

to (*Al. Hom.5.1-2*) a través de la cita de tres versos de Arquíloco, según los cuales la imagen tenía un desarrollo mucho mayor y, en opinión de Adrados, esta cita constituye la primera ocurrencia de una imagen que luego se convertirá en tópica. Dos son los fragmentos de Arquíloco en los que se halla tal imagen, los Fragmentos 105 y 106 W.

Finalmente, en la *Conclusão* Da Cunha Corrêa sintetiza acertadamente sus opiniones. Se destaca su visión de la única novedad en la relación entre poeta y musa, cifrada en el hecho de que el poeta es también un guerrero. En lo que respecta a la relación con la épica homérica, la autora insiste en que no hay una presentación antihomérica de los niveles de conciencia del guerrero y aunque el "yo" del poeta aparezca, se trata, en general, de apariciones secundarias. Tanto las narrativas marciales como las metáforas de guerra tienen como referente la épica homérica y las diferencias entre la lírica de Arquíloco y la épica se remiten, según Da Cunha Corrêa a una divergencia genérica más que a la distancia temporal.

El libro aporta, además, un *Apêndice* con una edición de los Fragmentos papiráceos 112, 113 y 139 W, un índice de abreviaturas utilizadas y una bibliografía exhaustiva.

La concurrencia de los factores mencionados hacen de la presente tesis un trabajo destacado por la severa discusión filológica de las arduas dificultades que una obra fragmentaria ofrece a la interpretación y, sin duda, manifiesta fehacientemente el ponderable esfuerzo de la autora, que resuelve exitosamente las cuestiones planteadas.

*Graciela Zecchin de Fasano*  
*Universidad Nacional de La Plata*



Juan Antonio López Férez (Ed.). *La Comedia Griega y su influencia en la Literatura Española*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, VIII+490 pp.

El presente volumen, tercero de la colección Estudios de Filología Griega (EFG), ofrece a los lectores los trabajos leídos ante el *IV Coloquio Internacional de Filología Griega*, "La Comedia Griega: aspectos literarios, sociales y educativos", organizado por el Departamento de Filología Clásica de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en Madrid desde el 24 hasta el 27 de marzo de 1993. El conjunto de ponencias reunido constituye un aporte variado y enriquecedor a los múltiples aspectos que la comedia griega presenta para la reflexión. El espectro de temas tratados involucra desde consideraciones definitorias de la comedia como género, hasta la especificidad filosófica del reír, las vinculaciones entre comedia e historiografía, la complejidad del público al que se destinaban las representaciones teatrales, etc. Temas que informan de la variedad de problemáticas conexas que el análisis de la comedia griega conlleva.

En el artículo de apertura, "Tragedia y Comedia", F. Rodríguez Adrados analiza con su habitual estilo, en forma dinámica y polémica, la definición de tragedia y comedia y la necesidad de no establecer una división tajante entre estas dos concepciones de la existencia que, desde la antigüedad, subyacen en todas las formas dramáticas occidentales. La definición agonal del teatro que Rodríguez Adrados traza en el inicio de su artículo constituye el concepto básico de su enfoque. La escisión artificial de la vida humana que representaron comedia y tragedia, ha resurgido constantemente en la historia, siempre bajo el influjo de los griegos. Una escisión que podemos seguir en la línea del drama popular y del drama de inspiración clásica, en la Comedia Barroca española, en la Francia del siglo XVII, con Racine, Corneille y Molière y que, incluso, vemos continuada hasta la actualidad, como ilustran Beckett, Brecht, Miller y otros tantos autores. Comedia y tragedia han tendido a confluir, pero en todos los casos ambas son una herramienta excelente de análisis del ser humano, en opinión de Rodríguez Adrados: otro modelo de la novela.

