

Aristófanes

Los pájaros
Las ranas
Las assembleístas

Traducción, introducción y notas
de Javier Martínez García



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2005
Segunda edición: 2017

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción, introducción y notas: Javier Martínez García, 2005
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2005, 2017
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-808-4
Depósito legal: M. 12.644-2017
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Introducción
63	Tabla cronológica
67	Bibliografía selecta
73	Los pájaros
173	Las ranas
261	Las asambleístas

Introducción

Para Tefi

1. El autor en su obra

Hacer una introducción sobre Aristófanes de manera concisa resulta difícil por dos razones fundamentales: el enorme volumen de publicaciones que año tras año genera el interés por este autor y, en proporcionalidad inversa, el escaso número de noticias fidedignas y contrastadas que poseemos de él. En las líneas siguientes se tratará, por tanto, de presentar a un personaje cuya actividad literaria ha trascendido más allá de su época y trasladarlo a la nuestra de la manera más eficaz teniendo presentes los dos extremos previos.

Poco se sabe de la biografía de Aristófanes. Ateniense de origen, del demo urbano de Cidateneo, nació en torno al 450 a. C. y murió probablemente en el 385 a. C. Cualquier otro dato cronológico se extrae de sus obras, de las que se tiene constancia de cuarenta y seis, aunque

en la actualidad sólo conservamos once completas, así como 976 fragmentos y menciones de las treinta y cinco restantes.

El canon

La parquedad de datos sobre su vida contrasta enormemente con la influencia que ejerció su arte sobre sus contemporáneos y también sobre generaciones posteriores. Y, en efecto, ésta ha sido tan decisiva que la mayor parte de nuestros conocimientos sobre la Comedia Antigua tienen como fuente sus propias obras, pues del resto de la abundante producción cómica apenas si tenemos una flaca colección de fragmentos y una lista de casi medio centenar de autores¹.

La lucha agonal por la tragedia que se verá discurrir en *Las ranas* es aplicable por igual a la comedia, pues a la larga cualquier *agón* tiene como objetivo hacerse con el trono del género en cuestión. En ese sentido, Aristófanes ha aniquilado completamente a sus adversarios, pues arroja una sombra tan intensa que apenas si podemos hacernos una idea de sus competidores contemporáneos. Y sirva lo mismo tanto para predecesores como para sucesores. En este punto cobran sentido las palabras de H. Bloom:

La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión, es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon.

Es, desde luego, el resultado de esta lucha por entrar en el canon lo que determina la supervivencia literaria a largo plazo de un autor, pues no sería arriesgado aventurar que la transmisión (como una de las batallas que se deben librar por el canon) no sólo ha separado el grano de la paja en toda la producción dramática griega (comedia y tragedia), sino que ha ubicado a Aristófanes (al igual que a los tres trágicos) en una situación muy especial dentro de su género.

Por lo que respecta a Aristófanes, todos los comediógrafos anteriores y posteriores a él han sido maltratados por la transmisión. Sin embargo, muchos de estos se encontraban *pari passu* con Aristófanes en lo que a producción y reconocimiento ante el público se refiere y, desde luego, mucho más de lo que nos ha permitido recuperar la transmisión, pues, si en la Antigüedad dentro del canon trágico aparecían Esquilo, Sófocles y Eurípides, y de ellos conservamos un buen número de obras, de los autores del canon cómico que nos presenta Horacio (*Serm.* 1.4.1):

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
Atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est²,

es decir, Cratino, Éupolis y Aristófanes³, no ha quedado para la posteridad más que aproximadamente un cuarto de la obra de este último.

En la actualidad no tenemos posibilidad alguna de comprobar la consistencia de esa valoración de la Antigüedad ni tan siquiera saber los criterios que llevaron a entronizar a esos autores en el canon. No por ello debe-

mos sentirnos obligados a admitir ese resultado sin mayor crítica, pues sabemos que Aristófanes, así como los demás autores, concurrían a los agones y no estaban exonerados de fracasos ni derrotas sonadas. A modo de ejemplo, recuérdese el tercer puesto obtenido por *Las nubes* en las Dionisias del 423 a. C. frente a *La botella* de Cratino y el *Cono* de Amipsias. La decisión de los jueces produjo un gran disgusto a Aristófanes, que consideraba *Las nubes* como la mejor de sus comedias⁴. Es evidente que aquellos que otorgaban los premios (y probablemente también el público)⁵ no compartieron la misma opinión, aunque el tiempo acabara dando la razón a Aristófanes. Lo que nunca sabremos es si la transmisión ha operado con justicia al salvar la obra de Aristófanes y dejarnos sin las otras dos comedias presentadas.

