

ción de una casa, que aun la comedia nueva, cuyos asuntos no eran sacados de la vida pública, sino de la privada, las escenas, como ya hemos observado en el capítulo XXII, habían de ser necesariamente públicas; claro es que los poetas procuraban conducir la acción de modo que con la mayor naturalidad posible, pudieran verificarse en la calle y en las puertas de las casas, todos los encuentros y todas las conversaciones. Gracias á su carácter esencialmente político, la comedia antigua no tropezaba en este punto con grandes dificultades, y cuando había necesidad de representar el interior de una casa, se apelaba, como en la tragedia, al recurso del enciclema.

Es igualmente condición común á la tragedia y á la comedia, el número determinado de actores que debían desempeñar todos los papeles. Según un testimonio, por cierto no digno de entero é incondicional crédito ¹⁾, Cratino fijó aquel número en tres; y es la verdad que la mayoría de las comedias de Aristófanes, como las tragedias de Sófocles y de Eurípides, se prestan á ser ejecutadas por solo tres actores. En la comedia, sin embargo, el gran número de personajes secundarios hacía más frecuente y variado el cambio de papeles; así, por ejemplo, en los *Acarnienses*, mientras que el primer actor desempeñaba el papel de Diceópolis, el segundo y el tercero ejecutaban el de heraldo y el de Amíteo, el de embajador y el de pseudartabas, el de esposa y el de hija de Diceópolis, el de Eurípides y el de Cefisofon, el de megarense y el de sicofante, el de beocio y, por último, el de Nicarco ²⁾. No obstante, hay comedias de Aristófanes, las *Avispas*, por ejemplo, que como el *Edipo en Colono*, de Sófocles, no pueden ser representadas por menos de cuatro actores ³⁾.

Era asimismo común á la tragedia y á la comedia, el uso de la máscara y de trajes de colores vivos, si bien era diferente la forma de la una y de los otros. Ateniéndonos á las alusiones de Aristófanes, pues noticias precisas no han llegado hasta hoy, diremos que sus actores debieron asemejarse muy poco á los histriones de la comedia nueva de Plauto y de Terencio. Por

¹⁾ El Anónimo, *De comoedia*, p. XXXII. Véase Aristóteles, *Poética*, c. 5.

²⁾ Las niñas que se vendían como lechoncitos, eran indudablemente muñecas. Su *χοί-χοί* y los demás sonidos que proferían, eran probablemente producidos detrás de la escena, como parascenión.

³⁾ En las *Avispas*, Filocleon, Bdelicleon, y los dos esclavos Xantias y Sosias, se hallan á menudo conversando juntos en la escena.

preciosas pinturas de antiguos manuscritos, sabemos que estos últimos usaban en las representaciones el traje ordinario en aquella época; y que sus túnicas y palios cuadraban perfectamente á los de los personajes de la vida real á quienes los histriones representaban. Los trajes de los actores de Aristófanes, por el contrario, debían asemejarse más al de los bufones que á menudo hallamos pintados en los vasos de la Magna Grecia: justillo y calzon ceñidos y de abigarrados colores, y bastante semejantes al del arlequín moderno, vientres voluminosos y otros grotescos accesorios, á menudo por extremo indecorosos, y ligeramente velado el extravagante conjunto de su figura, por una capa; cubríanse, finalmente, el rostro con una máscara caricatural, pero cuyas líneas revelaban bien á las claras al público, el personaje á quien quería representarse. Sábese que Aristófanes tropezó con grandes dificultades antes de decidir á los fabricantes de máscaras ¹⁾ á hacerle, para la representación de los *Caballeros*, una que imitase el rostro de Cleon, demagogo generalmente temido. Los trajes de los coreutas, en las comedias de Aristófanes, era sobre todo lo que tenía un carácter verdaderamente extraño y fantástico: mas no hay que pensar que sus coros de aves, avispas, etcétera, fueran perfectas imitaciones de aves y avispas, sino que, como claramente se infiere de repetidas alusiones del mismo poeta, eran una mezcla de formas humanas y de cuerpos de animales ²⁾, y en la cual predominaba siempre la parte que más importaba hacer resaltar al poeta. En las avispas, por ejemplo, que representaban la turba de jueces atenienses, el aguijon era el atributo principal, porque significaba el punzon con que los jueces escribían sus votos en las tablas de cera; y estos jueces-avispas se agitaban, volvían y revolvían murmurando en la escena, mostrando y ocultando una especie de lanza larga, que representaba inmenso aguijon. Con su plástico simbolismo, la poesía antigua era muy apropiada para producir efectos cómicos, por la sola presencia del coro y de sus movimientos; así sucede también en otra pieza del mismo Aristófanes (el *Γῆρας*), en la cual se presenta en escena un coro de ancianos, cubiertos todos ellos con