La propuesta de G. Mastromarco en "La Comedia Attica antica fra tradizione e innovazione" constituye la reelaboración de su ensayo sobre "La commedia" incluido en *Lo spazio letterario della Grecia antica* (1992). Su análisis del *onomasti komodein* parte de una perspectiva triple: como un elemento político corrosivo, como elemento "poético" y como elemento de "carnavalización", ya que al menos durante la representación se promovía un orden jerárquico totalmente diverso del vigente en la sociedad. Aunque Mastromarco considera arbitraria la división de la *archaia* en un filón político y un filón tradicional, puesto que aún en las comedias políticas se encuentran los elementos del filón tradicional -como parodias mitológicas, representaciones utópicas y divagaciones gastronómicas; resulta inevitable reparar en que la reconstrucción del filón tradicional se basa en un material desesperadamente fragmentario. Mastromarco observa una merma paulatina del filón político, con la incorporación de contenidos fantásticos típicos del filón tradicional, reconocibles por ejemplo en *Ranas* del 405. Luego, una recuperación de las máscaras femeninas de la tradición teatral precedente en el novedoso rol protagónico que se da a los personajes femeninos, en *Lisístrata* y *Tesmoforiazusas*, por ejemplo. Finalmente, en una última fase de la obra de Aristófanes, el interés político prácticamente desaparece para dar lugar a la presentación del mundo al revés que fue un motivo predilecto de la línea tradicional. Un elemento estructural como la parábasis, presente con las siete partes canónicas en *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves*, desaparece casi por completo en *Eclesiazusas*, *Pluto*, *Cócalo* y *Eolosicón*. En la obra de Aristófanes se muestra una evolución desde las comedias de inspiración netamente política a comedias que, sin abandonar la conexión con la realidad, presentan cada vez en forma más marcada, los elementos de la poesía cómica de evasión.

Naturalmente, ningún estudio sobre la comedia puede desprenderse de la consideración acerca del público que asistía a la representación, tema abordado por A. H.

Sommerstein en "The Theatre Audience and the Demos". El propósito del autor consiste en desterrar la tendencia a identificar a la audiencia con el cuerpo de ciudadanos de Atenas, una tendencia que considera incomprensible. Sommerstein analiza tres aspectos relacionados con el público: su composición, el medio de pago por el cual se accedía al espectáculo y su ideología. En este sentido, Sommerstein manifiesta su desacuerdo con J. Henderson, quien opina que la audiencia fue absolutamente masculina y aporta como evidencia contraria el pasaje de Ar. *Thesm.* 386. En lo que respecta al pago de una entrada, los datos informan que cada ciudadano había pagado para asistir, aunque esta idea no era tan común en la sociedad griega, ya que todos contribuían al tesoro con sus impuestos pero nadie pagaba por un sitio en la asamblea. Derivada de esta concepción apareció la institución del *theorikón*, que no abolía la paga pero daba al público un bono sólo utilizable para el fin de presenciar el espectáculo. En lo que respecta a la ideología, Sommerstein considera que la audiencia de la comedia fue *Right-winger*, esto es conservadora y promotora de diferencias sociales durante la guerra del Peloponeso. En la descripción de Sommerstein mientras el ala "periclea" triunfaba en política, la audiencia teatral se convertía, predominantemente, en "anti-Periclea" y de "derecha". Siguiendo a Ste Croix en cuanto a la ideología, Sommerstein afirma que Aristófanes se muestra más conservador que Tucídides, especialmente en el uso de términos como *ponerós* y *kalokagathos* y en particular en su posición con respecto a Esparta, un ejemplo ilustrativo de la expresión de una ideología contraria a la opinión predominante de la audiencia. Tragedia y comedia evidencian la hostilidad creciente hacia Esparta desde el 440; no obstante, las últimas comedias de Aristófanes, sugieren una orientación proespartana, que Sommerstein interpreta como un signo de hostilidad a la democracia. *Eclesiazusas* y *Pluto* constituyen una excepción y la mayoría de los críticos han querido ver en ellas una demanda de cambio social. Sommerstein, en cambio, sostiene que en estas últimas comedias Aristófanes ofreció a su público ideas diferentes posiblemente porque tuvo que sujetarse a las nuevas exigencias del "mercado del espectáculo".

