

ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ

HOMENAJE A LA PROFESORA
OLGA OMATOS

J. Alonso Aldama, C. García Román, I. Mamolar Sánchez (eds.)



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

*Squills
not possible to do
for flies I basin o
to sit in the sun*

ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ
HOMENAJE A LA PROFESORA OLGA OMATOS

ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ
HOMENAJE A LA PROFESORA OLGA OMATOS

Javier Alonso Aldama
Cirilo García Román
Idoia Mamolar Sánchez
(editores)

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del Pais Vasco Unibertsitatea
A R G I T A L P E N
Z E R B I T Z U A
SERVICIO EDITORIAL

CIP. Biblioteca Universitaria

Este libro ha sido publicado gracias a la ayuda y colaboración de las Instituciones y personas que aparecen en la *Tabula Gratulatoria* que cierra el mismo.

Ilustración de cubierta: Edward Lear, *Vista de la ciudad de Zante desde la colina del castillo*, 1863.
Fine Art Society, Londres.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9860-011-7

Depósito legal/Lege Gordailua: BI-3154-07

ÍNDICE

Prólogo <i>José Luis Melena</i>	xiii
Presentación <i>Nicos Hadjinicolaou</i>	xv
Nota de los editores	xvii
Bertutea <i>Andolin Eguzkitza</i>	1
Melpo Axioti, una poetisa griega del siglo XX. <i>Contrabando</i> <i>Javier Alonso Aldama</i>	5
La luz en Santa Sofía según Procopio <i>José Ramón Arana</i>	29
Los incunables del Colegio San Estanislao de Salamanca <i>Alejandro Barcenilla</i>	47
Una aproximación al relato de la derrota: la batalla del Trasimeno (Liv., 22.4-7) <i>Jesús Bartolomé</i>	53
Apuntes sobre un debate (orto)gráfico <i>Josep M. Bernal</i>	67
Historia de un cisma cristiano. Relaciones entre bizantinos y occidentales durante la Edad Media <i>María Isabel Cabrera Ramos</i>	75
Propuesta de datación de las inscripciones vasconas <i>Esther Cantón Serrano</i>	83

El Edipo poético de Kavafis <i>Miguel Castillo Didier</i>	101
Τα διηγήματα <i>Εθισμός στη νικοτίνη</i> του Θανάση Βαλτινού: Μικροψηφίδες μιας τέχνης υψηλής <i>Κ. Χρυσομάλλη-Henrich</i>	111
El régimen alimenticio – <i>menjar i beure</i> – en la Orden de San Juan de Jerusalén, según los manuscritos de la Orden (siglos XIV-XV) <i>Ricardo Cierbide</i>	123
La hispanidad de Albert Camus <i>Rosa de Diego</i>	141
Πριν από τη θεωρία: Αναζητώντας τις πηγές έμπνευσης και τις πρώτες μορφές έργων της ελληνικής πεζογραφίας <i>Κωνσταντίνος Α. Δημάδης</i>	153
Λόγος πάνυ ωφέλιμος και περιχαρής: The Title in Early Modern Greek Literature <i>Vicky Panayotopoulou-Doulaveras</i>	171
Clasicismo e Ilustración: modelos sin nostalgia <i>Antonio Duplá</i>	183
El ambón de Santa Sofía <i>José M. Egea</i>	191
Crisóbulo de Andrés Paleólogo en favor de Pedro Manrique, II Conde de Osorno <i>José Manuel Floristán Imízcoz – J. A. Gómez Montero</i>	215
Un texto bizantino medieval en España <i>César García Álvarez</i>	225
El control de la gestión político-administrativa del Diputado General de Álava Diego Martínez de Álava: el juicio de residencia de 1504 <i>Ernesto García Fernández</i>	241
Reflexiones makriyaneas sobre la Grecia Antigua y la Europa Ilustrada en la formación de la conciencia neogriega <i>Isabel García Gálvez</i>	257
Las fuentes textuales de la <i>pictura</i> de la empresa 39 de las <i>Empresas Morales</i> de Juan de Borja <i>Cirilo García Román - Alejandro Martínez Sobrino</i>	267