¹⁾ *σκευοποιοί*. [*Caballeros*, 230 y ss. Bernhardt lo explica de diverso modo, *Griechische Litteraturgeschichte*, vol. 2, 2, p. 123.]

²⁾ Como los *Αἴβοι* con cabeza de animal (Fábulas de Esopo) en el cuadro descrito por Filostrato, *Imagg.*, 1, 3.

pieles de serpiente (que también se llamaba γῆρας), como símbolo de vejez, y quitándoselas de improviso, comienzan á moverse con los ademanes más extravagantes é indecorosos.

Lo mismo en la estructura que en los movimientos y cantos del coro, la comedia tenía muchos elementos peculiares y característicos. Afirman escritores autorizados, que eran veinticuatro las personas que formaban el coro cómico. Evidentemente fué este número, resultado de haber dividido por mitad el coro completo de una tetralogía trágica, compuesto de cuarenta y ocho coreutas, y la comedia conservaba indivisa esta mitad. De esta suerte, la comedia, aunque inferior bajo otros muchos aspectos á la tragedia, tenía sobre ella la ventaja de reunir un coro más numeroso, como consecuencia necesaria de constituir cada comedia un todo independiente y no parte de una tetralogía. Así se explica perfectamente, por qué los poetas cómicos eran mucho menos fecundos que los trágicos¹⁾. Cuando el coro entraba en escena en el orden acostumbrado, presentábase en filas de seis personas entonando el parodos, el cual no era ni tan extenso ni tan artístico como los de muchas de las tragedias; pero eran más breves los stasima que el coro cantaba al final de cada escena y mientras los actores se cambiaban de traje. Hay que advertir, sin embargo, que en la comedia, los stasima no tienen otra misión que la de señalar el comienzo y término de las escenas, y de ningún modo, como los de la tragedia, proporcionar al ánimo tranquilidad y sosiego. Ahora bien: la comedia reemplazaba con la parabasis, los cantos corales de que carecía²⁾.

La *parabasis*, que no era otra cosa que la marcha del coro en medio de la comedia, fué evidentemente mera derivación de los cortejos fálicos que habían dado origen al drama en general, y

¹⁾ Atribúyense á Aristófanes, cuya carrera dramática fué muy larga, 54 piezas, de las cuales no se tienen por auténticas cuatro; por consiguiente, no llegó ni siquiera á la mitad de las que había escrito Sófocles. (*Dindorf, *Aristoph. Fragm.*, p. 3—10, considera auténticas 44, [Véase la *Vita Aristophanis* en los *Poetae scenici* de Dindorf, p. 27.] y Bergk, *Aristoph. Fragm.*, Berolini, 1840, p. 10—14, solamente 43 piezas.) [En un catálogo publicado por Fr. Novati, *Hermes*, vol. 14, p. 461, asciende el número de obras á 44, mas en la relación que á aquél sigue sólo se citan los títulos de 42, y es que verosíblemente no se cuentan más que como una, las dos Εἰρήνη, y se han omitido las Σκηνάς καταλυβάνουσαι.]

