de incluir a la estatua de Paz y al burro de Bdelicleón² entre las *personae mutae* de sus respectivas comedias (*Paz* y *Avisp.*); nosotros reservamos el término personaje para los seres humanos, o para las personificaciones, y ni la estatua de la diosa ni el animal lo son³. De otro lado, en

¹ Dejamos de lado las diferencias cuantitativas que se refieren al número de personajes que forman un grupo; nos interesan únicamente las diferencias cualitativas. Por otra parte, sólo han sido considerados los personajes mudos distintos de esclavos.

² También MacDowell, *Wasps* 46, incluye al animal en la lista de personajes mudos.

³ Hay que reconocer, no obstante, que la estatua de Paz tiene un papel destacado en el drama. La consecución de la paz, simbolizada por ella, constituye el punto de arranque de la obra, y la liberación de la

el inventario de comparsas de *Ac.*, Russo incluye erróneamente a la hija segunda del megarensis, pues es claro que las dos hermanas hablan, como ya hemos tenido ocasión de señalar al ocuparnos del número de figuras parlantes.

Dicho esto, damos a continuación la lista de *personae mutae* de cada una de las comedias estudiadas. Por orden de aparición, los personajes que componen el inventario son los siguientes:

Acarnienses: Prítanis (2)¹, Asambleístas (2), Arqueros (2), Embajador (1), dos Eunucos, Soldados tracios (2), Mujer de Diceópolis, Flautistas (2), Hijos de Diceópolis (2), Madrina de boda, Soldados acompañando a Lámaco (2), dos Muchachas con Diceópolis.

Caballeros: Tregua (1).

Nubes: Discípulos de Sócrates (4), Testigo del Acreedor 1°.

Avispas: Muchacho acompañando al coro (1), Perro Ladrón, Escudilla, Mano de mortero, Rallador de queso, Cocinilla, Marmita, otros Utensilios de cocina (2), Cachorros de Ladrón (2), Flautista, Hombre maltratado por Filocleón (1), Querefonte, Testigo, Carcinita 1°, Carcinita 2°, Carcinita 3°, Cárcino.

Paz: Hija de Trigeo (1), Cosecha, Fiesta, Fabricante de tinajas, Fabricante de cascos, Fabricante de lanzas.

4.2.3. El número total de personajes

El cómputo de personajes parlantes y mudos realizado en las páginas anteriores queda recogido en el siguiente cuadro²:

diosa es el triunfo del héroe cómico, que trae consigo el fin de la guerra y, con él, la felicidad característica de la comedia tras la superación de la situación angustiosa inicial. Por otro lado, la estatua está siempre en escena desde su liberación hasta el final de la obra, y en algún momento incluso se le atribuyen fingidamente gestos (movimiento de cabeza, 682) y voz (Hermes «dialoga» con ella, 657 ss.) como si se tratara de una persona.

¹ En los casos en que el número de personajes no puede precisarse, se indica entre paréntesis el número considerado por nosotros en el recuento según los criterios expuestos anteriormente. La cifra es convencional y está extraída, como se sabe, de las indicaciones del texto.

² Se ofrecen el número de personajes parlantes y mudos por obra y el porcentaje que éste representa respecto al total de figuras de cada comedia. En el caso de los personajes mudos, se ofrece la cifra total de ellos, especificando entre paréntesis el número de esclavos y el del resto de los figurantes.

	Personajes parlantes	%	Personajes mudos	%	Total
<i>Ac.</i>	22	46'80	25 (4 + 21)	53'19	47
<i>Cab.</i>	5	62'5	3 (2 + 1)	37'5	8
<i>Nub.</i>	10	58'82	7 (2 + 5)	41'17	17
<i>Avisp.</i>	9	29'03	22 (3 + 19)	70'96	31
<i>Paz</i>	12	60	8 (2 + 6)	40	20

Una vez más queremos insistir en las dificultades que plantea la cuantificación de personajes en la comedia, especialmente por lo que se refiere a las *personae mutae*, a las que hemos asignado, en conjunto, una cifra convencional, según los criterios expuestos anteriormente; el propósito de hacernos una idea siquiera aproximada del número de figurantes que desfilaban por la escena cómica, así como el poder compararlo con el de los personajes parlantes, nos ha movido a ello. En términos generales, la figuración, y por tanto el número total de personajes, tendrían probablemente un peso mayor que el que arrojan nuestras cifras.

Hecha esta aclaración, pasemos ya al asunto concreto que ahora nos interesa.

Del cuadro anteriormente expuesto se desprende 1) que el promedio de personajes por obra es (siempre sin perder de vista la tendencia al alza mencionada) de 24'6¹. Por encima

¹ Al estudiar el censo de personajes parlantes, hemos comparado los datos obtenidos con los de la tragedia, resultando que la media de personajes parlantes por obra en las comedias aristofánicas es superior a la más elevada de los tres trágicos, la de Eurípides. Pues bien, a juzgar de nuevo por los datos de García Novo, *Anuncio* 624-5, lo mismo sucede con los personajes mudos, y, en consecuencia, con el número total de personajes de las piezas. La autora, que sigue el criterio de considerar como un solo personaje los grupos de figuras mudas no individualizadas (*Anuncio* 537), ofrece el promedio de *personae mutae* en cada trágico, siendo de nuevo el de Eurípides el más elevado; aplicando también nosotros el mismo criterio de cómputo, resulta que las comedias estudiadas triplican (eso, contando como un personaje a los Utensilios de cocina de *Avisp.*, cuando, en realidad, se identifica a cinco de los componentes del grupo, y uno de ellos incluso tiene una pequeña actuación aparte) dicha cifra: 9 frente a 3. En cuanto al número total de personajes, el promedio de las comedias analizadas asciende, siguiendo el criterio consignado antes, a 21, mientras que el de las piezas del más joven de los trágicos es de 12.

de la media está *Avisp.*, con 31, y muy por encima, *Ac.*, con 47. Las comedias restantes no alcanzan la media: *Paz*, con 20, es la más próxima, seguida de *Nub.*, con 17, mientras que *Cab.*, con sólo 8, se coloca muy por debajo del promedio general.

En definitiva, el número total de personajes por obra es, por término medio, elevado, aunque aisladamente los repartos de cada una de las piezas son bastante desiguales en cuanto a amplitud.

2) Los personajes mudos superan a los parlantes en *Ac.* (25 frente a 22) y sobre todo en *Avisp.* (22 frente a 9), y el aumento presumible de aquéllos en la escenificación no haría sino subrayar la ventaja; en el resto de las comedias son más los personajes parlantes (5 frente a 3: *Cab.*; 12 frente a 8: *Paz*; 10 frente a 7: *Nub.*), pero, dada la posibilidad de que el número de comparsas fuera en su origen algo más alto, no hay que descartar que las cifras de personajes silenciosos pudieran aproximarse más a las de los parlantes, o incluso superarlas.

3) Finalmente, como en otros aspectos que estudiaremos en este capítulo, *Ac.* y *Cab.* destacan también en la cuestión examinada ahora: *Ac.* es la comedia con más personajes parlantes y la que cuenta con el mayor número de comparsas, mientras que *Cab.*, en el extremo opuesto, es la pieza con menos papeles hablados y la que tiene también el repertorio más exiguo de figurantes.

4.3. LA MÚLTIPLE VARIEDAD DE LOS PERSONAJES ARISTOFÁNICOS

Inspirados en su mayoría en la sociedad ateniense del momento, los personajes aristofánicos muestran, como es sabido, una rica variedad y ponen de manifiesto esa mezcla de realidad y fantasía típica de la comedia del autor¹: figuras corrientes de toda condición,

¹ Al hablar de realidad, no queremos decir que Aristófanes hace un retrato fiel de la sociedad de su tiempo, sino únicamente que toma de ella a sus personajes, pues es claro que el poeta distorsiona con intención cómica el modelo, aunque no hasta el punto de hacerlo irreconocible. Sobre la combinación de realidad y

inventadas por el poeta¹, y personajes históricos diversos, eso sí, distorsionados, se codean con dioses y personificaciones de todo tipo.

Las comedias estudiadas presentan dos características en relación a las *dramatis personae* que las diferencian del resto: por una parte, el elevado número de personajes históricos que Aristófanes saca a escena, personajes que retratan a individuos contemporáneos generalmente bien conocidos del público²; por otra, el pequeño papel que tienen las figuras femeninas.

Respecto a lo primero, parece razonable ponerlo en relación con el hecho de que las comedias tempranas del autor son las comedias de nítida inspiración «política», tal y como señalamos en la introducción del trabajo. El grupo de personajes históricos incluye desde políticos y militares hasta autores dramáticos y filósofos, pasando por aduladores, afeminados, bailarines de tragedia y recitadores de oráculos. Unos son personajes parlantes (así Teoro³, Eurípides, el militar Lámaco: *Ac.*⁴; Sócrates: *Nub.*; el recitador de oráculos

fantasía en las comedias de Aristófanes, vid. Reinhardt, «Aristophanes», y Lasso de la Vega, «Realidad».

¹ El carácter inventado de las *personae* cómicas es un hecho bien conocido, que constituye además un elemento de diferenciación importante entre la comedia y la tragedia: si la primera pone en escena fundamentalmente a personajes imaginarios creados por el poeta, la segunda pone sobre todo a figuras conocidas tomadas del repertorio mítico tradicional. Recordemos, a este respecto, las palabras de ese personaje de Antífanes, uno de los representantes más destacados de la comedia media, que se queja de que los autores cómicos tienen que inventarlo todo, lo que hace que su labor sea más difícil que la de los poetas trágicos (fr. 189 Kassel-Austin).

² Ateniéndonos a la producción conservada del poeta, es en las comedias tempranas donde aparecen más personajes históricos sobre el escenario; en el período siguiente, disminuye su número, pero todavía hay varios, literatos sobre todo: los poetas trágicos Esquilo (*Ran.*), Eurípides (*Tesm.*, *Ran.*) y Agatón (*Tesm.*), el poeta ditirámico Cinesias (*Aves*), el geómetra y astrónomo Metón (*Aves*) y el afeminado Clístenes (*Tesm.*); no obstante, en las dos últimas obras que nos han llegado no hay ninguno.

³ Teoro es ridiculizado por Aristófanes en sus primeras obras, donde se le acusa de ser un parásito de Cleón (*Avisp.* 42-51, 418-9, 1220, 1236-7) y de perjurio (*Nub.* 400). No se sabe nada más de él, a menos que estén en lo cierto quienes lo identifican con un Teoro que aparece como ἀρχων τοῦ ναυτικοῦ en una lista de bajas probablemente del año 409, lo que, argumenta Sommerstein (*Acharnians*, ad 134), no parece muy probable a la vista de que nuestra figura no vuelve a ser mencionada por Aristófanes después del año 422; tampoco MacDowell (*Wasps*, ad 42) parece inclinarse por dicha identificación.

⁴ Es dudoso si Anfíteo y el labrador Dércetes deben figurar también entre los personajes históricos de

Hierocles, y los hijos de Lámaco y de Cleónimo¹: *Paz*) y otros, mudos (el poeta dramático Cárcino, sus tres vástagos², el discípulo de Sócrates Querefonte: *Avisp.*³; y, de ser correcta la interpretación literal de *Ac.* 115-22, los afeminados Clístenes y Estratón, ocultos bajo el disfraz de eunucos desde su aparición con *Pseudartabas* –94– hasta que se revela su verdadera identidad en el momento mencionado de la obra⁴).

Completando el catálogo, está el caso particular de esas figuras que reúnen la doble condición de figuras históricas e inventadas a un mismo tiempo; esta doble identidad la tienen los dos esclavos del prólogo de *Cab.*⁵, el Paflagonio de esta misma obra, el perro

Ac. Sobre la cuestión, vid. Holmes, *Naming* 17-22 y 31-4, respectivamente, quien resume las interpretaciones dadas y argumenta que no se trata de figuras reales.

¹ Sobre la persona real del hijo de Lámaco, vid. Olson (*Peace*, ad 1290) y Sommerstein (*Peace*, ad 1290). De la familia de Cleónimo, político ridiculizado muy frecuentemente por Aristófanes, no se sabe nada (así Olson, *Peace*, ad 1295-7).

² Además de dramaturgo, Cárcino fue general de la flota ateniense y bailarín de tragedia; sus hijos fueron también bailarines, y uno de ellos compuso igualmente tragedias. Sobre estas personas reales, vid. MacDowell, *Wasps*, ad 1501.

³ Si hacemos caso a algunos mss., que atribuyen a Querefonte el verso 1505 de *Nub.*, el conocido discípulo socrático aparecería también en esta obra. Su aparición, como apunta Dover (ad 1493), sería dramáticamente muy efectiva: las últimas palabras de los miembros de la escuela constituirían de este modo un intercambio de dos parlamentos brevísimos entre los dos hombres (Sócrates y Querefonte) cuyos nombres se han relacionado en 1465; por otro lado, que el último miembro de la escuela en aparecer fuera Querefonte, con su célebre palidez, resultaría interesante visualmente. No obstante, Dover afirma que no hay pruebas concluyentes para hacerle intervenir en esta pieza, y que, además, su intervención implicaría el uso de cinco actores, posibilidad que, dada la regla de limitación de actores conocida, es mejor desechar siempre que la escena pueda ser representada, como es el caso, con sólo cuatro. Sommerstein (vid. ad 1497) y v. Leeuwen lo introducen como personaje; no así el propio Dover, Starkie y Coulon-v. Daele. Sobre el Querefonte de carne y hueso y las alusiones a él en las obras de nuestro poeta, vid. MacDowell, *Wasps*, ad 1408.

⁴ Los estudiosos opinan por lo general que los eunucos son atenienses disfrazados; entre quienes no comparten esta opinión se hallan, Dover, «Notes» 291-3, Chiasson, «Pseudartabas», y Holmes, *Naming* 35-9, para quienes se trata tan sólo de una identificación burlona. En cuanto a los personajes mismos, Clístenes es ridiculizado frecuentemente por Aristófanes como afeminado (p. ej. *Cab.* 1373-4, *Nub.* 355, *Lis.* 1092, *Tesm.* 235) y aparece otra vez en escena en *Tesm.* (571 ss.); en cuanto a Estratón, es otro barbilampión, como Clístenes, asociado de nuevo a éste en *Cab.* 1374.

⁵ La identificación de los dos criados de *Cab.* como Nicias y Demóstenes es aceptada casi unánimemente

Ladrón –el único «mudo» del grupo– y el perro de Cidateneo de *Avisp.*, todos ellos personajes inventados, pero en los que reconocemos a individuos de carne y hueso¹: los estrategos Nicias y Demóstenes, el demagogo Cleón, el general Laques y de nuevo Cleón, respectivamente.

Por lo que se refiere a los personajes femeninos, su corto número (sólo 14 frente a 100 personajes masculinos) y su escasa participación verbal (se trata de figuras mudas, o parlantes con muy pocos versos² –la más «locuaz» es la hija de Trigeo con 19–) son indicios claros del pequeño papel que tienen las mujeres en las obras estudiadas. El caso límite de este papel marginal es *Nub.*, donde Aristófanes no introduce ninguna fémina³.

Frente a este pobre panorama, de las etapas siguientes nos han llegado, como es bien sabido, tres comedias donde las mujeres tienen un papel protagonista; tales comedias, llamadas comúnmente por la crítica «comedias de mujeres», son *Lisístrata*⁴, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*, estrenadas las dos primeras en 411, y en 392 la tercera. De manera general, lo femenino envuelve todo en estas obras: la temática, los personajes, los coros⁵.

por la crítica, frente a las reservas de Dover, «Portrait-Masks» 164-7, y de Holmes, *Naming* 23-30.

¹ Quizá deban añadirse a la lista los chuchos que hacen de hijos de Ladrón, quienes representarían a los hijos del general Laques; no obstante, no hemos encontrado ninguna referencia sobre la posible descendencia del Laques histórico.

² Respectivamente: la mujer de Diceópolis, la madrina de boda, las dos muchachas que acompañan al protagonista en su última entrada (*Ac.*), Tregua (*Cab.*), la flautista de *Avisp.*, una de las hijas de Trigeo, Fiesta y Cosecha (*Paz*); la hija de Diceópolis, las dos hijas del megarense (*Ac.*), la otra hija de Trigeo (*Paz*), la panadera de *Avispas*.

³ No hay un personaje femenino –entiéndase– individualizado; no obstante, están las Nubes del coro, que aparecen en forma de mujeres.

⁴ Se ha señalado que *Lisístrata*, la protagonista de la obra, puede ser la primera heroína cómica del teatro griego (tal posibilidad la señala Henderson, «*Lysistrata*» 170, *Three Plays* 37, y la suscriben, entre otros, Mastromarco, «*Lisistrata*» 103, n. 1, y Taaffe, *Women* 48); no obstante, nada seguro puede decirse al respecto: la pérdida de gran parte de las obras del poeta anteriores a 411 y de toda la producción de los otros autores de la comedia antigua lo impide.

⁵ Conociendo la existencia silenciosa de las mujeres en el s. V, ha llamado la atención de los estudiosos el giro dado por Aristófanes al componer «comedias femeninas», y sacar a escena a mujeres respetables para hacer papeles importantes. Hay que decir, sin embargo, que la tragedia tiene desde sus inicios personajes

Finalmente, queremos señalar otro hecho. La múltiple variedad de los personajes aristofánicos puede interpretarse a la luz del carácter fundamentalmente abierto de la comedia. Éste explicaría la imprevisibilidad típica de las figuras, tanto por lo que se refiere a su naturaleza como a la reunión de algunas de ellas sobre el escenario; todo o casi todo es posible en Aristófanes, y así, como hemos dicho, personas «reales» de los más diversos tipos¹, figuras mitológicas y personificaciones de toda índole, representando a ideas abstractas, animales, o incluso objetos inanimados (el caso límite de la fantasía del poeta son tal vez los cacharros de cocina, que comparecen como testigos en el juicio ¡de los perros! en *Avisp.*), pueblan la escena cómica.

femeninos de este tipo, lo cual, a simple vista, podría parecer también extraño a tenor de lo dicho sobre la vida real de las mujeres de entonces. Se ha señalado (Henderson, *Three Plays* 25) al respecto que los personajes femeninos de la tragedia están sacados del mito y no eran considerados tradicionalmente una ofensa al decoro de las mujeres atenienses; sin embargo, sí podrían haberlo sido los retratos de mujeres respetables en un género como la comedia tan vinculado a la realidad social contemporánea. Henderson (ibíd.) dice que las secuelas de la interminable guerra del Peloponeso (con la interrupción de la vida familiar, las continuas ausencias de hijos y maridos, el elevado número de bajas entre los varones y las estrecheces económicas) pudieron provocar una relajación en las costumbres y un descontento femenino, que explicarían la aparición de mujeres en papeles importantes en la comedia; paralelamente, Eurípides en el ámbito de la tragedia se apartaba de sus predecesores sacando a escena caracteres femeninos más reales. Lo cierto es que la irrupción de lo femenino rebasa los límites del drama para extenderse a dominios más amplios; Zeitlin, «Travesties» 211, habla de «“feminization”» de la cultura griega. En fin, sobre los motivos que pudieron favorecer que Aristófanes compusiera «comedias de mujeres», pueden verse también Finnegan, *Women in Aristophanes* 87-9, 163-5; Taaffe, *Women* 72-3; y Mastromarco, *Introduzione* 161-3, «*Lisistrata*» 103-5.

¹ Para la sociedad reflejada en las comedias de Aristófanes –integrada en su gran mayoría por la población de un nivel de vida medio bajo–, sigue siendo fundamental el estudio de Ehrenberg, *People*, completado ahora por el de David, *Aristophanes*. Un resumen muy útil del cuadro de la sociedad ateniense de la época trazado por Aristófanes en sus comedias se encuentra en Gil, *Aristófanes* 109-19.

4.4. CARACTERÍSTICAS Y UTILIZACIÓN DE LOS PERSONAJES MUDOS

4.4.1. *Los esclavos mudos*

Como hemos señalado al ocuparnos del número de personajes, los esclavos mudos poseen unas características propias que los diferencian del resto de las *personae*. Nuestro propósito ahora es examinar algunas de estas características, así como ciertas cuestiones relativas a ellas: en primer lugar, las funciones de los esclavos mudos, y, en segundo, la escasa personalidad de estas figuras, por lo que hace, entre otras cosas, a la poca atención que el texto les presta, reducida prácticamente a meras apelaciones para dar órdenes¹.

4.4.1.1. *Las funciones de los esclavos mudos*

El llevar objetos o personas a escena² y, en menor medida, el retirarlos de ella³ constituye

¹ El examen de los esclavos mudos se ciñe propiamente a las actuaciones de éstos consignadas al estudiar el censo de personajes, dejando a un lado, por tanto, los pasajes dudosos en que no se produce, en nuestra opinión, la intervención de tales figuras, así como aquéllos otros en que hay alusiones a los esclavos de dentro sin que éstos aparezcan en escena.

² Criados mudos sacan objetos a escena en *Ac.* 805-6, 887-8, 927, 1098, 1100, 1102, 1104, 1110, 1119, 1123, 1125, 1133; *Cab.* 1384 ss.; *Nub.* 1297, 1485 ss., 1490; *Avisp.* 529, 805 ss., 860-2, 995; *Paz* 1317; y conducen a personas en *Cab.* 1407-8 y *Paz* 1316. No hemos incluido en la primera lista *Ac.* 1007, 1061 y 1067-8, por considerar que se trata de órdenes de Diceópolis dirigidas a los esclavos que le acompañan y referidas a objetos presentes sobre el escenario. Los tres casos pertenecen a la controvertida «escena de cocina» de *Ac.*, a la que ya nos hemos referido antes, mostrando nuestra preferencia por la utilización del giratorio para representarla; la plataforma rodante aparecería en 1003 llevando a Diceópolis, sus esclavos y todos los objetos mencionados a lo largo del extenso pasaje, entre ellos los que ahora nos incumben.

³ Esclavos mudos meten dentro, en *Ac.* 893-4, la anguila traída por el tebano, y al menos un sirviente, tras sacar a escena a Paflagonio, lo conduce fuera de ella al final de *Cab.* (1407-8); cierto parecido con estos casos tiene la salida del sicofanta segundo en *Ac.* (952 ss.), envuelto como un cacharro y cargado a las espaldas del esclavo del tebano. En fin, la misma función desempeñan los ἀκόλουθοι de *Paz* 729-32, que no hemos incluido en la lista de personajes del drama, considerando, como ya se ha dicho, que se trata de esclavos del teatro que ejecutan la misión convencional de retirar del escenario objetos que ya no se

una función importante de los esclavos mudos. Puesto esto en relación con los movimientos escénicos, hay que decir que el sacar de dentro accesorios o personas es, con mucho, el motivo más frecuente de la entrada de estas figuras¹; dos son las situaciones habituales: 1) llamado por un personaje para traer algo, el sirviente sale de la casa con lo indicado, y, a veces, regresa dentro inmediatamente, o bien, 2) encontrándose él mismo ya presente en escena, la abandona con la orden de traer un objeto que saca del interior al momento.

Por lo que hace a la primera situación, nos parece reseñable el que las instrucciones a los de dentro no tienen a menudo un destinatario explícito, asumiéndose convencionalmente en tal caso que se trataba de un esclavo y no de otro personaje. El apóstrofe expreso a los criados de la casa lo encontramos sólo en tres ocasiones (*Ac.* 887, 1098, *Nub.* 1485), mientras que en el resto lo que tenemos son, o bien simples imperativos en segunda persona, como ocurre, por ejemplo, en *Nub.* 1297, donde Estrepsíades pide una agujada diciendo: Φέρε μοι τὸ κέντρον (cf. además *Ac.* 927)²; o bien, más frecuentemente, imperativos en tercera persona precedidos del pronombre τις, como ocurre después en esta misma obra cuando el protagonista ordena que le saquen una antorcha (1490): ἐμοὶ δὲ δῶδ' ἐνεγκάτω τις ἡμμένην (cf. además *Ac.* 805-6, *Cab.* 1407-8, *Avisp.* 529, 860-2, y la variante de *Paz* 1316-7, donde se usa la expresión de necesidad χρή en vez del imperativo). Este segundo modo de formular órdenes a los criados aparece en todo el teatro griego antiguo, en la

necesitan, tarea con la que el espectador contaba y, en este caso, aludida por el coro en una típica ruptura de la ilusión escénica. Dover, *Comedy* 21, apunta que la envergadura de la labor de retirar los útiles empleados por el coro para sacar a Paz de la gruta puede ser la razón de que se mencione el hecho, o quizá también el hacer una broma sobre el robo de accesorios durante las representaciones.

¹ Frente a 23 entradas motivadas de este modo (pudiendo darse excepcionalmente una motivación añadida, como ocurre en *Nub.* 1485-9, donde se llama a Jantias para sacar una escalera y un azadón, y así ayudar a su amo en la destrucción de la escuela), hay sólo 7 que responden a otras causas. La relación de las primeras ya la hemos ofrecido; en cuanto a las segundas, se trata de *Ac.* 238, 860, 1003, 1190; *Avisp.* 434, 1122; y *Paz* 1191.

² Ambas formas de apelación aparecen en los dos únicos casos en que se solicita la presencia de esclavos por un motivo que no es el de sacar algo a escena (el apóstrofe expreso lo hallamos en *Avisp.* 433-4, donde Bdelicleón llama a Midas, Frigio y Masintias en su ayuda, y el simple imperativo en segunda persona en *Ac.* 1189b, donde el criado de Lámaco pide a los de la casa que abran la puerta).

tragedia, en la comedia aristofánica y en la de Menandro¹, y se utilizaba también en la vida real², según se deduce de la anécdota que cuenta Jenofonte sobre Ciro (*Ciropedia* 5. 3. 48 ss.), que evitaba dar instrucciones de esta forma, pues había observado que los criados, en el entendimiento de que otro obedecería, no hacían lo indicado. En fin, un caso particular entre aquéllos en que falta la apelación expresa a los sirvientes es el de *Avisp.* 995b, donde la interrogación sustituye al mandato propiamente: con la pregunta πού 'σθ' ὕδωρ;, Bdicleón pide agua para su padre desmayado en el juicio³.

La otra situación descrita se da en la escena en que Lámaco y Diceópolis, con ayuda de sus esclavos, hacen los preparativos para la expedición militar y la fiesta de los Jarros, respectivamente (*Ac.* 1097 ss.); a juzgar por el texto, tras su entrada obedeciendo las órdenes de 1097-8, el sirviente mudo del protagonista y el de Lámaco —éste parlante, pese a su silencio durante todo el pasaje— van y vienen rápidamente trayendo a escena los objetos que se les va ordenando sacar (1099 s., 1101 s., 1103 s., 1109 s., 1118 s., 1122 s., 1124 s., 1132 s.); según el número de órdenes dadas a cada uno de ellos, ambos se meten en la casa y reaparecen con lo indicado ocho veces⁴.

Entra dentro de lo posible, por otro lado, que no fuera éste el único pasaje donde los esclavos se encontraban en escena; si nosotros hemos considerado que los sirvientes a los que van dirigidas las órdenes están en la casa en los demás casos es porque en el texto no hay ningún indicio evidente de su presencia escénica, aunque tal argumento no es en absoluto definitivo⁵. MacDowell, por ejemplo, estima probable que los esclavos que han

¹ Frost, *Exits* 4.

² Bain, *Masters* 44, Dunbar, *Birds*, ad 463-4.

³ V. Leeuwen, *Vespae*, ad 995, señala el carácter imperativo que se esconde tras la pregunta y pone algunos ejemplos similares.

⁴ Se trata, claro está, de un número máximo de movimientos escénicos, ya que no puede descartarse que los criados sacaran más de un objeto a la vez en alguna ocasión, cumpliendo así más de una orden a un tiempo; aun con esto, el pasaje seguiría teniendo un movimiento escénico elevado y muy rápido.

⁵ Al referirse a las órdenes a los esclavos mudos en la comedia de Menandro, formuladas con τις y el imperativo de tercera persona, Frost (*Exits* 4) observa también que hay casos dudosos sobre si el destinatario de una orden está en escena o en el interior; de hecho, el mandato mismo puede entenderse como la primera

entrado con Bdelicleón en *Avisp.* 805, trayendo los objetos necesarios para el juicio, se queden en escena presenciándolo¹, de tal modo que las órdenes de 860-2 (vid. *ad* 860) y 995b estarían dirigidas a ellos; al final del mismo, estos esclavos se encargarían de meter en la casa todos los accesorios (vid. *ad* 1008). Ciertamente, es una hipótesis aceptable, aunque, a nuestro entender, la idea de que los sirvientes se quedan en escena, tras su entrada en 805, no encaja muy bien con el hecho de que el propio Filocleón salga por una valla en 833, y poco después lo haga su hijo por los tablones y las denuncias (848); no parece muy apropiado que los amos se encarguen de sacar accesorios mientras que los sirvientes permanecen inactivos.

En fin, los únicos casos en que un esclavo mudo aparece en el escenario para sacar un objeto y que no corresponden a las situaciones descritas son los de *Cab.* 1384 ss. y *Avisp.* 805 ss.

En relación al primero, no hay una indicación precisa del momento en que entra el sirviente con la silla para Pueblo, sino una alusión, repentina para el auditorio, del Morcillero constatando su presencia en 1384-6. La interpretación más plausible a nuestro juicio es que el criado entra en este momento. La otra posibilidad, la de que haya entrado con Morcillero en 1316², nos parece menos convincente, ya que supone que el personaje ha sido ignorado durante un número de versos muy alto (casi 70) para lo que es habitual, al menos en las

indicación de la presencia de un esclavo silencioso, ignorado hasta entonces y situado presumiblemente al fondo del escenario, o bien como una orden dirigida a alguien del interior.

¹ MacDowell, *Wasps*, *ad* 805 (vid. además *ad* 890). Las indicaciones de Coulon-v. Daele y Sommerstein que siguen al v. 862 parecen también apuntar lo mismo.

² De los autores consultados sólo la hemos leído en Dearden, *Stage* 151. V. Leeuwen, en cambio, hace entrar al muchacho en 1384, y lo mismo, según parece, Sommerstein y Rodríguez Adrados, aunque las indicaciones de éstos últimos no son claras: ambos indican que el chico trae la silla a una señal del Morcillero, sin especificar el tipo de señal (acústica o visual) de que se trata, y sin que sepamos, por tanto, si entienden que el destinatario de la misma está o no presente en escena; no obstante, el hecho de que ninguno de ellos señale ningún acompañante del Morcillero en 1316 hace pensar que se inclinan por la segunda interpretación. Coulon-v. Daele, por su parte, no indica ninguna entrada, y tampoco lo hace Gil en su traducción de la obra, aunque, a juzgar por sus palabras en el estudio introductorio de la misma (*Comedias*, I, 229), supone la presencia del chico en escena.

comedias estudiadas¹; no obstante, el argumento no es definitivo, y la hipótesis de que nuestro personaje entra en 1316 y es ignorado durante un tiempo excepcionalmente largo no puede descartarse sin más. Bien, suponiendo, como hacemos nosotros, que el chico aparece en 1384, hay que decir que falta la motivación expresa de la entrada que se da en otras ocasiones: la orden de traer algo, formulada por el personaje presente en escena. Apelando a la «lógica» que preside la comedia, el hecho no reviste dificultad: el criado entra espontáneamente en el momento preciso (mención y entrada del personaje van unidas), puesto que de este modo lo requieren las circunstancias; una postura más realista, en cambio, necesita justificar la aparición del chico con la silla, y así, por ejemplo, en sus respectivas traducciones, Sommerstein y Rodríguez Adrados añaden sendas indicaciones escénicas en las que anotan que la entrada se produce a una señal del Morcillero², una conjetura ingeniosa que nos parece plausible, aunque no caben conclusiones definitivas al respecto.

El otro caso es más sencillo: Bdelicleón, que se ha metido dentro en *Avisp.* 798 en busca de los objetos necesarios para el juicio doméstico, regresa con ellos en 805, ayudado por uno o más esclavos, como se puede deducir del verbo en plural de 815³; frente a lo que es

¹ En éstas, el olvido más largo, de entre los casos seguros en que hay esclavos mudos en escena, se prolonga durante 31 versos, los que pasan desde la entrada de Bdelicleón y su padre con un criado en *Avisp.* 1122 hasta la primera mención de éste en 1153. Ya nos hemos referido a esta cuestión al estudiar el número de esclavos mudos, concretamente a propósito de las diferentes opiniones sobre la identidad de los ἀκόλουθοι de *Paz* 729-32.

² No obstante, ninguno aclara el tipo de señal hecha, como hemos dicho anteriormente; si se piensa en un simple gesto, el destinatario de la misma debe estar en escena, mientras que una señal acústica puede ir dirigida a un personaje presente o del interior, siendo, por otra parte, la única posible para llamar a alguien que está en la casa.

³ MacDowell, *ad* 805, parece aducir el verbo en plural de este verso como indicio de la entrada de varios esclavos. En nuestra opinión, el uso del plural sólo permite afirmar con seguridad que en 805 entran Bdelicleón y al menos un sirviente; ahora bien, dada la cantidad de accesorios sacados para el juicio (un orinal, 807; fuego, puré de lentejas, 811; un gallo, 815; cazos, 855; al menos un asiento para Filocleón, 824; quizá algo que figure el templete de Lico, 819 s., y un estrado, 905), es razonable pensar que aparecen más criados.

habitual en estos casos, los sirvientes no han sido llamados ni reaparecen con algo que han salido a buscar poco antes; quien hace esto último es Bdelicleón, y los sirvientes entran con él para ayudarlo.

Vista esta primera función importante de los esclavos mudos, queremos hacer a propósito de ella algunas observaciones: 1^a) no es una función exclusiva de estos personajes; centrándonos en la actividad más destacada de la misma, que es el sacar objetos a escena, la realizan también esclavos con un papel hablado y otras figuras parlantes¹ –protagonistas, para ser más exactos–, como ponen de manifiesto los pasajes referidos de *Ac.* 1097 ss. y *Avisp.* 805 ss., que no constituyen, en absoluto, dos ejemplos aislados. En todas las comedias estudiadas se encuentran casos de este tipo; la situación más frecuente es aquella en que un personaje entra en la casa para buscar algo y regresa con ello inmediatamente o en un breve intervalo de tiempo².