La salsa de la Guerra (Aristófanes, <i>Paz</i> 236-288) <i>M.^a José García Soler</i>	277
La presencia de lo español en la música ligera de entreguerras (1930-1940) y en la música rebética griegas <i>Manuel González Rincón</i>	291
La verdad del amor cuando es ficción (en la Roma Clásica) <i>Felipe González Vega</i>	309
Con la mejor de las intenciones: para una pragmática de la intencionalidad comunicativa <i>Marco Antonio Gutiérrez Galindo</i>	319
Sobre el vandalismo <i>Nicos Hadjinicolaou</i>	337
Οι επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη νεοελληνική πολιτική ιδεολογία <i>Ιωάννης Κ. Χασιώτης</i>	353
Αναθεώρηση προβληματικών ομοιοκαταληξιών στην κρητική λογοτεχνία II <i>Günther Steffen Henrich</i>	365
Repensar la antigua Grecia con Nicole Loraux <i>Ana Iriarte</i>	379
Labores de Troya. Los laberintos de iglesia en Bizkaia <i>Joseba Juaristi - Arantza Gogiascoechea</i>	391
Οι κοσμολογικές διαστάσεις της ποιητικής μυθολογίας του Νικηφόρου Βρεττάκου. Η συλλογή <i>Ο διακεκριμένος πλανήτης</i> <i>Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος</i>	417
El Monte Atos en tiempos de los últimos Paleólogos <i>Ílias Karageorgos - Javier Martínez</i>	429
Συντακτικά σθένη των ρημάτων της νέας ελληνικής <i>Φώτης Α. Καβουκόπουλος</i>	439
Το ελληνικό κοσμοσύστημα στην ύστερη οικουμένη. Τα «κοινά» της οθωμανοκρατίας <i>Γιώργος Κοντογιώργης</i>	457
Ελληνικό θέατρο. Οι ποιητικές μεταμορφώσεις του λαϊκού: <i>Μ. Αυγέρη, Μπροστά στους ανθρώπους (1904)</i> <i>Γεωργία Λαδογιάννη</i>	473

Regalos, costes y resultados en la reconstrucción del protovasco: el caso de <i>andere</i> <i>Joseba A. Lakarra</i>	487
La oposición Dialéctica/Retórica en un poema de Fulberto de Chartres <i>Guadalupe Lopetegui Semperena</i>	501
La trilogía euripídea de M. Cacoyannis <i>Amor López Jimeno</i>	511
Real and Imagined Greece in Herman Melville <i>M.^a Felisa López Liqueste</i>	531
La poesía de Ánite y Nósíde: una revisión de su entidad y trascendencia a la luz de las aportaciones de los recientes estudios <i>Elena Macua</i>	539
Επιστημάνσεις για το αξίωμα του Βασιλικού Πρωτονοταρίου τον 12ο αιώνα <i>Elisabet Madariaga</i>	551
De la universalización del elemento femenino a la erotización universal en la obra de Andreas Embiricos <i>Constantin Makris</i>	565
El anuncio de la última entrada de Pueblo en <i>Caballeros</i> (1326-1332) <i>Idoia Mamolar Sánchez</i>	575
Adonis doliente: héroes lisiados en Palamás y Sikelianós <i>Ernest Marcos Hierro</i>	583
Enseñanza virtual y Filología <i>Javier Martínez</i>	593
El lugar de Yoryis Pavlópulos en la poesía griega moderna <i>Ángel Martínez Fernández</i>	609
A propósito de Juvenal I, 10-11 <i>Alejandro Martínez Sobrino</i>	621
El viaje de la memoria o el sarcófago de la tradición <i>Nikos Mavrelos</i>	631
El manzano y el águila (Notas a una canción popular griega) <i>Antonio Melero</i>	639
Las relaciones entre la Dictadura de Primo de Rivera y los intelectuales Miguel de Unamuno y Vicente Blasco Ibáñez, a través de la prensa griega <i>Matilde Morcillo Rosillo</i>	647