²⁾ *Véase *De parabasi, antiquae comoediae Attic. interludio*, de C. Kock. Anclam, 1856.

constituyó el elemento primitivo de aquélla¹⁾. El coro, que hasta el momento de la parabasis estaba colocado entre la escena y la thymele, y de frente á la primera, pónese en movimiento, y en ordenadas filas avanza hacia el teatro, tomada esta palabra en su verdadero significado, esto es, hacia el lugar destinado á los espectadores: tal es la parabasis propiamente dicha²⁾, que por lo general iba acompañada de un canto en tetrametros anapésticos, alternados á veces con otros versos largos. Comenzaba con un canto breve en versos anapésticos ó trocaicos, que recibía el nombre de *commación*, y terminaba con larga serie de anapestos³⁾, á la cual se denominaba *pnigos* (y también *macron*), á causa de su extensión extraordinaria que exigía un gran esfuerzo de los pulmones. En esta parabasis, el poeta hace hablar al coro, de sus asuntos poéticos, de la finalidad de sus producciones, de los méritos que ha contraído para con el Estado, de sus relaciones con sus émulos y rivales, etc. Cuando la parabasis, tomada esta palabra en el más amplio sentido, es completa, sigue á aquella parte, otra que es la principal y á la que los anapestos sólo sirven de introducción. El coro entona un poema lírico, que es la mayoría de las veces un canto en alabanza de algún dios, y luego, en versos trocaicos,—por lo general en número de dieciséis—alguna burlona queja, un reproche á la ciudad, un ingenioso apóstrofe contra el pueblo: algo, en fin, que tenga relación más ó menos directa con el asunto principal de la comedia. A esta última parte se daba el nombre de *epirrhema*, esto es, adición, y ambas, la estrofa lírica y el *epirrhema*, eran repetidas como las antiestrofas. La parte lírica y su antiestrofa, nacieron evidentemente del antiguo *melos phallicon*, mientras que el *epirrhema* y el *antepirrhema* tenían su origen en las burlas y chanzonetas con que el coro cómico saludaba á la primera persona que hallaba al paso. Desde el momento en que la parabasis se convirtió en centro de la comedia, parecía natural que reemplazaran á aquellas burlas contra determinada persona, pensamientos más importantes y que interesaran

¹⁾ [Véase C. Agthe, *Die parabase und die Zwischenakte der alten attischen Komödie*, Altona, 1866, y el *Apéndice* de la misma obra, 1868, donde se halla desenvuelta esta idea.]

²⁾ [Παράβασις τέλεια, en oposición á la παράβασις ἢ ἀνάπαιστοι, que sigue á la κομμάτιον escrito en versos cortos. La parabasis completa, como, por ejemplo, la de las *Nubes* de Aristófanes, versos 510—626, consta de siete partes.]

³⁾ [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 1, p. 494 y ss.]

más vivamente al público: con tanto más motivo, cuanto que las chanzonetas contra determinados individuos, aunque no tuvieran relación alguna con el asunto principal de la pieza, y de conformidad en todo caso con el primitivo carácter de la comedia, podían ponerse en labios del coro en cualquier momento de la representación ¹⁾.

Como la parabasis interrumpía completamente la acción del drama cómico, no podía desarrollarse sino en las pausas más importantes y duraderas. Aristófanes se complacía en colocarla allí donde la acción, tras múltiples interrupciones y aplazamientos, había llegado al punto en que debía declararse la crisis, é iba á decidirse si se había de lograr ó no el fin deseado. Sin embargo, gracias á la libertad con que la comedia emplea todas estas formas, la parabasis puede también dividirse en dos partes, separándose la introducción anapéstica del canto del coro ²⁾; ó puede seguirse la primera parabasis de una segunda—suprimiendo por supuesto la marcha anapéstica—como para señalar un nuevo importante cambio en el desenvolvimiento de la acción ³⁾. Por último, la parabasis puede ser omitida en absoluto, como hace Aristófanes en su *Lisístrata*, en la cual un coro de mujeres y otro de ancianos, entonan muchos originalísimos cantos ⁴⁾.

Para dar perfecta idea de la danza del coro cómico, bastará decir que era el *cordax*, especie de baile que ningún ateniense podía ejecutar sin ser tenido por excesivamente insolente y desver-

¹⁾ Hállanse así en los *Acarnienses*, versos 1.143—1.174, en las *Avispas*, 1.265—1.291, y en las *Aves*, 1.470—1.493, 1.553—1.565, 1.694—1.705. Es perfectamente inútil pretender hallar relación entre estos versos y el resto de la pieza, porque en realidad no existe. La más ligera reminiscencia bastaba para provocar y motivar tales apóstrofes.