Un mejor conocimiento de los otros autores cómicos, por mínimo que fuera, resulta para nosotros tan indispensable como imposible, pues Aristófanes no es en modo alguno un fenómeno aislado ni el resto de los poetas cómicos fueron su telón de fondo que a modo de comparsa servían para realzar una única figura. La grandeza de Aristófanes, tal como él mismo reconoce, es impensable sin la dependencia de sus predecesores y concurrentes.

Periodización de la comedia

En *Los caballeros* 507 ss. se conserva lo que probablemente constituye las primeras notas de crítica literaria sobre la comedia. En ellas se enjuicia concisamente a los

autores de los que Aristófanes se proclama sucesor. Todos ellos se encuadran en lo que, desde la periodización realizada con toda verosimilitud por Aristófanes de Bizancio, ha dado en llamarse Comedia Antigua. En efecto, la comedia ática se divide tradicionalmente en tres períodos cuyos límites se hacen coincidir con determinados acontecimientos escogidos *ad hoc*.

1. La Comedia Antigua se iniciaría en 486 a. C. con la inclusión de la comedia dentro de la competición dramática que se llevaba a cabo en las fiestas Dionisias y tocaría su fin en 388 a. C., con la representación de *Dinero* (*Pluto*)⁶ de Aristófanes, que da entrada al período siguiente. Dentro del desarrollo que experimentó la Comedia Antigua, debemos considerar a Aristófanes el culmen del género.

El fin de la Comedia Antigua está determinado por los nuevos condicionantes sociales que surgieron tras finalizar la Guerra del Peloponeso. La nueva sociedad ya no tenía evidentemente la capacidad de regular sus diferencias y tensiones internas sirviéndose de la comedia. La presión de una sociedad excesivamente sensible a cualquier tipo de desorden motivó que la comedia fuera por otros derroteros más acordes con el gusto escapista y morigerado de la época, en la que se formaliza el divorcio definitivo de la estrecha relación previa entre el drama y la política. La desilusión que afectó a todos los estamentos sociales de la *pólis* tras la derrota de Atenas provocó en definitiva la huida de los ideales políticos anteriores hacia la esfera de lo privado.

2. La Comedia Media llegaría hasta el 321 a. C. Los asuntos políticos parecen diluirse junto con la invectiva

personal y se empieza a prestar atención a figuras prototípicas ignoradas hasta la fecha. Es en este momento cuando aparecen por vez primera los esclavos con voz propia, así como otros muchos personajes que se prestaban a ser parodiados y ridiculizados con facilidad: parásitos, taberneros, etc.

3. La Comedia Nueva empieza en el 321 a. C., justo con la carrera literaria de Menandro, cuyo primer estreno, *La cólera*, tiene lugar en esa fecha. Las intrigas y amoriós burgueses son ahora los dueños de la escena. La función pedagógica que tenía toda obra dramática clásica queda arrinconada por la necesidad social de entretenimiento. Interesan más los tipos, con los que el público se puede sentir identificado, que las figuras individuales como objeto de burla.

Las comedias de Aristófanes

Las once obras conservadas de Aristófanes significan para nosotros mucho más que creaciones literarias maestras, pues aportan información directa sobre cuarenta años de producción literaria para los que no tenemos otras fuentes primarias, y además sirven igualmente como valiosa fuente para el estudio de las costumbres y el registro coloquial del dialecto ático, en el que están escritas⁷.

Dentro del propio autor se distinguen tres períodos en función de la forma, los contenidos y el tratamiento de los personajes.

1. El primer período comprende desde su primera representación en el año 427 a. C. con *Los comensales* has-

ta el 421 a. C. con *La paz*. En este período se encuentra muy acentuado el mensaje pacifista y un interés muy marcado por los asuntos políticos⁸. Es en este período cuando se fragua la idea del conservadurismo de Aristófanes y de su inclinación a tomar partido en pro del campesino o a hacerse portavoz de su ideología.