2^a) Los objetos sacados en todos estos pasajes son de lo más variado, de tal modo que uno tiene la impresión en ocasiones de que el interior del edificio escénico no representa tanto el interior de una casa como un «dentro» indefinido, una especie de almacén del teatro que provee de todo lo necesario³; en el interior los personajes encuentran siempre los útiles cuya necesidad surge repentinamente sobre el escenario.

3^a) Por último, el sacar accesorios del decorado es una tarea propia del teatro, y las obras

¹ Es interesante, a este respecto, el comentario de Trigeo de *Paz* 1032 («Yo traeré la mesa, no hará falta un esclavo»), a través del cual se pone de manifiesto que la función, no obstante, corresponde propiamente a los esclavos.

² Sin pretender ser exhaustivos, citamos a continuación algunos ejemplos: *Ac.* 327/31, 365/6, 1100/1, 1102/3, 1104/5, 1110/1, 1119/20, 1123/4, 1125/6, 1133/4; *Cab.*: 98a/101, 112/5, 972/97, 1110/51; *Nub.*: 843/7, 1245/7; *Avisp.* 178/9, 436/56, 798/805, 833/44, 849/51; *Paz*: 938/42, 938/56, 942/8, 1032/3, 1041a/2. Mucho menos habitual es que alguien de dentro, que no es un criado mudo, saque un objeto siguiendo la orden de un personaje que está en escena, como sucede, p. ej., en *Nub.* 18b-20.

³ Vid. Dover, *Comedy* 22. Es el momento quizá de recordar el comentario de Trigeo de *Paz* 942, susceptible de interpretarse como una alusión a lo inverosímil de encontrar siempre dentro todos los requisitos necesarios (en su caso, un altar), como ya se ha dicho en el capítulo anterior al estudiar esta entrada.

de Aristófanes evidencian cómo puede integrarse en la ficción escénica. El carácter inopinado con que los personajes necesitan un objeto, así como el gusto de la comedia por un movimiento escénico rico (el traer accesorios de dentro constituye una forma de motivación de movimientos sencilla, que ayuda al poeta a resolver el problema de la justificación de las numerosas entradas y salidas), pueden ayudar a explicar el hecho; también puede hacerlo quizá la ausencia de telón en el teatro griego antiguo¹.

Dicho esto, pasemos ahora a examinar las otras funciones de los esclavos mudos, algunas desempeñadas también a veces por otras figuras.

El acompañar a su amo, por lo general portando alguna pertenencia de éste u otra cosa, se encuentra también entre los cometidos de los esclavos de este tipo. *Paz* 1191-6 es el único ejemplo donde el criado actúa de mero acompañante durante su breve estancia en escena, aunque es enviado dentro con órdenes precisas sobre el banquete de bodas que allí se celebra (1192-6)². En los demás casos, los sirvientes portan algún objeto: Jantias y su compañero llevan el falo ritual cuando aparecen con Diceópolis y su familia para celebrar las Dionisias rurales (*Ac.* 238 ss.: 243, 259 s.); uno de estos esclavos, u otro distinto, le lleva a Diceópolis la cesta con la comida cuando se dirige a la fiesta de los Jarros (*Ac.* 1142); el esclavo del tebano (*Ac.* 860-958) entra cargado con mercancías (861) y sale llevando a cuestas al segundo sicofanta (954); el mozo de *Cab.* 1384 sigue a Pueblo en su última salida (1408) llevándole la silla que él mismo ha sacado; finalmente, el esclavo que aparece con Filocleón y Bdelicleón en *Avisp.* 1122, y cuya presencia se indica algo más tarde (1153), porta el manto y las sandalias nuevos (1132, 1158) que el juez se pone después en

¹ Sobre los requisitos escénicos en la comedia, vid. Poe, «Multiplicity» 283-7, que destaca la abundancia de objetos en las obras y la escasa significación que éstos tienen en general (a diferencia, señala el autor, de lo que sucede en la tragedia); los objetos se utilizan en momentos puntuales y son rápidamente olvidados. La acumulación de accesorios que se produce algunas veces no hace sino subrayar el carácter «innecesario» de éstos. Para Poe la riqueza de objetos en la comedia, al igual que la riqueza de personajes y de entradas y salidas, es una manifestación del carácter abierto del género.

² Buscando un motivo realista de la reaparición de Trigeo y su esclavo, puede pensarse que los dos salen de la casa agobiados por el gentío del banquete de bodas que tiene lugar tras la escena; fuera, Trigeo puede dar órdenes a su esclavo más tranquilamente.

escena.

Otra función es la de abrir la puerta, lo que, cabe imaginar, hace uno de los esclavos de Lámaco que están dentro de la casa (*Ac.* 1174: $\delta\mu\hat{\omega}\epsilon\varsigma$), cuando el mensajero así lo ordena desde fuera (1189b); entre las obras estudiadas, se trata del único caso de un sirviente mudo con este cometido¹.

Por último, la participación de los esclavos mudos en la comedia puede ser más activa, y así les vemos a veces intervenir en alguna acción que transcurre sobre el escenario; ello, con independencia de que realicen además alguna de las otras funciones mencionadas. Es el caso, por ejemplo, de la «escena de cocina» de *Ac.* (1003-96), donde los esclavos preparan los guisos bajo la supervisión del protagonista y le ayudan a escanciar el vino, o del pasaje de esta misma obra en que el sirviente de Diceópolis no sólo le trae todo lo necesario para la fiesta de los Jarros, sino que además le asiste en los preparativos sobre el escenario (1097-142: 1121, 1130-1, 1137). Es el caso igualmente de la destrucción de la escuela de *Nub.* (1485-509), a manos de Estrepsíades y Jantias: éste golpea el tejado con un azadón mientras aquél prende fuego a la casa, y los dos, amo y esclavo, salen, al final de la obra, persiguiendo a palos a los discípulos que han huido de la escuela²; añádase la «escena de batalla» de *Avisp.*, donde los tres esclavos, llamados por Bdelicleón en 433, salen corriendo de la casa para ayudarle en el enfrentamiento que él y uno de los criados del prólogo (Jantias) sostienen con el coro a causa del viejo: durante su permanencia en escena, que se prolonga al menos hasta 522, Midias, Frigio y Masintias sujetan a Filocleón para impedir que se vaya

¹ Ya hemos dicho al estudiar los comentarios del recién llegado, en el capítulo segundo, que la orden de recorrer los cerrojos de la puerta, dada por Filocleón en *Avisp.* 1484, es probablemente una fantochada del delirante juez, que ya estaría en escena en ese momento; de no ser así, habría que imaginar a Filocleón hablando desde dentro y dirigiéndose a algún criado del interior; suponiendo que éste se hiciera visible, tendríamos otro caso que añadir al de *Ac.* 1189. No obstante, no podemos saber si el supuesto criado aparecía o no en escena, ni tampoco si él era el verdadero destinatario de la orden, que podría estar dirigida también a Jantias, presente sobre el escenario. En fin, las órdenes de cerrar la puerta de *Ac.* 479 y 1096, equivalentes, con seguridad la primera, a replegar el $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\acute{\omicron}\kappa\lambda\eta\mu\alpha$, podrían estar dirigidas a esclavos mudos de dentro, pero también a los criados de Eurípides y de Diceópolis presentes en escena (los de Diceópolis, no obstante, mudos), o bien, lo que quizá sea más probable, al tramoyista.

² No es claro si el otro esclavo (cf. 1490) se queda en escena participando también en el destrozo.

con sus compañeros (vid. 434-55, 522), y es probable que uno de ellos¹ ayude a Bdelicleón y Jantias a repeler el ataque del coro (456-60), sirviéndose del humo y los palos traídos por aquéllos dos de dentro; la procesión de las Dionisias del campo (*Ac.* 237-79), en la que los esclavos de Diceópolis participan llevando el falo ritual (243, 259-60), podría también añadirse a la lista, y lo mismo la pequeña actuación del esclavo que intenta ponerle a Filocleón el manto de lana persa (*Avisp.* 1149-54)². Es presumible, por otro lado, que este catálogo fuera más largo, y que hubiera alguna otra actuación no recogida en el diálogo. Por ejemplo, parece lógico, y, sin duda, lo más efectivo desde el punto de vista escénico³, que los esclavos que, siguiendo las órdenes de Trigeo (*Paz* 1316 s.), han sacado antorchas y acompañado a la novia fuera de la casa (1329), se queden en escena hasta el final de la obra y formen parte del cortejo nupcial de Trigeo y Cosecha (1359), saliendo en procesión con el coro y los desposados; o, por poner otro ejemplo, parece razonable igualmente, aunque el texto no dice nada al respecto, que los esclavos que ayudan a Bdelicleón a sacar los diversos objetos para el juicio (*Avisp.* 805 ss.) le ayuden también a colocarlos en su sitio.

4.4.1.2. *La escasa personalidad de los esclavos mudos*

Examinadas las funciones de los esclavos mudos, pasemos ahora a considerar la otra cuestión señalada al inicio de este apartado: la relativa a la escasa personalidad de estas figuras. Nuestro propósito es hacer un breve repaso de las ocasiones en que la atención que se presta a los esclavos mudos va más allá de lo esperado, que no es sino la mera apelación para dar una orden, y excepcionalmente la utilización de un nombre para designarlos; los

¹ Vid. MacDowell, *ad* 457.

² Vid. MacDowell, *ad* 1149.

³ Después de las órdenes de 1316-7, el texto no se refiere a estos esclavos en ningún momento. No parece haber ninguna duda de que los sirvientes entran con Cosecha en 1329, pero las indicaciones de los editores y traductores sobre su permanencia en escena no son siempre claras: por ejemplo, las de Rodríguez Adrados (1329, 1359) parecen apuntar que se quedan; Sommerstein no menciona a los esclavos en su indicación al final de la comedia, pero tampoco les ha hecho salir previamente, y de forma parecida obran Olson (*ad* 1365-7) y v. Leeuwen.

pocos casos en que esto sucede, y la poca enjundia, en general, de ellos, corroboran la afirmación del principio. Esa atención añadida supone comentarios sobre los esclavos o el dirigirse a los mismos para otra cosa distinta de un mandato.

Los sirvientes que acuden a escena respondiendo a la llamada de Bdelicleón de *Avisp.* 433 constituyen el caso más significativo. Individualizados con un nombre propio, Midas, Frigio y Masintias son amenazados por Bdelicleón y el corifeo: aquél les pondrá grilletes y les hará pasar hambre si no cumplen su cometido –sujetar a Filocleón e impedir que se vaya con sus colegas del coro– (434-6), y el otro les atacará si no sueltan al viejo (453-5, y quizá 437, aunque el verso puede también estar dirigido a Bdelicleón o a Jantias justo antes de meterse en la casa). Además, los esclavos son insultados por el juez (448b), y su comportamiento actual con él motiva el lamento de Filocleón (438-40, 448-51) y del corifeo (441-7), quienes les reprochan su actitud recordando las «atenciones» pasadas (entre otras, hacerles llorar, 440, y pegarles, 449-51) que su viejo amo ha tenido con ellos, y por las cuales deberían estarle agradecidos.

Otro caso que hay que mencionar es el del chico que el Morcillero le regala a Pueblo para que le acompañe con una silla en sus paseos. Este esclavo, al que toda la atención prestada son los breves comentarios de Morcillero y Pueblo en *Cab.* 1384-7, es una muestra más de la felicidad alcanzada al final de la comedia, que supone la recuperación de la soberanía por parte de Pueblo y la vuelta simbólica al pasado ideal de los viejos tiempos de Maratón; y lo es en un doble sentido. El ir acompañado de un esclavo con una silla de tijera en los paseos por la ciudad era, según fuentes antiguas¹, una costumbre habitual de los atenienses acomodados de principios del s. V; estamos, pues, ante la recuperación de una costumbre de la vieja generación de las Guerras Médicas. De otro lado, la figura sugiere los placeres sexuales asociados a la feliz situación², así como el rejuvenecimiento de Pueblo, recuperada

¹ Heraclides Póntico, *apud* Ateneo, XII 515 c.

² El personaje del joven guarda parecido con las figuras femeninas, de las que nos ocuparemos enseguida, que se encuentran al final de algunas comedias simbolizando las bendiciones de la felicidad traída por el protagonista; sin ir más lejos, en la misma *Cab.* aparece después Tregua en forma de una hermosa

su lozanía de antaño: este esclavo sirve para algo más que para llevar una silla; se trata de un chico «bien dotado»¹ (ἐνὸρχην, 1385a) que Pueblo puede utilizar para satisfacer sus deseos sexuales (1386-7).

La escena de los preparativos de Lámaco y de Diceópolis para la expedición militar y la fiesta de los Jarros, respectivamente, proporciona otro ejemplo donde los esclavos, aunque sólo sea por un momento, son tenidos en cuenta en el texto por otra razón distinta de la de recibir órdenes. El criado de Diceópolis participa de algún modo en la broma que éste le gasta a Lámaco en *Ac.* 1113-7, burlándose de las privaciones del soldado, que le obligarán a comer saltamontes como los pobres. Tras una breve alusión al sirviente (1114), pretendiendo que los dos han estado discutiendo un asunto, Diceópolis se dirige a él para preguntarle si quiere apostar qué responderá Lámaco a la cuestión –absurda, claro está– de si saben mejor los saltamontes o los tordos (1115-6); el propio criado puede ser también el destinatario de 1117b², donde Diceópolis ofrece graciosamente la fingida respuesta del militar: los saltamontes son más sabrosos.

Por último, si tienen razón quienes piensan que uno de los esclavos que ha ayudado a Bdelicleón a traer los accesorios para el juicio (*Avisp.* 805 ss.) figura ser repentinamente la estatua del héroe Lico³, tendríamos aquí una muestra más de la cuestión que venimos examinando. En su improvisado papel, el esclavo sería, por tanto, el objeto de los comentarios de padre e hijo en 820-3, comentarios graciosos que incluyen una de las habituales pullas a Cleónimo por haber arrojado el escudo en la batalla. Si esto es así, *Avisp.*

muchacha (1390), con la que Pueblo quiere ayuntarse enseguida. El placer amoroso bastante común al final de las piezas es, pues, en la que nos ocupa, doble y bisexual.

¹ Henderson, *Muse* 125, señala la importancia de los testículos como prueba de potencia sexual.

² Así lo señalan v. Leeuwen y Gil en sus indicaciones.

³ Así MacDowell, *ad* 820, y Sommerstein, *ad* 819 (vid. además la indicación escénica que introduce antes del v. 820). Una alternativa posible (para otras, vid. MacDowell, *ad* 820), aunque menos efectiva dramáticamente, es la representación pictórica de Lico y del templete en su honor, como proponen v. Leeuwen y Coulon-v. Daele en sendas acotaciones (v. 820): Bdelicleón entregaría la pintura a su padre, y mientras la contemplan harían comentarios sobre la figura de Lico allí dibujada (o que se imagina dibujada).

820-3 constituiría, como *Ac.* 1113-7, una pequeña broma en la que participa un esclavo mudo¹.

4.4.1.3. *Apunte final sobre los sirvientes mudos*

Para concluir el análisis de estas figuras, queremos señalar cómo a veces los esclavos mudos dan una animación particular a la escena, añadida a la que supone la mera presencia de un personaje silencioso. Como veremos, es algo que ocurre también con el resto de los figurantes. La escena, por otra parte, puede contar con otros recursos diferentes que la animen.

La mayoría de los casos mencionados en que los esclavos tienen algún tipo de papel más activo se incluyen en este grupo. Tales casos son 1) la escena de los preparativos de la marcha de Lámaco y de Diceópolis ayudados por sus respectivos criados –el de aquél sólo mudo momentáneamente– (*Ac.* 1097 ss.), que con sus entradas y salidas continuas dan un ritmo vertiginoso al pasaje; 2) la «batalla» de *Avisp.* (403-525), en la que participan activamente Midas, Frigio y Masintias (433 ss.), reteniendo a Filocleón y probablemente ayudando a su hijo a repeler el ataque del coro; 3) la destrucción del «pensadero» a manos de Estrepsíades y de su criado Jantias, y la carrera final de la obra, con éstos dos persiguiendo a Sócrates y a sus discípulos en su huida (*Nub.* 1485 ss.); 4) la procesión campera de *Ac.* (241 ss.), en la que la participación de los dos criados de Diceópolis llevando el falo ritual contribuye sin duda a la vistosidad del pasaje. 5) La «escena de cocina» de esta misma comedia (1003-95), si es que estamos en lo cierto al suponer que se representaba a la vista de los espectadores: durante casi cien versos, los criados de Diceópolis guisan los alimentos para la fiesta bajo la supervisión ocasional del protagonista, constituyendo una especie de telón de fondo pintoresco de las sucesivas entradas de

¹ En rigor, a esta relación podrían añadirse las breves coletillas de *Nub.* 1488b y 1509 a las instrucciones de destrozarse el tejado del «pensadero» socrático y de perseguir a los discípulos, dadas por Estrepsíades a Jantias al final de la obra (1485b-9, 1508-9).

personajes (el labrador, el padrino y la madrina, los mensajeros de los generales y del sacerdote de Dioniso y el propio Lámaco) que se producen a lo largo del pasaje; resulta algo parecido a un doble escenario, con una parte de él dedicada a los guisos y otra a las visitas que van llegando. 6) Por último, la escena final de *Paz* (1329 ss.), suponiendo, claro está, que acertemos al imaginar la representación de la misma. La entrada de un grupo de criados con antorchas escoltando a Cosecha y su participación en el alegre cortejo nupcial con que concluye la pieza, sería, sin duda, un elemento muy eficaz visualmente, pero, como ya se ha anotado antes, sólo cabe hacer conjeturas; lo único que tenemos son las dos órdenes de Trigeo de sacar antorchas y de acompañar a la novia (1316-7), lo que puede entrañar también una puesta en escena menos vistosa: sólo dos esclavos, por ejemplo, que se van tras sacar de la casa lo indicado. No obstante, parece raro que Aristófanes no aprovechara la oportunidad de enriquecer visualmente el pasaje, haciendo intervenir a unos cuantos criados en la procesión que en medio de atrevidos cantos cierra la obra: ya de por sí vistosa, lo sería todavía más si a los desposados y al coro, que saca a hombros a Trigeo, se unían estos criados.

4.4.2. *Los personajes mudos que no son esclavos*

Que Aristófanes saca a escena un número medio de figuras mudas elevado (10'4), ya se ha dicho en las páginas precedentes; también hemos señalado la rica variedad que caracteriza en conjunto a los personajes aristofánicos, variedad que, al menos en las obras estudiadas, alcanza tanto a las figuras parlantes como a las mudas. Pues bien, lo que nos proponemos ahora es aportar algunos otros datos de índole diversa, que permitan ofrecer un cuadro más completo de la utilización de los personajes mudos que no son esclavos por parte del poeta cómico.

Los datos a los que nos referimos son los siguientes:

1) La práctica totalidad de estos personajes silenciosos efectúa una sola entrada. De un total de algo más de 50, únicamente tres reaparecen en escena. Son, por un lado, la mujer de

Diceópolis, que realiza una segunda entrada (*Ac.* 263) después de haber salido inmediatamente antes (262), una excepción, por tanto, poco significativa; y, por otro, las personificaciones de Fiesta y Cosecha, que entran dos (*Paz* 520-728, 819-905) y tres veces (*Paz* 520-728, 819-55, 1329-59), respectivamente, estando muy alejadas unas entradas de otras, e incluso produciéndose antes y después de la parábasis.

2) El papel de estos personajes es absolutamente marginal dentro de la trama cómica; las personificaciones de Fiesta y, sobre todo, de Cosecha, a las que acabamos de referirnos, son las que tienen mayor relieve en este sentido, como se observa en ciertos hechos externos sobre los que ya hemos anticipado algo. Fiesta y Cosecha, que representan los beneficios de la ansiada paz lograda por Trigeo, y de las que una, Cosecha, se convierte en esposa del protagonista, se distinguen del resto de los figurantes por su permanencia prolongada en escena (296 y 277 versos), por entrar más de una vez –y ello en lugares repartidos a lo largo de toda la obra– y por su presencia en dos momentos centrales de la comedia: la liberación de la diosa Paz (520 ss.) –Fiesta y Cosecha aparecen con ella– y la escena final (1329-59), en la que el coro y los novios salen en procesión para el añorado campo.

3) Los personajes mudos pueden ser individuales¹ o bien grupos homogéneos de dos o más figurantes. Éstos últimos constituyen la mayoría. Entre ellos hay grupos indiscriminados de comparsas –los más frecuentes–, como, por ejemplo, los formados por los prítanis y los asambleístas de *Ac.*², y grupos más o menos individualizados, como el de

¹ Embajador, Mujer de Diceópolis, Madrina de boda (*Ac.*); Tregua (*Cab.*); Testigo del Acreedor 1º (*Nub.*); Muchacho acompañando al coro, Perro Ladrón, Flautista, Hombre maltratado por Filocleón, Querefonte, Testigo, Carcinita 1º, Carcinita 2º, Carcinita 3º, Cárcino (*Avisp.*); Hija de Trigeo y Fabricante de tinajas (*Paz*). En esta relación se incluyen –no hay que olvidarlo– esos casos dudosos, ya señalados al estudiar el número de personajes, donde es posible que hubiera al menos otro figurante; si se incluyen aquí se debe a nuestro criterio de contar el número mínimo de personajes mudos que se desprende del texto. Los casos en cuestión son los del Embajador (*Ac.*), Tregua (*Cab.*), Muchacho acompañando al coro, Hombre maltratado por Filocleón (*Avisp.*) e Hija de Trigeo (*Paz*).

² Súmense: Arqueros, Soldados tracios, Flautistas, Hijos de Diceópolis, Soldados acompañando a Lámaco, dos Muchachas con Diceópolis (*Ac.*); Discípulos de Sócrates –aunque dentro de ellos se distinguen dos grupos por sus diferentes posturas, vv. 187, 191– (*Nub.*); Cachorros de Ladrón (*Avisp.*).

los utensilios de cocina de *Avisp.*, donde se distingue a cinco de sus miembros (escudilla, mano de mortero, rallador de queso, cocinilla y marmita) y se designa de forma genérica al resto (τᾶλλα τὰ σκεύη, 939). Los otros grupos en que cada componente tiene identidad individual son el de los eunucos de *Ac.*, a los que se identifica –se trate o no de una broma– con los afeminados Clístenes y Estratón, y el de los fabricantes de armas de *Paz*, donde un comparsa representa a un fabricante de cascos y el otro a uno de lanzas.

Un caso particular es el de la pareja formada por Fiesta y Cosecha, y ello, por dos motivos: primero, porque las vemos sobre el escenario tanto juntas (*Paz* 520-728, 819-55) como por separado (a Fiesta en 856-905 y a Cosecha en 1329-59); y segundo, porque, si bien su identidad semejante (dos típicas figuras simbólicas femeninas que representan las ventajas de la paz) permite considerarlas, allí donde están juntas, como un grupo homogéneo de comparsas, hay que decir que cada una tiene una personalidad propia muy marcada, lo que las diferencia de los grupos individualizados restantes.

4) Hemos constatado igualmente que los personajes silenciosos que estudiamos pueden entrar con personajes parlantes, o bien aparecer solos, resultando tan frecuente lo uno como lo otro: así, de 31 movimientos que traen figuras mudas a escena, lo primero ocurre 17 veces, y lo segundo, 14 (*Ac.* 156, 263, 889, *Cab.* 1390, *Nub.* 184, *Avisp.* 899, 940, 977, 1500, 1504, 1507, 1532, *Paz* 520 y 1329). Allí donde entran con personajes parlantes, no es necesario que éstos tengan papeles destacados. De hecho, las entradas de personajes principales con figuras mudas (*Ac.* 238, 1189, 1198, *Avisp.* 1324, *Paz* 819) están por debajo de las de personajes menores con el mismo acompañamiento¹ (*Ac.* 40², 64, 94, 860, 1048; *Nub.* 1214; *Avisp.* 1324³, 1388, 1415; *Paz* 113, 1197 y 1208); hay que mencionar, por otro lado, el caso

¹ ¿Quizá Aristófanes utiliza conscientemente a los figurantes para dar color a la actuación, a veces pequeñísima, de figuras menores? Podría ser, en efecto, una forma de destacarla un poco.

² Digamos que aquí los personajes mudos (prítanis, asambleístas, arqueros), más que acompañar a la figura parlante menor (heraldo de la asamblea), entran al mismo tiempo que ella.

³ El caso es singular, y de ahí su inclusión en las dos listas. En *Avisp.* 1324 se produce la entrada simultánea de dos grupos de personajes, formado cada uno de ellos por figuras mudas (la flautista y al menos un segundo hombre maltratado por Filocleón) y parlantes (Filocleón y un hombre maltratado); se da la

particular de *Avisp.* 230, donde el coro entra guiado por un grupo de niños, entre cuyos miembros hay uno que habla¹.

5) Finalmente, es interesante considerar estas figuras mudas desde el punto de vista de la puesta en escena. El poeta, en ocasiones, se sirve de ellas para introducir en las comedias elementos que, desde el punto de vista de la obra como espectáculo, iban dirigidos a gustar al público. Este uso deliberado de los figurantes se aprecia a las claras en la aparición de los discípulos de Sócrates en *Nub.* 184-99 y en esos pequeños cuadros cerrados en sí mismos que son la celebración de la Asamblea del prólogo de *Ac.* (1-173), el juicio doméstico de *Avisp.* (891-1008) y el concurso de baile que cierra esta misma obra (1497-537). A modo orientativo, ya que vamos a examinar cada uno de los pasajes por separado, adelantamos que la lista de *personae mutae* que desfilan por estos versos comprende algo más de la mitad del total de figurantes; y que todas, por distintas razones, así su número, su carácter variado y originalidad, su apariencia externa o actuación, son visualmente muy llamativas. En definitiva, los figurantes dan un fuerte colorido a la escena, que, por su parte, puede ya tenerlo en virtud de otras razones, que tienen que ver o no con la representación. Relacionadas con el origen dionisiaco de la comedia están claramente esas figuras femeninas mudas que aparecen en la parte final de algunas comedias (las dos muchachas que acompañan a Diceópolis en *Ac.* en su última entrada, la flautista de *Avisp.* y las personificaciones de Tregua en *Cab.*, y Fiesta y Cosecha en *Paz*), simbolizando el placer amoroso asociado al triunfo del protagonista; la juventud y encantos personales (ya fuera la representación más o menos realista) de estas mujeres, así como el marcado tinte erótico que preside el momento, dan sin duda vistosidad a las escenas en que intervienen; con unas características propias, este grupo de *personae mutae* lo estudiaremos aparte. En fin, las figuras mudas restantes no han sido analizadas de forma pormenorizada, aunque haremos

circunstancia de que la figura parlante del primer grupo es uno de los protagonistas, y la del segundo, un personaje episódico sin importancia.

¹ La situación guarda cierto parecido con la de *Avisp.* 1324. Las figuras mudas acompañan al niño que habla, que es un personaje menor, y a su vez todo el grupo acompaña al coro.

algunas observaciones de carácter general sobre ellas.

La conclusión final que se extrae del estudio de los personajes mudos en nuestras comedias es que, aun tratándose de figuras insignificantes para la trama, Aristófanes saca en general provecho de ellos y no los descuida. Más allá del carácter colectivo, plural, que da a la acción la mera presencia de un comparsa, Aristófanes tiende a dotar a estas figuras de algún tipo de interés añadido; ello, sin olvidar que se nos escapan casi todos los elementos visuales, relacionados con el número de figurantes, con la máscara y el atuendo de éstos, sus gestos y actuación, que no harían, muy probablemente, sino reforzar esta idea.

4.4.2.1. *La utilización de personajes mudos en Nub. 184-99, Ac. 40-173, Avisp. 891-1008 y 1497-537*

En *Nub.* 184 ss., se produce la aparición inesperada de al menos cuatro discípulos de Sócrates (187, 191); al contemplarlos, Estrepsíades exclama asombrado (184): ῥΩ Ἡράκλεις, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία; («¡Heracles! ¿De dónde han salido estas criaturas?»). A través del diálogo siguiente que mantienen Estrepsíades y el discípulo que le ha abierto la puerta de la escuela en 133, conocemos el motivo del asombro del protagonista: de un lado, los estudiantes están pálidos y demacrados, como parece apuntar su comparación con los prisioneros laconios capturados en *Pilos* (186); de otro, aparecen con aire concentrado escrutando el suelo en posturas diversas: con la mirada hacia abajo algunos de ellos (187) y encorvados otros de forma tan exagerada que su trasero parece, en opinión de Estrepsíades, mirar al cielo (191-3); por último, los requisitos escénicos cobran aquí una relevancia importante: el mapa de la tierra (206) y los diferentes objetos que no es posible precisar y que simbolizan la astronomía y la geometría (200-3) son descritos por Estrepsíades y su interlocutor cuando los discípulos se meten en casa (199).

Ante esta estampa se comprende bien la estupefacción de Estrepsíades, y es razonable pensar que el público también se sorprendiera; la hilaridad que provoca la contemplación del extraño grupo de discípulos pálidos, abstraídos en sus investigaciones, y de los diversos

instrumentos de estudio, reflejo todo ello de las actividades en el interior de la escuela¹, se ve aumentada además por el carácter inesperado de la entrada, pues la *persona* que uno espera ver en este momento de la obra es Sócrates, cuya aparición ha sido preparada en los versos previos. En fin, los discípulos se van dentro en 199, y son el centro de atención durante todo el tiempo que dura la escena: el diálogo de Estrepsíades y su interlocutor versa exclusivamente sobre este grupo de personajes mudos, combinando su descripción, que subraya aspectos visuales del mismo destacados, con comentarios graciosos (cf., por ejemplo, 188b-90, 193-4).

En cuanto a la asamblea de Ac., desfilan por ella numerosos y variados personajes mudos, entre los que se encuentran algunos de corte bárbaro muy originales. Desde el v. 40 hasta el 173, en que finaliza la sesión, entran por este orden los prítanis con los arqueros escitas y los asambleístas (40), al menos un embajador vestido al modo persa (64b), dos eunucos (94b) y unos soldados tracios con el falo en erección (156). Los comentarios de los personajes parlantes presentes en escena dan cuenta de la vistosidad de algunas de estas figuras. En efecto, es a través de las expresiones de asombro, formuladas por Diceópolis al verles entrar, como nos enteramos de que el embajador (en realidad, los embajadores, ya que se trata de un grupo, formado por un personaje parlante y al menos otro mudo) viste a la manera persa, con un atuendo lujoso pero quizá extravagante (64: Βαβαιάξ. Ὁκβάτανα τοῦ σχήματος, «¡Ahí va! ¡Ecbátana², qué pinta!»), y de que los soldados tracios aparecen con el falo colgante (156-8). Respecto a los eunucos, no hay alusiones a su disfraz o a su máscara tan claras como éstas, pero la identificación –toda una sorpresa al final de la escena– de los

¹ 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 Dover, *Clouds* xviii-xxii, *Comedy* 116-20, Guthrie, *Socrates* 39-57, Gelzer «Aristophanes» 1441-5, Melero, *Atenas*, especialmente 17-20, 83-90, Souto, «Sócrates»; de manera más general, para la figura del intelectual en la comedia de Aristófanes, Zimmermann, «Die Intellektuellen».

² La capital de Media era un símbolo del lujo asiático; su mención aquí alude al vestido lujoso de los embajadores, que durante su misión han adoptado la moda persa (vid. Sommerstein, *ad* 64). Sobre el atuendo persa, vid. Stone, *Costume* 287-8.

dos personajes como los conocidos barbilampiños Clístenes y Estratón¹ hace pensar que llevaban máscaras sin barba, y el hecho mismo de que Diceópolis se dé cuenta tarde de la verdadera identidad de la pareja es quizá un indicio de que los eunucos iban embozados a la manera persa: Diceópolis podría acercarse a uno de ellos, quitarle el embozo que tapa la parte inferior de su rostro y descubrir la máscara sin barba de Clístenes (117-21); luego haría lo mismo con Estratón (122)². La ocasión se aprovecha para tacharles de afeminados, sobre todo al primero, y hacer algunas bromas al respecto.

Destacable también para lo que estudiamos son las entradas de grupos numerosos de personajes mudos, lo cual podría darse en el caso de los soldados tracios, «un ejército de odomantes» (156b), en palabras del embajador que los ha traído, y más aún en el de los prítanis, los arqueros y los asambleístas, los cuales sobrepasaban, casi con toda seguridad, la cifra convencional de 6 (2 prítanis, 2 asambleístas y 2 arqueros) asignada por nosotros; cuesta creer que el número de figurantes que hacen de prítanis y asambleístas fuera, en la representación original de la obra, inferior a 10 por grupo. Merece ser destacada igualmente la coincidencia sobre el escenario de un número elevado de personajes mudos durante todo el tiempo que dura la sesión, lo que se debe a la presencia continua de los prítanis y los asambleístas, cuya salida coincide con el final de la misma (173); los personajes mudos que entran y salen después de éstos incrementan, en las escenas en que intervienen, una presencia ya elevada de figurantes.

En fin, a enriquecer como espectáculo la escena cómica debía de contribuir la entrada, además de tumultuosa, atropellada (42) de los prítanis y sus acompañantes, la expulsión de Anfíteo de la Asamblea a manos de los arqueros (54b-8), los gestos de negación y afirmación con la cabeza que hacen los eunucos (y Pseudartabas), respondiendo a las preguntas que amenazadoramente les formula Diceópolis (111-6), y el asalto violento de los

¹ Ya hemos dicho, al estudiar la variedad de los personajes aristofánicos, que tal identificación puede ser una broma; en ese caso, los eunucos no serían atenienses disfrazados, sino verdaderos eunucos a los que se compara con Clístenes y Estratón.

² Así Dover, «Notes» 291-2, aunque él piensa que se trata de una identificación burlona, y Gil, *Comedias*, I, 114, n. 26; de otra forma, Holmes, *Naming* 38-9.

tracios al saco de éste último (163-70), para comerse los ajos de dentro y, como los gallos de pelea, aumentar su fiereza, lo que provoca la indignación del protagonista.