El aporte de A. Melero en "Los predecesores de Aristófanes", intenta suplir la información deficiente del período anterior al 425 mediante un análisis exhaustivo de las propias referencias aristofanescas acerca de la producción cómica anterior. En tal sentido, *Caballeros*, 507 se constituye en el texto más importante que poseemos acerca de la historia de la comedia antigua, si obviamos los testimonios didascálicos y epigráficos. El reconocimiento de Aristófanes acerca del arte cómico como un arte muy difícil debe interpretarse como manifestación de la voluntad del *demos* ateniense que consagraba o execraba una obra. La tríada de predecesores mencionada por Aristófanes: Magnes, Cratino y Crates revela que el autor se presenta a sí mismo como el recopilador de los mejores. Evidentemente, cada uno de estos autores cómicos representó una generación dentro de la comedia. Melero sostiene que la primera generación de cómicos es la que siguió a la reforma de Clístenes y que la segunda generación coincidió con la llegada al

poder de Pericles y es la que está representada por Cratino en la cita de *Caballeros*. Sobre la importancia de cada generación hay opiniones dispares. El *Anónimo sobre la Comedia* asegura que Cratino fue quien dio una orientación política a la sátira e incluso se le atribuye la incorporación del tercer actor, mientras Aristóteles opina lo contrario (*Poética* 1449b 4). La división tajante entre comedias políticas y mitológicas tampoco evidencia la relevancia de la comedia de Cratino, cuyo aspecto más interesante es la alegoría, como puede verse a modo de ejemplo en Teseo-Pericles de *Fugitivas*. El tercer poeta mencionado por Aristófanes, Crates, concedió una orientación distinta a la comedia, cuando surgió la búsqueda de una comedia más unitaria y coherente en su composición, un progreso en la dirección de argumentos más unitarios. De todos ellos se sirvió Aristófanes y, al mismo tiempo, se diferenció.

El enfoque de Thiery abandona lo estrictamente literario para abordar en "L'Évolution de l'Action dans les Comédies d'Aristophane" una perspectiva netamente teatral. Su reconstrucción abandona los esquemas métricos, que intentaron con distinta fortuna Zielinski, Mazon y Zimmermann, para centrarse en la visión particular de un especialista vinculado al teatro. Por esta razón, Thiery atribuye a la unidad de acción y a la unidad de interés la perennidad de estas obras y presta atención primordial los prólogos de las comedias, es decir a los versos iniciales que intentaban silenciar al auditorio y obtener el favor de los espectadores, ya que tenían como fin último que éstos influenciaran a los jueces. Tal fin persiguen tanto las aperturas con monólogos de exposición (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Lisístrata*, *Asamblea de las mujeres*) como las cordialidades intercambiadas entre dos personajes (*Avispas*, *Paz*, *Aves*, *Tesmofoforiazusas*, *Ranas* y *Pluto*). En lo que respecta a las parábasis, siempre acusadas de detener la acción, le parecen a Thiery mayormente vinculadas con la escena precedente y la escena consecuente, como puede verse en *Acarnienses*, *Caballeros* y *Nubes*. Aunque la parábasis de *Lisístrata* (vv. 614-705) resulta poco habitual, Thiery se inclina por considerar que su contenido no es parabásico sino que se trata de un escena de batalla o *quasi-agon* entre los semicoros. La idea de un desarrollo caótico de la acción en las comedias de Aristófanes parece haberse fundado en el hecho de que el tema de inicio evoluciona en el curso de la comedia. Podemos notar que sólo tres personajes aparecen en escena con una idea definida de acción, las dos heroínas: Praxágora y Lisístrata y el dios Dionisos, cuando rescata del Hades a Esquilo. A pesar de la dificultad en hablar de la unidad de *Ranas*, cuando la primera parte es una *katábasis* y la segunda muestra un debate entre Esquilo y Eurípides; Thiery sostiene que ha sido un propósito deliberado de Aristófanes hacer de esta pieza una suma de dicotomías, en que la unidad de interés se sostiene gracias al héroe Dionisos que simboliza aquí el teatro y, desde este punto de vista, ninguna escena resulta superflua. En otras comedias la unidad de la acción se sostiene por una metáfora básica y dominante, es el caso de la cocina en *Caballeros*, en que su héroe es presentado como un enviado de Atenea. En otras obras, como *Pluto*, el tema es