Por lo general en las obras de este período aún se percibe cierta falta de madurez formal, pues se toman elementos dispares según las necesidades dramáticas y se presentan sin que haya una consecución argumentativa ni un desarrollo dramático lineal. Esta sucesión de escenas inconexas se aprecia muy bien en la primera obra conservada, *Los acarnienses* (1.º, Leneas, 425 a. C.)⁹, y va desapareciendo con las posteriores en un proceso de maduración poética.

Aristófanes empieza su actividad tras la muerte de Pericles y su obra no se ve influida por ese espíritu de bonanza que hay en autores previos. La mayor parte de las obras de Aristófanes se producen y representan en tiempos en que la guerra contra Esparta es una realidad omnipresente que ha causado grandes estragos entre la población del Ática y ha ido minando la propia estima del pueblo. En función de esta coyuntura se explica bien el que muchas comedias tengan como punto de partida posiciones claramente antibelicistas. Entre ellas destaca *Los acarnienses* como buen ejemplo de alegato contra la guerra. *Los caballeros* (1.º, Leneas, 424 a. C.) supone un ataque contra Cleón, que en aquellos momentos era quien dirigía los destinos de Atenas. *Las nubes* (3.º, Dionisias, 423 a. C.) es un ataque contra la nueva educación y contra las enseñanzas de Sócrates¹⁰. Una comedia pre-

vía que ya trataba este tema es *Los comensales* (perdida, 2.º, ¿Dionisias?, 427 a. C.), donde enfrentaba al antiguo sistema de educación las nuevas formas de la sofística que abocaban a la perdición de la juventud. En *Las avispas* (2.º, Leneas, 422 a. C.) se arremetía contra la locura procesal que había invadido la ciudad fomentada por Cleón. *La paz* (2.º, Dionisias, 421 a. C.) pone de nuevo el tema de la búsqueda de la paz a manos de un particular, un campesino, que llega a volar hasta el cielo para liberar a Irene, diosa de la paz.

Históricamente este período se concluye con la llamada Paz de Nicias en 421 a. C., que supone un precario cese momentáneo de las hostilidades y marca el fin de la primera fase de la guerra. En este momento Aristófanes da un giro a su trayectoria argumentativa, pues desde *Las nubes* deja de lado en su crítica a las figuras individuales de políticos para fijarse en el tema mitológico o de fantasía política.

2. El segundo período abarcaría hasta la representación de *Las ranas* en el 405. Las obras de esta época muestran al autor interesado aún por los asuntos de la *pólis*; sin embargo, éste no se implica con la misma intensidad que antes y tiende hacia los terrenos de la utopía.

El arte de Aristófanes ha llegado a una evidente madurez formal. En *Los pájaros* (2.º, Dionisias, 414 a. C.) se aprecia una sucesión consecuente de escenas y una argumentación dramática concatenada. Los protagonistas de esta obra son dos viejos atenienses que, hartos del ambiente enrarecido de su ciudad, deciden buscar mejor sitio donde vivir. En *Las Tesmoforias* (411 a. C.) se mofa de Eurípides, al que viste de mujer con el fin de poder es-

piar a las mujeres en una festividad exclusiva de ellas. *Lisístrata* (411 a. C.) pone a las mujeres en movimiento contra la guerra y con una estrategia de abstención sexual obligan a los hombres de toda Grecia a hacer un armisticio. La última obra de esta época es *Las ranas* (1.º, Leneas, 405 a. C.), que es para muchos la mejor obra de Aristófanes. Del mismo modo que cierra una época en Aristófanes, también pone el cierre a la Comedia Antigua, pues las obras siguientes por su forma y contenidos no se encuadran dentro de este período. En *Las ranas*, el dios Dioniso baja a los infiernos para rescatar a su predilecto Eurípides, pero acaba volviendo con Esquilo, que debe hacer que la tragedia resplandezca de nuevo y que la *pólis*, en lamentable estado, saque provecho de sus buenos consejos políticos.