Que las figuras mudas imprimen un sello particular a la escena de la asamblea salta a la vista a tenor de lo dicho, y es razonable pensar que hubiera elementos de la representación interesantes no recogidos en el texto que apoyarían todavía más esta idea: por poner algunos ejemplos, los prítanis y los asambleístas podrían hacer gestos mostrando su reacción ante las distintas intervenciones que se suceden en la asamblea¹, pues resulta impensable que permanecieran en actitud hierática durante toda la sesión; el disfraz de los soldados tracios quizá tenía algún interés visual añadido al falo de cuero²; y es posible que los arqueros escitas aparecieran vestidos de la manera extravagante que muestran las representaciones de vasos, con pantalones bombachos, camisa de manga larga y un exótico sombrero de alas³. No obstante, no todo el colorido del pasaje proviene de los personajes mudos; otros recursos distintos debían de contribuir también a ello, como, por ejemplo, el elevado número de entradas y salidas (los vv. 40-173 se dividen en 10 escenas), el aspecto peculiar asimismo de algunas figuras parlantes (el embajador de Persia, 64b, y Pseudartabas, 94b-7), o, según parece, el índice de ocupación del escenario más alto de todas las comedias estudiadas, con los prítanis, los asambleístas, el heraldo y Diceópolis siempre presentes en el mismo. Esto, por lo que se refiere a aspectos externos de la representación manifiestos, porque hay otros de índole diversa, como el persa chapurreado de Pseudartabas o los continuos apartes cómicos de Diceópolis durante los relatos de los embajadores de Persia (65-93) y de Tracia (136-54), que se suman a los anteriores para hacer de la asamblea de *Ac.* una escena muy trabajada artísticamente, vistosa y sin ninguna duda muy singular.

¹ Quizá la llamada del heraldo a los arqueros para expulsar a Anfíteo de la tribuna (54b) sea un indicio de algún gesto de este tipo, como algunos traductores (así, por ejemplo, Sommerstein y Rodríguez Monescillo) opinan a juzgar por sus indicaciones escénicas, en las que anotan que la llamada se produce a una señal del presidente de los prítanis.

² Sobre la indumentaria tracia que aparece en las representaciones de vasos, vid. Stone, *Costume* 288; además, Long, *Barbarians* 103 (y 32), que dice que los soldados, como era costumbre entre los tracios, llevaban tatuajes.

³ Cf. Vos, *Skythian Archers*, apud Stone, *Costume* 289.

Examinemos ahora el uso de *personae mutae* en los pasajes del juicio de los perros y del concurso de baile de *Avispas*.

Por lo que se refiere al juicio (891-1008), aparecen durante el mismo una serie de figuras mudas muy pintorescas, representando a objetos y animales personificados. Por este orden, entran el perro Ladrón¹, acusado de haber robado un queso, y cuyo gesto de bandido es señalado por el juez al anunciar su entrada (899-901: 900); los cacharros de cocina a los que Bdelicleón llama a declarar como testigos (937-9): la escudilla, la mano de mortero, el rallador de queso, la cocinilla, la marmita y otros utensilios que no se especifican; y, por último, los perritos que hacen de hijos del acusado (977). Tanto la originalidad de estas figuras, que —es presumible— se reflejara de algún modo en los disfraces y en las máscaras, como su presencia hasta el final del juicio, lo que implica una cifra muy alta de comparsas en la parte última del mismo, y la entrada del numeroso grupo de utensilios, hacen que estos personajes silenciosos resulten muy eficaces escénicamente. Interesante también para lo que ahora nos ocupa es el subrayado que la comedia les concede desde el punto de vista de la actuación, llamándoles al estrado con la pretensión de que hablen, lo cual, dada su condición de mudos, provoca risa; no es descartable, sin embargo, algún tipo de expresión gestual por su parte. La situación reviste formas particulares en cada caso.

Ladrón es llamado a defenderse, y, ante el silencio del perro (944), Bdelicleón decide intervenir por él (949); el mutismo del chucho es interpretado por el padre y el hijo de diferentes formas: para el primero, Ladrón no tiene nada que decir a su favor (945), y, para el otro, sucede que es incapaz de defenderse, recordando graciosamente el caso del político Tucídides, que, ya viejo, en un proceso en sus últimos años, se sintió aturdido ante la verborrea de su joven acusador y no encontró palabras con que defenderse² (946-8). En el

¹ Bajo las máscaras del perro Ladrón (Λάβης) y del perro de Cidateneo, éste parlante, se esconden, como es sabido, personas reales: el general Laques y Cleón, respectivamente; sobre la disputa entre ambas figuras históricas satirizada en el pasaje que analizamos, vid. MacDowell, *ad* 240. En cuanto al nombre del perro acusado, es cosa sabida también que se trata de un juego de palabras cómico: Aristófanes transforma el nombre del general Λάχης («Laques») en el de Λάβης, de λαβεῖν («coger»), llamando así ladrón al personaje de carne y hueso representado alegóricamente (MacDowell, *ad* 836).

² Sobre este proceso, al que Aristófanes alude también en *Ac.* 703-12, vid. MacDowell, *ad* 947.

caso de los testigos, Bdelicleón interroga sólo al rallador de queso: le pide que hable alto (963) y, formulada la única pregunta (964-5), Bdelicleón reproduce la respuesta del testigo (966); puede ser que el rallador haga una señal con la cabeza¹ o las manos, o bien que simule hablar a Bdelicleón al oído², aunque en los dos casos la situación es graciosa, y la petición de hablar alto, una broma. En cuanto a los perritos, el hijo del juez les llama al estrado pidiéndoles que lloren y supliquen por su padre Ladrón, para que el viejo se compadezca de él y lo absuelva (976b-8); estos personajes no dicen nada, pero quizá fingen que lloran.

Hemos hecho anteriormente una breve alusión a la apariencia de estas figuras. La única referencia a ella contenida en el texto es el comentario de Filocleón sobre el gesto del semblante de Ladrón (ojos de bandido y sonrisa abierta), que supuestamente sería el de la máscara que llevaba el actor, aunque también podría ocurrir que fuera sólo imaginado. Dejando aparte la cuestión del realismo del vestido, nos gustaría creer que estos figurantes aparecían convenientemente disfrazados de perros y de utensilios de cocina³; es razonable pensar que Aristófanes intentara sacar el mayor partido de todos ellos desde el punto de vista escénico, reflejando en su atuendo y (o) en la máscara el carácter original de los mismos.

Para terminar, queremos decir que el juicio de *Avisp.* es, como la asamblea de *Ac.*, un pasaje sobresaliente de la comedia, a lo que contribuyen también en este caso en gran medida los personajes mudos. Pero no son el único recurso; por mencionar sólo algunos de los más destacados ligados a la representación, están, por ejemplo, la figura parlante del perro de Cidateneo, tan original como la de su congénere mudo, y a la que cabe imaginar con el disfraz apropiado; la ocupación elevada del escenario al final del juicio, con los

¹ Así v. Leeuwen, Coulon-v. Daele y Sommerstein en sus indicaciones.

² Así MacDowell, *ad* 965.

³ Sobre esto, vid. Stone, *Costume* 352-3 y 365-6, respectivamente. En el caso de los utensilios de cocina, una alternativa al disfraz, mucho menos efectiva que éste, es imaginar que los actores que hacen estos papeles únicamente portan el utensilio que cada uno de ellos representa, siendo por dicho objeto como se les reconoce.

comparsas y los personajes parlantes de Filocleón, Bdelicleón y el perro de Cidateneo; o el decorado mismo, con los numerosos accesorios para el tribunal sacados a escena por los protagonistas y sus esclavos (805 ss., 844, 851, 860-3). Otros recursos de índole diferente son la sátira que se hace del sistema judicial ateniense y de la disputa real entre Laques y Cleón, aderezado todo ello con los comentarios y las payasadas de Filocleón, que culminan en su desmayo al final del juicio (995).

Respecto al otro pasaje, se trata del espectáculo de danza de los tres Carcinitas con que concluye la pieza. Tal número de baile comprende propiamente los vv. 1516-37, aunque para lo que estudiamos tiene su interés también la presentación del trío en los versos inmediatamente anteriores.

Respondiendo a la llamada de Filocleón (1497-500a), los tres hermanos entran en alegre procesión al final de la última escena yámbica de la obra (1500b, 1504b, 1507), anunciado cada uno de ellos por los dos personajes presentes sobre el escenario en ese momento: Filocleón y su criado. Los Carcinitas son pequeños (1510-1, 1513)¹, rasgo conocido de los hijos de Cárcino², y al menos uno de ellos entra bailando una peculiar danza, según se deduce del asombro manifestado por Filocleón al verle (1509)³. La presentación en hilera y los dos rasgos externos que acabamos de mencionar, sin excluir, por supuesto, otros en los que el texto no repara⁴, hacen ya de los hermanos un trío de mudos original. Pero es que, además, como se ha señalado, se trata de bailarines experimentados, que cierran con sus

¹ Vid. MacDowell, *ad* 1510, 1513.

² Se ha sugerido que los Carcinitas en persona aparecían en escena (MacDowell, *ad* 1501).

³ De la lectura de este verso y de la interpretación del mismo, en relación a los movimientos de baile que ejecuta el Carcinita, ya nos hemos ocupado al estudiar los anuncios (vid. *supra*, p. 76, n. 1).

⁴ Hay quien ha propuesto, por ejemplo, que Cárcino y sus hijos aparecían disfrazados de cangrejos. Es indudable que esta escenificación incrementaría notablemente la comicidad y el espectáculo del final de la pieza, si bien no hay ningún indicio en el texto que permita afirmar con seguridad que el tratamiento de Cárcino y sus hijos como cangrejos era algo más que una metáfora cómica, plasmándose visualmente en forma de un disfraz, o de una máscara. A favor de los disfraces de cangrejos están, entre otros, Vaio, «*Wasps*» 350, n. 69, y Coulon-v. Daele, Sommerstein y Rodríguez Adrados, según rezan sus anotaciones escénicas; también Stone, *Costume* 345, parece inclinarse por esta idea.

danzas la obra; son ellos los protagonistas de la *exodos* de *Avisp*. (1516-37), una pieza coral¹ donde el coro, tras dos tetrámetros introductorios en los que el corifeo exhorta a sus compañeros a hacer sitio a los bailarines (1516-7), se dirige a los Carcinitas sugiriéndoles, primero cantando (1518-22 = 1523-7) y luego en versos recitados (1528-31), distintos movimientos de danza, y pidiéndoles, ya al final, que le conduzcan bailando fuera de la orquesta (1535-7). Los Carcinitas, por otro lado, no son los únicos figurantes de la *exodos*. Poniendo una nota más de animación, que acentúa esa especie de desorden festivo que caracteriza el cierre de *Avispas*, llega, en el último momento, anunciado por el coro (1532-4), el propio Cárcino. Bailarán como sus hijos, es posible que se sumara a las danzas de los Carcinitas, pero su edad avanzada lo hace poco probable; este hecho y la mención en el anuncio del orgullo que siente por sus hijos (1534), hacen pensar que acudiría más bien a contemplar la actuación de éstos, pudiendo quizá encabezar la marcha final de salida de personajes y coro juntos².

Todo lo dicho sobre la presentación de los Carcinitas, sobre sus danzas –acompañadas de música, animadas por las palabras del coro y ejecutadas además en la orquesta, haciéndose el coro a un lado, lo que sin duda responde a una necesidad material de espacio pero que también concentra de forma especial todas las miradas en los bailarines– y sobre Cárcino pone de manifiesto el relieve de los personajes mudos al final de *Avisp*. y el acento escénico particular que éstos, fundamentalmente a través de las danzas de los hermanos, confieren al mismo, lo que, por otro lado, está dentro de la tradición cómica de celebración a través de un κῶμος ritual: estos personajes mudos son los componentes del κῶμος esperado. En fin, el componente visual del pasaje es muy fuerte, y, si bien los elementos a que nos hemos referido –sobre todo el del baile de los Carcinitas– son los más destacados, hay otros que también merecen citarse: con seguridad, por ejemplo, podemos apuntar la salida final del

¹ Para el análisis de los aspectos formales de la misma, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 83-4, donde también se recogen y comentan las principales aportaciones bibliográficas sobre la polémica del tipo de danzas ejecutadas al final de *Avispas*.

² MacDowell, *ad* 1516-37.

coro guiado por los Carcinitas bailando (1535-7)¹, la danza del propio coro mientras canta (1518-22 = 1523-7) y algún paso de Filocleón mismo. Respecto a esto último, no hay que olvidar que el motivo de la entrada de los hermanos era rivalizar con el protagonista en un concurso de baile (1480-1, 1497-500a), si bien, a juzgar por el texto, la idea de rivalidad inicial se olvida², y la atención se centra en los bailarines profesionales; nada se dice de Filocleón, quien quizá hacía alguna payasada, como, por ejemplo, algún movimiento torpe que sirviera de contrapunto cómico a la actuación de los Carcinitas.

En fin, no queremos terminar sin mencionar que otro componente destacado del pasaje son las bromas sobre los Carcinitas (vid. especialmente 1506-7, 1509-10, 1513, 1515, 1520-2, 1534), basadas gran parte de ellas en el doble sentido del nombre Καρκίνος: «Cárcino» y «cangrejo»; la designación misma de Καρκινίτης (1505) es un «étnico» inventado con fines burlescos³. Como se ve, los personajes mudos estudiados no escapan a las bromas habituales de la comedia, como tampoco lo hacen los que vamos a examinar a continuación, algunos de los cuales también dan pie a comentarios chistosos; es una forma más de sacar provecho del paso de estas figuras por la escena.

4.4.2.2. *La utilización de los personajes mudos restantes*

Es obvio que la mera presencia de un personaje mudo en la comedia, espectador silencioso de lo que ocurre sobre el escenario, significa una pequeña nota de animación para la vista, aunque se trate de una figura aparentemente anodina, como, por ejemplo, la del

¹ Algunos mss. ofrecen en el v. 1537 la lectura ὀρχούμενον (seguida por v. Leeuwen y Sommerstein), que, de ser correcta, indicaría que además el coro sale bailando de la orquesta; otros dan la lectura más probable (está a su favor el ὀρχούμενοι del v. 1535) ὀρχούμενος (seguida por Coulon-v. Daele y MacDowell), de donde sólo puede deducirse con toda certeza que los personajes bailan, sin excluir, no obstante, que el coro también lo haga.

² No es importante que el motivo de la competición no se siga, sino el ambiente de fiesta que aflora en la parte final de la pieza, ilustrativo de la nueva vida del juez apartado de los tribunales y propio, por otro lado, del momento en que nos encontramos: la «salida».

³ Vid. *supra*, p. 59, n. 4.

testigo de *Avisp.* 1415-41. Entre los personajes estudiados arriba no había figuras sin brillo de este tipo; todas ellas, por sí solas o dentro de la secuencia en que aparecían, tenían, por distintas razones, un interés añadido a la simple condición de personaje silencioso. Pues bien, entre las figuras *mutae* de ahora hay algunas que no tienen nada aparente por lo que llamen la atención, pero también hay otras, y éstas constituyen la mayoría, de las que se puede destacar algún rasgo singular, referido, igual que antes, a la apariencia o al comportamiento de las mismas, a su carácter más o menos original, o a su número.

Ejemplos de las figuras del primer tipo son, además del caso de *Avisp.* mencionado, el del testigo que acompaña al acreedor primero de *Nub.* (1214-58), el del fabricante de tinajas y el de los fabricantes de cascos y lanzas de *Paz* (1197-208a y 1208b-64, respectivamente). Se trata, como hemos señalado, de figuras «aparentemente» anodinas, lo que no quiere decir que alguna de ellas, o todas, no tuviera en la representación algún interés visual no recogido en el texto; pensamos fundamentalmente en gestos, a través de los cuales los personajes mudos expresarían su actitud ante lo que acontece sobre el escenario (el encuentro del héroe con los típicos «visitantes», a los que acompañan las figuras que nos ocupan), o, de manera más concreta, responderían a ciertas alusiones y apelaciones a ellos (cf. *Nub.* 1214-21, 1246—esta pregunta, formulada por el acreedor al testigo, parece exigir necesariamente algún tipo de mímica por parte de éste, que manifestaría su ignorancia por lo preguntado—; *Avisp.* 1434; *Paz* 1212-3, 1255-64).

Los personajes mudos restantes tienen, a nuestro juicio, alguna singularidad evidente, sin excluir, como de costumbre, que otros elementos interesantes no deducibles del texto se sumaran a ella. Por ejemplo, puede que esté en lo cierto MacDowell¹ al sugerir que Querefonte (*Avisp.* 1388-414), además de llevar una máscara que reflejara su conocida palidez, aludida en el comentario chistoso de 1412-4, podía imitar graciosamente a la panadera a la que acompaña como testigo o hacer otros gestos ridículos no mencionados en el diálogo, lo que sería una buena forma de explotar el paso del conocido discípulo socrático

¹ *Ad* 1408.

por el escenario; o que los hombres enfadados –quizá un grupo numeroso– que entran persiguiendo a Filocleón mientras éste les amenaza con una antorcha (cf. *Avisp.* 1324-31), lo que ya da una pincelada de color, aparecían agitando sus puños¹, para luego salir corriendo ahuyentados por el viejo² (cf. 1340).

Otros personajes de este segundo tipo son los siguientes.

Dentro de la propia *Avisp.*, está, además de los dos casos señalados, el grupo –tal vez numeroso– de muchachos³ que entra con el coro de viejos heliastas (230-414), llevando lámparas para alumbrarle en su camino (cf. esp. 246-57) y creando así, junto con indicaciones verbales, la ilusión de oscuridad (todavía no ha amanecido: cf. esp. 216). En *Ac.* y *Paz*, están la hija de Trigeo (*Paz* 113-49) y los hijos de Diceópolis (*Ac.* 889-94), a los que vemos en pasajes paratrágicos⁴, emocionales, de un patetismo cómico, para los que la gestualidad parece muy apropiada. En efecto, resultaría extraño que la hija de Trigeo permaneciera inmóvil mientras su hermana muestra su preocupación por el propósito de su padre de ir al cielo (113 ss.); es muy probable que la niña hiciera gestos de desesperación o de asentimiento a lo que dice su hermana y que el texto, sin embargo, no recoge. Como es muy probable que los hijos de Diceópolis manifestaran gestualmente su asombro al ver la anguila deliciosa del tebano y saludaran de forma efusiva al añorado manjar⁵ (cf. 889-91).

En fin, los demás personajes pertenecen a *Ac.* Por un lado, la mujer de Diceópolis (238-83), que después de participar en los preparativos para el sacrificio (245-6) se mete en la casa y aparece en lo alto (262), para contemplar desde allí la procesión que su familia celebra

¹ *Ad* 1326.

² *Ad* 1339-40.

³ En efecto, estos muchachos y los hombres enfadados que persiguen a Filocleón pueden ser grupos de cierta consideración, como hemos argumentado al tratar el número de personajes en las obras estudiadas. No obstante, en el cómputo nosotros hemos considerado que ambos estarían formados al menos por dos personas, de las que una es una figura parlante y la otra, muda.

⁴ Vid. Rau, *Paratragodia* 92-6 y 145-7, respectivamente.

⁵ Las anguilas del lago Copais, en Beocia, eran muy apreciadas (Sommerstein, *ad* 880) y por causa de la guerra no llegaban a Atenas. Gracias a su paz privada, Diceópolis y los suyos pueden disfrutar del succulento bocado.

en la orquesta: la presencia silenciosa de la mujer en lo alto –un lugar privilegiado para contemplar el festejo– favorece de forma especial que la atención se centre en éste y que la procesión resulte una especie de espectáculo –con su propio público, bien situado– dentro del espectáculo; en segundo lugar, la madrina de boda (1048-66), que «dialoga» con el protagonista: la mujer cuchichea al oído de Diceópolis la petición que trae de la novia (1056b-8a), y aquél la reproduce (1058b-60), asintiendo a lo pedido y dando a la madrina las instrucciones precisas sobre cómo la novia debe untar el miembro de su marido con la porción de paz en forma de vino que él le entrega (1061-6); en tercero, los flautistas que acompañan al tebano (860 ss.): dan color local a la escena¹, y su mala ejecución, ya risible por sí misma, proporciona material para un chiste, comparándose su música con el zumbido de avispa² (862-6); finalmente, los soldados de Lámaco (1189-226), que traen al general herido después de su deshonrosa campaña y lo conducen fuera de escena (¿quizá en volandas?: cf. 1214-5), y a los que cabe imaginar con el atuendo apropiado que los caracterice³.

Para terminar, queremos hacer una observación sobre los personajes mudos en general. Puede ocurrir, aunque no es lo habitual, que éstos se conviertan en el centro de atención durante todo el tiempo –o buena parte de él– que permanecen en escena, como sucede, por ejemplo, en el caso de los discípulos de *Nub.*, en el de los Carcinitas de *Avisp.*, o en el de los soldados tracios de *Ac.*; es más frecuente, sin embargo, que los personajes mudos sean mencionados sólo en algún momento del diálogo, dándose a veces incluso la situación de permanecer largamente olvidados: piénsese, por ejemplo, en los niños –uno parlante y al menos otro mudo– que guían al coro de *Avisp.*, de los que nada se dice desde 317 hasta la orden de su salida en 408-14. Queremos insistir en que, allí donde el texto ignora a los personajes mudos, es necesario que hagamos un esfuerzo por imaginarlos sobre el

¹ Tebas era famosa por la música de flauta, y a los tebanos se les atribuía la invención de la flauta de hueso que los romanos llamaron *tibia* (Sommerstein, *ad* 862).

² Vid. Pintacuda, *Interpretazioni* 21-2.

³ Vid. Stone, *Costume* 274.

escenario, puesto que su presencia misma, ya sólo como testigos silenciosos de lo que ocurre y como figuras que llenan el escenario, es eficaz aunque no se explicita. En fin, esto debe hacerse, siempre que proceda, con todos los personajes mudos: con los estudiados ahora, con los esclavos vistos anteriormente –Ismenias, por ejemplo, es mencionado sólo dos veces (Ac. 861, 954) durante los casi 100 versos que está en escena (860-958)– y con las típicas figuras femeninas del final de la obra, de las que vamos a ocuparnos a continuación.

4.4.3. *Las figuras femeninas mudas del final de la obra*

Como es un hecho conocido, estas típicas figuras, a veces de carácter simbólico, aparecen en la escena de boda, o simple escena erótica, que hay en la parte final de varias de las piezas conservadas, ejemplificando la felicidad traída por el héroe¹. Se trata de «atractivas» jóvenes, que por lo general aparecen sólo para la ocasión y cuyos encantos son puestos de relieve por los varones. La obscenidad ocupa un lugar preferente en estos pasajes.

Descontada *Nub.*, que no tiene final feliz (la obra concluye con el incendio del «pensadero» socrático), tales figuras están presentes en las restantes comedias que estudiamos; se trata de *Fiesta y Cosecha* (Trigeo se casa con Cosecha –la única boda, en rigor, que se produce– y entrega Fiesta al Consejo: *Paz* 520-728, 819-905, 1316-59)², las dos jovencitas procaces a las que Diceópolis vuelve abrazado del concurso de bebedores (Ac. 1198-234), la personificación de la tregua de treinta años que Morcillero entrega a

¹ Sobre el motivo de la boda del héroe con estas figuras femeninas, o del simple episodio erótico, vid. Cornford, *Origin* 56-66; Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 310, 330-4; Pappas, «Contributo»; también Gelzer, *Agon* 224-7, y Rodríguez Adrados, *Fiesta* 160.

² *Fiesta y Cosecha* aparecen comparativamente pronto y efectúan más de una entrada –dos (vv. 520, 819) y tres (vv. 520, 819, 1329), respectivamente–. El elemento erótico no falta en ninguna de las escenas en que intervienen y está muy presente, desde luego, en la escena final de la obra (1329-59), donde se hacen atrevidas alusiones sobre la unión de Trigeo y Cosecha. El otro momento en que la sexualidad se hace más evidente es en el de la entrega de Fiesta al Consejo (871-908), en rigor un poco alejado todavía del final de la pieza, pero al menos dentro de la parte de ejemplificación de los beneficios de la paz conseguida por Trigeo.

Pueblo como regalo (*Cab.* 1388-408) y la flautista raptada por Filocleón en el banquete (*Avisp.* 1324-81).

El elemento erótico aparece en estos pasajes bajo formas diversas: comentarios, gestos y las jóvenes mismas con sus encantos. Esparcidos por todos los lugares se hallan comentarios obscenos (*Ac.* 1200-1, 1208-9, 1216-7, 1220-1, *Cab.* 1391, *Avisp.* 1342-53, 1364, 1379-81a, *Paz* 708-12, 716-7, 727-8, 851-5, 867b, 870, 879-80, 884b-5, 894-904, 1329-56), incluyendo alusiones explícitas a los órganos sexuales y a otras partes atractivas de la anatomía de las chicas¹, como sucede con las acompañantes de Diceópolis (*Ac.* 1198-9), con Cosecha (*Paz* 863, 868, 1352) y sobre todo con la flautista y con Fiesta, sometidas ambas a una especie de exhibición sobre el escenario: la primera, con ocasión de la broma, gastada por Filocleón a su hijo, de hacer pasar a la flautista por una antorcha, comparando diversas partes del cuerpo de la joven con las del mencionado objeto (*Avisp.* 1361-78: 1373-8), y la segunda, con motivo de la entrega de la muchacha al Consejo (*Paz* 871-908: 876, 886-93); desprovistos, al menos aparentemente, del carácter obsceno de los anteriores, hay algunos otros comentarios referidos a los encantos de estas mujeres: así el de *Cab.* 1390, donde Pueblo expresa su admiración por la belleza de Tregua, los de *Paz* 524-38 (salvo

¹ Como es bien sabido, en el teatro griego antiguo no había actrices; todos los papeles, masculinos y femeninos, eran representados por hombres. No obstante, se ha señalado para la comedia que ciertos personajes femeninos mudos de jóvenes atractivas quizá no estuvieran sometidos a esta norma y fueran hechos por mujeres, que aparecerían, según algunos (Wilamowitz, *Lysistrata*, ad 1114; cf. además Thierry, *Aristophane* 41, que justifica su preferencia por mujeres reales para estos papeles, McLeish, *Theatre* 153), desnudas o ligeras de ropa, y, según otros (Mastromarco, *Introduzione* 122-3), con una especie de malla sobre la que se pintaría vello púbico, al que se alude en alguna ocasión. El argumento de éstos últimos para vestir a las chicas es que en los meses de los festivales hacía demasiado frío para exhibirse desnuda (Holzinger, *Erklärungen* 36-54, apud Mastromarco, *Introduzione* 123). De ser representados por hombres (vid., p. ej., MacDowell, *Wasps*, ad 1326, Henderson, *Lysistrata*, ad 1106-27, Finnegan, *Women in Aristophanes* 17, y, sobre todo, Stone, *Costume* 147-50, que ofrece un panorama de conjunto de la cuestión y argumenta su propia postura), éstos, evidentemente, aparecerían disfrazados con un traje (quizá con rellenos para el pecho y el trasero y con la malla mencionada fingiendo estar desnudos) que simulara los atractivos y el sexo femeninos, aludidos en diversos pasajes. La lista de estas jóvenes podrían componerla las figuras femeninas mudas del final de la obra y alguna otra como la Procne de *Aves* (665 ss.).

536), donde Trigeo alaba los atractivos, físicos o imaginados, de Fiesta¹ (su rostro adorable, 524, su olor dulce a paz y a todas las bendiciones de ésta, 525 ss.), y el de 1330 en la misma obra, donde el protagonista se refiere a la hermosura de Cosecha. Por último, el texto contiene algunas referencias que en unos casos indican, y en otros parecen indicar, gestos obscenos o eróticos en general², como besos (*Ac.* 1200-1, 1208b, 1209b: las jóvenes besan a Diceópolis; *Paz* 709: Trigeo besa a Fiesta), tocamientos (en *Avisp.* 1341-4, Filocleón tiende su pene a la flautista para que lo agarre; en *Ac.* 1216-7, Diceópolis pide a las muchachas que le cojan el miembro, y en 1199 ha hecho un comentario sobre los pechos duros de las chicas, que muy bien podría acompañarse del manoseo de éstos; también el esclavo podría tocar a Fiesta en *Paz* 879-80), o algún tipo de muestra efusiva (en *Paz* 906, Trigeo comenta el buen recibimiento dispensado por el prítanis a Fiesta).

Dicho esto, queremos señalar la riqueza visual que dan a la escena estas jóvenes atractivas; mayor, claro está, allí donde el diálogo de los personajes repara en ellas subrayando su presencia, pero apreciable también incluso donde no lo hace, en la medida en que permanecen a la vista de los espectadores. En relación a esto último, piénsese, por ejemplo, en el largo olvido –el caso más evidente– de Fiesta y Cosecha en su primera entrada (520-728); durante los casi 210 versos que están en escena, sólo son mencionadas en dos ocasiones: al inicio, donde Trigeo las saluda (523) y alaba los encantos de Fiesta (524-38), y al final, donde Hermes da instrucciones a éste sobre las chicas (le entrega a Cosecha por esposa, 706-8, y le ordena entregar a Fiesta al Consejo, 713-4), y Trigeo, encantado (709-12, 715-7), emprende con ellas el viaje de regreso a la tierra (726b-8); durante los casi 170 versos que hay en medio no se hace ninguna alusión a ellas. No

¹ Según la lectura de los mss. del v. 524, seguida por nosotros, Fiesta es, en efecto, la destinataria de estas alabanzas; no obstante, hay quien piensa que el verso es corrupto, postulando que el nombre de Fiesta (524b) es una mera repetición accidental del final del v. 523, y que la destinataria original del elogio era la estatua de Paz. Las ediciones de Coulon-v. Daele, Sommerstein y Olson mantienen el texto de los mss., aunque éste último tiene dudas sobre el v. 530 (vid. *ad loc.*) y considera la posibilidad de que las palabras de Trigeo de 530 ss. se refieran a Paz. Sobre la cuestión, puede verse Olson, *ad* 524.

² Entra dentro de lo probable que en la representación de la obra hubiera más manifestaciones de este tipo que las indicadas o sugeridas en el diálogo.

obstante, la sola presencia silenciosa de estas atractivas muchachas daría, como se ha indicado, una pincelada de animación; lo mismo puede decirse de los otros casos en que las figuras femeninas de este tipo son ignoradas en algún momento, siempre breve, de sus respectivas apariciones (por ejemplo, las propias Fiesta y Cosecha en *Paz* 819-41, Fiesta de nuevo en 856-70, o la flautista en *Avisp.* 1326-40).

Mencionemos, para terminar, que algunas de estas jóvenes conocen un momento de brillo propio evidente, tales son la flautista y las personificaciones de Fiesta y Cosecha: amén de la atención prestada a las tres en otras ocasiones, el de la flautista coincide con la broma, ya señalada, de compararla con una antorcha (*Avisp.* 1361 ss.); el de Fiesta, con la exhibición de sus encantos femeninos y su entrega al Consejo (*Paz* 871 ss.); y el de Cosecha, con la emblemática escena final de la obra (*Paz* 1329-59; cf. además 1316-28), donde sale de la casa conducida por criados con antorchas (1316-7) y se reúne con Trigeo, mientras éste y el coro cantan el amebeo lleno de alusiones atrevidas a los desposados, y se forma el cortejo nupcial con que concluye la pieza. Nada parecido ocurre con las acompañantes de Diceópolis (*Ac.* 1198-234), aunque es cierto que las alusiones a ellas se repiten a lo largo de la escena (cf., por ejemplo, los picantes comentarios de 1198-201, 1208-9, 1216-7), y menos aún con Tregua, a quien sólo se le presta brevemente atención en el momento de su entrada (*Cab.* 1390-5a); en los pocos versos que quedan hasta el final de la obra (1395b-408), Tregua es ignorada.

4.5. LA PRESENCIA ESCÉNICA Y LA PARTICIPACIÓN VERBAL DE LOS PERSONAJES Y DEL CORO

Denominamos presencia escénica al tiempo, medido en número de versos, que una figura¹ permanece sobre el escenario durante la representación y al porcentaje que este tiempo supone respecto al total de la obra; por participación verbal entendemos el número

¹ Los términos «figura» y «persona» los usamos aquí en un sentido amplio para designar tanto a los personajes individualizados como al coro.

de versos que una *persona* tiene en una comedia y lo que éste representa porcentualmente¹. Lo más destacado en relación a ambas cuestiones es, a nuestro juicio, lo siguiente: por una parte, la presencia casi continua del protagonista en escena y su locuacidad; por otra, la cantidad notable de personajes individualizados con escaso papel y una vida escénica corta; finalmente, la omnipresencia del coro una vez efectuada su entrada y la importancia verbal que éste tiene. Son hechos conocidos sobre los que hemos querido hacer, no obstante, algunas matizaciones y observaciones propias, desde nuestro punto de vista, interesantes; esto, además de ofrecer datos numéricos precisos al respecto².

4.5.1. *La presencia casi continua del protagonista en escena y su locuacidad*

Tenemos ante nosotros comedias vertebradas en torno a una o dos figuras principales que controlan los hilos de la acción, que son muy locuaces y que permanecen en escena durante casi todo el tiempo³. Por su importancia verbal destacan especialmente las figuras

¹ Algunos datos cuantitativos sobre la cuestión se encuentran en Russo, *Aristofane* 112 (*Ac.*), 139 (*Cab.*), 185 (*Nub.*), 205 (*Avisp.*), 225-6 (*Paz*); se trata, por lo general, de datos aproximados, relativos al número total de versos de los actores de las comedias, y ofrecidos al hilo de la distribución de papeles entre los intérpretes. Russo se limita por norma a exponer las cifras para cada obra. A nosotros, de entrada, nos interesan los datos precisos, y no los referidos a los actores, sino a los personajes interpretados por ellos y al coro, y nos interesa además comparar lo que sucede en unas comedias y en otras. El de Russo, por otra parte, no es el único lugar donde se da algún dato cuantitativo de este tipo, pero sí donde se hace, hasta donde nosotros sabemos, más detalladamente.

² Los datos relativos a la presencia escénica y a la participación verbal de los personajes y del coro se recogen en el cuadro «Entradas, presencia escénica y participación verbal» elaborado para cada obra, y que se ofrece como apéndice al final del trabajo (pp. 323-7); por lo que se refiere a la participación verbal, para los criterios de cómputo de los versos, vid. *infra*, p. 323.