Imágenes de Grecia en la obra de Virginia Woolf <i>M.^a Teresa Muñoz García de Iturrospe</i>	653
Islamisations dans le Péloponnèse pendant la première période de la domination ottomane (1460-1685/87): un bilan provisoire <i>Georgios V. Nikolaou</i>	667
Tradición e innovación en <i>Troyanas</i> de Eurípides <i>Milagros Quijada</i>	681
Aspecto físico y retórica en la novela griega antigua <i>Elena Redondo Moyano</i>	691
La derrota en Amiano Marcelino 16, 12 <i>Pedro Redondo Sánchez</i>	707
La villa romana. Un ejemplo de empresa agraria <i>Rosalía Rodríguez López</i>	715
Glykas and Kartanos <i>Dean Sakel</i>	725
La familia léxica de <i>xénos</i> en Homero: usos y significados, I (<i>Iliada</i>) <i>Rosa-Araceli Santiago Álvarez</i>	733
Sobre la responsabilidad del oficio de epigrafista: tres ejemplos significativos de inscripciones en ocasiones no bien editadas <i>Juan Santos Yanguas - Ángel Luis Hoces de la Guardia Bermejo</i>	743
Las traducciones de textos antiguos griegos al árabe <i>Salah Serour</i>	753
La crónica de Creta de un viajero cretense: I. Hatzidakis <i>Manuel Serrano</i>	761
Pequeña antología de poemas de C. Palamás <i>Alfonso Silván Rodríguez</i>	779
Una esposa para el khan. Una jugada maestra de la diplomacia bizantina del siglo VII <i>José Soto Chica</i>	787
Η βιβλιοθήκη του Ελληνορθόδοξου Πατριαρχείου Αλεξανδρείας μεταξύ Ανατολής και Δύσης <i>Ευθύμιος Σουλογιάννης</i>	803
«Αδύναμες ψυχές μέσα στ' ασφοδίλια». Iconografía del Juicio Final en la obra de Seferis y en <i>Οράματα και Θάματα</i> de Macriyanis <i>Penélope Stavrianopulu</i>	811

Observaciones sobre algunos textos gastronómicos de Micenas <i>Carlos Varias García</i>	831
Marivaux: el juego del amor y la seducción en el siglo XVIII <i>Lydia Vázquez</i>	843
Επιβιώσεις αρχαιοελληνικής προφοράς στη νεοελληνική δημοτική <i>Παναγιώτης Α. Γιαννόπουλος</i>	853

EL ANUNCIO DE LA ÚLTIMA ENTRADA DE PUEBLO EN *CABALLEROS* (1326-1332)*

IDOIA MAMOLAR SÁNCHEZ
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

La última entrada de Pueblo en *Caballeros* va acompañada de un anuncio cuya extensión, para los usos de la comedia, puede considerarse amplia. Si la mayor parte de las introducciones de personajes en la obra de Aristófanes son grupos breves de uno a tres versos, la que acompaña a la aparición de Pueblo tiene siete (1326-1332).¹

El anuncio, dialogado y en tetrametros anapésticos, es el siguiente:²

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ

Ὅψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων ψόφος ἤδη τῶν προφυλαίων·
Ἄλλ' ὀλολύξατε φαινομέναισιν ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις
καὶ θαυμασταῖς καὶ πολυύμοις, ἔν' ὁ κλεινὸς Δῆμος ἐνοικεῖ.

ΧΟΡΟΣ

ᾧ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθῆναι,
δείξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ἡμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον. 1330

ΑΛΛΑΝΤΟΠΩΛΗΣ

Ὅδ' ἐκεῖνος ὄρᾱν τεττιγοφόρος, τὰρχαίῳ σχήματι λαμπρός·
οὐ χοιρινῶν ὄζων, ἀλλὰ σπονδῶν, σμύρνη κατάλειπτος.

MORCILLERO

Vais a verle, pues ya se oye el ruido de los Propileos al abrirse.
Lanzad gritos de júbilo ante la aparición de la antigua Atenas,
maravillosa y celebrada en tantos himnos, donde habita el glorioso Pueblo.

CORIFEO

¡Oh reluciente, coronada de violetas y muy envidiada Atenas!,
muéstranos al monarca de la Hélade y de esta tierra. 1330

MORCILLERO

Ahí está, ya podéis verle, con la cigarra prendida del cabello, resplandeciente
con su traje antiguo; no oliendo a votos sino a libaciones de paz, ungido de mirra.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación UPV/EHU05/17, financiado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

¹ En nuestra tesis doctoral (*Los movimientos escénicos en la comedia de Aristófanes. Un estudio de técnica teatral*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz 2002, cap. 1: «El anuncio de entrada en escena», 31-96), estudiamos el anuncio de entrada en las primeras comedias de Aristófanes (de *Acarnienses* a *Paz*), examinando diversos aspectos referidos a la forma y al contenido de dicho elemento, su función y la persona que lo formula (coro o actor). El presente trabajo se basa esencialmente en ese estudio.

² Seguimos la edición de V. Coulon, con traducción al francés de H. van Daele, *Aristophane. I: Les Acharniens - Les Cavaliers - Les Nuées*, Paris 1987 (12.^a ed.). La traducción al español es nuestra.