Esta época es decisiva para la historia de Atenas. Al principio, Atenas había resurgido una vez más y había reunido recursos suficientes como para preparar una expedición con el fin de someter a Sicilia de modo que la guerra se decantara a su favor al contar con los enormes recursos de la isla. Nada hace presagiar el dramático final de esta aventura poco después de la representación de *Los pájaros*. El hito con el que concluye este período es la derrota final de Atenas en la batalla de Egospótamos el 405 a. C., que cierra definitivamente la Guerra del Peloponeso.

3. El tercer período se cierra con la representación de *Dinero* (¿Leneas?) en el 388 a. C., que es la última comedia que escenificó en vida. En este período se aprecia a un autor que ha perdido la ilusión y el interés por los asuntos de la *pólis* y se vuelca en temas más banales y en

asuntos nada comprometidos. La influencia que han ido ejerciendo las novedades formales y musicales introducidas por dramaturgos como Eurípides encuentra también reflejo en las obras de Aristófanes. Las partes corales se ven reducidas paulatinamente hasta desaparecer por completo, al igual que la parábasis (cf. *infra*).

En *Las asambleístas* (Leneas, 392 a. C.) son de nuevo las mujeres las que toman las riendas del gobierno y propugnan un comunismo sexual de impredecibles consecuencias. En *Dinero* el dios de la riqueza deja de ser ciego y reparte sus dones discrecionalmente.

2. El contexto de las comedias antiguas

Las representaciones dramáticas de época antigua, a diferencia de las de época romana e, incluso, de las nuestras, no tenían como fin fundamental la diversión o el entretenimiento del público, sino que tenían una función primordialmente pedagógica. Del mismo modo, no se producían para ser representadas varias veces, sino que, salvo rarísimas excepciones¹¹, se escribían para una ocasión única, dentro de alguna de las fiestas dionisiacas de Atenas: bien las Leneas, bien las Dionisias urbanas.

Para la comedia, las Leneas¹² son en un principio la festividad principal, pues es en ellas donde la comedia como tal tiene su origen a partir de la fusión de elementos dispares, todos ellos en estrecha relación con el rito y con algunos tipos de creaciones populares no propiamente literarias, pero sí con aspiraciones a serlo: cantos corales, representaciones de carácter mimético, procesiones fáli-

cas, grupos de enmascarados que se permitían todo tipo de licencias, y otras celebraciones donde el orden social se trastocaba momentáneamente y donde todas las personas (hombres, mujeres y esclavos) podían participar de manera desenfadada. En definitiva, celebraciones que ponían el «mundo al revés» y que hacían las veces de válvula de escape de las presiones sociales. En esta fiesta, la tragedia desempeñaba un papel subordinado.

Las Dionisias urbanas se fueron haciendo eco de la «seriedad» e importancia que había ido adquiriendo la comedia y aceptaron de manera oficial un agón cómico el año 486 a. C. A partir de este momento la comedia se institucionaliza y pasa a estar bajo la supervisión del Estado. En las Leneas no se hace efectivo el agón hasta casi medio siglo más tarde, en torno al año 445 a. C. El hecho de que la fiesta donde probablemente se consolidó la comedia fuera la que la institucionalizara en último lugar se explica en función del interés del público, pues parece que aquí las comedias no necesitaban de subvenciones ni de ayudas para su representación, ya que se llevaban a cabo mediante voluntarios, mientras que la institucionalización de las Dionisias significaba que a partir de ese momento el Estado se preocupaba por buscar recursos materiales bajo forma de liturgias¹³ con los que subvenir los cuantiosos gastos que conllevaba la representación: asumir durante meses los costes de mantenimiento de los veinticuatro integrantes del coro (y eventualmente de un director), afrontar los salarios de los actores, sin contar además todo el utillaje, disfraces, etc.

En este punto debe ponerse de manifiesto que la institucionalización de la comedia significó igualmente su

profesionalización y su especialización, al mismo tiempo que unió sus destinos a los de la tragedia sin que ello supusiera perder su esencia y seguir siendo una válvula de escape de las tensiones sociales mediante su procacidad, su chocarrería, sus insultos personales, así como su desinhibida, incensurable y mordaz crítica a personas e instituciones.