³ El protagonista cómico es un elemento importante de cohesión de la obra, como han señalado Withman, *Hero* 19-20, y Dearden, *Stage* 94-6. A su locuacidad en concreto se refiere expresamente McLeish, *Theatre* 111, aunque sin dar datos precisos (indica que algunos personajes principales tienen entre un tercio y la mitad del total de versos de la obra); en otro orden de cosas, nos parece sugerente el examen de este autor de las cualidades (técnicas, físicas y artísticas) que debían reunir los primeros actores para hacer los papeles principales (*Theatre* 113-26, 164-6); McLeish llega a la conclusión de que las comedias de la etapa inicial de la producción aristofánica, estudiadas por nosotros, y la obra siguiente conservada, *Aves*, forman

de Diceópolis en *Ac.* (558'95 versos = 45'29% del total), Trigeo en *Paz* (603'09 = 44'37%) y Estrepsíades en *Nub.* (636'47 = 42'15%), seguidas a cierta distancia por la del Morcillero en *Cab.* (442'49 = 31'42%) y por la pareja protagonista de Filocleón y Bdelicleón en *Avisp.* (458'16 = 29'80% y 398'16 = 25'90%, respectivamente)¹; la importancia verbal de todas ellas, por otro lado, cobra un realce aún mayor en términos relativos: en efecto, si se prescinde de los versos del coro, resulta 1) que, salvo el Morcillero (40'74%), el resto de los protagonistas individuales ejecutan más de la mitad de los versos atribuidos al conjunto de personajes de sus respectivas obras (61'72%: Diceópolis; 57'77%: Trigeo; 52'68%: Estrepsíades), y 2) que, en el caso de la pareja, casi inseparable, formada por Filocleón y Bdelicleón (40'49%, 35'18%), la suma de sus intervenciones supone tres de cada cuatro versos.

Dicho esto, pasemos ahora a ocuparnos de la presencia escénica de los protagonistas.

4.5.1.1. *Algunas consideraciones sobre los modelos de tratamiento del personaje principal establecidos por Dearden para nuestras comedias*

Dearden² ha destacado el papel del personaje principal como elemento unificador de la obra y ha establecido los modelos seguidos por Aristófanes en el tratamiento del mismo, observando la relación entre la presencia escénica del protagonista y la coherencia de la acción dramática. Las comedias estudiadas aquí ofrecen tres modelos sólo ligeramente distintos, ya que tienen en común la presencia casi continua del personaje principal en

un grupo diferenciado, con papeles-estrella para los protagonistas y donde el éxito de la comedia descansa fundamentalmente en la actuación del primer intérprete.

¹ Los personajes principales de las obras que siguen a *Paz* están más cerca, en cuanto a participación verbal, de los protagonistas de *Cab.* y de *Avisp.* que de los otros; el elevado porcentaje de versos de Diceópolis, Estrepsíades y Trigeo no se repite en las etapas de creación siguientes a la primera. En éstas, la participación verbal de los protagonistas oscila, redondeando las cifras, entre el 33% de Pistetero (*Aves*) y el 26% de Dioniso (*Ran.*); por otro lado, *Aves*, *As.* y *Pl.* cuentan con una segunda figura principal que equilibra la acción con el protagonista propiamente, pero que sólo en *Pl.* (Carión 26%) tiene un número de versos semejante al de éste, resultando muy inferior en *Aves* (Evélpides 10%) y en *As.* (Blépiro 12'5%).

² *Stage* 94-6.

escena, exceptuando, como es lógico, la parábasis –principal y segunda– y los estásimos¹.

Según la clasificación de Dearden, *Ac.* y *Nub.* ilustran un primer tipo, en que el personaje principal permanece ininterrumpidamente sobre el escenario², salvo durante la parábasis y, utilizando el mismo término del autor, las «odas» corales³. Una ligera variante de este modelo aparece en *Cab.* y *Paz*, donde un pequeño «prólogo» introductorio configura la escena antes de la entrada del protagonista, que se produce en los vv. 146b y 79 de las respectivas obras. Finalmente, en *Avisp.* se utilizan dos personajes principales que equilibran

¹ Entre las obras restantes conservadas, *Aves*, *Ran.* y *Tesm.* siguen alguno de estos mismos modelos, mientras que *Lis.*, *As.* y *Pl.* ofrecen otros diferentes. En *Lis.*, se utiliza un único protagonista que está ausente largo tiempo: Lisístrata permanece en escena desde el inicio hasta el v. 864, en que se va para no volver hasta el 1107; en el 1188 vuelve a salir, y no es seguro que retorne nuevamente a escena. En el caso de *As.*, se observa la presencia alternativa de dos personajes principales (Blépiro y Praxágora), a los que se ignora en la parte central de la comedia, donde se introducen nuevas figuras; las consecuencias de la desaparición del personaje o personajes principales son las mismas en *Lis.* y *As.*: durante su ausencia, la estructura de la obra se debilita, y la identificación de personajes se vuelve confusa. Con la técnica más depurada de *Pl.*, Aristófanes parece dar una solución satisfactoria al problema que plantea la ausencia del protagonista: se utilizan dos personajes principales (Crémilo y Carión), que aparecen juntos al inicio de la obra, para luego entrar alternadamente sin volver a coincidir sobre el escenario; las ventajas de este tratamiento son evidentes: 1) con dos (si no tres) actores siempre disponibles, permite introducir nuevos personajes entre escena y escena, lo que da variedad y movimiento a las comedias; y 2) aporta nitidez a la construcción de la obra y coherencia a la trama.

² Dearden (*Stage* 95) señala la posible ausencia de Estrepsíades durante el *agon* de los dos Argumentos (vv. 889-1104), cuestión que va unida necesariamente al espinoso asunto de la reelaboración de *Nub.*; lo cierto es que en la segunda y única versión de la obra que nos ha llegado, sigue al agón un pequeño diálogo (1105-12) que indica la presencia silenciosa, y olvidada completamente, del protagonista durante el debate: primero, Estrepsíades es uno de los participantes en dicho diálogo, y segundo, y más importante, la fuerza conectiva de la partícula $\delta\eta\tau\alpha$, empleada por su interlocutor en la pregunta que le hace en 1105-6, implica la presencia del protagonista en el agón previo; usada interrogativamente, $\delta\eta\tau\alpha$ se refiere a algo que acaba de decirse, de donde cabe concluir que Estrepsíades ha asistido como espectador a la lección de los Argumentos (vid. Sommerstein, «Silence» 275-6). Resumiendo, la lectura del texto conservado apunta a que, a pesar de su prolongado mutismo, Estrepsíades está en escena durante los vv. 889-1104; de esta cuestión y de otras relacionadas con el agón de los Argumentos, se ha ocupado recientemente Sommerstein en el artículo mencionado.

³ El mismo esquema lo tenemos en *Ran.* (exceptuando los vv. 738-813) y *Tesm.*

la acción¹: uno de ellos, Bdelicleón, está en escena desde el inicio, aunque, dormido en el tejado, no habla hasta el v. 136, y el otro, Filocleón, aparece en el v. 143.

La clasificación de Dearden relativa a nuestras comedias es correcta en lo esencial, pero creemos que puede precisarse en algún punto:

1º) En lo tocante a los momentos estructurales donde la escena está vacía por norma, y, en consecuencia, ni se halla presente el protagonista ni ningún otro personaje, hay que decir que tales momentos son, además de la parábasis, los estásimos o cantos corales completos separadores de escenas en trímetros, y no, como apunta Dearden sin más, las «odas» corales, ya que son sólo los primeros los que implican la ausencia de actores (con la excepción en las comedias estudiadas de *Cab.* 973 ss., donde Pueblo aparentemente se queda durante el canto); fuera de los estásimos, ninguna otra canción del coro supone necesariamente el vaciado del escenario.

2º) Que el protagonista efectúe su primera entrada después de un breve «prólogo» introductorio que configura la escena no es algo exclusivo de *Cab.* y *Paz*, como pudiera pensarse leyendo a Dearden; el hecho se da también en *Avisp.*, claramente en el caso de Filocleón y en cierto sentido en el de su hijo. Al igual que aquéllas, *Avisp.* arranca con la típica pareja de esclavos que, primero en forma de diálogo (1-53) y luego en forma de una resis *ad spectatores* (54-135), informa de la situación de la que parte la comedia; pues bien, Filocleón aparece finalizado el conjunto (143), y es también entonces cuando su hijo, que ha estado presente desde el inicio, toma por primera vez la palabra (136); en el sentido propio del término, la entrada de Bdelicleón se produce en el v. 1 de la obra, pero, desde el punto de vista dramático, el personaje «entra» en el v. 136, cuando se incorpora activamente a lo que acontece sobre el escenario.

3º) El protagonista está ausente en otros momentos distintos de los señalados por

¹ Una técnica similar a la de *Avisp.* se usa al comienzo de *Aves*, con Pistetero y Evélpides juntos en escena; no obstante, el último sale en 850 y no vuelve a entrar, lo que quizá es un indicio, apunta Dearden, de la dificultad de tener a dos personajes principales sobre el escenario, dada la regla de limitación de actores de la comedia.

Dearden, aunque es cierto que la suma de estas ausencias no tenidas en cuenta por el autor no es demasiado significativa ni afecta a la unidad que proporciona dicha figura a la comedia; no obstante, ya que el hecho se da, parece oportuno matizar y decir que los personajes principales de nuestras obras permanecen presentes «casi todo» el tiempo (si exceptuamos, por supuesto, los lugares canónicos donde la escena está vacía –parábasis I, II y estásimos– y el «prólogo» introductorio de los esclavos), y no todo como señala a secas el autor¹.

Así, los protagonistas (Diceópolis y Estrepsíades) de las obras del primer tipo establecido por Dearden no están presentes durante la parábasis principal (*Ac.* 626-718; *Nub.* 510-626), parábasis segunda (*Nub.* 1113-30) y estásimos (*Ac.* 836-59, 971-99, 1143-73; *Nub.* 1303-20), pero tampoco en los lugares siguientes: *Ac.* 204-37, 328-30, 365/6, 729-49, 816-23, 860-3, 1000-2 y 1174-97; *Nub.* 627-33, 804-13, 844-6, 1214-21a, 1246 y 1510; en cuanto a los de *Cab.* y *Paz* (Morcillero y Trigeo, respectivamente), además de faltar en la parte inicial de la obra a cargo de los esclavos (*Cab.* 1-146a, *Paz* 1-78) y en los interludios corales que presuponen una escena vacía (parábasis I: *Cab.* 498-610, *Paz* 729-818; parábasis II: *Cab.* 1264-315, *Paz* 1127-90; *stasimon*: *Cab.* 973-96²), se hallan ausentes también en estos otros pasajes: *Cab.* 1111-50, *Paz* 939-41, 943-7, 1032/3 y 1312-5.

Vemos, por tanto, que el personaje principal de estas comedias, una vez efectuada su primera entrada, al inicio mismo de la obra o tras la introducción a cargo de los esclavos, abandona la escena en los momentos formales esperados, y, fuera de éstos, sólo ocasionalmente. Estas ausencias ocasionales son, en su mayoría, muy breves, de uno a diez

¹ A decir verdad, Dearden reconoce la posible ausencia de Estrepsíades durante el agón I de *Nub.*, y, en lo tocante a las obras no estudiadas aquí, la de Dioniso en *Ran.* 738-813. Ahora bien, no menciona ninguna de las otras breves, a veces efímeras, ausencias que se producen al menos en todas las comedias analizadas por nosotros; entendemos que la existencia de éstas justifica, a pesar de la brevedad de las mismas, la matización hecha al enunciado de Dearden.

² Ya hemos señalado, sin embargo, que este estásimo constituye probablemente una excepción, pues Pueblo parece permanecer silencioso en escena; así lo sugieren la ausencia de cualquier alusión a su salida antes del canto y la apelación de que es objeto por parte de Paflagonio, cuando éste entra inmediatamente después del estásimo.

versos¹, pareciendo incluso en una de ellas (*Ac.* 365/6) que el tiempo que está fuera el personaje no se cubre con ninguno, lo que implica, pues, una pausa mínima en la representación²; el ir a buscar algún objeto, o a alguna persona, para traerlos a escena constituye un motivo frecuente de tan fugaces desapariciones (*Ac.* 328-30, 365/6, 816-23; *Nub.* 804-13, 844-6, 1246; *Paz* 939-41, 943-7, 1032/3). Que el protagonista se ausente durante más tiempo sólo ocurre en *Ac.* 204-37 (34 vv.), 729-49 (21), 1174-97 (24) y *Cab.* 1111-50 (40), ausencias, como puede verse, de mayor entidad que las anteriores, pero también breves, y motivadas, dos de ellas (*Ac.* 729-49 y *Cab.* 1111-50), del mismo modo que las salidas e inmediatas reapariciones a las que acabamos de referirnos.

En fin, sumadas todas ellas, las ausencias de los protagonistas no apuntadas por Dearden ascienden a 97 (*Diceópolis*), 29'5 (*Estrepsíades*), 40 (*Morcillero*) y 12 (*Trigeo*) versos; en conclusión, la presencia escénica de estos personajes es de mayor a menor la siguiente: *Estrepsíades* 1327'5 versos = 87'91% del total de la obra, *Trigeo* 1115 = 82'04%, *Diceópolis* 960 = 77'79% y *Morcillero* 1033'5 = 73'40%. Hay que decir, por otra parte, que los porcentajes relativos ilustran todavía mejor la fuerte presencia del protagonista; en efecto, si se descuentan la parábasis I, II y estásimos, resulta que, de los versos restantes de la obra, *Estrepsíades* está presente en un 97'82% de ellos; *Trigeo*, en un 92'53%; *Diceópolis*, en un 90'82%; y *Morcillero*, en un 84'78%.

¹ Queremos insistir en que nos referimos únicamente a las ausencias que se producen en lugares distintos de los esperados; y decimos esto porque puede ocurrir que la ausencia real del protagonista sea más larga que la indicada por nosotros, así cuando ésta sigue a la parábasis o a un estásimo, lugares en que por norma el escenario está vacío. Es el caso, por ejemplo, de *Nub.* 510-633, donde la prolongada desaparición de *Estrepsíades* durante la parábasis (510-626) se continúa con otra muy breve que no es preceptiva (627-33), y que es precisamente la que ahora nos interesa.

² Si no mencionamos aquí el caso de *Paz* 1032/3 es por el carácter meramente convencional de hacer regresar a *Trigeo* inmediatamente después de abandonar el escenario; ante la imposibilidad de determinar el momento exacto del regreso del protagonista, sobre el cual sólo podemos decir que debe producirse entre 1033 y 1038 (su esclavo se dirige a él en 1039), ponemos convencionalmente la reaparición del personaje en el verso siguiente al de su salida (vid. *supra*, p. 193, n. 1). En cualquier caso, estamos ante una ausencia muy breve de *Trigeo*, ya regrese en 1033 mismo o en los versos inmediatamente posteriores.

Examinadas, pues, las comedias con un solo personaje principal, pasemos ahora a considerar el caso de *Avisp.*, que tiene dos.

Filocleón y Bdelicleón, que entran separadamente, como se ha señalado, coinciden por primera vez en escena en el v. 143 (ó 144, si se quiere, ya que 143 es un anuncio de entrada aural) y desde entonces permanecen juntos la mayor parte del tiempo: sin contar los interludios corales (parábasis I: 1009-121; II: 1265-91; estásimo: 1450-73), de los 1231 versos restantes hasta el final de la obra, la pareja comparte el escenario durante 931; las otras veces, o bien está uno solo (Filocleón: 156-67, 437-55, 799-804, 849-50, 1324-59 y 1482-537; Bdelicleón: 149-51, 174-8, 199-202a, 209b-316 y 834-43), o, excepcionalmente, ninguno (178/9, 1292-323 y 1474-81). Hasta el «acto» final de la comedia (1474-537), las escenas en que los dos protagonistas, o uno de ellos, están fuera dan paso, antes o después, a otras en que la pareja se junta en el escenario; tras el último estásimo (1450-73), en cambio, sólo reaparece Filocleón; su hijo, que ha salido con él antes del canto del coro, no vuelve a intervenir en la obra¹.

Las ausencias que estudiamos son, por lo general, cortas o muy cortas. La mayoría de ellas no alcanza los 20 versos, siendo las más abundantes dentro de este grupo esas ausencias fugaces de 10 o menos, como las examinadas anteriormente, dándose también un caso de aparente pausa en la representación durante el brevísimo lapso de tiempo que el personaje está fuera (*Avisp.* 178/9); entre las cuatro restantes, las únicas ausencias que alcanzan cierta duración son la de 1482-537, de 56 versos, y, sobre todo, la de 202b-316, de casi 100; las otras dos se prolongan algo más de 30 (1292-323, 1324-59). En fin, la ausencia más larga de la pareja está entre éstas dos últimas (1292-323), mientras que la más larga de uno de ellos, de Filocleón, exactamente, es la próxima a 100 versos mencionada antes. El motivo de salir en busca de algo justifica de nuevo algunas de las desapariciones más breves (178/9, 437-55, 799-804, 834-43 y 849-50).

¹ Sobre la lectura, no muy plausible, de uno de los manuscritos, según la cual Bdelicleón, y no un esclavo, es el interlocutor del viejo durante los vv. 1496-515, vid. MacDowell, *ad* 1496; dicha lectura es la seguida por v. Leeuwen en su edición de la obra.

En suma, la permanencia de la pareja en escena es la siguiente: Filocleón 1062 versos = 69'09% del total de la obra, y Bdelicleón 1202 = 78'20% (en términos relativos, 77'34 y 87'54%, respectivamente).

4.5.1.2. *Apunte final sobre la figura dominante del protagonista*

El papel dominante del protagonista se manifiesta no sólo en el elevado número de versos que dice y en su presencia casi continua sobre el escenario, sino también, a nuestro juicio, en el hecho mismo de que su persona sea objeto de atención, o bien no se desvanezca del todo, cuando está ausente, lo que se ve favorecido por la brevedad de un buen número de sus desapariciones de escena. En efecto, hemos constatado que, salvo en la parábasis, lo habitual es que la figura del protagonista no se desdibuje en el tiempo que está fuera; de formas diversas, susceptibles de combinarse entre sí, y con diferente intensidad se apunta a ella, lo que sirve, parece claro, de preparación de su entrada. Respecto a estas formas, sin pretender en absoluto clasificarlas, sí queremos señalar, sin embargo, que las alusiones expresas al protagonista constituyen la manera más evidente de evocar su figura, y, segundo, que estas alusiones pueden adquirir formas fijas, como, por ejemplo: 1) *rheseis* u *oligostichiae* narrativas que versan sobre el personaje principal y tras las cuales éste aparece en escena: así, las *resis ad spectatores* del prólogo de *Paz* (50-81) y de *Avisp.* (54-135), seguidas, la una, de la primera entrada de Trigeo, y la otra, de la de Filocleón (y de la de su hijo, si entendemos el término entrada desde un punto de vista dramático); y así también los parlamentos de *Nub.* 627-33, y de *Avisp.* 1299-325 y 1474-81, que contienen el relato de lo sucedido fuera de escena durante sendos intermedios corales y que dan paso a las entradas de Estrepsíades y Filocleón, respectivamente; 2) *estásimos* (*Ac.* 836-59, 971-99; *Nub.* 1303-20, *Avisp.* 1450-73) en los que se hace una alabanza del héroe, con la intención de que el espectador se interese por él y se identifique con su persona¹; y 3) la llamada (*Ac.* 748-9,

¹ A las canciones de encomio al héroe, bien *estásimos*, como aquí, bien *amebeos* coro-héroe, ya hemos tenido ocasión de referirnos al estudiar, en el capítulo tercero, la entrada de Diceópolis en *Ac.* 1003. Por otro

823; *Nub.* 632-3; *Avisp.* 266-90) o búsqueda (*Cab.* 145-6; cf. además *Nub.* 1221-2) del protagonista.

4.5.2. *La presencia escénica y la participación verbal del resto de los personajes*

Uno de los hechos que primero salta a la vista al observar la presencia en escena y la participación verbal de los personajes restantes es la distancia que les separa del protagonista a este respecto. En efecto, todos los protagonistas sacan una ventaja grande, o muy grande, a la figura que les sigue en la lista en cuanto a presencia escénica y locuacidad¹, lo que contribuye a subrayar sus papeles centrales. La relación la encabezan Diceópolis, Trigeo y Estrepsíades con una ventaja, por lo que se refiere al primer parámetro, de 64'59, 51'1 y 46'46 puntos, respectivamente, sobre el personaje más visto después de ellos (Lámaco, Hermes, Fidípides), y con una, por lo que se refiere al otro parámetro, de 39'8, 31'44 y 30'29 sobre el personaje que les sucede en locuacidad (megarense, Hermes, Sócrates). La lista la cierran la pareja protagonista de Filocleón y Bdelicleón en *Avisp.*, con 30'35 y 39'46 puntos, respectivamente, por encima del esclavo 2º en presencia escénica, y 17'37 y 13'47 en participación verbal; y el Morcillero, con una ventaja de casi 20 puntos en presencia en escena y de 15'29 en locuacidad sobre Paflagonio y el esclavo 1º, respectivamente.

lado, es precisamente durante dos amebeos de este tipo (*Paz* 939-55 \simeq 1023-38) cuando Trigeo se ausenta brevemente del escenario (939-41, 943-7, 1032/3), mientras el coro elogia al héroe y su suerte (esto es así en 1032 sólo si Trigeo no reaparece en 1033 mismo, obviamente).

¹ La clasificación jerárquica de las *personae* según el criterio de presencia escénica coincide esencialmente con la realizada según el criterio de participación verbal. Queremos decir con esto que, con independencia de que un personaje pueda ocupar puestos diferentes en cada una de las listas, tales desplazamientos son poco relevantes para lo que estudiamos; los personajes más o menos locuaces están siempre en escena durante más versos, y los de escaso papel permanecen poco tiempo, aunque a veces, en éstos últimos, haya una desproporción notable entre el número de versos pronunciado y el tiempo de presencia en escena: por poner un ejemplo extremo, las hijas del megarense no dicen ni cuatro versos durante los más de 100 que dura su presencia (*Ac.* 729-835); es claro, pues, que estas figuras, casi mudas, aparecerían en una y otra lista en puestos muy alejados, pero, en cualquier caso, se trata de personajillos con una vida escénica corta.

Otro hecho destacado es la introducción frecuente, por parte de Aristófanes, de papeles pequeños en las comedias, papeles que, en conjunto, predominan ligeramente sobre el resto (representan 6 cada 10); nos referimos a figurillas con 30 o menos versos que pasan de manera fugaz por el escenario (la vida de la mayoría de ellas no llega ni al 5% del total de la obra). Salvo el megarense de *Ac.*, que tiene un papel considerablemente más largo (de casi 70 versos), todos los típicos personajes que visitan al héroe tras la parábasis se incluyen en este grupo¹. En fin, por poner algún ejemplo de intervenciones muy breves en nuestras comedias, ahí están, cerrando la relación, el sicofanta 1º, el heraldo de los Jarros, los mensajeros de los generales y del sacerdote de Dioniso de *Ac.*, el discípulo 2º de *Nub.* y el fabricante de hoces de *Paz*, personajes que sólo permanecen en escena entre 3 (heraldo) y 13 versos (discípulo 2º), lo que no supone ni el 1% de los de la obra, y cuyos cortísimos papeles van, redondeando las cifras, de 2 (discípulo 2º) a 9 (mensajero del sacerdote de Dioniso, fabricante de hoces) trímetros.

Figurillas de este tipo aparecen en todas las comedias excepto en *Cab.*²; en *Ac.* y *Paz* constituyen la inmensa mayoría (19³ de 22 y 9⁴ de 12, respectivamente); tratándose de *Avisp.*, las cifras bajan un poco (6⁵ de 9), pero los personajes con escaso papel siguen predominando claramente sobre el resto. Por lo que se refiere a *Nub.*, su presencia se reduce

¹ La brevedad de las «escenas» de estos visitantes (designando así la intervención de cada uno de ellos, con independencia de que ésta comprenda una o más escenas, según el criterio de entradas y salidas), que ilustran la nueva situación alcanzada en la primera parte de la obra, es un hecho conocido; en las comedias estudiadas ocupan concretamente entre 11 (sicofanta 1º de *Ac.* y fabricante de hoces de *Paz*) y 99 (tebano de *Ac.*) versos (ó 107 si contamos al megarense de esta misma obra), y los visitantes del héroe pronuncian entre 3 (sicofanta 1º de *Ac.*, hombre maltratado de *Avisp.*) y 29 (tebano de *Ac.*) versos (68 si contamos al megarense).

² En *Cab.* hay un papel corto, pero no tan fugaz como éstos otros; se trata del esclavo 2º, con una presencia escénica cercana al 11% y con casi 50 versos a su cargo.

³ Todo el reparto menos Diceópolis, Lámaco y el megarense.

⁴ Todo el reparto menos Trigeo, el esclavo 2º y Hermes.

⁵ Todo el reparto menos la pareja protagonista y el esclavo 2º; en rigor, habría que añadir también al esclavo 1º, pero rebasa tan poco la cifra de 30 versos (30'16) que nos parecía forzado no incluirlo entre los papeles pequeños que nos ocupan.

bastante, y de un total de 10 figuras sólo hay 4¹ de tal índole.

Por otro lado, hablando de personajes de escasa entidad, ahí están también los comparsas: constituyen un grupo amplio, como hemos visto, y la inmensa mayoría de ellos permanece muy poco tiempo en escena², dándose algunos casos, al igual que entre los papeles hablados, de apariciones extraordinariamente breves (así, p. ej., las de Cárcino –*Avisp.*– y los hijos de Diceópolis –*Ac.*–, de 6 versos, y la del fabricante de tinajas de *Paz*, de 11⁵, todas ellas inferiores al 1%). A diferencia de antes, *Cab.* cuenta con un personaje silencioso de vida muy corta –*Tregua.*–.

Finalmente, hay figuras que tienen una presencia escénica y un número de versos, no necesariamente altos en términos absolutos, pero sí mayores de lo que por su importancia dramática cabría esperar; nos referimos al megarense de *Ac.* y a los dos Argumentos de *Nub.*, personajes que efectúan una única entrada y que se desvanecen tras su paso por el escenario. El megarense es uno de los típicos visitantes que acuden adonde el héroe tras la parábasis, y dobla el número de versos (67⁸³) de la siguiente figura más locuaz de este grupo (el tebano de la misma obra con 29); está en escena durante algo más de 100 versos. En cuanto a los Argumentos, se presentan para dar una extensa lección que sirve fundamentalmente de demostración, en forma de *agon*, de los dos tipos de educación, tradicional y moderna, representados por ellos, y tienen, redondeando las cifras, 105 versos el uno y 84 el otro; su presencia en el escenario supera los 200 versos. La tendencia, en virtud de su carácter abierto, de la comedia aristofánica, y de lo cómico en general, a una organización compositiva donde las escenas aisladas cuentan más que la subordinación de las partes al todo³ es, a nuestro juicio, una posible explicación de que dichas figuras tengan

¹ Esclavo de Estrepsíades, discípulo 2º, acreedores 1º y 2º.

² Sólo 2 de cada 10 personajes mudos (nos referimos exclusivamente a aquéllos que no son esclavos) tienen una vida superior al 5%. Las excepciones más significativas son *Fiesta* y *Cosecha* (21⁷⁸ y 20³⁸%) en *Paz*.

³ La estructura inconexa, o poco ligada, de la acción de las comedias aristofánicas, sobre todo en la parte de la obra que sigue a la parábasis, es un hecho señalado frecuentemente por los estudiosos del poeta, aunque se discute la unidad de las piezas y la irrelevancia de ciertas secuencias. Entre los trabajos que se ocupan de forma más extensa de la cuestión nosotros destacaríamos Thiery, *Aristophane* 151-82, donde se recogen las

un relieve verbal y escénico mayor del esperado. Esta tendencia de la comedia a organizarse en secuencias autónomas favorece que algunas actuaciones de personajes de segunda fila que aparecen sólo para la ocasión se conviertan en pequeños números aislados interesantes por sí mismos, que adquieren un realce momentáneo, y que pueden alargarse, comparativamente al menos, bastante: el megarense hablando en su dialecto, muerto de hambre y dispuesto a vender a sus propias hijas disfrazadas de cerditas constituiría uno de estos números más extensos, y lo mismo la lección de los Argumentos; en virtud de la tendencia señalada, Aristófanes se detiene en estos personajes, haciéndoles brillar durante su actuación, con independencia de su carácter secundario para la trama; a este respecto, es cierto que el megarense y la pareja de argumentos tienen cierto relieve, pero no dejan de ser personajes episódicos.

Subrayemos, para terminar, otro hecho. Como en otros aspectos tratados en este capítulo, también en lo tocante a la distribución de versos y a la presencia en escena de los personajes, *Ac.* y *Cab.* representan dos tendencias opuestas: frente al larguísimo repertorio de *Ac.* con un papel central aplastante que eclipsa a todos los demás, está la exigua lista de *Cab.*, con un protagonista de una importancia verbal y escénica algo menor y con una ejecución y una presencia bastante equilibradas del resto.

principales posturas sobre la estructura, coherente o no, de la trama cómica y se examinan todas las comedias desde el punto de vista de la organización de la acción; y especialmente Landfester, *Handlungsverlauf* 1-27, 212-46, y *passim*. A pesar de que su análisis arroja una estructura de la acción quizá demasiado laxa, nos parece que el trabajo de Landfester tiene algunos logros importantes, como, por ejemplo, los siguientes: 1) se estudia la organización compositiva de las comedias por sí misma, dejando a un lado la idea de que hay una única poética, la trágica, y de que cualquier desviación de ésta indica un defecto de composición; 2) la delimitación de secuencias más o menos aisladas no se reduce a las típicas «escenas de expulsión» de la segunda parte de la obra, a las que se reconoce comúnmente su carácter cerrado; y 3) se definen los rasgos (dramáticos, semánticos, formales, estilísticos y funcionales) que dan autonomía a las secuencias, rasgos entre los que está, por ejemplo, el de contar con personajes que aparecen sólo para la ocasión, como ocurre con el megarense y con los dos Argumentos en «sus» respectivas escenas. Vid. además Silk, *Definition of Comedy* 256-300, que analiza ciertos aspectos de la acción cómica a la luz del principio de discontinuidad que preside las obras de Aristófanes.

4.5.3. *La omnipresencia del coro, su importancia verbal y dramática*

Una vez efectuada su entrada, aproximadamente entre los vv. 200 y 300¹, el coro permanece en la orquesta hasta el final de la obra², lo que significa que su presencia escénica es muy larga, similar, en líneas generales, a la del protagonista; esta presencia ronda por término medio el 80%, siendo la mayor la del coro de *Avisp.* (85'10 %), y la menor, la del de *Paz* (77'92%).

Por otro lado, el hecho de que el coro y el protagonista permanezcan en escena un tiempo parecido no les da la misma importancia verbal: vista la relación entre la presencia de ambos y los versos a su cargo, se observa que el coro habla proporcionalmente menos. Por poner un ejemplo muy claro, *Diceópolis* tiene una vida escénica próxima al 78% y dice casi la mitad de los versos de la obra, mientras que el coro, con una vida incluso algo superior, dice sólo una cuarta parte. Una explicación posible del hecho son las convenciones formales de la comedia, y, más en concreto, aquélla que relega al coro al silencio durante las escenas en trímetros, reservadas para los personajes propiamente dichos.

Finalmente, el coro pone de manifiesto que el criterio cuantitativo de los versos pronunciados no es un indicio inequívoco de la importancia de una figura en la acción del drama, o, quizá mejor, que puede haber cierta desproporción entre el número de versos de la *persona* y la importancia dramática de la misma: el coro de nuestras comedias es bastante locuaz (le corresponde aproximadamente entre una quinta y una cuarta parte del total de

¹ *Ac.* 204, *Cab.* 244, *Nub.* 323 (el coro, no obstante, canta fuera de escena desde el v. 275), *Avisp.* 230, *Paz* 301.

² Esto es así en todas las comedias conservadas salvo en *As.*; ésta constituye un caso aparte por las siguientes razones: 1ª) las mujeres que forman el coro entran en el prólogo (30, 41-53); 2ª) finalizado éste, el coro abandona la orquesta para dirigirse a la Asamblea («párodos»: 285-310), cuando lo esperado en este lugar sería precisamente su entrada; y 3ª) el coro se ausenta temporalmente y regresa de la Asamblea en el v. 478 (*epiparodos*: 478 ss.). Sobre el tratamiento particular que recibe la «entrada» del coro en esta comedia, vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 24-8, 136-40, y Russo, *Aristofane* 344-5. El hecho de hacer salir al coro en mitad de la obra se da también en la tragedia, pero es igualmente una práctica inusual (vid. Taplin, *Stagecraft* 375 ss.).

versos de la obra)¹, pero su peso dramático no es proporcional a los versos que pronuncia. La explicación se halla en las propias convenciones del género. Por un lado, y con todas las matizaciones precisas, está el hecho de que el coro cómico, y más aún el de las obras del primer período estudiadas por nosotros, sólo participa activamente en la acción, bien hasta que abandona, persuadido por el héroe en el *agon*, su hostilidad inicial hacia éste y se suma a su proyecto, bien hasta que cumple el cometido para el que ha sido llamado; la participación activa del coro se reduce, pues, a las escenas previas a la parábasis. Después del largo intermedio, en la sección de la obra en que se ilustran las consecuencias del nuevo orden creado por el protagonista, el coro asiste como espectador a lo que acontece sobre el escenario; sus intervenciones en la segunda parte de la comedia son fundamentalmente pequeñas estrofas (amebeos coro-actor) o estásimos separadores de escenas en trímetros, en los que alaba al héroe y lanza pullas contra determinados individuos; el coro contempla la actuación de los personajes, y la comenta e interpreta desde una cierta distancia²; el punto de

¹ A lo largo de la producción aristofánica el papel del coro fue cambiando, y la participación verbal es una de las cuestiones afectadas por ese cambio, contrastando fuertemente la situación de las comedias del primer y segundo período de creación del poeta con la ofrecida por las comedias del último. Así, si en aquéllas la participación verbal del coro ronda aproximadamente las mismas cifras, en éstas experimenta un enorme retroceso: el coro de *As.* tiene 82 versos (o algo más de 100, si 1151-3 y 1163-78 se le dan a él en vez de a la criada de Praxágora; vid. Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 85-6), y el de *Pl.*, 46, lo que significa, redondeando las cifras, un 7% (u 8'50%, sin variación significativa) y 4% del total, respectivamente; esto, dejando a un lado, por supuesto, la controversia sobre el significado de la anotación $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon$ que aparece en algunos mss. de *As.* y *Pl.* en el lugar donde uno esperaría una intervención coral, que quizá, en efecto, la hubiera, aunque no se ha transmitido en el texto (incluso si el coro ejecutaba una canción, no parece muy probable que se llegara a los índices de participación verbal de las comedias anteriores). Sobre el debilitamiento del coro en *As.* y *Pl.* pueden verse Pintacuda, *Interpretazioni* 97-112, Perusino, *Commedia* 59 ss., que trata el asunto al estudiar los rasgos de las obras del último período de la producción aristofánica, que anticipan ya el paso de la comedia antigua a la media, y Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 60-3, 138-40, 148-9.