²⁾ Así en la *Paz* y en las *Ranas*, en las cuales la primera mitad de la parabasis se halla unida con el parodos y el canto de Iaccos, de que antes hemos hablado. Como en las *Ranas* se ensalza á Iaccos en aquella primera parte, en las estrofas líricas de la segunda (versos 675 y ss.) no se halla invocación alguna á los dioses, ni cosa que se le parezca; lejos de esto, están plagadas de sarcasmos contra los demagogos Cleofon y Clígenes. La misma desviación de aquella regla y por igual motivo, hallamos en la segunda parabasis de los *Caballeros*.

³⁾ Como en los *Caballeros*.

⁴⁾ La parabasis es defectuosa en las *Ecclesiazusas* y en el *Pluto*, por las razones indicadas en el cap. XXVIII. [En la comedia media y nueva hállase á modo de compensación de la falta de parabasis, el prólogo, que, como vemos á veces en la comedia latina, ofrece ocasión al poeta para ponerse en inmediata correspondencia con el público.]

gonzado, á menos que se hallara embriagado y tuviese cubierto el rostro con la máscara ¹⁾. Aristófanes se jacta en las *Nubes*,—las cuales, á pesar de las escenas burlescas en que abundan, son de un cómico más noble y elevado que el de las demás producciones de aquel poeta—de haber suprimido el *cordax* y ciertas inconveniencias del traje ²⁾. Claramente se ve por todo esto, que por su forma exterior la comedia reunía todos los caracteres de una farsa, en que la naturaleza sensual y casi bestial del hombre, hallaba ancho campo y libertad completa: pero no por general tolerancia ó tácito consentimiento, sino por virtud de una *regla* y una *ley*. Por ello, es bastante más de admirar la dignidad moral y el noble sentido que los grandes cómicos supieron imprimir á este espectáculo, sin el más pequeño detrimento de sus caracteres fundamentales. Ahora bien: si comparamos con la comedia antigua, la comedia media y la nueva,—la última de las cuales es la que mejor conocemos y la que bajo formas más decorosas pregonaba una moral bastante más relajada—y si al mismo tiempo consideramos las manifestaciones de la literatura moderna que á aquéllas corresponden, casi nos inclinaremos á creer que la grosera comedia antigua, que nada disimulaba y que imitaba la vida completamente bestial, se compadece mejor con una edad que toma en serio la moral y la religión, que la comedia con pretensiones de delicada, que todo lo vela, y que si bien ridiculiza el vicio, no lo hace odioso ni inspira el horror que debiera inspirar ³⁾.

Volviendo de nuevo al *cordax* y relacionando con él una observación sobre la estructura rítmica de la comedia, consignaremos que el metro trocaico se llamaba también *cordax* ⁴⁾: sin duda

¹⁾ Teofrasto, *Caracteres*, 6, véase Casaubonus.

²⁾ Aristófanes, *Nubes*, 537 y ss.

³⁾ El hecho de que Plutarco, en su paralelo entre Menandro y Aristófanes, que se ha conservado en extracto, emita una opinión diametralmente contraria, sólo prueba que los escritores de la decadencia concedían más importancia á la forma que al fondo.

⁴⁾ Aristóteles en Quintiliano, 9, 4, 88. Ciceron, *Orat.*, 57, 192. [No ha dicho Aristóteles semejante cosa. El pasaje á que Ciceron, y después de él Quintiliano, se refieren, se halla en la *Retórica*, 3, 8, p. 1.408, b, 36, y sólo dice: *ὁ δὲ τροχάιος πορδακικώτερος*. Como se ve, no dice palabra de que al troqueo se le llamara también *cordax*. En este punto Ciceron, *op. cit.*, §§ 193, 194 y 217, comete aun mayor ligereza al denominar *tribraquis* al llamado troqueo por Aristóteles.]