Rito, agón y *pólis*

A tenor de los párrafos anteriores, la relación de toda representación con el dios Dioniso, es decir, las producciones dramáticas como elementos integrantes del ritual, resulta ser mucho más importante de lo que a primera vista podría parecer, pues no sólo determina gran parte de los contenidos dramáticos sino que también da explicación a numerosas particularidades argumentativas.

Del mismo modo, el agón, la disputa por el primer puesto de las representaciones dramáticas, que no es sino una manifestación más de la lucha por el canon (según se ha explicado más arriba), también es otro elemento constitutivo del antiguo drama, según se ve reflejado a la perfección en *Las ranas*.

En esta misma obra, además, el dios Dioniso debe tomar la decisión sobre cuál de los dos poetas es el merecedor del trono trágico y al final acaba por dar ese trono a Esquilo en función de una pregunta que concierne a la situación política de Atenas. Esta observación pone en evidencia un último aspecto que nunca debe ser obviado en la interpretación del drama griego en el siglo V: la es-

trecha relación entre la vida pública y la poesía, o lo que viene a ser lo mismo, entre la *pólis* y el drama. Este aspecto es fundamental para comprender el desarrollo de la comedia como género, pues, si la tragedia (así como el drama satírico) obtenía su inspiración del mito y éste era el marco que delimitaba la acción en la obra, en la comedia era la vida social y política de Atenas la que servía de marco para la trama y podía valerse sin cortapisas de cualquier asunto como fuente de inspiración. Sin embargo, el poeta debía encontrar el argumento que permitiera poner en escena esos retazos de vida de una manera coherente y que hubiera un hilo conductor entre las escenas. En la tragedia, por el contrario, el hilo conductor ya estaba predeterminado por el mito. En este caso, el poeta podía iniciar un argumento, lo podía demorar o podía soslayarlo; incluso era posible dentro de la tensión dramática amagar con salirse del marco mítico, aunque al final los hechos acababan yendo por la vía que exigía el mito.

Esta circunstancia explica en parte «la impresión de encontrarnos ante algo marcadamente arcaico» (Meleiro), pues en las comedias del período antiguo se encontraban numerosos elementos culturales, fuertemente tradicionales, que se compaginaban con mejor o peor fortuna, dependiendo del genio del poeta, con las referencias a la actualidad política, gracias a las cuales se establecía el marco argumentativo.

Hasta casi el final de la Comedia Antigua, y aquí *Los pájaros* es una valiosa referencia, no existía una forma bien definida y establecida que garantizara la unidad de la obra según exigiría una poética normativa. Las obras

surgen como acumulaciones de escenas referidas a esa actualidad social y política. El punto de maduración vendría con *Los pájaros* en el 414 a. C., en la que el hilo de la acción se sigue de manera coherente a través de las escenas.

La estrecha relación de la Comedia Antigua con los acontecimientos diarios de la *pólis* limita doblemente la supervivencia de las obras, pues, de una parte, un cambio de moral haría que socialmente se rechazase un tipo de literatura enfrentada directamente con los agentes políticos, y que, por tanto, hubiera una presión social por buscar otra temática menos conflictiva y más aburgesada. Y, por otra parte, la excesiva particularización de los contenidos, que en buena parte estaban escritos *ad personam*, y la necesidad de que su temática fuera de rabiosa actualidad para el momento de la representación¹⁴ hacen que no puedan ser comprendidos en el futuro y no atraigan el interés suficiente como para seguir siendo objeto de tradición.

El público

Un factor determinante en la obra literaria es el público para el cual ésta se produce. La idea que se tiene en la actualidad del público ateniense, ganada indirectamente a través del estudio de los textos, es bastante paradójica, pues por una parte las comedias presuponen en la audiencia conocimientos de música, filosofía, poética, teorías literarias, etc., y de otra parte nos han llegado noticias de la indisciplina y de la poca quietud del público,

que podía llegar a interferir constantemente durante la representación.