² Para el papel del coro en las escenas que siguen a la parábasis, y para las canciones de elogio y escarnio que entona en esta parte de la comedia, vid. Gelzer, *Agon* 212, y sobre todo Sifakis, *Parabasis* 26-9, Zimmermann, *Form u. Technik*, I, 174-5, 214, 242-6, y II, 151, 169-70, 224, y «Organizzazione» 52-3, 59-60.

vista adoptado puede ser el de la *persona* representada por él con más consistencia en la primera parte de la obra, o bien el del coro cómico, despojado de su identidad ficticia, ocurriendo también a veces que el punto de vista no queda claro.

El otro motivo que ayuda a explicar la desproporción señalada es precisamente el elemento formal más característico de la comedia antigua: la parábasis, ese extenso (en torno a 100 versos) interludio, ajeno a la acción dramática, donde el coro se dirige al público para exponerle el pensamiento del poeta¹; ello, sin olvidar la existencia de una segunda parábasis —mucho más reducida, no obstante— en todas las obras analizadas salvo en *Ac*.

En definitiva, un número importante de los versos corales de cada comedia corresponde, como es de suponer, a la parábasis y a las intervenciones del coro después de ésta, entre las que destacan la parábasis segunda, y los cantos de encomio y de burla mencionados. Piénsese, por ejemplo, que, aun siendo *Avi.sp.* la comedia, entre las del primer período, donde el coro, dada la ejecución tardía de la parábasis, permanece durante más tiempo ligado a la acción², y donde la parábasis (1009-121) y las intervenciones corales siguientes (1265-91: parábasis II; 1450-73: estásimo) suman menos versos en relación al total del coro, piénsese, decimos, que, aun así, esta suma alcanza un número considerable: 164 (= 40'44%) de los 405'5 versos que tiene el coro en toda la obra.

Resumiendo, el hecho de que la contribución verbal del coro sea mayor que su participación activa en el drama se debe a la función que desempeña como instrumento de mediación épica³; el coro constituye un elemento de mediación entre los sistemas de

¹ Sobre la parábasis, vid. la monografía de Sifakis, *Parabasis*, consagrada al estudio de esta unidad, y el trabajo reciente de Hubbard, *Mask* (vid. nuestra reseña), donde, sin descuidar los aspectos formales, se analizan el contenido y la función de la parábasis en un intento de demostrar que este largo intermedio, lejos de ser un mero paréntesis, constituye un elemento clave para comprender no sólo la obra que lo acoge sino, en una perspectiva más amplia, el teatro cómico como un hecho literario y social; en definitiva, Hubbard hace un esfuerzo por integrar la parábasis dentro del drama (ya antes Bowie, «Parabasis», y Newiger, «Integrazione» 20-9), recuperando la extensa digresión coral para una mejor comprensión de la comedia. Sobre aspectos concretos de la parábasis, vid. además Fränkel, *Beobachtungen* 191-215, Mastromarco, «Parabasi», y los artículos de Bowie y Newiger mencionados.

² Zimmermann, *Form u. Technik*, II, 230.

³ Una buena exposición de conjunto sobre el concepto de lo épico aplicado al teatro y sobre las

comunicación interno (el que se establece entre los personajes de la obra) y externo (el que se establece entre la obra y el receptor) del texto dramático, siendo en la parábasis (I y II) y en los cantos de alabanza y de burla mencionados donde tal función aparece más clara¹.

En relación con esto queremos señalar 1) que también los personajes individualizados hacen de puente entre el mundo ficticio de la obra y el espectador, de forma evidente cuando rompen la ilusión escénica para referirse a éste último o a algún otro aspecto de la representación, práctica, como es bien sabido, habitual en la comedia²; y 2) que hay personajes que, como el coro, suman un número de versos considerable realizando esta función: los esclavos segundos de *Avisp.* y *Paz* constituyen un magnífico ejemplo de lo que decimos. Considerando tan sólo los casos donde la función mediadora de estas figuras resulta más evidente, es decir, los casos obvios en que la ilusión escénica se quiebra y, además, de forma prolongada, resulta que de los 191´15 versos del esclavo de *Avisp.*, 82 (o alguno menos si se hace intervenir a su compañero interrumpiendo el discurso *ad spectatores* de 54-135³) corresponden a dicha situación, y de los 133´14 del esclavo de *Paz*,

estructuras de comunicación épicas se encuentra en Pfister, *Drama* 103-22, con alusiones frecuentes al drama antiguo.

¹ Fuera de estos lugares fijos, la función mediadora del coro aparece momentáneamente, como ocurre, por ejemplo, en la *exodos* de la propia *Avisp.* (1516-37: 1526-7, 1535-7), en la de *Nub.* (1510) o *Tesm.* (1227-31), donde el coro rompe la «ilusión escénica» (el controvertido término lo utilizamos aquí según la definición de Dover, *Comedy* 56: «the uninterrupted concentration of the fictitious personages of the play on their fictitious situation»).

² Sobre la debatida cuestión de la ilusión escénica y su rotura a cargo de los personajes o del coro (otra manifestación más de la naturaleza abierta de la comedia), vid. Crahay-Delcourt, «Ruptures»; Sifakis, *Parabasis* 7-14; Dover, *Comedy* 49-59; Bain, *Actors* 3-7; Muecke, «Playing»; McLeish, *Theatre* 79-92; Suárez de la Torre, «Forma» 57-64; Chapman, «Notes»; y Thiery, *Aristophane* 139-49. Es interesante la clasificación de éste último (pp. 140-1) de las apelaciones de los personajes y del coro al público; Thiery distingue tres formas de apelación: 1) Los personajes o el coro hablan *ex persona* y se dirigen expresamente a los espectadores; es, según el autor, el único caso donde verdaderamente se interrumpe la ficción escénica. 2) Los personajes se dirigen a los espectadores sin abandonar su papel dramático; Thiery habla de «*élargissement de la fiction scénique aux spectateurs*». 3) Los personajes inducen al público a considerarse partícipes de la acción; el autor denomina a este caso «*intégration du spectateur dans la fiction scénique*».

³ Los editores se dividen entre quienes dan al esclavo 2º todos los versos (así, p. ej., Coulon-v. Daele) y quienes, siguiendo la lectura de los mss., hacen intervenir a su compañero, entablandose un breve diálogo

52 (19-41a y 50-81, con la breve interrupción de Trigeo hablando desde dentro en 62-3). Por lo que se refiere al lugar de estas rupturas de la ilusión dramática, hay que decir que, salvo en *Paz* 19-41a, se trata de un lugar fijo de apelación extensa al público, a saber: la *rhexis* «prologal» en la que un esclavo (*Cab.*, *Avisp.*, *Paz*) o un personaje central (*Aves*) se dirigen al auditorio para exponer el argumento de la obra¹; respecto a *Paz* 19-41a, constituye también una alocución extensa *ad spectatores* y pertenece al prólogo, y, en cuanto a su contenido, acoge los comentarios graciosos del criado sobre su miserable tarea de amasar tortas de estiércol para el escarabajo gigante de su amo; el discurso forma parte del arranque enigmático de la obra, que se aclara en la *resis* expositiva de 50 y ss.

En fin, no hemos examinado todas las figuras como instrumentos de mediación épica, pero tenemos la impresión de que las dos señaladas son, si no los casos donde dicha función aflora en más versos de los pronunciados por el personaje², sí, como mínimo, dos de los casos más significativos a este respecto. Por otro lado, hay que decir que el distanciamiento de la ficción representada es mayor en el caso del coro que en el de los

entre ambos (74-85) que interrumpe momentáneamente la *resis* (así Sommerstein y MacDowell), y que, como ésta, también va dirigido al público; de aceptarse la intervención del esclavo 1º, no hay unanimidad tampoco sobre la distribución de versos entre los domésticos. Sobre la cuestión, vid. MacDowell, *ad* 74-85; nosotros, por razones prácticas, seguimos a Coulon-v. Daele para el cómputo de versos, pero nos convencen más los argumentos a favor de la interrupción de la *resis* (vid. MacDowell, *ibíd.*): 1) si todos los versos se asignan a un interlocutor, su discurso tendría una extensión sin paralelo en las comedias conservadas, donde la máxima tirada de un personaje son 60 versos (*Ac.* 497-556); 2) el diálogo entre la pareja interrumpe animadamente un pasaje que de otro modo resultaría muy pesado (algo similar, añadiríamos nosotros, ocurre en *Nub.* 1-80); y 3) la intervención del esclavo 1º, añadiríamos también, es una buena forma de sacar provecho de la presencia del personaje, que de otro modo vería, por lo que parece, reducido su papel al de un mero espectador pasivo, a no ser que le imaginemos apuntalando mímicamente las palabras de su compañero.

¹ El prólogo de estas comedias constituye un tipo definido entre cuyas características se encuentra la de la *resis ad spectatores*; para un análisis detallado del prólogo de todas ellas, vid. Hess, *Prolog* 5-32.

² En rigor, la figura del esclavo 1º de *Paz* resulta tan ilustrativa como éstas dos: con un papel de 16 versos, resulta que 6 de ellos constituyen una ruptura de la ilusión escénica donde se alude a los espectadores (43-8). No obstante, nos parece un tanto exagerado comparar este caso con los otros: por el papel exiguo del doméstico en cuestión y por la comparativamente breve ruptura que realiza.

personajes, al menos en el de los dos esclavos de *Avisp.* y *Paz*, quienes, de entrada, son figuras inmersas en la acción del drama y no hablan nunca *ex persona*.

4.6. EL NÚMERO Y LA EXTENSIÓN DE LAS ESCENAS

El criterio seguido por nosotros para la división del texto en escenas es la entrada y salida de personajes; entendemos que hay cambio de escena cuando se produce cualquier movimiento escénico de los personajes, salvo que se trate de entradas y salidas de esclavos mudos solos cuya misión se reduzca fundamentalmente a sacar de dentro algún objeto¹. Nuestro concepto de escena incluye también las partes corales que están definidas por la salida de actores antes de las mismas y por la entrada después de ellas, y que suponen una pausa más o menos fuerte en la representación, así como a veces un alejamiento de la ficción escénica, tal la parábasis, la segunda parábasis, cuando la hay, y los estásimos. Por último, la entrada del coro y su salida, cuando ésta no ocurre al mismo tiempo que la de los personajes (así en *Nub.*, donde el coro, por lo que parece, sale inmediatamente después de éstos), marcan también un cambio de escena².

¹ Son los típicos sirvientes que acuden a escena con un objeto que alguno de fuera ha ordenado sacar, y a los que el texto no hace ninguna alusión, aparte de la orden que motiva su entrada; cabe imaginar que estos esclavos mudos entran con lo indicado y se meten de nuevo en la casa inmediatamente. Tampoco hemos considerado que la salida del doméstico (uno es el número mínimo, como hemos visto al estudiar los personajes mudos) que ayuda a Bdelicleón a sacar los objetos para el juicio en *Avisp.* marca un cambio de escena; el criado, que entra con su amo en 805, y al que con seguridad sólo se alude en 815 (no obstante, vid. *supra*, p. 249), sale probablemente enseguida sin que el texto lo indique y desempeña una función similar a la de los sirvientes mudos mencionados antes. Como es obvio, la consideración de las entradas y salidas de los esclavos de este tipo incrementaría el ya elevado número de escenas de nuestras comedias.

² Nuestro concepto de escena coincide esencialmente con el de Rodríguez Alfageme, «Structure», «Forma escénica», «Escena», «División», «Estructura escénica». En esta serie de artículos, muy similares, el autor analiza, en el primero, los prólogos y, en el resto, cuatro obras completas de Aristófanes (*Ac.*, *Cab.*, *Aves* y *Ran.*, respectivamente), dividiéndolos en escenas y agrupando a su vez éstas en «secuencias», definidas por él como unidades de acción. De la aplicación de este procedimiento de análisis se sacan

Definido el concepto, pasemos a examinar el número y la extensión de las escenas de las comedias que nos ocupan¹.

Las cinco comedias estudiadas poseen una media de 48'2 escenas por obra; las comedias más próximas a esta cifra son *Paz* (53), *Avisp.* (54) y *Nub.* (42), mientras que *Ac.* y *Cab.* se alejan notablemente: la primera eleva el número de escenas a 68, y la segunda, en cambio, se divide en sólo 24².

La extensión media de las escenas es de 29'24 versos; en los promedios parciales, *Ac.* y *Cab.* destacan de nuevo en los dos extremos, como es normal, dado que la longitud de las obras no difiere de modo significativo, y ambas son, respectivamente, las de mayor y menor movimiento escénico, como hemos visto: la media de *Ac.* baja hasta los 18'14 versos, mientras que la de *Cab.* se eleva hasta los 58'66; las comedias restantes se mueven entre estas cifras: 25'64 (*Paz*), 28'46 (*Avisp.*) y 35'95 (*Nub.*).

En definitiva, hecha la excepción de la estática *Cab.*, las comedias estudiadas poseen un número alto, o incluso, muy alto, de escenas, que, en conjunto, tienden a ser breves necesariamente, lo que confiere a las obras un ritmo, en general, rápido³; por lo que hace a

conclusiones sobre los principios de paralelismo y contraste que presiden la forma escénica de las comedias, y sobre el ritmo que de ello resulta. Hasta donde nosotros sabemos, los trabajos Rodríguez Alfageme son los únicos donde se realiza el tipo de segmentación escénica del texto que nosotros hacemos; no obstante, vid. Cantarella, «Agathon» 325-6, que divide en escenas el prólogo de *Tesm.*, y Poe, «Entrances» 204-7, que ofrece la secuencia de entradas y salidas de personajes que se producen tras la parábasis en *Ac.*, *Nub.*, *Paz*, *Aves* y *Lis*.

¹ Vid. *infra*, pp. 312-22, el cuadro «Secuencia escénica» que se ofrece para cada comedia.

² Rodríguez Alfageme ofrece la estructura escénica de *Ac.* y de *Cab.* en «Forma escénica» y «Escena», respectivamente, como hemos dicho; además, en «Structure» (59-63) da de forma indirecta, aunque no siempre clara, el dato del número de escenas de todas las comedias. Pues bien, salvo por lo que se refiere a *Ac.*, las cifras del autor coinciden básicamente con las nuestras; en el caso de *Ac.*, Rodríguez Alfageme, a diferencia de nosotros, no considera que las idas y venidas constantes de los esclavos de Lámaco y de Diceópolis en 1099 ss. marcan cambios de escena, y de ahí fundamentalmente el número bastante inferior de escenas señalado por él (58).

³ Al menos las comedias estudiadas por nosotros difieren claramente de la tragedia en este aspecto: las obras trágicas se caracterizan por un *tempo* más lento, tienen pocas escenas y, en consecuencia, escenas más

Cab., el *tempo* más lento que adopta se ajusta bien al carácter concentrado de la obra, constituida fundamentalmente por una sucesión de «agones» entre la pareja rival formada por el protagonista –Morcillero– y su oponente –Paflagonio–¹.

A diferencia de la tragedia, más cerrada, con menos movimientos y por lo común significativos², la comedia multiplica las entradas y salidas de los personajes, y lo hace muchas veces de forma «innecesaria»; ambos hechos –el alto número de entradas y salidas, y la escasa, o incluso nula, significación dramática de buena parte de ellas– merman, hasta cierto punto, el valor de las apariciones en escena en la comedia y del movimiento mismo en general, al menos en comparación con la tragedia³.

largas; así se desprende de los datos siguientes ofrecidos por Aichele, «Epeisodion»: 1) según su recuento (pp. 50-1), el número de escenas en las tragedias conservadas oscila entre 7 (Esquilo, *Persas*) y 20 (Eurípides, *Ifigenia en Áulide*), mientras que en nuestras comedias lo hace entre 24 (*Cab.*) y 68 (*Ac.*); 2) el promedio de escenas por obra más elevado (p. 64), correspondiente a la etapa tardía de Eurípides, es 16'5, frente al 48'2 de las comedias que nos ocupan; y 3) la extensión media de las escenas más baja de todas las tragedias conservadas es la de *Reso* con 59 versos (p. 83), cuando, en nuestras obras, 59 versos (*Cab.*) es precisamente la cifra correspondiente a la extensión media más alta, y tan sólo 18'14 versos (*Ac.*), la correspondiente a la más baja. Dicho esto, no podemos silenciar, sin embargo, que Aichele, al contrario que nosotros, no incluye entre las escenas la párodo ni los cantos corales separadores de episodios; no obstante, de hacerlo, las cifras resultantes sólo estarían algo menos alejadas de las de nuestras comedias, y la diferencia entre los dos géneros, tragedia y comedia, en la cuestión que nos ocupa seguiría destacando prácticamente del mismo modo.

¹ Nos encontramos de nuevo con rasgos que apuntan a esa economía esencial de *Cab.* a la que nos hemos referido anteriormente en este mismo capítulo, y que halla una explicación posible en el hecho de que esta comedia suponga el estreno de Aristófanes como regidor.

² Vid. Taplin, *Stagecraft* 3.

³ Son interesantes a este respecto las observaciones de Poe («Entrances» 194-6) sobre la distinta manera que tienen tragedia y comedia de estructurar la acción a través del movimiento escénico, y sobre lo que ello significa. Poe destaca cómo la salida de actores no seguida de un elemento lírico es una práctica habitual en la comedia, que distingue a ésta claramente del otro género. En la tragedia, señala el autor, una salida es por lo general un acontecimiento significativo, en el sentido de que crea expectación por lo que ocurrirá en el futuro; Poe sugiere que el canto que habitualmente sigue a la salida (para la importancia «estructural» del movimiento escénico relacionado con el canto en la tragedia, vid. Taplin, *Stagecraft* 49-60) sirve para subrayar el valor dramático de ésta, al no introducirse una acción nueva que desviaría la atención de los espectadores. Esto último es precisamente lo que sucede tantas veces en la comedia, lo que está en relación

Buena muestra del gusto de la primera por un movimiento escénico rico, con un valor, en el mejor de los casos, momentáneo, son, por ejemplo: 1) la lista amplia de personajes, parlantes y mudos, que entran una sola vez –ya hemos tenido ocasión de señalarlo–, personajes que «no existen» antes de su paso por la escena y que tras éste son rápidamente olvidados; los *molesti* de la segunda parte de la obra sobresalen por su tipicidad dentro de este grupo.

2) El que los personajes salgan para buscar objetos que tienen un interés momentáneo y vuelvan enseguida a escena¹, una situación que se repite en todas las comedias. Las salidas e inmediatas reapariciones de Estrepsíades, primero, en busca de un gallo y una gallina, y, luego, de una artesa (*Nub.* 843/7, 1245/7), o las de Diceópolis en busca de ajos y sal, para dárselos al megarenses a cambio de sus hijas (*Ac.* 815/24), ilustran muy bien esta práctica. Por otra parte, la entrada de criados mudos trayendo del interior accesorios que alguno de los de fuera ha pedido constituye, para los efectos, lo mismo, ya que el valor de esos accesorios y, por lo tanto, de la aparición en escena que ellos motivan es también muy restringido, meramente ocasional.

3) Por último, la sucesión de entradas y salidas «innecesarias» para el desarrollo de la trama; así, la suma misma de movimientos sirve precisamente para destacar el carácter «decorativo» de éstos: las apariciones una después de otra de visitantes del héroe tras la parábasis², y las rápidas idas y venidas de personajes trayendo algo a escena o llevándolo

con el carácter accesorio de la mayoría de las salidas no asociadas al canto, carácter que así se ve subrayado (todavía más cuando tras la salida se produce una nueva entrada también accesorio, como ocurre a veces).

¹ Estos movimientos y los de los esclavos mudos a los que nos vamos a referir enseguida son dos de los fenómenos relacionados con las entradas y salidas en la comedia que Poe interpreta desde el punto de vista de la apertura del género («Multiplicidad» 272-4, con listados de casos). Sobre la tarea de sacar accesorios del decorado, una función importante de los esclavos mudos, pero que también realizan otras figuras, vid. *supra*, pp. 239-45.

² *Ac.* 1018-36 (labrador), 1048-66 (padrino de boda) –cf. antes 729-835 y 860-958, sendas «escenas» del megarenses-sicofanta 1º y del tebano-sicofanta 2º, separadas por un estásimo de 24 versos–; *Nub.* 1214-58 (acreedor 1º), 1259-302 (acreedor 2º); *Avisp.* 1324-40 (hombre maltratado), 1388-414 (panadera), 1415-41 (hombre con testigo); *Paz* 1197-206 (fabricante de hoces), 1207-64 (vendedor de armas) –cf. además la

dentro¹ (una actividad en ocasiones casi mecánica, sin sentido, pero que por ello mismo provoca risa) son ejemplos claros de lo que decimos². En fin, estas carreras de personajes a las que acabamos de referirnos están presentes en varias de las secuencias más destacadas de escenas muy cortas que hay en nuestras comedias, secuencias de las que vamos a ocuparnos a continuación.

4.6.1. *Escenas muy breves y aparición frecuente de dos o más escenas de este tipo seguidas*

Si la extensión media (29'24 versos) de las escenas es breve por sí misma, llama la atención la cantidad de ellas, ya no cortas, sino muy cortas, que hay en las obras, considerando como tal las escenas de 15 o menos versos; y hay que decir incluso que dentro de este grupo las de 1 a 10 son con diferencia las más numerosas (109 frente a 19). La comedia con el porcentaje más elevado de escenas, según nuestro criterio, muy cortas es *Ac.*, donde llegan casi a un 62% del total; a continuación figuran *Paz* (58'49%), *Avisp.* (53'70%) y *Nub.* (45'23%), y cerrando la relación aparece *Cab.* (29'16%), como era de

«escena» inmediatamente siguiente, vv. 1265-311, de los hijos de Lámaco y de Cleónimo, que no son los típicos visitantes, pero que comparten con éstos su carácter episódico y el servir de ejemplificación del triunfo del protagonista; en este sentido, el efecto de su entrada no es muy diferente; en fin, la aparición de Hierocles, vv. 1043-126, que abre la serie de visitas, está separada de éstas otras por la parábasis segunda—.

¹ Así, p. ej.: *Ac.* 1097-134, *Cab.* 98-115, *Avisp.* 798-862 (a lo largo de estos 65 versos padre e hijo realizan tres viajes a la casa en busca de los accesorios del tribunal, y criados mudos, siguiendo órdenes de Bdelicleón —860-2—, sacan a escena más cosas para la oración previa al juicio), *Paz* 1-18, 255-80 (excepcionalmente los viajes no son aquí a la casa, sino a un lugar fuera del espacio escénico), 938-56 y 1022-42 (si nuestra interpretación es correcta, en 1059 el esclavo de Trigeo se va de nuevo dentro en busca de la libación).

² Éstos dos se encuentran también entre los fenómenos asociados al movimiento escénico que Poe pone en relación con el carácter abierto de la comedia (vid. «Entrances» 196, 202; y sobre todo «Multiplicity» 271-2, 280-3). Respecto a los viajes a la casa para sacar o meter algún objeto, serían, en realidad, parte de un fenómeno más amplio, a saber, la repetición o sucesión de entradas y salidas en un breve intervalo de tiempo, fenómeno que es, según señala Poe, una práctica cómica predilecta de Aristófanes en las siete primeras comedias («Multiplicity» 281).

esperar. En términos absolutos, estas divisiones brevísimas suponen la mitad del total de escenas de las comedias que nos ocupan.

Aparte de su presencia destacada, hemos constatado que con frecuencia estas escenas muy breves se suceden rápidamente una después de otra, formando secuencias de 2 ó 3 escenas, pero también de 4, 5 o incluso más (hasta 16 tiene la de *Ac.* 1067-142, como enseguida veremos)¹; allí donde se encadenan varias escenas de este tipo, sucede que el ritmo ya de por sí rápido de la comedia se acelera notablemente, volviéndose a veces casi atropellado. Salvo en *Cab.*, donde sólo hay una serie y corta (98b-100, 101-12, 113-4, una sucesión de tres escenas definidas por las salidas y reapariciones inmediatas del esclavo 2º, que se mete en la casa para sacar cosas de dentro), en las comedias restantes aparecen varias secuencias de las descritas y en todas ellas se encuentra al menos una que sobresale por su extensión.

Dicho esto, pasemos ahora a examinar los casos más llamativos de encadenamientos de escenas muy cortas en nuestras comedias; como veremos, el movimiento intenso de estos pasajes va unido esencialmente a momentos de gran actividad, agitación o alboroto.

A la cabeza de la relación de estos encadenamientos figura, sin ninguna duda, *Ac.* 1067-142, donde se suceden nada menos que 16 escenas de diez o menos versos². El pasaje lo

¹ Secuencias de 2 escenas: *Ac.*, escenas 21-2, 37-8, 42-3; *Nub.*, 15-6, 27-8, 32-3; *Avisp.*, 10-1, 39-40; *Paz*, 51-2; de 3: *Ac.*, 2-4, 7-9, 64-6; *Cab.*, 2-4; *Avisp.*, 50-2, *Paz*, 45-7; de 4: *Ac.*, 30-3; *Avisp.*, 15-8, 24-7; *Paz* 32-5; de 5: *Paz*, 37-41; de 6: *Nub.*, 37-42; *Paz*, 17-22; de 7: *Avisp.*, 2-8; *Paz*, 1-7; y de 16: *Ac.*, 47-62. Es preciso señalar que nosotros hemos considerado estrictamente las escenas de 15 o menos versos, y que un criterio más flexible haría que algunas de las secuencias anteriores fuesen más largas: por ejemplo, las de *Avisp.* 2-8 y 50-2 podrían enlazarse, respectivamente, con las escenas 10 y 11, y con la última (54) de la obra, de las que las separan una escena breve, pero, en cualquier caso, de más de 15 versos (20 y 16). La consideración de esta posibilidad es interesante sobre todo en aquellos casos en que la secuencia resultante comprende una parte que forma una unidad de algún tipo, como ocurre con los dos pasajes mencionados, que contienen, respectivamente, los intentos de huida de Filocleón en el prólogo y el número de baile de los Carcinitas, que cierra la obra.

Las escenas muy cortas restantes aparecen aisladas: *Ac.*, 12, 18, 27, 35, 40, 45, 68; *Cab.*, 6, 8, 20, 22; *Nub.*, 4, 8, 12, 18, 20, 25, 30; *Avisp.*, 22, 29, 36, 43, 46, 48, 54; *Paz*, 9, 15, 27, 29.

² En realidad, todo el «acto» penúltimo de la obra (1000-142), en el que se inserta la secuencia, se

componen un primer grupo de 7 escenas (vv. 1067-98), determinadas por las entradas y salidas de diferentes personajes, y otro segundo de 9 (vv. 1099-142), en que las divisiones las dictan las idas y venidas de los sirvientes de Lámaco y de Diceópolis durante los preparativos para la expedición militar de aquél y para el concurso de bebedores de éste.

El primer grupo de escenas sigue a la salida del padrino y la madrina de boda: la pareja abandona el escenario en 1066, dejando en él al protagonista con sus esclavos; al punto aparecen en inmediata sucesión el mensajero de los generales (1069) y Lámaco (1072); comunicada a éste la noticia de que debe salir de campaña, el mensajero se va en 1077, y unos versos después (1084) entra el enviado del sacerdote de Dioniso, que, tras apremiar a Diceópolis para que acuda a la fiesta de los Jarros, abandona igualmente el escenario (1094a); luego, siguiendo las instrucciones de su amo, los esclavos de Diceópolis se van dentro (1096), quedándose solos por un instante el protagonista y Lámaco. La entrada inmediata de los criados de la pareja (1099), solicitada por ellos dos (1097-8), da comienzo a la serie de brevísimas escenas en que el protagonista y el militar, con ayuda de los sirvientes, preparan a un ritmo vertiginoso todo lo necesario para los opuestos destinos de ambos¹. Siguiendo las órdenes de sus amos, los dos esclavos, juntos o en inmediata sucesión, entran y salen rápidamente sacando del interior los objetos solicitados; según el número de órdenes que se formulan, la pareja de sirvientes aparece en escena nueve veces y

caracteriza por un ritmo extraordinariamente rápido, que crea una intensa sensación de urgencia: los 143 versos que componen el «acto» se dividen en 21 escenas muy breves, de las que sólo 2 superan los 15 versos (las de 1018-36 y 1048-66, ambas de 19), y no llegan a los 10 la inmensa mayoría de las restantes. La comedia camina rápidamente en este último tramo de la obra que conduce a la escena final en que Diceópolis, que ha sido invitado a la fiesta de los Jarros, vuelve victorioso del concurso de bebedores, y Lámaco, que ha salido de campaña, vuelve herido, escena de fuerte contraste en la que culmina la demostración de los beneficios de la paz frente a la guerra. Los preparativos de la fiesta y de la expedición militar constituyen el contenido principal del «acto», el cual, con su ritmo precipitado, crea una fuerte expectación en torno a los opuestos destinos del protagonista y de Lámaco, depositando nuestra mirada en el regreso de ambos, o, lo que es lo mismo, en la escena emblemática del final de la obra.

¹ Vid. Harriott, «*Acharnians*: 1095-1142», quien, además de destacar la celeridad de estos versos, hace algunas observaciones interesantes sobre el ritmo rápido en la representación del pasaje.

se mete en la casa otras ocho, para salir, finalmente, en 1142 acompañando a sus amos a sus respectivas obligaciones; las escenas que resultan de estos movimientos son las siguientes¹: 1099-100, 1101-2, 1103-4, 1105-10, 1111-9, 1120-3, 1124-5, 1126-33 y 1134-42. De otra parte, la precipitación de los preparativos está subrayada, a nuestro entender, con el mutismo de los dos sirvientes: en el caso del de Diceópolis es un silencio obligado, pues se trata de una *persona muta*; en cuanto al otro, nosotros entendemos, como hemos dicho anteriormente al ocuparnos del número de papeles hablados en nuestras comedias, que el criado de Lámaco es la misma figura parlante de 959 ss. y 1174 ss., y que, por tanto, su mutismo de ahora es sólo momentáneo; si es un silencio debido o no a razones técnicas² (Aristófanes no utiliza para el pasaje al criado-tercer actor de 959 ss. y 1174 ss., sino a un figurante con la máscara del personaje), la cuestión es que el hecho de que el esclavo no abra la boca mientras entra y sale continuamente acentúa la impresión de rapidez del pasaje³; la palabra la tienen sólo Lámaco y Diceópolis, y las características mismas que ésta adopta también contribuyen, por otra parte, a subrayar dicha rapidez: nos referimos a la forma esticomítica del pasaje y al hecho de que Lámaco y Diceópolis apenas se crucen palabra, limitándose prácticamente cada uno de ellos a dar órdenes a sus criados. En definitiva, lo

¹ La precipitación con que se desarrolla el pasaje dificulta la tarea de determinar los movimientos de los esclavos. Las órdenes de Lámaco y Diceópolis se suceden una a otra, y es posible que los criados no entren y salgan juntos, sino inmediatamente uno después de otro, dando una sensación de agitación aún mayor; nosotros, no obstante, para simplificar las cosas, ante la necesidad de asignar un número de verso a estos movimientos, hemos considerado que son simultáneos; así, por ejemplo, hemos puesto la primera entrada del criado de Lámaco, no después de la orden de sacar el macuto formulada por éste en 1097, sino después de la orden de sacar la cesta formulada por Diceópolis a su esclavo en 1098, y así en los otros casos. Al ocuparnos de los esclavos mudos, condición esta del de Diceópolis, hemos mencionado también la posibilidad de que los movimientos fueran quizá alguno menos, sacando los esclavos más de un objeto a la vez, de tal modo que antes de darles tiempo a reaparecer con aquello ya solicitado, recibirían nuevas instrucciones; en esta cuestión, no obstante, nos ceñimos rigurosamente al texto, y contamos tantas entradas como instrucciones de sacar objetos se dan a la pareja.

² Russo, *Aristofane* 115.

³ Sobre la falta de contacto pleno entre el personaje que entra y los ya presentes en escenas de *tempo rápido*, como sucede en este caso y en el de *Avisp.* 202b-9a, al que luego nos referiremos, vid. *supra*, pp. 120 ss.

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.

Si dejamos a un lado *Ac.* 1067-142, que sin duda eclipsa a todos los demás, los encadenamientos más largos de nuestras comedias tienen 6 y 7 escenas.

Siete escenas seguidas, ninguna de más de cinco trímetros y que se desarrollan en sólo diecinueve versos, se suceden rápidamente al inicio de *Paz* (1-2, 3, 4-8, 9-10, 11-2, 13-4, 15-9)¹: la obra arranca con las entradas y salidas continuas del esclavo primero, llevando al escarabajo de dentro las tortas de estiércol que en una artesa amasa su compañero sobre el escenario, y llevando también, en la última salida, la artesa misma; sin duda, un comienzo de obra muy animado, que, junto con lo extraño y enigmático, por el momento, de la situación, ayuda a captar la atención del público, algo importante tratándose del arranque de la pieza².

¹ Rodríguez Alfageme, «Structure» 58-9, observa que los prólogos aristofánicos se dividen casi siempre en tres partes o unidades temáticas («secuencias», en la terminología del autor), compuestas de una o más escenas, y donde se combinan las escenas cortas, en que la actividad es intensa, con las escenas largas, que se dejan para la exposición del tema cómico; estas tres partes coinciden más o menos con los tres elementos esenciales del prólogo establecidos por Mazon (*Essai* 177, y esp. 170-2): «parade», «boniment» y «une scène qui réalise le thème et engage l'action». Pues bien, la secuencia de *Paz* que nos ocupa, así como aquéllas otras insertadas también en prólogos a las que nos referiremos enseguida, pertenecen, obviamente, a esos pasajes prologales de escenas cortas con ritmo vivo apuntados por Rodríguez Alfageme; quede claro que a nosotros sólo nos interesan ahora las escenas muy cortas que aparecen en secuencias extensas.