porque el baile así nombrado, se ejecutaba con acompañamiento de canto en versos trocaicos. Este metro, cultivado juntamente con el yámbico por los antiguos yambógrafos, era vivo y ligero, pero carecía del carácter serio y enérgico del yambo. Amoldábase con especialidad á las danzas alegres y animadas ¹⁾, y hasta el tetrámetro trocaico, que no era ciertamente metro lírico, invitaba al baile ²⁾. La estructura rítmica de la comedia, estaba principalmente basada en la antigua poesía yámbica: sólo que había sido ampliada, como lo fueron la lírica, la dórica y la eólica en la tragedia, sobre todo, mediante la prolongación de los versos por la frecuente repetición del mismo ritmo, hasta dar por resultado lo que se llamaba sistemas. Los asinartetes, en particular; esto es, la libre combinación de ritmos diversos, dactílicos y trocaicos en su mayoría, que lo mismo pueden ser considerados como un solo verso que como varios versos, pertenecen exclusivamente á la poesía yámbica y á la comedia. Bajo este aspecto, la comedia, á pesar de las nuevas invenciones que ostenta, no hizo más que continuar la obra de Arquíloco ³⁾.

No debe extrañarse que, no obstante el opuesto carácter de la tragedia y la comedia, la forma principal del diálogo fuese la misma en estas dos clases de la poesía dramática, á saber, el *trímetro yámbico*: si se tiene en cuenta que este órgano común del discurso dramático, era susceptible de muchas modificaciones, y que los poetas cómicos introducían en él las variaciones que mejor cuadraban á sus propósitos. La preterición de los espondeos, la acumulación de sílabas breves y la variedad de las cesuras, daban al verso de la comedia, extraordinaria flexibilidad y ligereza; al mismo tiempo, la circunstancia de que se podían mezclar anapestos en todos los pies, excepto el último, no obstante ser aquellos contrarios á la forma fundamental del trímetro, prueba que el rápido recitado de la comedia empleaba las sílabas largas y breves con mayor libertad que la que consentía el arte trágico.

¹⁾ Véase el tomo I, p. 217, nota 6.

²⁾ Aristófanes, *Paz*, 324 y ss.

³⁾ Para mayor brevedad, remitimos únicamente al lector á Hefestion, capítulo 15, p. 83 y ss., ed. Gaisford, y Terenciano, verso 2.243:

*Aristophanis ingens micat sollertia,
qui saepe metris multiformibus novis
Archilochos arte est aemulatus musica.*

Véase el cap. VIII de esta obra.

Juntamente con el trímetro, y para diferenciar los diversos tonos del discurso, la comedia se servía además de gran variedad de metros, entre los cuales hay que suponer que establecían diferencias el gesto y la declamación: como el tetrámetro trocaico, en extremo vivo y ligero, el tetrámetro yámbico, lleno de poesía y entusiasmo, y el tetrámetro anapéstico, de un cómico patético, ya empleado por Aristoxeno de Selinonta, antiguo poeta cómico siciliano, anterior á Epicarmo ¹⁾.

En todos estos aspectos la comedia era tan ingeniosa como la tragedia. Con sus ritmos, Aristófanes sabía tocar lo mismo la cuerda de la desenfadada alegría que la de la más solemne gravedad; y á veces burlándose y como jugueteando, da tal sonoridad á sus versos, que hace deplorar que no hubiera procedido más en serio. En todas sus comedias se echa de ver una maravillosa armonía entre la forma y la idea, entre el tono del discurso y el carácter de los personajes; así, por ejemplo, los ancianos acarnienses expresan á maravilla su vigor é impetuosidad, con los metros créticos que dominan en los cantos corales de la comedia de aquel título.

Mas ¿quién podría describir con pocas palabras el órgano peculiar y característico, que la antigua comedia ateniense se creó á sí misma con el lenguaje vulgar de Atenas? ²⁾. La comedia emplea el dialecto ático, no sólo con más pureza que ningún otro género poético, sino con mayor pureza también que la prosa ateniense ³⁾; pero este lenguaje vulgar, extraordinariamente fle-

¹⁾ [Véase el cap. XXIX. Según Hefestion, cap. 8, Epicarmo escribió dos piezas en tetrámetros anapésticos.]

²⁾ [Más probable es que se hallen escritos en el dialecto propio del poeta, los versos de Aristófanes citados por Sexto Empírico, *Adv. gramm.*, I, 10, p. 264.

διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλει
οὐτ' ἀστεϊάν ὑποδηλυτέραν
οὐτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικότεραν.]