desconocido para todos y la acción avanza por las peripecias; en otras, en cambio, los personajes llegan con una intención bien precisa (como Estrepsíades, Pistetero y Trigeo), aunque una peripecia los lleva a una perspectiva más vasta. En definitiva, Thiery afirma la existencia permanente de diversidad de procedimientos que sostienen la unidad de acción en la mayor parte de las comedias de Aristófanes.

La preocupación por la función del intelectual en las comedias de Aristófanes resulta el núcleo central de la ponencia de B. Zimmermann "Aristofane e la Crisi dell'Educazione Ateniese". El texto más adecuado para tal fin resulta sin duda *Nubes*, en que Estrepsíades, deseoso de aprender es iniciado por un discípulo de Sócrates en los misterios de la ciencia. Los problemas planteados por Zimmermann se refieren al establecimiento de qué clase de personajes son los catalogados como "intelectuales", qué características los transforman en objeto de risa y, por último, cómo se encuadra la crítica aristofánica a la intelectualidad dentro de la cambiante sociedad ateniense de su tiempo. *Nubes* aporta la definición del intelectual; desde el punto de vista del ateniense medio, e irónicamente la definición es puesta en boca de Sócrates. Los intelectuales son calificados como *argoi*, haraganes o fanfarrones depravados. De tal manera el concepto de intelectual no se emplea jamás en modo neutro, sino que se utiliza en sentido positivo por los incluidos en el círculo, y de modo negativo por los excluidos. La parodia y el *onomasti komodein* son los instrumentos cómicos esenciales para la ridiculización de los intelectuales. Para Zimmermann, dos escenas son fundamentales para la comprensión del papel del intelectual: la de Metón en *Nubes* y la de Cinesias en *Aves*. En ambas escenas se recurre a la comicidad del descrédito del científico y del poeta como manifestación del gusto cómico por la inversión de posiciones jerárquicas o símbolos de poder.

En un intento por superar la visión excesivamente estructural de la comedia aportada por Zielinski, I. Rodríguez Alfageme propone analizar "La forma escénica de la Comedia Antigua. Un ejemplo: *Acarnienses*". Desde una perspectiva esencialmente teatral diseña un esquema de *Acarnienses* sobre la base de su organización en escenas desglosadas a la manera moderna con los límites puestos por la permanencia en escena de los mismos personajes. La perspectiva espectacular que el enfoque implica da por resultado una división en cinco actos: I Asamblea (13 escenas), II Conflicto (12 escenas), III Mercado (13 escenas), IV Fiesta (13 escenas) y V Éxodo (4 escenas). Con esta organización Rodríguez Alfageme advierte cuatro secuencias de 13 escenas y un éxodo separadas por dos parábasis colocadas entre los actos II y III. El claro paralelismo entre los actos II y IV revela que toda la obra está compuesta sobre la base de los principios del paralelismo y la simetría.

A. López Eire nos propone en "Sobre el Ático coloquial de la Comedia Aristofánica" una reconstrucción del nivel coloquial del dialecto de la comedia a partir de los escasos elementos que nos permiten una observación. En tal sentido, analiza las interjecciones de función expresiva o conativa, las interjecciones impropias o los pronominales

deícticos. El lenguaje figurado con su recurrencia al mundo animal, y los ejemplos anteriormente citados colaboran con la acumulación, la dislocación sintáctica, la elipse y la simplificación fonética, morfológica y sintáctica. En muchos casos, constituye un rasgo de coloquialismo la acumulación de movimientos afectivos que acompañan al pensamiento, también la fusión del participio con el verbo finito, etc. En definitiva, el ático coloquial de Aristófanes presenta una adherencia tenaz a las coordenadas de situación, mímica y entonación que lo hacen inteligible.