Antes de seguir adelante, el número de versos que alcanza el anuncio de *Caballeros* 1326-1332 merece una aclaración. Podría decirse que a lo largo del pasaje la entrada de Pueblo es doblemente anunciada: por primera vez en 1326, con la alusión del 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 (1331-1332), que constituyen el verdadero anuncio, y que están también a cargo del vendedor de morcillas. En cuanto al resto, 1327-1328 contienen la orden de éste mismo, dada al coro, de celebrar con gritos la aparición de Atenas; y 1329-1330, 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 como parte de la introducción de Pueblo, que de este modo alcanza una extensión notable. Estudiamos, por lo tanto, 1326-1332 como un solo anuncio.

La utilización, por parte de Aristófanes, de 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 –al menos en el caso que nos ocupa– guarda relación con la importancia del movimiento que se produce. Pueblo aparece en *Caballeros* 1326 investido de su poder soberano, lo que constituye el punto culminante de la comedia. La situación inicial de la que parte *Caballeros* –recordémoslo– es la pérdida de autoridad de Pueblo a manos de su esclavo Paflagonio. El Morcillero –el héroe de la comedia–, apoyado por los caballeros del coro, logra acabar con la tiranía del Paflagonio y devolver a Pueblo su esplendor de antes. Desde la párodo (242 ss.), en la que el coro irrumpe en la orquesta acosando al Paflagonio, hasta la segunda parábasis (1264 ss.), la obra se compone de una serie de enfrentamientos entre éste y el Morcillero, de los que el Paflagonio sale siempre derrotado. La parte final de la pieza (1316 ss.), en la que se incluye el pasaje que nos ocupa, ejemplifica el triunfo del vendedor de morcillas.

El anuncio que estudiamos comienza con la alusión del Morcillero al ruido de la puerta al abrirse (1326). A este respecto hay que decir que el anuncio de entrada no tiene por qué ser de naturaleza visual exclusivamente. Una señal acústica, como ocurre aquí, o de otro tipo, indica en ocasiones la aparición de un personaje en escena. Por poner algún ejemplo del caso más frecuente, un sonido (ruido o voz) precede a la visión del personaje en *Acarnienses* 238-240, *Avispas* 143, *Paz* 232-235, *Aves* 1196-1198, *Ranas* 312-322, 603b-604 y, como acabamos de señalar, en *Caballeros* 1326-1332;³ en cuanto a *Avispas* 202b-208, tiene en común con estos pasajes el hecho de que hay también una señal previa, aunque de naturaleza visual: un poco de tierra caída (real o imaginariamente) del tejado es lo que anticipa aquí la aparición del personaje (Filocleón) en lo alto; finalmente, en la

³ Para los sonidos que se oyen fuera de escena en la obra del autor, puede verse nuestro trabajo «Ruidos y voces fuera de escena en las comedias de Aristófanes», en: M.^a J. García Soler (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzaráin*, Vitoria-Gasteiz 2002, 99-114. La vinculación de tales sonidos a la entrada de personajes era precisamente una de las principales conclusiones de dicho estudio.

entrada del coro de los Iniciados en *Ranas*, el olor de las antorchas rituales (313b-314), unido a otras señales (sonido de flautas y voces de los Iniciados), advierte la aparición del grupo.

Dicho esto, lo que nos interesa destacar es la expectación que genera el contacto gradual entre el personaje ya presente en escena y el que entra. El hecho de que éste último, antes de ser visto, sea oído, o sentido de algún otro modo, dirige la atención del espectador hacia su entrada, acentuando así la curiosidad que despierta por sí misma la aparición de un personaje. En el caso de *Caballeros*, el ruido de la puerta al abrirse crea la expectativa de la entrada de Pueblo, pero hay más, ya que tal expectativa resulta frustrada: en efecto, cuando los Propileos de la Acrópolis se abren, «aparece» la antigua Atenas, y no Pueblo, como el Morcillero adelantaba al coro (Ὀψεσθε δέ, 1326a). Se trata de otro recurso para incrementar la expectación por la entrada de la figura, que se produce finalmente en 1331.

Respecto al ruido de la puerta, es una forma de introducción de personajes que llegó a ser típica en la Comedia Nueva, pero que también se encuentra en Aristófanes, como acabamos de ver, y en la tragedia.⁴ Es importante señalarlo para la historia del motivo. Los anuncios acústicos de este tipo en Aristófanes son dos: el de *Caballeros* que nos ocupa y el de *Ranas* 603b-604.