³⁾ Recordaremos aquí que las combinaciones de consonantes que distinguen el dialecto ático de aquel de que procede, el jónico, ττ por σσ y ῥῥ por ρρ, se hallan á cada paso en Aristófanes y aun en los fragmentos de Cratino; en cambio, se las encuentra muy rara vez en Tucídides y en los trágicos. Dícese, sin embargo, que Pericles empleaba ya aquellas formas no jónicas en la tribuna pública. Eustacio, sobre la *Iliada*, 10, 385, p. 813. Por otra parte, la prosa de Tucídides, hasta en las expresiones y formas más insignificantes, ostenta más gravedad jónica y épica que la poesía de Aristófanes.

xible y vivo, no sólo abunda en locuciones muy enérgicas, animadas y concisas, sino que se adapta además fácilmente á los diversos géneros poéticos cultivados por la literatura, como el épico, el lírico y el trágico, y ostenta, gracias á ello, particular colorido ¹). Su vis cómica resalta sobre todo en la parodia de la tragedia: pues á menudo basta una palabra, una frase ligeramente alterada y dicha con acento trágico, para traer á la memoria una escena patética de cualquier tragedia y producir el más donoso contraste ²).

¹) Observa Plutarco con razon (*Aristoph. et Menandri compar.*, c. 1) que la dicción de Aristófanos abraza todos los géneros de estilo, desde el trágico y el patético (*ὄγκος*), hasta la bufonería vulgar (*σπερμολογία καὶ φλυαρία*); pero no tiene razon al afirmar que Aristófanos confiere este modo de hablar á sus personajes, arbitrariamente y como al acaso.

²) [Más ámpliamente y con mayor minuciosidad, tratan este punto H. Täuber, *De usu parodiae apud Aristophanem*, Berolini, 1849, y W. Ribbeck en un apéndice á su edición de los *Acarnienses* de Aristófanos, Leipzig, 1844. La colección más completa de las parodias de Aristófanos la ha publicado W. H. van de Sande Bakhuysen, *De parodia in comoediis Aristophanis*. Trajecti ad Rhenum, 1877.]

CAPÍTULO XXVIII

Aristófanos.

Aristófanos, hijo de Filipo, nació en Atenas hacia la 82.^a Olimpiada, 452 a. Chr. ¹). Sabríamos seguramente más de los accidentes de su vida, si se hubieran conservado las obras de sus rivales; pues hay que suponer que éstos se mofasen tanto de Aristófanos, como éste se burlaba de Cratino y Eupolis. Lo único que de él podemos asegurar es que el año 3 de la 87.^a Olimpiada, 430 a. Chr., pasó en calidad de cleruco ó colono y en compañía de su familia y de otros ciudadanos del Ática, á la isla de Egina, arrebatada por ellos á sus antiguos habitantes, y que allí adquirió algunas tierras ²).

Aristófanos se consagró á la poesía cómica cuando era aún tan niño, que no es posible dudar de su vocación para aquel género de producciones. Contaba tan poca edad cuando escribió sus primeras comedias, que se vió obligado, no ciertamente por las leyes pero sí por la costumbre generalmente admitida, á no darlas al teatro con su nombre. Preciso es observar que en Atenas el Estado se curaba muy poco de indagar quién era el verdadero autor de un drama, y que en ello jamás intervino la in-

¹) Exagera evidentemente el escoliasta de las *Ranas*, verso 504, cuando llama á Aristófanos *σχέδον μειρακίσκος*, esto es, joven de dieciocho años de edad, al dar comienzo á su carrera dramática. Si así hubiera sido, habría llegado á su apogeo á los veinte y habría dejado de escribir á los cincuenta y seis. En las obras de Aristófanos encontramos alusiones á una edad más avanzada; de ellas inferimos que al hacer sus primeros ensayos en la comedia (427 a. Chr.), contaba, por lo menos, veinticinco años.

²) Véase Aristófanos, *Acarnienses*, 652. Küster, *Aristophanis*, p. 14 [p. 25, 113, en Dindorf, *Poetae scenici*] y Teagenes en los escolios á la *Apología* de Platon, página 93, 8. (331 de Bekker.) Los *Acarnienses* de Aristófanos fueron representados por Calistrato; pero el público achacaba el pasaje citado al verdadero autor, que ya le era muy conocido.