No menor interés reviste el aporte de E. Suárez de La Torre en "Observaciones sobre la presencia de la mántica en la Comedia Griega", artículo en el que propone que el surgimiento de las colecciones oraculares griegas fue producto más bien político que religioso. En opinión de Suárez de La Torre, así como la *iambiké idea* vincula a Hiponacte con la comedia aristofánica, dando un papel subversivo al poeta y a la poesía; también el motivo mántico ha cumplido esta función. La tradición del motivo mántico en la poesía paródico-satírica se evidencia ya en los fragmentos de Arquíloco, y en el mismo Hiponacte en que aparece un adivino de males llamado Cicón (Fr. 3, 1). De tal manera, la presencia de *manteis* en la poesía yámbica instala la presencia de los mismos en la comedia como resultado de una tradición. El tipo más usual de *mantis* en la comedia es el cresmólogo, comprendido como una variedad del *alazón*, término con el que Pistetero ataca en *Aves*, 983 a uno de ellos. En cuanto a los oráculos parodiados, el nombre de Bacis es tan importante en Herodoto como en Aristófanes. Ya en el siglo IV el nombre de Bacis tiende a desaparecer reemplazado por las colecciones de las Sibilas. En cualquier caso, en Aristófanes se evidencia una diferencia entre el ataque al fraude oracular no pítico y el tratamiento más favorable que recibe el santuario de Delfos en *Pluto*. La tradición formular de este tipo de oráculo tenía larga data en Grecia y Aristófanes nos brinda uno de los mejores ejemplos en *Caballeros*, 129 con la profecía sobre los sucesores en el poder hasta contener un duelo oracular entre el Paflagonio y el Salchichero. En otras ocasiones, se pone en evidencia que una expresión paremiográfica fue aprovechada como base de un oráculo. Aristófanes resulta un testimonio de la evolución del estilo oracular y de su simbolismo.

F. Perusino, en su artículo "Tra Commedia Antica e Commedia Nuova: Considerazioni sul Ruolo della Commedia di Mezzo nella Cultura Greca del IV Secolo", ofrece un estudio del itinerario por el cual a fines del siglo IV la nueva forma dramática tiene el nombre de comedia, pero continúa más bien el drama euripideo. Perusino hace hincapié en la dificultad de establecer el rol concreto que la comedia media ha desempeñado entre la comedia antigua y la nueva. La nueva forma dramática que prevalece hacia fines del siglo IV lleva formalmente el nombre de comedia, aunque se trata de una mimesis de persona que se realiza sin la presencia del mito. La dificultad en establecer el rol de la comedia media entre la antigua y la nueva se funda en la escasa información encontrada y en que prácticamente el único testimonio que poseemos, es el escrito del crítico

prebizantino Platonio, *Sobre los diversos tipos de Comedia*. Platonio individualiza las características sustanciales: la abolición de los cantos corales y de la parábasis y la abolición del ataque personal (*skoptein*) suplantado por la parodia de sagas míticas provenientes de la tragedia y del drama eurípideo. Platonio indica como ejemplo de este drama la última comedia de Aristófanes, llamada *Eolosición* del 387. Según Perusino no debemos rechazar en bloque las opiniones de Platonio, ya que cree que el crítico no se refiere a la ausencia absoluta del coro sino a un modelo de composición que ya es visible en *Asambleístas* de 392 y *Pluto* del 388. La desvitalización del coro continúa en *Pluto*, en que se concede sólo un canto de los campesinos en el párodo y que consiste en la parodia de un ditirambo de Filoxeno. La evolución métrica estudiada por R. Pretagostini en la comedia postaristofanesca parece indicar una ejecución en *parakatalogé* es decir una suerte de "recitar cantando" con acompañamiento de un instrumento. En el debilitamiento del coro hubo, sin duda, factores económicos, aunque el coro representaba la colectividad humana frente al evento e incluso funcionaba como mediador entre el poeta y la colectividad de ciudadanos. Esta posibilidad existía en una sociedad en que la distinción entre público y privado no interesaba. En cambio, la evolución hacia la sociedad que acompañó la comedia media produjo un receso de relevancia de lo privado y cierto estancamiento. La comicidad resultó lo que ponderaba Aristóteles en *Ética a Nicómaco* (4.8,1128a 29) un humorismo alusivo propio del hombre equilibrado y educado, contrapuesto al lenguaje desbocado de la comedia antigua (*aiskhrología*). Esta maduración se realizó a través de la comedia media. También desapareció el otro aspecto señalado por Platonio como característica de la comedia media: la temática mitológica. A pesar del prestigio de Eurípides en el siglo IV se evidenció la caída del mito como objeto de parodia.