Finalmente, el contacto gradual y la expectativa frustrada de la aparición de Pueblo no son los únicos procedimientos que se utilizan para suscitar interés en el espectador por la entrada del personaje. La petición que el corifeo formula a Atenas, cuando ésta aparece en lugar de Pueblo, solicitándole que muestre a su morador (1329-1330), contribuye también a lograr tal efecto.

Otra característica destacada del anuncio de *Caballeros* que da un relieve especial a la aparición del personaje, es su tono religioso y solemne. Hay quien sostiene que la entrada de Pueblo es una escena de epifanía configurada según el modelo cultural;⁵ una conclusión a la que se llega después de analizar minuciosamente el vocabulario, no sólo de la introducción, sino del resto de la esticomitía en tetrametros anapésticos en la que se incluye, y que está dedicada por entero a la «entrada» de Pueblo (los versos 1316-1325 sirven para preparar la aparición del personaje; 1326-1332 contienen el anuncio de la misma; y 1333-1334, el saludo del corifeo al recién llegado). No obstante, la opinión no es unánime. Aun reconociendo que existe, en efecto, un vocabulario religioso, característico en parte de una epifanía, otros estudiosos argumentan que tal vocabulario aparece asociado, no a Pueblo, sino al Morcillero y a Atenas.⁶ 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 del Morcillero, y divina de éste último y de aquélla. Nosotros pensamos que tal caracterización afecta de forma indirecta a Pueblo.

Pues bien, las pinceladas de religiosidad en la introducción del personaje corresponden a la antigua Atenas.⁷ El lugar donde habita el rejuvenecido Pueblo, y cuya aparición se

⁴ Véanse K. B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988, 6-7, y N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965, 15-16.

⁵ H. Kleinknecht, «Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' *Rittern*», en: H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 144-154 (= *Hermes* 77, 1939, 58-65).

⁶ Véase M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam 1967, 92-97.

⁷ Personificada aquí, en cierto modo, aunque no se encarne en una figura.

produce de forma inesperada durante el anuncio mismo de la entrada de éste, como ya se ha dicho, adquiere un aura divina: el Morcillero ordena al coro celebrar la presencia de la antigua Atenas con el grito ritual de júbilo, la *ὄλολυγή* (*ὄλολύξατε*, 1327a);⁸ 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 el corifeo pide a ésta que le muestre al soberano, se emplea de nuevo un término técnico, el verbo *δείκνυμι* (1330a), que designa la acción, hecha por los dioses, de poner a la vista una cosa.

Tal vocabulario lo encontramos en los versos centrales del anuncio. Dedicados todos ellos a la antigua Atenas, contienen el ceremonioso saludo que el corifeo brinda a la recién llegada (1329-1330) y la orden misma de hacerlo, dada por el Morcillero (1327-1328). El tono emocional que alcanza el anuncio en estos versos, en los que se incluye la reacción de los personajes escénicos ante la aparición que tiene lugar, es otro hecho destacado del anuncio, que pone en evidencia asimismo la significación del momento dentro de la obra.

Por lo que respecta al metro, se ha señalado que en la comedia el anapesto se halla a veces asociado a contextos culturales,⁹ lo que encaja bien con el tinte religioso que envuelve la aparición última de Pueblo (ya hemos dicho que la divinización de la antigua Atenas caracteriza de manera indirecta también a Pueblo), en el anuncio mismo, y de modo general en el conjunto de la esticomitia de que éste forma parte.

En fin, otro hecho interesante para lo que nos ocupa son los numerosos comentarios descriptivos que encierra el anuncio, comentarios que están cargados de valor simbólico y que tienen una especial significación para el conjunto de la obra. Tales comentarios, además, dotan de majestuosidad al momento concreto.