² Es claro que la parte inicial de las comedias constituye un lugar privilegiado para la función de despertar la atención del espectador e introducirle en el mundo ficticio que se abre ante él. En este sentido, hay que destacar el conocido cuidado de Aristófanes por hacer arranques ingeniosos que piquen la curiosidad del público, utilizando para ello procedimientos diversos: visuales, verbales o situacionales (las idas y venidas continuas del esclavo de *Paz* podrían incluirse, en cierto modo, tanto dentro de los del primer tipo como de los del último); sobre este hecho, cf. Mazon, *Essai* 170-1, «Farce» 9, quien designó «parade» («un jeu de scène plaisant destiné à piquer la curiosité du public et accompagné de facéties étrangères au véritable sujet de la pièce») a esta parte inicial de la obra, considerándola un elemento esencial del prólogo; Hess, *Prolog* 5; Händel, *Formen* 197-8; Sommerstein, *Acharnians* 9; y el trabajo reciente y muy interesante de Arnott, «Openings», donde, sin embargo, se hecha de menos la mención de Mazon y de su contribución destacada al estudio del prólogo, al establecer los tres elementos esenciales y constantes del mismo mencionados antes.

Hay que decir, por otro lado, que la rapidísima secuencia inicial de *Paz* constituye con las dos escenas siguientes (20-41a, 41b-9) un conjunto claramente diferenciado, la «*parade*» de Mazon, previa a la típica resis *ad spectatores* en que el esclavo 2º expone el argumento de la obra (50 ss.); ya que dichas escenas están determinadas también por los movimientos del esclavo 1º (tras su salida en 19, regresa en 41b y sale definitivamente en 49 para dar de beber al escarabajo), y, dado que son también escenas, una, breve (21'5 versos), y otra, muy breve (8'5), del tipo de las que ahora nos ocupan, podemos resumir diciendo que la «*parade*» de *Paz* se compone de una secuencia de escenas cortísimas, salvo una algo más larga, que imprimen un ritmo febril al pasaje, y que este ritmo, logrado gracias a las idas y venidas continuas de un mismo personaje, juega, sin duda, su papel a la hora de captar la atención del público, algo fundamental al comienzo de la obra, como hemos dicho antes.

Otra serie de siete escenas muy breves aparece también en el prólogo de *Avisp.* (142, 143-8, 149-51, 152-5, 156-67, 168-73, 174-8). El pasaje contiene los intentos de Filocleón de escaparse de la casa por la chimenea y por la puerta, intentos frustrados por su hijo¹; la secuencia se desarrolla de la manera siguiente: Bdelicleón, dormido en el tejado desde el inicio de la obra, se despierta súbitamente y, alarmado al ver a su padre corretear por el interior de la casa intentando escaparse, se dirige a los esclavos que montan guardia delante de la puerta sobre el escenario, urgiendo a uno de ellos a abandonar su puesto para vigilar dentro (138-41); recibida la orden, el esclavo 1º sale rodeando la casa en 141, mientras su compañero se queda vigilando la puerta (142); al momento Filocleón aparece repentinamente en la chimenea (143) para ser rechazado dentro enseguida (148); el viejo insiste y unos versos después empuja desde dentro la puerta (152a), por lo que Bdelicleón

¹ MacDowell, «Clowning», esp. 1-7, estudia el pasaje desde un punto de vista similar al nuestro, destacando la intensa actividad del mismo, con entradas y salidas continuas, una actuación misma de los personajes muy movida y el uso extenso del procedimiento cómico que el autor denomina «jack-in-the box clowning» (p. 5), la «payasada del muñeco de resorte» –podríamos traducir así– que sale de su caja, lo aplastamos y vuelve a levantarse, repitiéndose una y otra vez la situación (el muñeco de resorte es aquí, obviamente, Filocleón); para MacDowell, esta actividad es el elemento dramático más importante del pasaje y la fuente de diversión mayor del mismo, al tiempo que lo que hace de él una magnífica escena de farsa.

decide reunirse con el esclavo 2º en el escenario (153b); Bdelicleón desaparece del tejado (155), pero, antes de alcanzar el suelo, su padre ya ha dejado la puerta y está asomándose a la ventana¹ (156); en 168 Bdelicleón reaparece por uno de los lados del edificio, y poco después (173) el viejo se retira, descubriéndose enseguida la causa; finalmente, convencido por Filocleón para llevar su burro al mercado, ya que él mismo no puede hacerlo por su cautiverio, Bdelicleón abre la puerta y se adentra en la casa en 178, supuestamente para sacar al animal, aunque, en realidad, y sin saberlo, saca también a su padre, colgado bajo el vientre del burro.

En fin, aunque esta agitada secuencia concluye en 178, hay que decir que, después de una escena (179-98) sólo algo más extensa que las que nos ocupan, encontramos otras dos brevísimas (199-202a, 202b-9a), en las que asistimos a un nuevo intento de fuga de Filocleón, quien, después de ser obligado por su hijo a entrar en la casa en 198, aparece en el tejado (202b) y desaparece (209a) muy rápidamente sin decir una palabra, impidiéndole otra vez sus guardianes la huida. Todo el conjunto, desde el v. 142 hasta el 209, tiene una unidad temática clara²: la representación de los intentos infructuosos de escaparse de su casa, llevados a cabo por Filocleón en el prólogo; y, analizadas las escenas que lo componen, puede decirse que se trata de un momento de intensa actividad³, que sólo decae ligeramente durante la escena de veinte versos de 179-98. El hecho, por otro lado, de que la parte previa de la obra se caracterice por un ritmo, para los usos de la comedia, extraordinariamente lento (toda ella constituye una larguísima escena de 141 versos y más bien estática, muy verbal: Bdelicleón duerme en el tejado, y los dos esclavos montan guardia delante de la puerta, sosteniendo primero un diálogo cargado de bromas, 1-53, y luego exponiendo, uno de ellos, en una resis, 54-135, el tema de la obra, como es típico) sirve de fuerte contraste con el

¹ Vid. MacDowell, «Clowning» 5.

² El conjunto constituye la práctica totalidad del último de los tres elementos del prólogo definidos por Mazon (*Essai* 177, 171-2), la «*scène qui réalise le thème et engage l'action*»; dicho elemento se completa con la escena (209-29) que sigue al conjunto estudiado y con la que se cierra el prólogo.

³ También lo es, aunque en menor medida, el siguiente y definitivo intento de huida del viejo por la ventana (vv. 395 ss.).

pasaje siguiente y contribuye a que el ritmo frenético de éste parezca aún mayor; la aceleración brusca del *tempo* crea, además, una expectación y una sensación de urgencia extraordinarias.

Queremos señalar, por otro lado, que la rapidez y la cantidad de movimientos, además, claro está, de la situación misma representada (un personaje intentando continuamente salir de la casa y otros, siempre a la carrera, impidiéndoselo enérgicamente desde fuera), no son los únicos elementos que contribuyen a crear la impresión de actividad y agitación del pasaje, habiendo al menos otros dos, relacionados con los movimientos escénicos, que, en nuestra opinión, cabe destacar. De una parte, lo variado e inusual en algunos casos de los lugares de entrada y salida de los personajes: además del habitual de la puerta, se utilizan los lados y la parte trasera del edificio¹, así como una chimenea (o un hueco que la figura) en el tejado, el tejado mismo y una ventana en el piso superior; los movimientos, y con ellos la atención de la audiencia, se desplazan continuamente de un punto a otro, y no siempre de forma predecible (he aquí el segundo elemento), lo que añade aún más desconcierto al pasaje. Lo apuntado se refiere especialmente a Filocleón: sus cuatro entradas se producen por accesos distintos (chimenea, ventana, puerta, tejado); y al menos en tres de ellas el lugar de aparición del viejo constituye una sorpresa, bien por la ausencia de una preparación expresa previa, caso de la aparición en el tejado, o bien por una preparación «falsa», como ocurre en las dos primeras entradas, en las que las alusiones de Bdelicleón a la puerta (142, 152b-5) y el hecho mismo de que, en la segunda, Filocleón la empuje desde dentro (152a), crean la expectación de la aparición del viejo por este lugar, quien, sin embargo, frustrando tal expectativa, aparece en la chimenea (143) y en la ventana (156), respectivamente; en cuanto al intento de huida por la puerta (179), no está exento de sorpresa, pero ésta reside más en la forma en que el viejo aparece (colgado bajo el vientre de burro) que en el lugar de

¹ La puerta está atrancada con una barra (154), por lo que la salida del esclavo 1º en 141 y la entrada de Bdelicleón en 168 se producen por los laterales del edificio; por la parte trasera del mismo, Bdelicleón desciende hasta el suelo cuando desaparece del tejado en 155. Sobre estos movimientos, vid. MacDowell, *Wasps*, *ad loc.*

aparición mismo, que los versos de preparación previos (169-78) hacían sospechar. En fin, las sucesivas entradas de Filocleón en el prólogo están rodeadas de una enorme expectación, haciendo que uno, en realidad, siempre se pregunte cuál va a ser el próximo lugar de aparición del personaje, sin estar nunca totalmente seguro de la respuesta, lo que, como hemos dicho, añade más confusión al pasaje.

Señalemos, para terminar, otro hecho. La acumulación de entradas y salidas que se produce en estos versos nos parece que también puede ponerse en relación con la apertura de la comedia; como sucede con esas rápidas carreras de personajes, por lo general a la casa en busca de un objeto, uno tiene la impresión de que el acto de entrar y salir, a pesar de estar motivado (Filocleón quiere huir de la casa y sus guardianes se lo impiden), y de estarlo además de una forma –digamos– menos trivial, más dramática que en el otro caso, se convierte casi en un fin en sí mismo, hay un gusto por el movimiento escénico en sí.

Respecto a las secuencias de seis escenas, tenemos una de nuevo en el prólogo de *Paz* (255 ss.) y otra al final de *Nub.* (1476 ss.).

La de *Paz* comprende los vv. 255-300, y las escenas están definidas sobre todo por los movimientos de Tumulto. Éste, desde que entra por primera vez en 255 hasta que sale definitivamente con Pólemo en 288, abandona la escena y regresa a ella otras dos veces (262/8, 275/80), siguiendo las instrucciones de su amo de traer una mano de mortero, que en ninguna de las dos ocasiones consigue. Tales movimientos dan lugar a cinco escenas (255-62, 263-7, 268-75, 276-9, 280-8); la sexta (289-300) comienza con la salida de la pareja y finaliza con la entrada del coro, llamado por un excitado Trigeo (296-300), lo que añade aún más precipitación al pasaje; el contenido mismo de la resis del protagonista (Trigeo, contento por el fracaso del plan de Pólemo, urge al coro para que acuda en su ayuda a rescatar a Paz), así como la expresividad de ésta (con las exclamaciones de alegría del v. 291 y la acumulación de vocativos en 296-8) y el cambio de trímetros a tetámetros trocaicos en los dos versos finales (comienzo formal de la párodo), evidencian la excitación del personaje. Respecto a los viajes de Tumulto, más allá de la animación visual que producen, crean expectación por el plan de Pólemo de machacar a las ciudades griegas, personificadas en los

alimentos contenidos en el mortero que se halla sobre el escenario, y la crean en los espectadores y en el propio Trigeo, que espía lo que sucede escondido comentándolo en apartes.

Finalmente, veamos la serie de *Nub.* 1476-510, que cierra la obra¹. Se trata de seis escenas cortísimas (1476-86, 1487-92, 1493-6, 1497-501, 1502-9, 1510) correspondientes al incendio de la escuela, y en las que se suceden de forma precipitada la salida de Fidípides (1475), las entradas de Jantias (1487), del discípulo primero (1493), del segundo (1497) y de Sócrates (1502), y la salida final por separado del coro (1510) y de los actores (1509). La comedia termina con un gran alboroto², motivado por el incendio inopinado de la escuela; los numerosos y rápidos movimientos escénicos del pasaje ayudan a crearlo, sumándose así a otros elementos con la misma función. Piénsese, por ejemplo, en el modo en que los discípulos y Sócrates efectúan su entrada: los tres aparecen en inmediata sucesión expresando su sorpresa por lo que ocurre (1493, 1495a; 1497; 1502); o en el modo de la salida final del grupo, con Sócrates y los discípulos corriendo mientras Estrepsíades y su esclavo les persiguen con intención de pegarles (1508 s.); de otro lado, los movimientos dentro del propio escenario, así el ascenso de Estrepsíades y Jantias al tejado del edificio por la escalera traída por el sirviente (1485b-9, 1495b-6, 1502), y el descenso de los dos para

¹ El pasaje, muy agitado, plantea problemas de identificación de personajes, de determinación de movimientos y de puesta en escena. Sobre lo primero, ya nos hemos expresado al estudiar el censo de figuras parlantes en nuestras comedias; respecto a lo otro, entendemos, en aras de la claridad, que los dos discípulos y Sócrates, uno después de otro, aparecen expresando su sorpresa por el incendio de la escuela en 1493, 1497 y 1502, y que aparecen, no en la ventana, sino en la puerta; en cuanto a Jantias y a Estrepsíades, el texto apunta a que los dos, subidos en el tejado, destrozan la escuela, aquél, con un pico (1485-9), y éste, con un antorcha (1490-505); antes de 1508, los dos deben de estar en el suelo para salir persiguiendo a Sócrates y a los suyos (1508-9); vacía de actores la escena, el coro se va inmediatamente (1510). Para la escenificación del pasaje, pueden verse Dover, *Clouds*, *ad loc.*, Russo, *Aristofane* 183-4, y Fisher, *Clouds* 229-30. Los problemas que plantean estos versos son en cierto modo irresolubles, pero no hay ninguna duda –y esto es lo que nos parece casi más importante– de que estamos ante una secuencia de escenas brevísimas, muy movidas, en las que la actividad y lo visual predominan sobre el diálogo.

² Vid. Fisher, *Clouds* 229-30: «Aristophanes intended the scene to be noisy, spectacular and confusing. This is Aristophanic farce... the activity and the clowning are paramount here».

perseguir a Sócrates y los suyos en la salida final del grupo (1508 s.), también juegan su papel en este sentido, al igual que lo hacen, en un terreno muy distinto, la brevedad de las intervenciones de los recién llegados, la expresividad de las mismas y el reducido intercambio de palabras entre aquéllos y el protagonista.

4.6.2. *Las escenas de mayor extensión*

Dada la extensión media de casi 30 versos, puede considerarse que las escenas que tienen 60 o más son largas para los usos de la comedia. Estas escenas, que alcanzan en ocasiones una extensión verdaderamente muy amplia, como enseguida veremos, escasean en términos generales, frente a lo que ocurre con las escenas muy cortas examinadas anteriormente: el porcentaje de ellas más elevado se encuentra en *Cab.*, donde suponen un tercio del total de escenas de la obra, y el menor, en *Ac.*, donde apenas llegan al 6%; en cuanto a las otras comedias, las cifras de *Avisp.* y *Paz* resultan muy bajas (redondeando, un 13%), y la de *Nub.*, algo más alta (19%). Al revés de lo que sucede con las escenas muy cortas, ocurre ahora que cuanto más elevado es el movimiento escénico de la pieza, menor es el número de escenas largas de ésta, y al contrario. Consideradas todas las obras, las divisiones a que nos referimos son un 14% del total de las escenas.

Respecto a la existencia aludida antes de escenas extraordinariamente amplias en nuestras comedias, hay que decir que, en efecto, de las 34 que, según el criterio expuesto, cabe considerar largas, casi la mitad tiene más de 100 versos, sobrepasando incluso un puñado de ellas los 200¹; la más extensa de todas es la de *Avisp.* 522b-798, que tiene 276'5 versos.

Finalmente, entre las escenas que destacan por su longitud está siempre la parábasis (*Ac.* 626-718; *Cab.* 498-610, *Nub.* 510-626, *Avisp.* 1009-121, *Paz* 729-818), cuya extensión oscila entre los 90 versos del intermedio de *Paz* y los 117 del de *Nub.*; el agón canónico, por

¹ Escenas de 100 a 200 versos: *Cab.*, 11, 16, 18; *Nub.*, 9, 10, 11, 36; *Avisp.*, 1, 33; *Paz*, 24; de más de 200: *Cab.*, 9, 14; *Nub.*, 23; *Avisp.*, 21; *Paz*, 25. Las escenas largas restantes, inferiores a 100 versos, son las siguientes: *Ac.*, 23, 24, 26, 29; *Cab.*, 1, 7, 12; *Nub.*, 3, 13, 17; *Avisp.*, 13, 14, 20, 35; *Paz*, 23, 26, 36, 43, 44.

otra parte, constituye un conjunto amplio durante el cual no hay entradas ni salidas de personajes¹, razón por la que los debates formalizados que aparecen en estas obras se incluyen en todos los casos en escenas verdaderamente muy largas, superiores a 150 versos: los agones de *Cab.* 303-460 y 756-941 se insertan en las escenas formadas por 244-481 y 728-972; los de *Nub.* 949-1104 y 1345-451 lo hacen en las de 889-1112 y 1321-475; y el de *Avisp.* 526-727, en la de 522b-798; en relación con esto, no parece casual que de las 5 escenas consignadas de más de 200 versos todas, salvo una (*Paz* 520 ss.), incluyan un agón.

4.7. LA OCUPACIÓN DEL ESCENARIO

Por ocupación del escenario entendemos el número medio de personajes presentes por escena. En el cómputo están incluidos todos los personajes, salvo los esclavos mudos cuyas entradas y salidas no determinan, según el criterio seguido por nosotros y expuesto en el apartado anterior, un cambio de escena; respecto a los personajes mudos cuyo número no puede precisarse con exactitud, seguimos el criterio también conocido de contar la cifra mínima que se desprende del texto; por último, en cuanto a las escenas, no se han considerado la parábasis, la segunda parábasis y los estásimos, esto es, aquellas escenas a cargo del coro donde es obligada la ausencia de actores; está, no obstante, el caso excepcional de *Cab.* 973-96, donde Pueblo, por lo que parece, se encuentra presente durante el estásimo; la escena que constituye esta canción sí se ha tenido en cuenta en el cálculo.

Dicho esto, pasemos ahora al análisis propiamente.

¹ Vid. Körte, «Komödie» 1251, 51-4. No contamos las apariciones fugaces de esclavos mudos para traer algún objeto solicitado por los contendientes, como ocurre al inicio del agón de *Avisp.* (529) y de *Aves* (463-4a); por otra parte, en el de *Pluto* (487-618) cabe la posibilidad de que uno de los contendientes (Pobreza) abandone el escenario unos versos antes de concluir el debate (612) –lo único claro sobre esta salida es que ha debido ocurrir antes del v. 619, en el que se constata expresamente que el personaje ya se ha ido–. Los movimientos de los esclavos son irrelevantes y se producen al inicio mismo del agón; en cuanto al otro, de producirse, en efecto, ocurriría al final del debate.

El índice de ocupación más elevado en las obras estudiadas es el de *Ac.*, con una media de casi 4 personajes por escena, seguido del de *Avisp.*, con 3´29; los de las demás obras son considerablemente más bajos: 2´31 (*Cab.*), 2´17 (*Nub.*) y el menor de todos, 2´07, correspondiente a *Paz*. Así las cosas, el promedio total de personajes por escena en nuestras comedias es de 2´92.

Como en otras cuestiones tratadas en este capítulo, los promedios resultantes son aproximados, y hay que imaginar que el escenario, gracias a los personajes mudos, estaría en realidad algo más lleno en casi todos los casos. Pensemos, en efecto, que allí donde no cabe determinar la cantidad exacta de figuras silenciosas, hemos contado sólo el número mínimo indicado en el texto; y que, como también se ha dicho al elaborar la lista de personajes mudos de nuestras comedias, no hay que descartar la presencia ocasional de figurantes no mencionados en los diálogos, pero que, siendo sólo una posibilidad, no la hemos considerado para el cómputo¹. Nuestra impresión es que el incremento más significativo se produciría en *Ac.*, sobre todo por las concurridas escenas de la Asamblea celebrada en el prólogo, en las que muy presumiblemente había bastantes más personajes mudos que los calculados por nosotros; *Ac.* aventajaría así aún más a las restantes comedias en cuanto a ocupación del escenario. Las posibles variaciones de las otras obras son comparativamente menos significativas, y cualquier incremento no modificaría sustancialmente, según parece, el cuadro ofrecido por nosotros, con *Avisp.* como la segunda comedia con el índice de ocupación más alto, y seguida a una distancia considerable por *Cab.*, *Nub.* y *Paz*.

Ac. y *Avisp.*, por otra parte, no sólo son las obras con los promedios de ocupación más elevados, lo que les da una animación visual, así como una variedad y un carácter colectivo que no tienen las restantes comedias, sino también las únicas donde hay casos seguros de escenas con un número verdaderamente muy alto de personajes, gracias, como luego veremos, a las figuras mudas: se trata de las escenas de la celebración de la Asamblea de *Ac.* y de las del juicio doméstico de los perros de *Avisp.*; por sí mismo, el elevado número de personajes, sobre todo en el primer caso, contribuye a enriquecer como espectáculo las

¹ Al estudiar el número de personajes, ya hemos observado cómo podría incrementarse en la representación la cifra de figurantes dada por nosotros.

comedias, un efecto que sin duda gustaría al público, y que está acentuado, como hemos tenido ocasión de señalar al estudiar el tratamiento de los personajes mudos en ambos pasajes¹, por otros elementos de índole diversa, entre los que se cuentan, por ejemplo, la variedad y originalidad de ciertas figuras, una actuación singular o hechos visuales llamativos de algunas de ellas.

Si exceptuamos la primera de la larga serie de escenas (1^a-11^a) en que se desarrolla la Asamblea de Ac., las diez restantes cuentan con la presencia continua del heraldo, de Diceópolis y de los dos grupos de prítanis y asambleístas², grupos sin duda numerosos que, es verosímil suponer, difícilmente bajarían de 10 miembros cada uno³, aunque nosotros hayamos reducido esta cifra a la convencional de 2, el mínimo indispensable para justificar las alusiones en plural del texto referidas a ellos; pues bien, la entrada de otros personajes

¹ Vid. *supra*, pp. 256 ss.

² Puede incluso que estén los arqueros, que han entrado con el heraldo, los prítanis y los asambleístas en el v. 40 (como guardianes del orden parece razonable pensar que los arqueros están presentes en la reunión desde el inicio de ésta, y no que entran cuando se les llama en el v. 54). El heraldo se dirige a los arqueros en este verso para que prendan a Anfíteo, y ya que no hay ninguna otra mención de ellos, nosotros entendemos que los arqueros conducen fuera al personaje (55) y no regresan más. Sin embargo, la interpretación adoptada es más convencional que otra cosa, y caben, desde luego, otras posibilidades que suponen la presencia del grupo: 1) los arqueros salen y regresan inmediatamente sin que el texto repare en ellos; 2) los arqueros expulsan a Anfíteo sin salir ellos mismos; 3) unos arqueros se van definitivamente, pero otros se quedan en escena; y 4) no se produce ninguna salida, y los arqueros se limitan a apartar al personaje. Aunque sólo fuera porque el escenario estaría aún más lleno, lo cierto es que la presencia continua del grupo, sobre cuyo número sólo podemos decir que son al menos dos (cf. el plural de 54), es deseable desde el punto de vista de la obra como espectáculo; por otro lado, parece lógico que, dada su condición de guardianes del orden en la Asamblea, los arqueros estén presentes durante todo el tiempo que dura ésta. En este sentido, y suponiendo que estemos en lo cierto al interpretar que Anfíteo, en efecto, sale en 55 (seguimos en este punto la opinión más extendida; que el personaje no sale lo piensa, por ejemplo, Russo, *Aristofane* 112), la segunda posibilidad señalada nos resulta quizá la más convincente (así también, por lo que parece, MacDowell, «Number» 327, el único autor, entre los consultados, que, partidario de la salida de Anfíteo en 55, alude expresamente a los arqueros después de este verso, señalando su permanencia en escena).

³ ¿Quizá estos grupos numerosos de comparsas son los futuros coreutas? Sin duda, ello supondría un ahorro importante para el bolsillo del corego.

llena aún más el escenario, ya bastante poblado con las figuras que permanecen en él todo el tiempo; es probable que la ocupación más elevada se alcanzara en la representación en la escena 6ª o en la 11ª, en las que presumiblemente no habría menos de 25 ó 30 personajes: en aquélla, se suman a las figuras mencionadas el grupo de embajadores, formado por un personaje parlante y al menos otro mudo, Pseudartabas y la pareja de eunucos; y en ésta lo hacen Teoro y el «ejército» (v. 156) de soldados tracios, que en nuestro cómputo constan como sólo 2, pero que, cabe imaginar, eran algunos más. En cuanto al juicio de *Avisp.*, sin llegar a la cantidad de personajes reunidos en la Asamblea de *Ac.*, donde cabría hablar en cierto modo de «escenas de masas», hay dos momentos sucesivos en que el número mínimo de figuras es de 11 y 13, cifras que podrían elevarse algo en la escenificación de la obra con la presencia de algún figurante más de la cifra mínima que se desprende del texto¹: se trata de la escena 31ª, donde están presentes los personajes parlantes de Filocleón, su hijo y el perro de Cidateneo, y los mudos del perro Labes y del grupo de al menos 7 utensilios de cocina (la escudilla, la mano de mortero, el rallador de queso, la cocinilla, la marmita y otros cacharros que no se especifican); y de la escena 32ª, donde se suman a los anteriores al menos 2 perritos «mudos» como hijos del acusado.

Finalmente, no es casual, por supuesto, que *Ac.* y *Avisp.* sean también las comedias donde se concentran la gran mayoría de las escenas con un número de personajes más elevado, escenas entre las que se hallan, naturalmente, las de la Asamblea y las del juicio a las que acabamos de referirnos: así, de 68 escenas de 4 o más figuras, 56 pertenecen a ambas obras (39: *Ac.*; 17: *Avisp.*²), y sólo 12, a las tres restantes (2: *Cab.*; 4: *Nub.*; 6: *Paz*³); además, es también en *Ac.* y en *Avisp.* donde el porcentaje de estas escenas es más alto: mientras que en las otras comedias ronda el 10%, en éstas supera el 60 y 30%, respectivamente.

¹ Sobre la posible presencia de esclavos «mudos» en el juicio, apuntada por MacDowell, vid. *supra*, pp. 241-2, donde ya hemos argumentado por qué no nos parece muy convincente; ahora bien, si MacDowell está en lo cierto, es obvio que la ocupación del escenario sería aún mayor que la señalada por nosotros.

² *Ac.*: escenas 2-11, 15-6, 29, 31-3, 35-9, 44, 46, 48-52, 54-62, 65, 67; *Avisp.*: escenas 13-5, 18-20, 30-2, 39-40, 44-5, 51-4.

³ *Cab.*: escenas 23-4; *Nub.*: 6, 23, 40-1; *Paz*: 12, 25, 28, 47-8, 53.

4.7.1. *La cuestión del número de actores en la comedia y su relación con la ocupación escénica*

Estudiando la ocupación escénica, nos parece necesario referirnos a la cuestión del número de actores en la comedia, ya que la regla existente al respecto condiciona la labor creadora del poeta en lo que toca a la utilización de los personajes parlantes, de los que no puede disponer arbitrariamente, y, por tanto, reunir a su antojo sobre el escenario¹. El asunto ha sido muy debatido, y dista de ser claro, pero, con todo, a la luz de las obras conservadas, parece lícito afirmar que Aristófanes disponía de cuatro actores para desempeñar los papeles parlantes, no pudiendo descartarse incluso la utilización de un quinto actor para algunas escenas. Éstas, no obstante, son excepcionales y pueden explicarse, más o menos satisfactoriamente, sin tener que utilizar un actor suplementario, aunque ello pueda parecer a veces lo más apropiado². Que la comedia no sigue estrictamente la regla de los tres actores

¹ Para la espinosa cuestión del número de actores y la distribución de partes en la comedia pueden verse, por ejemplo, los trabajos siguientes, que citamos por orden cronológico: Pickard-Cambridge, *Festivals* 149-53; Russo, *Aristofane* 112-9, 139-41, 149-55, 182-5, 204-5, 225-7, 252-4, 278-84, 302-3, 332-4, 346-7, 360-1; Dover, *Comedy* 26-8; Dearden, *Stage* 86-94, 96-100; McLeish, *Theatre* 147-52; Thiery, *Aristophane* 40-67; MacDowell, «Number» (resulta interesante su observación –p. 326– sobre cómo la regla del número fijo de actores puede haberse debido al contexto competitivo en que se representaban las obras, entendiendo que el propósito de dicha regla era asegurar las mismas condiciones para todos los poetas); y Marshall, «Comic Technique».

² Si exceptuamos a Marshall, que parece decantarse por la vieja hipótesis de que el número de actores era sólo tres (aunque él mismo reconoce que *Lis.* podría requerir cuatro), todos los autores mencionados en la nota anterior admiten como mínimo un cuarto actor –ya se le considere principal o extra–, siendo la mayoría de ellos los que reconocen incluso un quinto intérprete; los únicos que no lo hacen son Dover y MacDowell, partidarios de que el límite era cuatro (no obstante, los dos admiten que *Ac.* podría utilizar cinco). En fin, entre las dudas que suscita el espinoso asunto están también otras como, por ejemplo, 1) la del modo de considerar al cuarto actor en la distribución de las partes (vid. Dover, *Comedy* 27, MacDowell, «Number» 325-6), bien como un extra propiamente con muy poco papel, bien como un actor de más peso, que facilitaría el trabajo del resto, o 2) la de la representación de los papeles infantiles, bien por actores comunes disfrazados para la ocasión, bien por verdaderos niños, que no estarían incluidos en el número regular de

de la tragedia¹, si bien hay piezas que no requieren un número mayor para su representación, lo demuestran tanto la coincidencia, ocasional, de cuatro personajes parlantes en la misma escena, como la rapidez, aparentemente imposible, con que, de seguir tal regla, un actor debería a veces cambiar su traje y su máscara para poder representar distintos papeles en escenas consecutivas².

La limitación del número de actores en la comedia explica, pues, que nunca haya más de cuatro (o cinco) personajes parlantes juntos en escena, aunque, a decir verdad, las escenas de cuatro personajes son muy pocas, y las de cinco, absolutamente excepcionales: del total de 227 escenas, descontados parábasis y estásimos, de nuestras comedias, tan sólo hay 8 con cuatro personajes parlantes (*Ac.*: escenas 6, 29, 31, 33; *Nub.*: 23, 41; *Avisp.*: 14-5) y 1 con cinco³; el resto corresponden a escenas de uno (61 escenas), dos (93) o tres (58)

actores (vid. Russo, *Aristofane* 226-7, que llama la atención sobre el hecho de que en la comedia los papeles infantiles hablados incluyan a veces partes líricas o en recitativo, y recuerda que esto sucede también en Eurípides; a su entender, una ejecución así lleva a pensar que no era confiada a actores extras, que se expresan siempre en trímetros, sino a niños especializados en canto, quizá algunos de los que formaban los coros ditirámicos).

¹ Sobre la limitación del número de actores en la tragedia, vid. últimamente Sifakis, «Rule».

² No obstante, vid. Marshall, «Comic Technique», que opina que ambos hechos no son pruebas concluyentes de la utilización de cuatro actores; partidario de que el número de éstos era tres, el autor explica las escenas que aparentemente necesitarían más proponiendo «cambios relámpago» de atuendo y el uso de una especie de ventriloquia (un actor daría la voz a otro creando la ilusión de que éste último, mudo en realidad, hablaba); además de reducir el número de actores a tres, Marshall ve en ambas técnicas una forma de comicidad.

³ Es la escena 32ª de *Ac.*, donde coinciden el megarense, sus dos hijas, el sicofanta 1º y Diceópolis. Quienes se empeñan en evitar el uso del quinto (o incluso cuarto) actor en las comedias aristofánicas dan para esta escena explicaciones diversas, centradas todas en las hijas del megarense (vid. MacDowell, «Number» 327-8, 335; y Marshall, «Comic Technique» 77): 1) el papel de las chicas lo hacían verdaderos niños, que, como hemos dicho anteriormente, quizá no se contaban en el número de actores; 2) las muchachas eran representadas por muñecos, y sus pocas palabras las pronunciaba alguno de los actores presentes; y 3) las muchachas eran representadas por actores sólo aparentemente parlantes, ya que la voz de las chicas la fingían otras figuras que estaban en el escenario, coincidiendo en este punto con la interpretación anterior.

ejecutantes, o a escenas (6) donde no hay ninguno, estando el coro solo en la orquesta¹.

Creemos, por otra parte, que el número limitado de actores puede ponerse también en relación con el hecho de que los promedios de personajes parlantes por escena sean en todas las obras más bajos de lo que en principio el número de actores disponible podría permitir: 1'70 (*Paz*), 1'87 (*Nub.*), 2'04 (*Cab.*), 2'17 (*Ac.*) y 2'23 (*Avisp.*); si de los promedios (el total es 2) vamos a las escenas agrupadas según el número de figuras, clasificación que hemos ofrecido anteriormente, nos encontramos, en efecto, que las escenas de una o dos figuras parlantes superan ampliamente a las de tres o más (154 frente a 67).

Bien, ¿cómo puede interpretarse la tendencia general de Aristófanes a componer escenas de menos personajes de los que teóricamente podría utilizar? En nuestra opinión, tal práctica, al dejar actores disponibles, favorecía la multiplicación de papeles, y el propio movimiento escénico de la obra, y ésta es una buena razón para que el poeta se inclinara por ella, aunque, desde luego, tampoco la única; pueden aducirse también necesidades del argumento mismo de las comedias, o la mayor dificultad para el autor de componer diálogos con más personajes, o incluso cómo la coincidencia de más figuras parlantes en el escenario podría añadir a las relaciones entre los personajes una complejidad que no conviene a un género, en este sentido, sencillo como la comedia.

En fin, hecha esta observación, pasemos ahora a hacer otra que también nos parece interesante.