Degani aborda la comicidad en "L' Elemento gastronomico nella Commedia Greca Postaristofanea" desde una perspectiva que ha ensayado en múltiples ocasiones. La ausencia del elemento gastronómico en los poemas épicos homéricos derivó en el surgimiento de la poesía paródico-gastronómica que exaltaba en verso épico las hazañas del paladar en la poesía de Arquéstrato y Matrón. La irrisión de la *opsografía* es uno de los temas favoritos de los antiguos yambógrafos y la figura de Heracles glotón aparece en las obras de Epicarmo constantemente, es esencial en el *Busiris* y también en los *Fragmentos Cómicos*. En la Comedia Ática la cocina es un recurso para la risa de manera constante y, aunque Eupolis, Cratino y Aristófanes no se exceptúan, la presencia de la gastronomía es más importante en la comedia de evasión. Es evidente que en la comedia media tuvo su mayor desarrollo la divagación gastronómica. La comedia media concede a la gastronomía espacios cada vez más conspicuos, la descripción de convites pantagruélicos, recetas, disquisiciones culinarias junto con la presencia acentuada del esclavo y del parásito que se continúa en la comedia media. La reseña de Degani comienza con el *Asclepioklides* de Alexis quien presenta un cocinero que se vanagloria de su excelencia, también en *Linos*, Heracles cansado de sus aventuras literarias elige un libro de arte

culinario de la biblioteca de su maestro. La figura del cocinero caracterizado como *alazón* y *lalístatos*, domina la escena con una marcada omnisciencia. La ciencia del cocinero bajo el nombre de *mageiriké* se convierte en instrumento de salvación de la humanidad y rescate del canibalismo como puede verse en *Samotracios* de Atenión. La vinculación entre esta poesía gastronómica la comedia resulta inevitable.

Sobre la base de la función del *hetairos* en la épica homérica, analiza C. Morenilla Talens "El *hetairos* en Menandro". La figura del *hetairos* como *sodalis opitulator* tiene un lugar de preferencia en la comedia. Su presencia escasea en la comedia antigua pero reaparece en la comedia nueva cuya temática permite este tipo de personaje. En las comedias de Menandro la figura de *hetairos* se percibe claramente, a pesar del estado fragmentario de conservación de sus obras. En *Dýskolos*, la relación de amistad logra la resolución exitosa de la trama. En esta misma obra se insiste en el carácter inestable de la fortuna y en las relaciones de solidaridad como herramienta defensiva. El mismo tema de la amistad entre jóvenes aparece en *Epitrépontes*, entre los personajes de Carisio y Queréstato, también Mosco en *Dis exapaton* representa al amigo del protagonista que lo asiste en todos sus proyectos. En la figura del parásito se ven también rasgos de *hetairos*, ya que Menandro y Apolodoro dieron a esta figura un tratamiento diverso del que presentó más tarde la comedia romana. En definitiva, la figura del *sodalis opitulator* permite seguir un desarrollo literario que remontándose a la épica arriba al personaje del *servus* en Menandro.