El anuncio ofrece una serie de detalles relacionados con la escenificación de la entrada que reflejan el nuevo orden establecido al final de la comedia. De la apariencia externa de Pueblo se destacan el peinado de antaño, con la cigarra prendida del cabello (*τεπτιγοφόρος*, 1331a), y el aspecto resplandeciente del personaje vestido al modo antiguo (*τάρχαίω σχήματι λαμπρός*, 1331b);¹⁰ por otra parte, está el decorado de los Propileos de la Acrópolis y de la antigua Atenas, que sirve de telón de fondo para la entrada; además, hay un conjunto de expresiones descriptivas, muy gráficas, que merecen citarse: así, los epítetos «reluciente y coronada de violetas» (1329),¹¹ que el corifeo aplica a la vieja Atenas; el calificativo *λαμπρός* («resplandeciente», 1331b), con que se describe el aspecto de Pueblo con su traje antiguo; y la imagen de éste último ungido de aromática mirra y oliendo a paz (1332). Todo ello, junto con algunos otros comentarios de naturaleza

⁸ Sobre este término y los siguientes, véase el análisis de Kleinknecht, «Epiphanie», 150-152, y las matizaciones del mismo que hace Landfester, *Ritter*, 94-98.

⁹ Véase B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. I: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 1985 (2.^a ed.), 65, y Bd. II: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985, 237, quien hace la observación a propósito de la solemne invocación de Sócrates al coro de Nubes en la comedia de este mismo nombre (*Nubes* 263 ss.), invocación que adopta la forma de un *ῥμνος κλητικός*, adecuado a la naturaleza divina del coro.

¹⁰ Sobre el vestido y el peinado de Pueblo, véanse R. A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim 1966, ad 1331, y L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, Salem, N. H., 1984, 66-67 y 403.

¹¹ Los dos conocidos epítetos (*λιπαράι καὶ ἰοστέφανοι*) procedentes de Píndaro (fr. 76 Snell-Maehler).

distinta, referidos ya sea a la vieja Atenas (así, los epítetos «maravillosa y celebrada en tantos himnos», *θαυμασταῖς καὶ πολυῦμνοις*, 1328a, y «muy envidiada», *ἀριζήλωτοι*, 1329b) o a Pueblo (así, los calificativos de *μόναρχος* de la Hélade, 1330b, y *κλεινός*, 1328b), representa la recuperación de la soberanía de éste último;¹² en cuanto a la Atenas de los viejos tiempos y las vestiduras 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 *σκηνή*, por donde entra el personaje, es apropiado para la nueva situación de Pueblo y le confiere la dignidad que le corresponde al final de la obra.¹³

En relación a las indicaciones sobre la puesta en escena que incluye el anuncio, no podemos saber con seguridad hasta qué punto los espectadores veían todo lo que se dice en el diálogo. El asunto, en general, es irresoluble. Por nuestra parte, tan sólo queremos apuntar un hecho reconocido por la crítica, a saber, la posibilidad de que en ocasiones los actores utilizaran las palabras del texto para sugerir en la imaginación del público aquello que no era visible sobre el escenario, o que se veía sólo de forma rudimentaria o simbólica. Un argumento definitivo de esto es, a nuestro entender, la existencia de escenas «nocturnas» en la comedia. Dado que las obras se representaban a la luz del día (como es lógico, si tenemos en cuenta que los antiguos teatros griegos eran al aire libre y no se disponía de sistemas de iluminación artificial que hubiesen permitido representaciones de noche en espacios abiertos tan grandes), el tiempo dramático en las escenas nocturnas era necesariamente sugerido al espectador por medio de la palabra de los personajes y de elementos del decorado.¹⁴ Un ejemplo de escena nocturna lo ofrece el inicio de *Las nubes*, donde ya las primeras palabras de Estrepsiades indican al público que la acción transcurre de noche: «¡Ay, ay! Oh Zeus soberano, ¡qué larga es esta noche! ¡Interminable! ¿No se va a hacer nunca de día? Y eso que hace ya un buen rato que he oído al gallo» (1-4); más tarde el viejo pide a un sirviente que le saque una lámpara para alumbrarse y así poder repasar las deudas que tiene contraídas a causa de su hijo: «Chico, enciende la lámpara y tráeme el libro de cuentas para que repase a cuántos debo dinero y calcule los intereses» (18b-20). Las indicaciones verbales, el accesorio de la lámpara y la propia situación escénica, con el padre y el hijo tendidos en sus camas y Fidípides roncando, servían, pues, para crear la ilusión de oscuridad, sugiriendo al público la idea de que la acción se desarrollaba de noche.