Hemos visto que el número medio de personajes parlantes por escena en las obras estudiadas no presenta variaciones demasiado significativas de una a otra, lo que indica un tratamiento de Aristófanes de los actores para los papeles hablados más o menos similar, o, como mínimo, no totalmente diferente de una comedia a otra; que esto tiene que ver con la limitación del número de actores, que reduce de forma notable el margen de actuación del

¹ Las escenas a cargo del coro que presuponen la ausencia de actores son la parábasis, la segunda parábasis, cuando la hay, y los estásimos; fuera de estos lugares, las escenas donde el coro está solo son, como acabamos de señalar, muy contadas, y corresponden a unidades estructurales diversas: la párodo (*Ac.*: escena 14), la *exodos* (*Nub.*: 42; y *Paz*: 51), el epirrema de una sizigía que constituye la «escena de batalla» (*Ac.*: 18) y una estrofa separadora de escenas en trímetros (*Paz*: 32 y 34).

poeta, parece razonable pensarlo. Pues bien, cuando uno observa los promedios de personajes mudos por escena, se encuentra con un panorama muy distinto, apreciándose fuertes variaciones entre las cifras: en un extremo se sitúan *Ac.* y *Avisp.*, con promedios (1'79 y 1'05), para la cuestión examinada, muy altos, sobre todo el de *Ac.*, y en el otro extremo se sitúan las demás obras, con promedios muy bajos: 0'27 (*Cab.*), 0'30 (*Nub.*) y 0'37 (*Paz*) (el promedio total es 0'90); creemos que una oscilación así, desconocida para los personajes parlantes, se explica también por las condiciones de la representación dramática, referidas en este caso a los actores que hacían de comparsas, cuyo número, a diferencia del de los parlantes, era, según parece, libre y dependía de la generosidad del corego¹.

Por último, y siguiendo con los personajes mudos, queremos señalar que si *Ac.* y *Avisp.* son las comedias con el índice de ocupación escénica más elevado, ello se debe fundamentalmente a los comparsas; son obras muy ricas en personajes mudos, y son sobre todo éstos, como decimos, los que hacen que el escenario esté más lleno, y que *Ac.* y *Avisp.* sólo por este motivo tengan una vistosidad mayor que las otras comedias.

¹ Pickard-Cambridge, *Festivals* 88; Ghiron-Bistagne, *Recherches* 117, 179.

CUADROS

CUADRO I

SECUENCIA ESCÉNICA

Se recoge en este cuadro la división en escenas de las comedias estudiadas. El criterio utilizado para la división del texto en escenas es la entrada y salida de personajes (actores y coro); entendemos que cualquier movimiento escénico, salvo los efectuados por los esclavos mudos que entran para sacar un objeto y se eclipsan a continuación, determina un cambio de escena.

Se indican, por este orden: 1) El número de escena. 2) Los versos que ésta ocupa: el verso de entrada de un personaje es el de su aparición sobre el escenario, de forma que si ésta es anunciada, consideramos que el anuncio marca el inicio de la nueva escena¹; por lo mismo, no consideramos que la voz en *off* de una figura determina un cambio de escena. El verso asignado a la salida corresponde al momento en que el personaje abandona el escenario. Cuando las entradas y salidas se producen en el interior de verso, el número de éste se pone en cursiva. 3) La extensión de la escena. 4) Los movimientos que determinan el comienzo y el final de la escena: se indican los personajes que entran y salen; las *personae mutae* aparecen entre paréntesis; los grupos homogéneos de dos o más figuras se distinguen por la «s» final de su abreviatura correspondiente; el paréntesis después de la abreviatura de un grupo indica la existencia en él de un personaje parlante; debido a los problemas de identificación que plantean por lo general los esclavos mudos, estos sirvientes son llamados de forma indiscriminada «esclavos». 5) El elemento estructural donde la escena comienza y concluye, así como también el lugar en que esto ocurre dentro del mismo: al comienzo ([), al final (]) o en el interior del elemento ([...]). Si el inicio y el final de la escena se sitúan en dos momentos estructuralmente iguales, se indica una sola vez el elemento de que se trata. Debe quedar claro que anotamos únicamente los elementos formales donde se producen los cambios de escena, y no aquéllos a lo largo de los cuales se

¹ Mención especial merecen los anuncios donde un sonido fuera de escena anticipa la aparición de una figura; en coherencia con el concepto de anuncio utilizado por nosotros, hemos considerado que tales introducciones de carácter aural marcan también la «entrada» del personaje.

desarrolla la escena; así, si ésta se extiende por elementos formales diversos, tal hecho no queda necesariamente reflejado en el cuadro. Las abreviaturas empleadas para designar los elementos formales son las siguientes: amebeo¹ (Am), canto coral completo (Cto), dímetros² (Dím), epirrema³ (Ep), antepirrema (AEp), escena yámbica⁴ (Es), éxodo⁵ (Éx), monodia (Mon), parábasis primera (Pbs), parábasis segunda (Pbs II), párodo (Pdo), prólogo (Pr), estrofa⁶ (Str), antistrofa (AStr), escena en versos largos⁷ (vvll).

Los movimientos dudosos, susceptibles de interpretarse de manera distinta, ya han sido explicados en su mayoría a lo largo del trabajo; en aquéllos que se han quedado sin explicación hemos seguido simplemente la hipótesis, a nuestro juicio, más probable. Lo mismo cabe decir de las figuras, con los problemas de identificación, entre otros, que éstas plantean a veces.

Por último, la anotación de algunos movimientos dudosos responde a un criterio meramente convencional: así, por ejemplo, *a*) cuando un personaje sale y regresa inmediatamente sin que podamos determinar el momento exacto de su reaparición, anotamos que ésta se produce en el verso siguiente al de su salida (cf. *Ac.* 262a/2b, *Avisp.* 399/400, *Paz* 1032/3, 1059/60); *b*) de modo similar, al esclavo que acompaña a Filocleón y a su hijo al banquete (*Avisp.* 1264) le hacemos entrar después de la orden de preparar la comida que Bdelicleón da a los de la casa (1251); lo único seguro de la entrada de este esclavo es que se produce en el curso de los vv. 1252-64; *c*) a este mismo doméstico le hacemos desaparecer de la ventana en 414, haciendo coincidir su desaparición con la salida –segura– de los chicos que han acompañado al coro en la párodo; *d*) finalmente, en el caso de las idas y venidas continuas de los esclavos de Lámaco y Diceópolis en *Ac.* 1097 ss., señalamos un número máximo de movimientos (tantos como órdenes de sacar objetos formulan sus respectivos amos), y hacemos entrar y salir juntos a los sirvientes; les hacemos salir después de cada una de estas órdenes y regresar en el verso siguiente.

¹ El término lo empleamos para designar los diálogos líricos o semilíricos entre actores, o del coro con un actor, que «no» constituyen una estrofa separadora de escenas en versos largos o en trímetros.

² Por dímetros entendemos un conjunto de versos de este tipo.

³ Designamos epirrema y antepirrema a las partes recitadas de una sizigía en versos largos. En ningún caso las sizigías en versos largos en las que se producen movimientos de personajes son las del agón canónico o la parábasis, sino las que siguen a la entrada del coro (*Avisp.* 334-402) y que acogen fundamentalmente la «escena de batalla» (*Ac.* 284-346 –los vv. 280-3 sirven de introducción al conjunto–, *Avisp.* 403-525) que precede al agón o a una escena de tipo agonal.

⁴ Por este nombre entendemos todas las escenas en trímetros salvo el prólogo. Con la intención de afinar el análisis, los elementos de cierta entidad que no están en trímetros y que aparecen ocasionalmente en las escenas yámbicas los hemos considerado como interrupciones de las mismas, y no propiamente como elementos insertados en ellas; no obstante, es posible, y más clarificador en ocasiones, un concepto más amplio de escena yámbica que los incluya.

⁵ Entendemos el concepto en un sentido restringido, aplicándolo a lo que constituye propiamente la «salida» final y no al «acto» último de la pieza.

⁶ Por estrofa y antistrofa entendemos los cantos corales en responsión separadores de escenas en versos largos o en trímetros; tales cantos pueden ser líricos o semilíricos, y correr a cargo exclusivamente del coro o adoptar la forma de un amebeo coro-actor.

⁷ Con este nombre nos referimos a los grupos de tetrametros aislados que no se insertan en una sizigía.

CUADRO I
Acarnienses

Escena	Versos	Extensión	Comienzo de escena. Entra ¹	Fin de escena. Sale	Comienzo de escena. Sale	Fin de escena. Entra	Unidad estructural
1 ^a	1-39	39	Dic			(Prfts) HA (Arqs) (Ass)	[Pr-[Pr]
2 ^a	40-4	5	(Prfts) HA (Arqs) (Ass)			Anf	[Pr]
3 ^a	45-55	11	Anf	Anf (Arqs)			[Pr]
4 ^a	56-64	8'5			Anf (Arqs)	Embs)	[Pr]
5 ^a	64-94	30	Embs)			Ps (Euns)	[Pr]
6 ^a	94-125	31	Ps (Euns)	Embs) Ps (Euns)			[Pr]
7 ^a	125-9	4			Embs) Ps (Euns)	Anf	[Pr]
8 ^a	129-32	3'5	Anf	Anf			[Pr]
9 ^a	133-4	1'5			Anf	Teo	[Pr]
10 ^a	134-55	21'5	Teo			(Tracs)	[Pr]
11 ^a	156-73	18	(Tracs)	(Prfts) (Ass) Teo (Tracs) HA			[Pr]
12 ^a	174	1			(Prfts) (Ass) Teo (Tracs) HA	Anf	[Pr]
13 ^a	175-203	29	Anf	Dic Anf			[Pr]-[Pr]
14 ^a	204-37	34	Coro			Dic Hij (Muj) (Escls)	[Pdo-[Pdo]
15 ^a	238-62	24'5	Dic Hij (Muj) (Escls)	(Muj)			[Pdo]-[Es]
16 ^a	262-83	21'5	(Muj)	Hij (Muj) (Escls)			[Es]-[Dím]
17 ^a	284-327	44		Dic	Hij (Muj)(Escls)		[Str]-[Ep]
18 ^a	328-30	3			Dic	Dic	[Ep]
19 ^a	331-65	35	Dic	Dic			[Ep]-[Str]
20 ^a	366-95	29'5	Dic			CE	[Es]-[Es]
21 ^a	395-402	7'5	CE	CE			[Es]
22 ^a	403-9	7			CE	Eur CE	[Es]
23 ^a	410-79	70	Eur CE	Eur CE			[Es]
24 ^a	480-571	92			Eur CE	Lám	[Es]-[Astr]
25 ^a	572-625	54	Lám	Lám Dic			[Es]-[Es]
26 ^a	626-718	93			Lám Dic	Dic	[Pbs]-[Pbs]
27 ^a	719-28	10	Dic	Dic			[Es]-[Es]
28 ^a	729-49	21	Meg Hijas			Dic	[Es]

¹ En adelante se utilizan las siguientes abreviaturas: Diceópolis (Dic), Prftanis (Prfts), Heraldo de la Asamblea (HA), Arqueros (Arqs), Asambleístas (Ass), Anfíteo (Anf), Embajadores (Embs), Pseudartabas (Ps), Eunucos (Euns), Teoro (Teo), Soldados tracios (Tracs), Coro de acarnienses (Coro), Hija de Diceópolis (Hij), Mujer de Diceópolis (Muj), Esclavo-s (Escl-s), Criado de Eurípides (CE), Eurípides (Eur), Lámaco (Lám), Megarenses (Meg), Hijas del Megarenses (Hijas), Sicofanta 1º (Sic 1º), Tebano (Teb), Flautistas (Flauts), Hijos de Diceópolis (Hijos), Sicofanta 2º (Sic 2º), Mensajero de Lámaco (ML), Heraldo de la fiesta de los Jarros (HJ), Labrador (Labr), Padrino de boda (Padr), Madrina de boda (Madr), Mensajero de los Generales (MG), Mensajero del sacerdote de Dioniso (MS), Soldados con Lámaco (Solds), Muchachas con Diceópolis (Muchs).

29 ^a	750-815	66	Dic	Dic			[Es]
30 ^a	816-7	2			Dic	Sic 1°	[Es]
31 ^a	818-23	6	Sic 1°			Dic	[Es]
32 ^a	824-8	5	Dic	Sic 1°			[Es]
33 ^a	829-35	7		Dic Hijas Meg	Sic 1°		[Es]-[Es]
34 ^a	836-59	24			Dic Hijas Meg	Teb (Escl) (Flauts)	[Cto-Cto]
35 ^a	860-3	4	Teb (Escl) (Flauts)			Dic	[Es]-[Es]
36 ^a	864-88	25	Dic			(Hijos) (Escls)	[Es]
37 ^a	889-94	6	(Hijos) (Escls)	(Hijos) (Escls)			[Es]
38 ^a	895-907	13			(Hijos) (Escls)	Sic 2°	[Es]
39 ^a	908-58	51	Sic 2°	Teb (Escl) (Flauts) Sic 2°			[Es]
40 ^a	959-70	12	ML	ML Dic			[Es]-[Es]
41 ^a	971-99	29			ML Dic	HJ	[Cto-Cto]
42 ^a	1000-2	3	HJ	HJ			[Es]-[Es]
43 ^a	1003-17	15	Dic (Escls)			Labr	[Es]-[Str]
44 ^a	1018-36	19	Labr	Labr			[Es]-[Es]
45 ^a	1037-47	11			Labr	Padr (Madr)	[A Str]-[Es]
46 ^a	1048-66	19	Padr (Madr)	Padr (Madr)			[Es]
47 ^a	1067-8	2			Padr (Madr)	MG	[Es]
48 ^a	1069-71	3	MG			Lám	[Es]
49 ^a	1072-7	6	Lám	MG			[Es]
50 ^a	1078-83	6			MG	MS	[Es]
51 ^a	1084-94	10'5	MS	MS			[Es]
52 ^a	1094-6	2'5		(Escls)	MS		[Es]
53 ^a	1097-8	2			(Escls)	ML (Escl)	[Es]
54 ^a	1099-100	2	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
55 ^a	1101-2	2	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
56 ^a	1103-4	2	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
57 ^a	1105-10	6	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
58 ^a	1111-9	9	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
59 ^a	1120-3	4	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
60 ^a	1124-5	2	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
61 ^a	1126-33	8	ML (Escl)	ML (Escl)			[Es]
62 ^a	1134-42	9	ML (Escl)	Lám ML Dic (Escl)			[Es]-[Es]
63 ^a	1143-73	31			Lám ML Dic (Escl)	ML	[Cto-Cto]
64 ^a	1174-88	15	ML			Lám (Solds)	[Es]-[Es]
65 ^a	1189	1	Lám (Solds)	ML			[Es]
66 ^a	1190-7	8			ML	Dic (Muchs)	[Am]-[Am]
67 ^a	1198-226	29	Dic (Muchs)	Lám (Solds)			[Am]-[Am]
68 ^a	1227-34	8		Dic (Muchs) Coro	Lám (Solds)		[Éx-Éx]

CUADRO I
Caballeros

Escena	Versos	Extensión	Comienzo de escena. Entra ¹	Fin de escena. Sale	Comienzo de escena. Sale	Fin de escena. Entra	Unidad estructural
1 ^a	1-98	97'5	Escl 1° Escl 2°	Escl 2°			[Pr-[Pr]
2 ^a	98-100	2'5			Escl 2°	Escl 2°	[Pr]
3 ^a	101-12	12	Escl 2°	Escl 2°			[Pr]
4 ^a	113-4	2			Escl 2°	Escl 2°	[Pr]
5 ^a	115-46	31'5	Escl 2°			Morc	[Pr]
6 ^a	146-54	8'5	Morc	Escl 2°			[Pr]
7 ^a	155-233	79			Escl 2°	Pafl	[Pr]
8 ^a	234-43	10	Pafl			Coro	[Pr]-[Pdo]
9 ^a	244-481	238	Coro	Pafl			[Pdo]-[Es]
10 ^a	482-97	16		Morc Escl 1°	Pafl		[Es]-[Es]
11 ^a	498-610	113			Morc Escl 1°	Morc	[Pbs-Pbs]
12 ^a	611-90	80	Morc			Pafl	[Es-AStr]
13 ^a	691-727	37	Pafl			Pue	[Es]-[Es]
14 ^a	728-972	245	Pue	Pafl Morc			[Es]-[Es]
15 ^a	973-96	24			Pafl Morc	Pafl Morc	[Cto-Cto]
16 ^a	997-1110	114	Pafl Morc	Pafl Morc			[Es-Es]
17 ^a	1111-50	40			Pafl Morc	Pafl Morc	[Am-Am]
18 ^a	1151-263	113	Pafl Morc	Pafl Pue Morc			[Es-Es]
19 ^a	1264-315	52			Pafl Pue Morc	Morc	[Pbs II-Pbs II]
20 ^a	1316-25	10	Morc			Pue	[vvll]-[vvll]
21 ^a	1326-83	58	Pue			(Escl)	[vvll]-[Es]
22 ^a	1384-9	6	(Escl)			(Treg)	[Es]
23 ^a	1390-408	19	(Treg)			Pafl (Escl)	[Es]-[Es]
24 ^a	— ²	—	Pafl (Escl)	Morc Pue (Treg) Pafl (Escls) Coro			— ³

¹ En adelante utilizamos las siguientes abreviaturas: Esclavo 1° (Escl 1°); Esclavo 2° (Escl 2°); Morcillero (Morc); Paflagonio (Pafl); Coro de Caballeros (Coro); Pueblo (Pue); Esclavo-s (Escl-s); Tregua (Treg).

² El guión indica el silencio que se produce en la última escena de la obra.

³ En rigor, se trata de la «salida», eso sí, silenciosa.

CUADRO I

Nubes

Escena	Versos	Extensión	Comienzo de escena. Entra ¹	Fin de escena. Sale	Comienzo de escena. Sale	Fin de escena. Entra	Unidad estructural
1 ^a	1-20	20	Estr Fid			EE	[Pr-[Pr]
2 ^a	21-59	39	EE	EE			[Pr]
3 ^a	60-125	66		Fid	EE		[Pr]
4 ^a	126-32	7			Fid	Disc 1°	[Pr]
5 ^a	133-83	51	Disc 1°			(Discs)	[Pr]
6 ^a	184-99	16	(Discs)	(Discs)			[Pr]
7 ^a	200-17	18			(Discs)	Sócr	[Pr]
8 ^a	218-21	4	Sócr	Disc 1°			[Pr]
9 ^a	222-322	101			Disc 1°	Coro	[Pr]-[Pdo]
10 ^a	323-509	187	Coro	Sócr Estr			[Pdo]-[Es]
11 ^a	510-626	117			Sócr Estr	Sócr	[Pbs-Pbs]
12 ^a	627-33	7	Sócr			Estr	[Es]-[Es]
13 ^a	634-98	64'5	Estr	Sócr			[Es]
14 ^a	698-722	24'5			Sócr	Sócr	[Es]-[Am]
15 ^a	723-6	4	Sócr	Sócr			[Es]-[Es]
16 ^a	727-30	4			Sócr	Sócr	[Es]
17 ^a	731-803	73	Sócr	Estr			[Es]-[Es]
18 ^a	804-13	10		Sócr	Estr		[AStr-AStr]
19 ^a	814-43	30	Estr Fid	Estr			[Es]-[Es]
20 ^a	844-6	3			Estr	Estr	[Es]
21 ^a	847-68	21'5	Estr			Sócr	[Es]
22 ^a	868-88	20'5	Sócr	Sócr			[Es]-[Es]
23 ^a	889-1112	224	AJ AI	AJ AI Estr Fid			[Dím-Es]
24 ^a	1113-30	18			AJ AI Estr Fid	Estr	[Pbs II-Pbs II]
25 ^a	1131-45	14'5	Estr			Sócr	[Es]-[Es]
26 ^a	1145-64	19'5	Sócr	Sócr			[Es]-[Mon]
27 ^a	1165-6	2			Sócr	Sócr Fid	[Mon]
28 ^a	1167-9	3	Sócr Fid	Sócr			[Mon]
29 ^a	1170-213	44		Estr Fid	Sócr		[Mon]
30 ^a	1214-21	7'5	Acr 1° (Test)			Estr	[Es]-[Es]
31 ^a	1221-45	24'5	Estr	Estr			[Es]
32 ^a	1246	1			Estr	Estr	[Es]
33 ^a	1247-58	12	Estr	Acr 1° (Test)			[Es]
34 ^a	1259-302	44	Acr 2°	Acr 2° Estr			[Es]-[Es]
35 ^a	1303-20	18			Acr 2° Estr	Estr Fid	[Cto-Cto]
36 ^a	1321-475	155	Estr Fid	Fid			[Es]-[Es]
37 ^a	1476-86	11			Fid	(Escl)	[Es]
38 ^a	1487-92	6	(Escl)			Disc 1°	[Es]

¹ En adelante utilizamos las siguientes abreviaturas: Estrepsíades (Estr), Fidípides (Fid), Esclavo de Estrepsíades (EE), Discípulo de Sócrates 1° (Disc 1°), Discípulos de Sócrates (Discs), Sócrates (Sócr), Coro de Nubes (Coro), Argumento Justo (AJ), Argumento Injusto (AI), Acreedor 1° (Acr 1°), Testigo (Test), Acreedor 2° (Acr 2°), Esclavo (Escl), Discípulo de Sócrates 2° (Disc 2°).

39 ^a	1493-6	4	Disc 1°			Disc 2°	[Es]
40 ^a	1497-501	5	Disc 2°			Sócr	[Es]
41 ^a	1502-9	8	Sócr	Disc 1° 2° Sócr Estr (Escl)			[Es]-Es]
42 ^a	1510	1		Coro	Disc 1° 2° Sócr Estr (Escl)		[Éx-Éx]

CUADRO I

Avispas

Escena	Versos	Extensión	Comienzo de escena. Entra ¹	Fin de escena. Sale	Comienzo de escena. Sale	Fin de escena. Entra	Unidad estructural
1 ^a	1-141	141	Escl 1° Escl 2° Bd	Escl 1°			[Pr]-[Pr]
2 ^a	142	1			Escl 1°	Fil	[Pr]
3 ^a	143-8	6	Fil	Fil			[Pr]
4 ^a	149-51	3			Fil	Fil	[Pr]
5 ^a	152-5	4	Fil	Bd			[Pr]
6 ^a	156-67	12			Bd	Bd	[Pr]
7 ^a	168-73	6	Bd	Fil			[Pr]
8 ^a	174-8	5		Bd	Fil		[Pr]
9 ^a	179-98	20	Bd Fil	Fil			[Pr]
10 ^a	199-202	3'5			Fil	Fil	[Pr]
11 ^a	202-9	7	Fil	Fil			[Pr]
12 ^a	209-29	20'5			Fil	Coro Muchs)	[Pr]-[Pr]
13 ^a	230-316	87	Coro Muchs)			Fil	[Pdo-Pdo]
14 ^a	317-99	83	Fil	Escl 2°			[Mon-[AEp]
15 ^a	400-14	15	Escl 2°	Muchs) Escl 2°			[AEp]-[Str]
16 ^a	415-9	5			Muchs) Escl 2°	Escl 2°	[Ep]-[Ep]
17 ^a	420-33	14	Escl 2°			(Escls)	[Ep]
18 ^a	434-6	3	(Escls)	Bd Escl 2°			[Ep]
19 ^a	437-55	19			Bd Escl 2°	Bd Escl 2°	[Ep]
20 ^a	456-522	66'5	Bd Escl 2°	Escl 2° (Escls)			[Ep]-[AEp]
21 ^a	522-798	276'5		Bd	Escl 2° (Escls)		[AEp]-[Es]
22 ^a	799-804	6			Bd	Bd (Escls)	[Es]
23 ^a	805-33	29	Bd (Escl) ²	Fil			[Es]
24 ^a	834	1			Fil	Escl 2°	[Es]
25 ^a	835-43	9	Escl 2°	Escl 2°			[Es]
26 ^a	844-8	5	Fil	Bd			[Es]
27 ^a	849-50	2			Bd	Bd	[Es]
28 ^a	851-98	48	Bd			(PL)	[Es]
29	899-902	4	(PL)			PC	[Es]
30 ^a	903-39	37	PC			(Uts)	[Es]
31 ^a	940-76	37	(Uts)			(Cachs)	[Es]

¹ En adelante se utilizan las siguientes abreviaturas: Esclavo 1° (Escl 1°), Esclavo 2° (Escl 2°), Bdelicleón (Bd), Filocleón (Fil), Coro de jueces-avispas (Coro), Muchachos acompañando al coro (Muchs), Esclavo-s (Escl-s), Perro Ladrón (PL), Perro de Cidateneo (PC), Utensilios de cocina (Uts), Cachorros de Ladrón (Cachs), Flautista (Flaut), Hombres maltratados por Filocleón (Hombres), Panadera (Pan), Querefonte (Quer), Hombre con testigo (HT), Testigo (Test), Carcinita 1° (Carc 1°), Carcinita 2° (Carc 2°), Carcinita 3° (Carc 3°), Cárcino (Cno).

² Se anota la entrada de este esclavo mudo con su amo, pero no su salida por separado; la función de este doméstico, que ayuda a Bdelicleón a sacar diversos utensilios del juicio, es similar a la de aquellos esclavos que entran solos para traer algo y se desvanecen inmediatamente, esclavos cuyos movimientos no los consideramos para la división del texto en escenas.

32 ^a	977-1008	32	(Cachs)	Bd Fil (PL) PC (Uts) (Cachs)			[Es]-[Es]
33 ^a	1009-121	113			Bd Fil (PL) PC (Uts) (Cachs)	Fil Bd	[Pbs-Pbs]
34 ^a	1122-54	33	Fil Bd (Escl)	(Escl)			[Es]-[Es]
35 ^a	1155-251	97			(Escl)	Escl 2°	[Es]
36 ^a	1252-64	13	Escl 2°	Fil Bd Escl 2°			[Es]-[Es]
37 ^a	1265-91	27			Fil Bd Escl 2°	Escl 2°	[Pbs II-Pbs II]
38 ^a	1292-323	32	Escl 2°			Fil (Flaut) Hombres)	[Es]-[Es]
39 ^a	1324-5	2	Fil (Flaut) Hombres)	Escl 2°			[Es]-[Es]
40 ^a	1326-40	15		Hombres)	Escl 2°		[Am-Am]
41 ^a	1341-59	19			Hombres)	Bd	[Es]-[Es]
42 ^a	1360-81	21'5	Bd	(Flaut)			[Es]
43 ^a	1381-7	6'5			(Flaut)	Pan (Quer)	[Es]
44 ^a	1388-414	27	Pan (Quer)	Pan (Quer)			[Es]
45 ^a	1415-41	27	HT (Test)	HT (Test)			[Es]
46 ^a	1442-9	8		Fil Bd	HT (Test)		[Es]-[Es]
47 ^a	1450-73	24			Fil Bd	Escl 2°	[Cto-Cto]
48 ^a	1474-81	8	Escl 2°			Fil	[Es]-[Es]
49 ^a	1482-500	18'5	Fil			(Carc 1°)	[Dím]-[Es]
50 ^a	1500-4	4	(Carc 1°)			(Carc 2°)	[Es]
51 ^a	1504-6	2'5	(Carc 2°)			(Carc 3°)	[Es]
52 ^a	1507-15	9	(Carc 3°)	Escl 2°			[Es]-[Es]
53 ^a	1516-31	16			Escl 2°	(Cno)	[Éx]-[Éx]
54 ^o	1532-7	6	(Cno)	Fil (Carc 1°, 2°, 3°) (Cno) Coro			[Éx]-[Éx]

CUADRO I

Paz

Escena	Versos	Extensión	Comienzo de escena. Entra ¹	Fin de escena. Sale	Comienzo de escena. Sale	Fin de escena. Entra	Unidad estructural
1ª	1-2	2	Escl 1º Escl 2º	Escl 1º			[Pr-[Pr]
2ª	3	1			Escl 1º	Escl 1º	[Pr]
3ª	4-8	5	Escl 1º	Escl 1º			[Pr]
4ª	9-10	2			Escl 1º	Escl 1º	[Pr]
5ª	11-2	2	Escl 1º	Escl 1º			[Pr]
6ª	13-4	2			Escl 1º	Escl 1º	[Pr]
7ª	15-9	5	Escl 1º	Escl 1º			[Pr]
8ª	20-41	21'5			Escl 1º	Escl 1º	[Pr]
9ª	41-9	8'5	Escl 1º	Escl 1º			[Pr]
10ª	50-78	29			Escl 1º	Trig	[Pr]
11ª	79-112	34	Trig			Hijas)	[Pr]
12ª	113-49	37	Hijas)	Escl 2º Hijas)			[Pr]
13ª	150-79	30			Escl 2º Hijas)	Herm	[Pr]
14ª	180-231	52	Herm			Pól	[Pr]
15ª	232-3	1'5	Pól	Herm			[Pr]
16ª	233-55	22			Herm	Tum	[Pr]
17ª	255-62	7'5	Tum	Tum			[Pr]
18ª	263-7	5			Tum	Tum	[Pr]
19ª	268-75	8	Tum	Tum			[Pr]
20ª	276-9	4			Tum	Tum	[Pr]
21ª	280-8	9	Tum	Pól Tum			[Pr]
22ª	289-300	12			Pól Tum	Coro	[Pr]-[Pdo]
23ª	301-61	61	Coro			Herm	[Pdo]-[Es]
24ª	362-519	158	Herm			(Cos) (Fi)	[Es]-[Am]
25ª	520-728	209	(Cos) (Fi)	Herm Trig (Cos) (Fi)			[Es-Es]
26ª	729-818	90			Herm Trig (Cos) (Fi)	Trig (Cos) (Fi)	[Pbs-Pbs]
27ª	819-23	5	Trig (Cos) (Fi)			Escl 2º	[Es]-[Es]
28ª	824-55	32	Escl 2º	Escl 2º (Cos)			[Es]-[Es]
29ª	856-67	12			Escl 2º (Cos)	Escl 2º	[Str-Str]
30ª	868-905	38	Escl 2º	(Fi)			[Es]-[Es]
31ª	906-38	33		Escl 2º Trig	(Fi)		[Es]-[Es]
32ª	939-41	3			Escl 2º Trig	Trig	[Str]-[Str]
33ª	942	1	Trig	Trig			[Str]
34ª	943-7	5			Trig	Trig	[Str]
35ª	948-55	8	Trig			Escl 2º	[Str]-[Str]
36ª	956-1022	67	Escl 2º	Escl 2º			[Es-Es]

¹ En adelante utilizamos las siguientes abreviaturas: Esclavo 1º (Escl 1º), Esclavo 2º (Escl 2º), Trigeo (Trig), Hijas de Trigeo (Hijas), Hermes (Herm), Pólemo (Pól), Tumulto (Tum), Coro de griegos (Coro), Cosecha (Cos), Fiesta (Fi), Hierocles (Hier), Esclavo-s (Escl-s), Fabricante de hoces (FH), Fabricante de tinajas (FT), Vendedor de armas (VA), Fabricante de cascos (FC), Fabricante de lanzas (FL), Hijo de Lámaco (HL), Hijo de Cleónimo (HC).

37 ^a	1023-32	10		Trig	Escl 2°		[AStr]-[AStr]
38 ^a	1033-8	6	Trig			Escl 2°	[AStr]-[AStr]
39 ^a	1039-41	2'5	Escl 2°	Escl 2°			[Es]-[Es]
40 ^a	1041	0'5			Escl 2°	Escl 2°	[Es]
41 ^a	1042	1	Escl 2°			Hier	[Es]
42 ^a	1043-59	17	Hier	Escl 2°			[Es]
43 ^a	1060-126	67	Escl 2°	Hier Escl 2° Trig			[Es]-[Es]
44 ^a	1127-90	64			Hier Escl 2° Trig	Trig (Escl)	[Pbs II-Pbs II]
45 ^a	1191-6	6	Trig (Escl)	(Escl)			[Es]-[Es]
46 ^a	1197-206	10	FH (FT)			VA (FC) (FL)	[Es]
47 ^a	1207-9	3	VA (FC) (FL)	FH (FT)			[Es]
48 ^a	1210-64	55		VA (FC) (FL)	FH (FT)		[Es]
49 ^a	1265-94	30	HL HC	HL			[Es]
50 ^a	1295-311	17		HC Trig	HL		[Es]-[Éx]
51 ^a	1312-5	4			HC Trig	Trig	[Éx]
52 ^a	1316-28	13	Trig			(Cos) (Escls)	[Éx]
53 ^a	1329-59	31	(Cos) (Escls)	Trig (Cos) (Escls) Coro			[Éx]-[Éx]

CUADRO II

ENTRADAS, PRESENCIA ESCÉNICA Y PARTICIPACIÓN VERBAL

En este segundo cuadro aparecen recogidos diversos datos relacionados con el movimiento escénico de los personajes (actores y coro), así como los correspondientes a su presencia en escena y a su participación verbal.

Se indican, por este orden: 1) El nombre del personaje (las abreviaturas son las utilizadas en el cuadro anterior). 2) El verso de la primera entrada. 3) El verso de la primera salida. 4) El número total de apariciones de la figura. 5) El tiempo, medido en número de versos, que los personajes están en escena, así como el porcentaje que éste supone respecto al total de la obra. 6) En último lugar, el número de versos que los personajes dicen y lo que éste representa porcentualmente. Para el recuento de versos seguimos por razones prácticas la edición de Coulon-v. Daele, si bien no estamos de acuerdo con ella en algunos casos. El cómputo de los versos partidos entre dos o más interlocutores se ha hecho de la manera siguiente: el valor asignado a cada una de las partes del verso es el resultado de dividir 1 entre el número total de partes; así, por ejemplo, si éstas son dos, cada una de ellas se cuenta como 0'5, y si son tres, como 0'33.

Los esclavos mudos no han sido considerados.

Respecto a los movimientos dudosos y a los problemas, entre otros, de identificación, que los personajes plantean en ocasiones, vale lo dicho al exponer los criterios del cuadro anterior.