La Atenas de los siglos V y IV era una ciudad relativamente pequeña. Para el año 431 a. C., los cálculos estimativos de la población de toda la región circundante, el Ática, arrojan una cifra de unas 310.000 personas, incluyendo más de 100.000 esclavos y unos 28.000 metecos. El teatro de Dioniso, santuario donde tenían lugar las representaciones dramáticas, podía llegar a albergar hasta unos 20.000 espectadores aproximadamente, y como al parecer no había una limitación del aforo por parte de la autoridad ni se restringía el acceso a nadie¹⁵, –añadido esto a la pasión de los atenienses por las representaciones dramáticas y la unicidad de las representaciones– era habitual que hubiera discusiones, incluso encarnizadas, por los asientos.

Una parte del público estaba formada por extranjeros que estaban en Atenas por diversas razones y, sobre todo, por desempeñar alguna actividad que les obligara a estar de visita en la ciudad. Este punto podría parecer trivial si, curiosamente, no hubiera ejercido tanta influencia en las obras como se puede constatar. En efecto, sabemos que las fechas de las representaciones coincidían con dos grandes festividades: Leneas y Dionisias. Las Leneas tenían lugar en enero/febrero, cuando toda la vida social aún dependía de los rigores del invierno, mientras que las Dionisias urbanas se celebraban más adelante, en marzo-abril, con la entrada de la primavera, justo cuando las vías marítimas volvían a ser utilizadas de nuevo tras la pausa invernal y los aliados de Atenas acudían a la *pólis* a hacer entrega de los tributos anuales. La presentación de las obras dentro de una u otra festividad

determinaba, por tanto, en gran parte los contenidos de las producciones. En *Los acarnienses* 502 ss., se pone de manifiesto esta diferencia:

Y que ahora no me reproche Cleón que / delante de extranjeros hablo mal de la ciudad. / Que ahora estamos sólo nosotros, éste es el agón de las Leneas, / y todavía no hay extranjeros, pues no han llegado / ni los tributos ni los aliados de sus ciudades.

Las Leneas tenían en consecuencia un carácter más local, y en las obras de Aristófanes que se produjeron para estas fiestas se aprecia una mayor presencia de elementos específicamente atenienses, mientras que las obras representadas en las Dionisias recibían un barniz más panhelénico, en consonancia con el carácter de esa fiesta y en razón del público que la visitaba.

Por otra parte, la lectura moderna de cualquier obra dramática y en especial de las cómicas provoca sorpresa por la multitud de conocimientos que un espectador debía poseer. Es evidente que no todos los espectadores estarían preparados culturalmente para asimilar y comprender, por ejemplo, la cantidad de alusiones literarias que contenía una comedia, muchas de cuyas referencias conocemos hoy en día gracias a los escolios. Y esos conocimientos no paran en lo meramente literario, pues muchas de las bromas y chistes de la comedia hacen alusión a especulaciones teológico-filosóficas coetáneas y a las diversas doctrinas musicales y poéticas que circulaban por la Atenas del siglo V. Las alusiones que se hacen en función de todos estos conocimientos podrían llevar a considerar a Aristófanes como

un pedante, lo cual no está justificado desde ningún punto de vista, pues la explicación a esta riqueza de referentes tan heterogéneos se encuentra en el ambiente cultural de la época y en la educación que recibían los atenienses.

Frente al alto nivel estético-literario que poseía un espectador medio, diversas noticias sobre el comportamiento de los espectadores en el teatro resultan casi increíbles. En efecto, por comparación con el público que acude en la actualidad a los teatros, del que sabemos que suele mantener una compostura respetuosa hacia la representación, el público ateniense podía llegar a tener un comportamiento poco deferente hacia los actores o la propia obra¹⁶.

En este aspecto, la comedia tenía ciertas ventajas sobre la tragedia, pues en ésta un fallo mínimo podía romper todo el efecto dramático hasta el final de la función¹⁷. La participación activa del público en la comedia era fomentada por los propios poetas, que debían procurar que el público fuera dejando sus energías paulatinamente en brotes controlados de entusiasmo con un doble fin: influir en la decisión final de los jueces mediante la presión del público y evitar que los espectadores pudieran desviar su atención de la escena y tomaran el control de ésta en detrimento de la función, pues se daba el caso de que los actores y el coro abandonaban la actuación para que cesase el alboroto.

3. Aspectos formales en las comedias antiguas

Las representaciones dramáticas de época clásica se aproximaban bastante a lo que mucho más adelante