Por lo que respecta al anuncio de Pueblo, las indicaciones de lugar de los Propileos y de la vieja Atenas incluidas en la introducción podrían ser razonablemente dos ejemplos de elementos del espectáculo que existían sólo, o sobre todo, en la imaginación del público y

¹² El propio Pueblo, como hemos visto, es llamado de manera expresa *μόναρχος* (1330b), y *βασιλεύς* (1333a) cuando el corifeo le saluda después del anuncio. Ambos términos engrosan un vocabulario empleado en *Caballeros* que refleja el motivo central de la comedia, el problema de la soberanía (Landfester, *Ritter*, 96-98).

¹³ C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, 44.

¹⁴ Sobre las escenas «nocturnas» en Aristófanes y la utilización de la palabra para sugerir el tiempo dramático, véanse Dearden, *Stage*, 45-46, y G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1996 (2.^a ed.), 113-116. Mastromarco pone en relación la existencia de «decorado verbal» en el drama antiguo con el hecho de que el griego era un teatro técnicamente pobre (*Introduzione*, 111-112).

de los actores.¹⁵ La total flexibilidad con que se producen los cambios de localización en la comedia, lo que hace difícil que las obras se representasen ante un fondo muy realista,¹⁶ y los recursos técnicos limitados del teatro griego,¹⁷ favorecen tal hipótesis. Por otro lado, la importancia de la palabra y de la imaginación del público para situar el lugar de la acción, es un hecho señalado por los estudiosos.¹⁸

Evidentemente el elevado número de entradas y salidas de personajes en la comedia de Aristófanes no propicia que el texto se detenga de forma significativa en todas ellas. Cuando lo hace, hay que observar de qué manera y con qué intensidad el movimiento escénico es objeto de atención, y por qué. En el caso concreto que nos ocupa, la entrada del personaje va acompañada de un anuncio que para lo que es habitual en la comedia constituye una forma de introducción larga; mas no sólo esto, hemos visto cómo el propio contenido y la forma del anuncio sirven también para subrayar el movimiento escénico que se produce. Los diferentes recursos empleados para estimular la curiosidad del espectador por la entrada de Pueblo (señal acústica que anticipa la entrada, frustración de dicha expectativa y aparición demorada del personaje, con comentarios previos sobre ésta realizados por las figuras ya presentes sobre el escenario), el ceremonioso saludo a la antigua Atenas al mostrarse inesperadamente en lugar de Pueblo, la elaboración del anuncio y su tono solemne –reflejo, por otro lado, de la variedad de registros lingüísticos característica de la comedia de Aristófanes–, así como los detalles descriptivos numerosos sobre la propia entrada y la personalidad de las figuras (Pueblo y Atenas), y especialmente relevantes para el conjunto de la obra, son recursos, todos ellos, que se suman a la extensión misma del anuncio para acentuar la aparición de Pueblo al final de *Caballeros*.

¹⁵ No entendemos muy bien por qué A. H. Sommerstein (*The Comedies of Aristophanes*. Vol. 2: *Knights*, Warminster 1981) acepta que la puerta de la *σκηνή* se transforma momentáneamente en los Propileos de la Acrópolis con una simple indicación verbal (así parece desprenderse de su comentario al verso 1326), y, sin embargo, propone la utilización del *ἐκκύκλημα* para representar el lugar donde ahora vive Pueblo (ad 1327-1328, y «Notes on Aristophanes' *Knights*», *CQ* 30, 1980, 46-56, 54-56). El «giratorio» mostraría en este caso algún tipo de edificio que simbolizaba la antigua Atenas, un edificio, añade Sommerstein, lo suficientemente grande para albergar a Pueblo hasta su aparición en 1331, presumiblemente del estilo del período de las Guerras Persas 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.

¹⁶ Sobre el uso del lugar en la comedia, véase Dearden, *Stage*, 42-46.

¹⁷ Para una visión de conjunto sobre las condiciones de la representación dramática, puede consultarse Dearden, *Stage*, pássim. Especialmente interesante es Mastromarco, *Introduzione*, 105-141, que observa la escenificación de la comedia desde el punto de vista del «teatro», y no sólo desde el de la representación en sus aspectos más materiales; en la misma línea está M. Brioso, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en: M. Brioso-A. Villarrubia (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla 2005, 173-263, un trabajo sugerente y muy bien documentado, donde se hacen numerosas referencias a otras tradiciones teatrales; Brioso insiste en la importancia de la palabra en el drama griego antiguo y destaca entre sus funciones la ya mencionada de crear «decorados verbales», estimulando al público para que complete en su imaginación lo que ve en escena.

¹⁸ Véanse, por ejemplo, Dearden, *Stage*, 46, y P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989, 141-145.