CUADRO II
Acarnienses

Personaje	1ª Entrada	1ª Salida	Número de entradas	Presencia escénica	Participación verbal
Dic	1	203	10	960 (77'79%)	558'95 (45'29%)
(Príts)	40	173	1	134 (10'85%)	0
HA	40	173	1	134 (10'85%)	11'9 (0'96%)
(Arqs)	40	55	1	16 (1'29%)	0
(Ass)	40	173	1	134 (10'85%)	0
Anf	45	55	3	43'5 (3'52%)	24'93 (2'02%)
Embs)	64	125	1	61 (4'94%)	25 (2'02%)
Ps	94	125	1	31 (2'51%)	2 (0'16%)
(Euns)	94	125	1	31 (2'51%)	0
Teo	134	173	1	39'5 (3'20%)	18'5 (1'49%)
(Tracs)	156	173	1	18 (1'45%)	0
Coro	204	1234	1	1031 (83'54%)	328'5 (26'62%)
Hij	238	283	1	46 (3'72%)	2 (0'16%)
(Muj)	238	262	2	46 (3'72%)	0
CE	395	402	2	77'5 (6'28%)	4'66 (0'37%)
Eur	410	479	1	70 (5'67%)	21'66 (1'75%)
Lám	572	625	3	163 (13'20%)	62'5 (5'06%)
Meg	729	835	1	107 (8'67%)	67'83 (5'49%)
Hijas ¹	729	835	1	107 (8'67%)	3'83 (0'31%)
Sic 1º	818	828	1	11 (0'89%)	3'5 (0'28%)
Teb	860	958	1	99 (8'02%)	29 (2'35%)
(Flauts)	860	958	1	99 (8'02%)	0
(Hijos)	889	894	1	6 (0'48%)	0
Sic 2º	908	958	1	51 (4'13%)	10'33 (0'83%)
ML	959	970	11	72 (5'83%)	21'66 (1'75%)
HJ	1000	1002	1	3 (0'24%)	3 (0'24%)
Labr	1018	1036	1	19 (1'53%)	12'5 (1'01%)
Padr	1048	1066	1	19 (1'53%)	6'5 (0'52%)
(Madr)	1048	1066	1	19 (1'53%)	0
MG	1069	1077	1	9 (0'72%)	6 (0'48%)
MS	1084	1094	1	10'5 (0'85%)	9'16 (0'74%)
(Solds)	1189	1226	1	38 (3'07%)	0
(Muchs)	1198	1234	1	37 (2'99%)	0

¹ Por una razón práctica, hemos considerado conjuntamente las intervenciones –insignificantes y alguna de ellas hecha al unísono– de las dos hijas del megarense.

CUADRO II
Caballeros

Personaje	1ª Entrada	1ª Salida	Número de entradas	Presencia escénica	Participación verbal
Escl 1º	1	497	1	497 (35'29%)	227'14 (16'13%)
Escl 2º	1	98	3	149'5 (10'61%)	49'47 (3'51%)
Morc	146	497	5	1033'5 (73'40%)	442'49 (31'42%)
Pafl	234	481	5	757 (53'76%)	223 (15'83%)
Coro	244	d. ¹ 1408	1	1165 (82'74%)	322 (22'86%)
Pue	728	1263	2	619 (43'96%)	143'82 (10'21%)
(Treg)	1390	d. 1408	1	19 (1'34%)	0

CUADRO II
Nubes

Personaje	1ª Entrada	1ª Salida	Número de entradas	Presencia escénica	Participación verbal
Estr	1	509	8	1327'5 (87'91%)	636'47 (42'15%)
Fid	1	125	4	626 (41'45%)	108'26 (7'16%)
EE	21	59	1	39 (2'58%)	1'5 (0'09%)
Disc 1º ²	133	221	2	106 (7'01%)	49'5 (3'27%)
(Discs)	184	199	1	16 (1'05%)	0
Sócr	218	509	8	501'5 (33'21%)	179'14 (11'86%)
Coro	323	1510	1	1188 (78'67%)	302 (20%)
AJ	889	1112	1	224 (14'83%)	105'16 (6'96%)
AI	889	1112	1	224 (14'83%)	83'83 (5'55%)
Acr 1º	1214	1258	1	45 (2'98%)	22'5 (1'49%)
(Test)	1214	1258	1	45 (2'98%)	0
Acr 2º	1259	1302	1	44 (2'91%)	19 (1'25%)
Disc 2º	1497	1509	1	13 (0'86%)	2'5 (0'16%)

¹ D(espués).

² Según nuestra interpretación, el discípulo que dialoga con Estrepsíades en el prólogo (133 ss.) y el que sale de la escuela el primero cuando el protagonista la incendia (1493 ss.) son la misma persona; Coulon-v. Daele les denomina Discípulo y Discípulo 1º, respectivamente, lo que parece sugerir dos figuras distintas.

CUADRO II

Avispas

Personaje	1ª Entrada	1ª Salida	Número de entradas	Presencia escénica	Participación verbal
Escl 1º	1	141	1	141 (9'17%)	30'16 (1'96%)
Escl 2º ¹	1	399	8	595'5 (38'74%)	191'15 (12'43%)
Bd	1	155	8	1202 (78'20%)	398'16 (25'90%)
Fil	143	148	9	1062 (69'09%)	458'16 (29'80%)
Coro	230	1537	1	1308 (85'10%)	405'5 (26'38%)
Muchs)	230	414	1	185 (12'03%)	19 (1'23%)
(PL)	899	1008	1	110 (7'15%)	0
PC	903	1008	1	106 (6'89%)	15'83 (1'02%)
(Uts)	940	1008	1	69 (4'48%)	0
(Cachs)	977	1008	1	32 (2'08%)	0
(Flaut)	1324	1381	1	57'5 (3'74%)	0
Hombres)	1324	1340	1	17 (1'10%)	3 (0'19%)
Pan	1388	1414	1	27 (1'75%)	11 (0'71%)
(Quer)	1388	1414	1	27 (1'75%)	0
HT	1415	1441	1	27 (1'75%)	5 (0'32%)
(Test)	1415	1441	1	27 (1'75%)	0
(Carc 1º)	1500	1537	1	37'5 (2'43%)	0
(Carc 2º)	1504	1537	1	33'5 (2'17%)	0
(Carc 3º)	1507	1537	1	31 (2'01%)	0
(Cno)	1532	1537	1	6 (0'39%)	0

¹ Entendemos que el criado que interviene en diversas ocasiones desde 835 hasta el final de la obra es el Esclavo 2º del prólogo, y le damos a éste, por tanto, los versos que Coulon-v. Daele atribuye sin más a οικέτης; también le damos 458a, que en la mencionada edición se da a οικέται.

CUADRO II

Paz

Personaje	1ª Entrada	1ª Salida	Número de entradas	Presencia escénica	Participación verbal
Escl 1°	1	2	5	22'5 (1'65%)	15'83 (1'16%)
Escl 2° ¹	1	149	7	406 (29'87%)	133'14 (9'79%)
Trig	79	728	7	1115 (82'04%)	603'09 (44'37%)
Hijas)	113	149	1	37 (2'72%)	19 (1'39%)
Herm	180	233	2	420'5 (30'94%)	175'83 (12'93%)
Pól	232	288	1	57 (4'19%)	16'32 (1'20%)
Tum	255	262	3	24'5 (1'80%)	10'16 (0'74%)
Coro	301	1359	1	1059 (77'92%)	315'16 (23'19%)
(Cos)	520	728	3	277 (20'38%)	0
(Fi)	520	728	2	296 (21'78%)	0
Hier	1043	1126	1	84 (6'18%)	28'32 (2'08%)
FH	1197	1209	1	11'5 (0'84%)	9'5 (0'69%)
(FI)	1197	1209	1	11'5 (0'84%)	0
VA	1207	1264	1	56'5 (4'15%)	21'33 (1'56%)
(FC)	1207	1264	1	56'5 (4'15%)	0
(FL)	1207	1264	1	56'5 (4'15%)	0
HL	1265	1294	1	30 (2'20%)	8'66 (0'63%)
HC	1265	1311	1	47 (3'45%)	2'5 (0'18%)

¹ Entendemos que el criado que aparece después de la parábasis y que está junto a Trigeo durante 824-1126 es el Esclavo 2° del prólogo; así, pues, las intervenciones de este criado, al que Coulon-v. Daele denomina sin más οἰκέτης, se las damos al esclavo prologal.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones, traducciones y comentarios

- COULON, V., *Aristophane*, ed. de COULON, V. y trad. al francés de VAN DAELE, H., Paris. I: *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, 1987¹² (1923¹); II: *Les Guêpes, La Paix*, 1985 (1925¹); III: *Les Oiseaux, Lysistrata*, 1989⁹ (1928¹); IV: *Les Thesmophories, Les Grenouilles*, 1973⁷ (1928¹); V: *L'Assemblée des Femmes, Ploutos*, 1982⁵ (1930¹).
- DIGGLE, J., *Euripides. Phaeton*, Cambridge 1970.
- DOVER, K. J., *Aristophanes. Clouds*, ed. con introd. y com., Oxford 1970 (ed. abreviada) (1968¹).
- *Aristophanes. Frogs*, ed. con introd. y com., Oxford 1993.
- DUNBAR, N., *Aristophanes. Birds*, ed. con introd. y com., Oxford 1995.
- GARCÍA LÓPEZ, J., *Aristófanes. Las Ranas*, intr., trad. al español y com., Murcia 1993.
- GIL, L., *Aristófanes. Comedias. I: Los Acarnienses-Los Caballeros*, introd., trad. al español y notas, Madrid 1995.
- HALL, F. W.-GELDART, W. M., *Aristophanis comoediae*, I-II, ed., Oxford 1906²-1907² (varias reediciones).
- HENDERSON, J., *Aristophanes. Lysistrata*, ed. con introd. y com., Oxford 1990 (1987¹).
- *Three Plays by Aristophanes: Staging Women*, intr., trad. al inglés (de *Lis.*, *Tesm.* y *As.*) y notas, New York-London 1996.
- VAN HERWERDEN, H., *Aristophanus Eirene*, I-II, Leiden 1897.
- KASSEL, R.-AUSTIN, C., *Poetae comici Graeci*. Vol. II: *Agathenor-Aristonymus*, Berlin 1991.
- VAN LEEUWEN, J., *Aristophanis comoediae*, I-XI, ed. con introd. y com., Leiden 1968² (1893¹-1906¹).
- LÓPEZ EIRE, A., *Aristófanes. Lisístrata*, introd., trad. al español y notas, Salamanca 1994.
- MacDOWELL, D. M., *Aristophanes. Wasps*, ed. con introd. y com., Oxford 1988 (1971¹).
- NEIL, R. A., *The Knights of Aristophanes*, ed. con introd. y com., Hildesheim 1966 (reimpr.) (Cambridge 1901¹).

- OLSON, S. D., *Aristophanes. Peace*, ed. con introd. y com., Oxford 1998*.
- PLATNAUER, M., *Aristophanes. Peace*, ed. con introd. y com., Oxford 1964.
- RADERMACHER, L., *Aristophanes' Frösche*, ed. con introd. y com., Wien (1954²) (con adiciones de KRAUS, W.) (1921¹).
- RICHTER, J., *Aristophanis Vespae*, Berlin 1858.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Aristófanes. Las Avispas. La Paz. Las Aves. Lisístrata*, introd., trad. al español y notas, Madrid 1987² (revisada) (1975¹).
- *Aristófanes. Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmoforias. La Asamblea de las Mujeres*, trad. al español y notas, Madrid 1991.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.-RODRÍGUEZ SOMOLINOS, J., *Aristófanes. Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, trad. al español y notas, Madrid 1995.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, E., *Aristófanes. Comedias. I: Acarnienses*, ed. con introd., trad. al español y notas, Madrid 1985.
- RUTHERFORD, W. G., *A Chapter in the History of Annotation, being Scholia Aristophanica vol. III*, New York-London 1987 (London 1905¹).
- SNELL, B.-MAEHLER, H., *Pindarus. I: Epinicia; II: Fragmenta. Indices*, Leipzig 1980; 1975.
- SOMMERSTEIN, A. H., *The Comedies of Aristophanes, I-XI*, ed. con trad. al inglés y notas, Warminster 1980-2001.
- STARKIE, W. J. M., *The Acharnians of Aristophanes*, ed. con introd., trad. al inglés y com., Amsterdam 1968 (reimpr.) (London 1909¹).
- *The Clouds of Aristophanes*, ed. con introd., trad. al inglés y com., Amsterdam 1966 (reimpr.) (London 1911¹).
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., *Aristophanes. Lysistrate*, introd. y com., Zürich-Berlin 1964 (reimpr.) (Berlin 1927¹).

2. Estudios

- AICHELE, K., «Das Epeisodion», en JENS, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 47-83.
- ANDRIEU, J., *Le dialogue antique: structure et présentation*, Paris 1954.
- ARNOTT, P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.
- *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989.

* No hemos podido utilizar el comentario de *Acarnienses* de Olson (Oxford 2002), publicado cuando nuestro trabajo ya estaba concluido.

- ARNOTT, W. G., Reseña de FROST, K. B., *Exits and Entrances in Menander*, CR 39, 1989, 385-6.
- «Comic Openings», en SLATER, N. W.-ZIMMERMANN, B. (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie (Drama 2)*, Stuttgart 1993, 14-32.
- ARNTZEN, H., «Komödie und episches Theater», *Der Deutschunterricht* 21, 1969, 67-77.
- BAIN, D., *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977.
- *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy: A Study of Some Aspects of Dramatic Technique and Convention*, Manchester 1981.
- Reseña de MASTRONARDE, D. J., *Contact and Discontinuity*, CR 32, 1982, 4-6.
- BEER, C., *Über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, Leipzig 1844.
- BENNETT, K. S., *The Motivation of Exits in Greek and Latin Comedy*, Diss. Ann Arbor 1932.
- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961² (1939¹).
- BLUNDELL, J., *Menander and the Monologue*, Göttingen 1980.
- BODENSTEINER, E., *Szenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama (Jahrb. f. class. Philol. Suppl.-Bd. XIX, 637-808)*, Leipzig 1893.
- BONANNO, M. G., «Note alla Pace di Aristofane», *MCr* 4, 1969, 44-9.
- «Παρατραγωδία in Aristophane», *Dioniso* 57, 1987, 135-67.
- BORTHWICK, E. K., «The Dances of Philocleon and The Sons of Carcinus in Aristophanes' *Wasps*», *CQ* 18, 1968, 44-51.
- BOWIE, A. M., «The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*», *CQ* 32, 1982, 27-40.
- CANTARELLA, R., «Agathon und der Prolog der *Thesmophoriazusen*», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 324-38 (= *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: Studia Aristophanea Viri Aristophanei W. J. W. Koster in Honorem*, Amsterdam 1967, 7-15).
- CARRIÈRE, J., *The chœur secondaire dans le drame grec*, Paris 1977.
- CASANOVA, A., «La Revisione delle *Nuvole* di Aristofane», *Prometheus* 26, 2000, 19-34.
- CASSIO, A. C., *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofanes*, Napoli 1985.
- CORNFORD, F. M., *The Origin of Attic Comedy*, Gloucester Mass. 1968 (reimpr. con prefacio y notas adicionales de GASTER, Th. H.) (Cambridge 1934¹).
- CRAHAY, R.-DELCOURT, M., «Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques», *AIPhO* 12, 1952, 83-92.
- CHANCELLOR, G., «Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama. Critical Assumptions and the Reading Public», *Arethusa* 12, 1979, 133-52.

- CHAPMAN, G. A. H., «Some notes on dramatic illusion in Aristophanes», *AJPh* 104, 1983, 1-23.
- CHIASSON, C. C., «Pseudartabas and his Eunuchs: *Acharnians* 91-122», *CPh* 79, 1984, 131-6.
- DALE, A. M., «Old Comedy: The *Acharnians* of Aristophanes», *Collected Papers*, Cambridge 1969, 281-94.
- DAVID, E., *Aristophanes and Athenian Society of the early fourth Century B.C.* (*Mnemosyne* Suppl. LXXXI), Leiden 1984.
- DEARDEN, C. W., *The Stage of Aristophanes*, London 1976.
- DEGANI, E., «Insulto ed escrologia in Aristofane», *Dioniso* 57, 1987, 31-47.
- «Aristophane e la tradizione dell' invettiva personale in Grecia», en BREMER, J. M.-HANDLEY, E. W. (eds.), *Aristophane (Entretiens sur l' Antiquité Classique 38)*, Vandoeuvres-Genève 1993, 1-49.
- DENNISTON, J. D., *The Greek Particles*, Oxford 1987 (reimpr.) (1954²).
- DIGGLE, J., Reseña de TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus*, *CR* 29, 1979, 206-9.
- DOVER, K. J., «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», en *Greek and the Greeks. Collected Papers. Vol. I: Language, Poetry, Drama*, Oxford 1987, 288-306. (= *Maia* 15, 1963, 6-25).
- «The Skene in Aristophanes», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 99-123 (= *PCPhS* 12, 1966, 2-17).
- «Portrait-Masks in Aristophanes», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 155-69 (= *ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: Studia Aristophanea Viri Aristophanei W. J. W. Koster in Honorem*, Amsterdam 1967, 16-28).
- «Lo stile di Aristofane», *QUCC* 9, 1970, 7-23.
- *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972.
- «Linguaggio e caratteri aristofanei», *RCCM* 18-9, 1976-7, 357-71.
- «Ancient Interpolation in Aristophanes», *ICS* 2, 1977, 136-62.
- EHRENBERG, V., *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford 1951² (1943¹).
- FINNEGAN, R., *Women in Aristophanes*, Amsterdam 1995.
- FISHER, R. K., *Aristophanes. Clouds: Purpose and Technique*, Amsterdam 1984.
- FLICKINGER, R. C., *The Greek Theater and its Drama*, Chicago 1936⁴ (1918¹).
- FRÄNKEL, E., *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962.
- «Anreden an nur gedachte Zuhörer», *MH* 24, 1967, 190-3.
- FROST, K. B., *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988. Reseñado por ARNOTT, W. G., *CR* 39, 1989, 385-6.
- GARCÍA NOVO, E., *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega. Un*

- estudio de técnica teatral*, Madrid 1981.
- «Simetría estructural. Importancia de la escena en la Tragedia griega», *Habis* 12, 1981, 43-57.
- GELZER, Th., *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München 1960.
- «Aristophanes der Komiker», *RE Suppl.*-Bd. XII, 1971, cols. 1391-570.
- «Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*», *BICS* 23, 1976, 1-14.
- «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», en BREMER, J. M.-HANDLEY, E. W. (eds.), *Aristophane (Entretiens sur l' Antiquité Classique 38)*, Vandoeuvres-Genève 1993, 51-96.
- GHIRON-BISTAGNE, P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- GIL, L., *Aristófanes*, Madrid 1996.
- GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- «Reading Performance Criticism», *G&R* 36, 1989, 172-82.
- *The Poet's Voice*, Cambridge 1991.
- «Modern critical approaches to Greek tragedy», en EASTERLING, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 324-47.
- GOULD, J., «La representación de la tragedia», en EASTERLING, P. E.-KNOX, B. M. W. (eds.), *Historia de la literatura Clásica*, I, *Literatura Griega*, traducción de ZARAGOZA, F., Madrid 1990, 293-312.
- GREEN, J. R., «Theatre Production: 1971-1986», *Lustrum* 31, 1989, 7-95.
- «Theatre Production: 1987-1995», *Lustrum* 37, 1995, 7-202.
- GUTHRIE, W. K. C., *Socrates*, Cambridge 1971.
- HALLERAN, M. R., *Stagecraft in Euripides*, London-Sidney 1985. Reseñado por WILKINS, J., *CR* 36, 1986, 305-7.
- HAMILTON, R., «Announced Entrances in Greek Tragedy», *HSPH* 82, 1978, 63-82.
- «Comic acts», *CQ* 41, 1991, 346-55.
- HÄNDEL, P., *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963.
- HANDLEY, E. W., «Acts and Scenes in the Comedy of Menander», *Dioniso* 57, 1987, 299-312.
- HARRIOTT, R. M., «*Acharnians* 1095-1142: Words and actions», *BICS* 26, 1979, 95-8.
- «The function of the Euripides scene in Aristophanes' *Acharnians*», *G&R* 29, 1982, 35-41.
- *Aristophanes Poet and Dramatist*, London-Sydney 1986.
- HENDERSON, J., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991² (1975¹).
- «*Lysistrata*: The Play and its Themes», en *Aristophanes: Essays in Interpretation*

- (*YCIS* 26), New York 1980, 153-218.
- HESS, S., *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, Diss. Heidelberg 1953.
- HOLMES, L. M., *Character naming in Aristophanes*, Diss. Ann Arbor 1996 (1990).
- HOLZINGER, K., *Erklärungen umstrittener Stellen des Aristophanes* (SAWW 208, 5), Wien-Leipzig 1928.
- HOURLMOUZIADES, N. C., *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.
- DE HOZ, J., «Aristófanes y la irracionalidad cómica del cuento popular», en COY, J.-DE HOZ, J. (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios*, I, Salamanca 1975, 71-105.
— *On Aeschylean Composition*, I, Salamanca 1979.
- HUBBARD, Th. K., *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London 1991. Reseñado por MAMOLAR, I., *Veleia* 8-9, 1991-2, 530-2.
- JACQUES, J. M., «Mouvement des acteurs et conventions scéniques dans l' Acte II du *Bouclier de Ménandre*», *GB* 7, 1978, 37-56.
- JAKOBSON, R., *Lingüística y Poética*, traducción de GUTIÉRREZ-CABELLO, A. M^a, Madrid 1981.
- JANSEN, S., «Esquisse d' une théorie de la forme dramatique», *Langages* 12, 1968, 71-93.
- KAIMIO, M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970.
- VAN KESTEREN, A., «Der Stand der modernen Dramentheorie», en VAN KESTEREN, A.-SCHMID, H. (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, 41-58.
- KLEINKNECHT, H., *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937.
— «Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' *Rittern*», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 144-54 (= *Hermes* 77, 1939, 58-65).
- KOCH, K.-D., *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen 1968² (1965¹).
- KOCH, W., *De personarum comicarum introductione*, Diss. Breslau 1914.
- KÖRTE, A., «Komödie (griechische)», *RE* XI, 1921, cols. 1207-75.
- KRAUS, W., *Aristophanes' Politische Komödien. Die Acharner/Die Ritter*, Wien 1985.
- LANDFESTER, M., *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam 1967.
— *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York 1977.
- LASSO DE LA VEGA, J. S., «Realidad, idealidad y política en las comedias de Aristófanes», *CFC* 4, 1972, 9-89.
- LEO, Fr., *Quaestiones Aristophaneae*, Bonn 1873.

- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, traducción de DÍAZ REGAÑÓN, J. M^a, ROMERO, B., Madrid 1983.
- LEVER, K., *The Art of Greek Comedy*, London 1956.
- LONG, T., «Understanding Comic Action in Aristophanes», *CW* 70, 1976, 1-8.
 — «The Parodos of Aristophanes' *Wasps*», *ICS* 1, 1976, 15-21.
 — *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale and Edwardsville 1986.
- LONGO, O., «Introiti combinati nella tragedia attica», *AAPat* 86, 1973-4, 173-81.
- LÓPEZ EIRE, A., «La lengua de la comedia aristofánica», *Emerita* 54, 1986, 237-74.
 — *La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996.
 — «El texto de la comedia aristofánica como texto de una representación dramática», en GARCÍA NOVO, E.-RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid 1998, 229-50.
- LOWE, J. C. B., «The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes», *BICS* 9, 1962, 27-42.
 — «Some Questions of Attribution in Aristophanes», *Hermes* 95, 1967, 53-71.
- LUCAS, J. M., *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid 1982.
- MacCARY, W. T., «Philokleon *Ithyphallos*: Dance, Costume and Character in the *Wasps*», *TAPhA* 109, 1979, 137-47.
- MacDOWELL, D. M., «Clowning and slapstick in Aristophanes», en REDMOND, J. (ed.), *Farce (Themes in Drama 10)*, Cambridge 1988, 1-13.
 — «The Number of Speaking Actors in Old Comedy», *CQ* 44, 1994, 325-35.
- MAMOLAR, I., Reseña de HUBBARD, Th. K., *The Mask of Comedy*, *Veleia* 8-9, 1991-2, 530-2.
 — «Los anuncios del coro en la comedia de Aristófanes», *Emerita* 65, 1997, 287-302.
 — «Ruidos y voces fuera de escena en las comedias de Aristófanes», en GARCÍA SOLER, M^a J. (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria-Gasteiz 2002, 99-114.
- MARCUS, S., «Modèles mathématiques dans l' étude du drame», *T.A. Informations* 2, 1967, 86-7.
 — «Mathematische Methoden im Theaterstudium», en MARCUS, S., *Mathematische Poetik*, traducción al alemán de MÂNDROIU, E., Frankfurt/M 1973, 287-370.
 — «Estrategia de los personajes dramáticos», en HELBO, A. et alii, *Semiología de la representación*, traducción de ELIAS, J., Barcelona 1978, 87-105.
- MARSHALL, C. W., «Comic Technique and the Fourth Actor», *CQ* 47, 1997, 77-84.
- MASTROMARCO, G., «La parabasi aristofanea tra realtà e poesia», *Dioniso* 57, 1987, 75-93.
 — *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1996² (1994¹).
 — «La *Lisistrata* di Aristofane: emancipazione femminile, società fallocratica e utopia

- comica», en LÓPEZ EIRE, A. (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua*. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996), Salamanca 1997, 103-16.
- MASTRONARDE, D. J., *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley-Los Angeles-London 1979. Reseñado por BAIN, D., *CR* 32, 1982, 4-6.
- «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», *ClAnt* 9, 1990, 247-94.
- MAZON, P., *Essai sur la composition des comédies d' Aristophane*, Paris 1904.
- «La Farce dans Aristophane et les origines de la Comédie en Grèce», *Revue d'Histoire du Théâtre* 3, 1951, 7-18.
- McEVILLEY, Th., «Development in the lyrics of Aristophanes», *AJPh* 91, 1970, 257-76.
- McLEISH, K., *The Theatre of Aristophanes*, London 1980.
- MELERO, A., *Atenas y el pitagorismo (Investigación en las fuentes de la comedia)*, Salamanca 1972.
- «Niveles de lengua y estilo en la comedia aristofánica», *Quaderns de Filologia (Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner: Estudis de llengua i literatura)*, II, Valencia 1984, 203-10.
- «La Comedia antigua», en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la Literatura griega*, Madrid 1988, 431-74.
- MOULTON, C., *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981.
- MUECKE, F., «Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11, 1977, 52-67.
- NEWIGER, H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- «Retraktationen zu Aristophanes' *Frieden*», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 225-55 (= *RhM* 108, 1965, 229-54).
- «L' integrazione delle forme tradizionali nell' azione», *Dioniso* 57, 1987, 15-30.
- «Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco», *Dioniso* 59, 1989, 173-85.
- OLEZA, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia*, III, 1981, 153-223.
- OLSON, S. D., «Names and Naming in Aristophanes», *CQ* 42, 1992, 304-19.
- «We didn't know whether to laugh or cry: the case of Karkinos», en HARVEY, D.-WILKINS, J. (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 65-74.
- PAPPAS, Th., «Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: Struttura e funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane», *Dioniso* 57, 1987, 191-202.

- PERUSINO, F., *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968.
- *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986.
- PFISTER, M., *Das Drama*, München 1988⁶ (1977¹).
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1997 (1927¹).
- *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.
- *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988 (reimpr. con adiciones y correcciones) (1968² rev. por GOULD, J., LEWIS, D. M.) (1953¹).
- PINTACUDA, M., *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palermo 1982.
- POE, J. P., «Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy», *HSPH* 95, 1992, 121-56.
- «The Determination of Episodes in Greek Tragedy », *AJPh* 114, 1993, 343-96.
- «Entrances, exits, and the structure of Aristophanic Comedy», *Hermes* 127, 1999, 189-207.
- «Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy», *RhM* 143, 3-4, 2000, 256-95.
- POHLENZ, M., «Aristophanes' Ritter», *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 5, 1952, 95-128.
- POPPELREUTER, J., *De Comoediae Atticae primordiis particulae duae*, Diss. Berlin 1893.
- QUIJADA, M., «Reflexiones generales y cambios de escena en la tragedia griega», en *El teatre grec i romà*, Actas del VIII^e Simposi, Societat Espanyola d'Estudis Clàssics (Secció Catalana), Barcelona 1986, 149-58.
- «Observaciones críticas sobre la comedia de Menandro», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, abril 1987), vol. II, Madrid 1989, 313-8.
- *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria-Gasteiz 1991.
- «El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad», en BÉCARES, V. et alii (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid-Salamanca 2000, 41-57.
- RAU, P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- REINHARDT, K., «Aristophanes und Athen», en NEWIGER, H.-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 55-74 (= *Europäische Revue* 14, 1938, 754-67).
- RICHTER, G., *De mutis personis quae in tragoedia atque comoedia Attica in scaenam producuntur*, Diss. Halle 1934.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983² (Barcelona 1972¹).
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «Ar. Ran. (460-674) y la estructura escénica de la comedia», en AGUILAR, R. M. et alii (eds.), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. Homenaje a Luis Gil*, Madrid

- 1994, 359-70.
- «La structure scénique du prologue chez Aristophane», en THIERCY, P.-MENU, M. (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), Bari 1997, 43-65.
 - «División escénica de *Las Aves*», *CFC* 7, 1997, 55-69.
 - «Aristóphanes y la escena», en GARCÍA NOVO, E.-RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid 1998, 273-88.
 - «La forma escénica de la Comedia antigua. Un ejemplo: los *Acarnienses*», en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *La Comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid 1998, 113-36.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, E., «Comicidad verbal y sistema de lengua», *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, Madrid 1968, 177-92.
- *Estudios sobre la lengua de Aristóphanes*, Tesis doctoral inédita, Univ. Compl., Madrid 1972.
- ROSSI, L. E., «Mímica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle *Vespe* e di altri passi aristofanei)», *RCCM* 20, 1978, 1149-70.
- ROTHWELL, K. S., «Was Carcinus I a tragic playwright», *CPh* 89, 1994, 241-5.
- RUANO DE LA HAZA, J. M^a, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid 2000.
- RUSSO, C. F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984² (1962¹).
- SCHMID, W.-STÄHLIN, O., *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 4, München 1980 (1946¹).
- SEALE, D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London 1982.
- SIFAKIS, G. M., *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971.
- «The One-Actor Rule in Greek Tragedy», en GRIFFITHS, A. (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (*BICS* Suppl. 66), London 1995, 13-24.
- SILK, M. S., «Aristophanic paratragedy», en SOMMERSTEIN, A. H. *et alii* (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990), Bari 1993, 477-504.
- *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SLATER, N. W., «From Ancient Performance to New Historicism», en SLATER, N. W.-ZIMMERMANN, B. (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie (Drama 2)*, Stuttgart 1993, 1-13.
- SOMMERSTEIN, A. H., «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», *CQ* 28, 1978, 383-95.
- «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* 30, 1980, 46-56.

- «Act division in Old Comedy», *BICS* 31, 1984, 139-52.
- «The silence of Strepsiades and the *agon* of the first *Clouds*», en THIERCY, P.-MENU, M. (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), Bari 1997, 269-84.
- SOUTO DELIBES, F., «La figura de Sócrates en la comedia ateniense», en LÓPEZ EIRE, A. (ed.), *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua*. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996), Salamanca 1997, 339-45.
- ΣΤΕΦΑΝΗΣ, Ι. Ε., 'Ο δούλος στίς κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ ρόλος του καί ἡ μορφή του, Θεσσαλονίκη 1980 (en griego moderno con un resumen en inglés).
- STONE, L. M., *Costume in Aristophanic Comedy*, Salem, N. H., 1984 (reimpr.) (New York 1981¹).
- STOREY, I. C., «“The Blameless Shield” of Kleonymos», *RhM* 132, 1989, 247-61.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en *Nuevos estudios de literatura griega (Cuadernos de la «Fundación Pastor» 27)*, Madrid 1981, 55-94.
- SÜSS, W., «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes», *RhM* 97, 1954, 115-59, 229-54, 289-316.
- TAAFFE, L. K., *Aristophanes & Women*, London-New York 1993.
- TAILLARDAT, J., *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*, Paris 1965².
- TAPLIN, O., «Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*», *GRBS* 12, 1971, 25-44.
- *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1989 (con correcciones) (1977¹). Reseñado por DIGGLE, J., *CR* 29, 1979, 206-9.
- *Greek Tragedy in Action*, Berkeley-Los Angeles 1977.
- «Did Greek dramatists write stage instructions», *PCPhS* 23, 1977, 121-32.
- «Opening Performance: Closing Texts?», *Essays in Criticism* 45, 1995, 93-120.
- THIERCY, P., *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.
- THOMPSON, D'A. W., *A Glossary of Greek Birds*, London-Oxford 1936².
- VAIO, J., «Aristophanes' *Wasps*. The Relevance of the Final Scenes», *GRBS* 12, 1971, 335-51.
- VOS, M., *Skythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting*, Groningen 1963.
- WARNING, R., «Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie», en WARNING, R.-PREISENDANZ, W. (eds.), *Das Komische*, München 1976, 279-333.
- WEBSTER, T. B. L., «Preparation and Motivation in Greek Tragedy», *CR* 47, 1933, 117-23.
- *Greek Theatre Production*, London 1970² (1956¹).
- *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy (BICS Suppl. 39)*, London 1978³ (rev. y aum. por GREEN, J. R.) (1960¹).

- *Monuments Illustrating New Comedy* (BICS Suppl. 50), London 1995³ (rev. y aum. por GREEN, J. R. and SEEBERG, A.) (1961¹).
 - *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (BICS Suppl. 20), London 1967² (1962¹).
- WELSH, D., «The Ending of Aristophanes *Knights*», *Hermes* 118, 1990, 421-9.
- WHITE, J. W., *The Verse of Greek Comedy*, Hildesheim 1969 (reimpr.) (London 1912¹).
- WHITMAN, C. H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964.
- WILES, D., «Reading Greek Performance», *G&R* 34, 1987, 136-51.
- WILKINS, J., Reseña de HALLERAN, M. R., *Stagecraft in Euripides*, *CR* 36, 1986, 305-7.
- ZEITLIN, F. I., «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», en FOLEY, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York 1981, 169-217.
- ZIELINSKI, Th., *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.
- ZIMMERMANN, B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. I: *Parodos und Amoibaion*; Bd. II: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985² (1984¹); 1985.
- «L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane», *Dioniso* 57, 1987, 49-64.
 - «Aristophanes und die Intellektuellen», en BREMER, J. M.-HANDLEY, E. W. (eds.), *Aristophane (Entretiens sur l' Antiquité Classique 38)*, Vandoeuvres-Genève 1993, 255-86.
 - «Comedy's Criticism of Music», en SLATER, N. W.-ZIMMERMANN, B. (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie (Drama 2)*, Stuttgart 1993, 39-50.