No son los únicos. Como hemos visto, la esticomitia entera en que se inserta el anuncio está dedicada a la última entrada de Pueblo en la comedia (1316-1334), y tiene el mismo tono ceremonioso y cultual que aquél posee.¹⁹ Los versos que siguen al anuncio contienen el saludo del corifeo al recién llegado (1333-1334), mientras que los versos previos sirven para preparar la entrada (1316-1325). El Morcillero, que ha abandonado la escena con Pueblo antes de la segunda parábasis (1263), reaparece después del intermedio coral con una breve réplica de tres versos (1316-1318), que contiene diversas peticiones y una alusión rápida 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-1317) –donde se desarrolla una actividad sucia que no corresponde en absoluto al acontecimiento que ha tenido lugar, y que enseguida se desvela: la transformación de Pueblo en el Demo soberano que fue en otro tiempo–; después hace una nueva petición de carácter ritual que aporta el único elemento informativo de la réplica: el Morcillero declara necesario que los espectadores entonen un peán en acción de gracias por el suceso feliz que ha ocurrido (1318). A petición del corifeo, que toma la palabra a continuación (1319-1320), aquél comunica escuetamente que ha transformado a Pueblo devolviéndole su belleza (1321). El resto del diálogo hasta la introducción escénica de éste último se compone de nuevas preguntas del corifeo (dónde está Pueblo, 1322; cómo podrían verlo, qué atuendo y qué aspecto tiene, 1324) y de las correspondientes respuestas de su interlocutor (1323, 1325), las cuales, unas y otras, crean, junto con las réplicas anteriores, la expectación de la entrada de Pueblo, anunciada en los versos siguientes. Como sabemos, el ruido de los Propileos al abrirse resulta ser, sin embargo, una señal falsa de la aparición del personaje, que no ocurre hasta 1331, prolongándose la expectación por su entrada durante el propio anuncio.

La manera en que Aristófanes estimula la curiosidad de los espectadores en la primera parte de la esticomitia, y sobre todo en los versos que sirven para anunciar a Pueblo, es algo en lo que hemos insistido en nuestro trabajo. A este respecto hay que decir que no estamos ante un hecho excepcional sin paralelo dentro de la obra del autor; por el contrario, se ha señalado que la práctica de estimular la curiosidad del público y de jugar con las expectativas, por medio de procedimientos distintos, es un recurso dramático que Aristófanes utiliza con frecuencia en sus comedias.²⁰ La observación nos parece interesante a la hora de valorar la utilización del recurso en el pasaje estudiado, donde, por otra parte, la intensidad con que éste se emplea sin duda alguna destaca.

Señalemos, para terminar, otro hecho. Es claro que en el caso concreto de la última entrada de Pueblo en *Caballeros* la significación del momento en que ésta se produce determina que vaya acompañada de un anuncio largo para los usos de la comedia; tal anuncio tiene como finalidad resaltar la aparición del personaje, igual que los otros dos elementos asociados a la entrada que hemos visto: la preparación del movimiento y la apelación solemne del corifeo a Pueblo, a quien saluda como «rey de los griegos» (1333a), lo que sirve –ya lo hemos señalado– para la caracterización regia del personaje.

Es evidente que la elaboración de conclusiones definitivas sobre el uso de anuncios largos en la comedia de Aristófanes exigiría estudiarlos todos y ver en cada caso por qué se

¹⁹ Para los versos de la esticomitia distintos del anuncio, véanse Kleinknecht, «Epiphanie», 145-150, 152-153, y Landfester, *Ritter*, 92-94, 96-98.

²⁰ Véase Th. Gelzer, «Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*», *BICS* 23, 1976, 1-14.

han utilizado, pero éste no es ahora nuestro objetivo. No obstante, sí queremos destacar el hecho de que un anuncio largo en la comedia no guarda relación necesariamente con la importancia del personaje ni con la significación de la entrada. Así lo demuestra, por ejemplo, el anuncio de Hierocles en *La paz* (1043-1051). Hierocles es 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 ella «no existen» y después de ella son rápidamente olvidados. Pues bien, a través de su anuncio, el recitador de oráculos Hierocles, un personaje con toda claridad secundario, adquiere una importancia momentánea. Y lo hace, a nuestro juicio, en virtud 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 brilla con luz propia durante su paso por la escena, es importante «durante» su actuación, y, en este sentido, el relieve que le da el anuncio al entrar resulta completamente «lógico».