La riqueza de la relación entre comedia e historiografía ha sido un tema muy estudiado por J. Lens Tuero. Su artículo "Comedia e Historiografía: Ctesias de Cnido" manifiesta el uso común a comedia e historiografía de temas y procedimientos. La primera dificultad con que nos topamos es que la obra de Ctesias nos es conocida a través de otros autores que la han degradado. Uno de los procedimientos más comunes en Ctesias es el uso de personajes emblemáticos que parecen hallarse de lleno en el ámbito de lo que Whitman denominó lo grotesco en la comedia. Un ejemplo fehaciente es el contraste básico entre la viril reina Semíramis y el afeminado rey Sardanápalo en la historia asiria. El personaje del consejero se halla tanto en Heródoto como en Ctesias quien, generalmente, les atribuía un origen étnico distinto al de los protagonistas. Este tipo de personaje se halla muy próximo a los personajes de la comedia nueva, especialmente al asesor astuto y al héroe desesperado por la decepción amorosa. La dualidad épica representada por Aquiles/Odisseo se repitió en la historiografía de Diodoro y la encontramos en Ctesias, quien prefirió presentarla a través de una situación jerárquica entre asesor y asesorado. La feminización del héroe, la simulación y la suplantación son rasgos fundamentales en el relato histórico de Ctesias que lo vinculan naturalmente con la comedia antigua. El otro punto de contacto entre ambas formas se refiere al concepto del amor y el erotismo con reciprocidad o sin ella que aparece en la lírica arcaica, en el drama eurípideo y en Ctesias a través de las discusiones entre Estringeo y Zarina. La relación erótica en la literatura

arcaica imponía un código expreso en términos de favor y correspondencia y la cronología establece que la presentación del hombre desesperado de amor se acuñó en la historiografía dentro de un marco asiático y que, desde allí, pasó a la comedia nueva.

L. Gil Fernández desarrolla en “La Risa y lo cómico en el pensamiento antiguo” una definición de ambos conceptos en el campo estricto del pensamiento griego, ya que lo cómico en este ámbito significaba lo relativo a la poesía cómica y muy tardíamente apareció el término *komoidein* entendido como el hecho de componer o representar una comedia para vincularse luego al *skoptein* y *katagelan*, en que la burla y la mofa son lo esencial. Gil Fernández pasa revista a las opiniones antiguas desde Aristóteles en *De Part Anim.* 10, 673 a 8 ss., a las ideas de Hipócrates, en el sentido de que la risa es un acto reflejo, ideas repetidas luego por Plinio. Descartada la función fisiológica de la risa el pensamiento antiguo centró su análisis en el examen de las cosas placenteras, sobre todo para insistir en que la finalidad de la vida es más seria. Aunque curiosamente el aspecto social de la risa ha estado presente en el mundo antiguo, Gil Fernández entiende que el pensamiento antiguo parece haberse basado en plantearse el problema de en qué consiste reírse de alguien. El término *parresía* aparece de inmediato vinculado a la risa y a la vida democrática ateniense tanto como a las opiniones platónicas que recusaban el escarnio de mal gusto. En *Filebo* 48 a-49 e Platón se plantea el problema de lo cómico y en *Leyes* II, 668 c y VII, 798 c-e, al definir el concepto *to prepon* deja sentado que no se puede conocer lo serio sin el conocimiento de lo ridículo. De tal manera, la definición aristotélica de la comedia como *mimesis faulotéron*, se muestra notablemente deudora de Platón. Entre los documentos que analiza Gil Fernández aparecen textos anónimos, como el *Tractatus Coislianus*, y otros en que se atribuye a la risa una función social. La distinción de los distintos tipos cómicos como *bomolokhos* y *alazón*, así como del moderado tipo medio llamado *eutrápelos*, se halla en sendos textos aristotélicos como *Retórica* III 1419 b y *Ética a Nicómaco* 1127b – 1128a. Evidentemente, se incluye en la tradición aristotélica la esquemática división presentada por el *Tractatus* en siete apartados. Por último, Gil Fernández pasa revista a los retóricos latinos, entre los que figuran Cicerón y Quintiliano y las discusiones acerca de la comicidad *in verbo* o *in re*, así como las fuentes del humor que fueron para ellos la preocupación fundamental.

A. Pociña nos ofrece en “Menandro en la Comedia Latina” un análisis de la influencia de la comedia nueva en la comedia *palliata* y en un tipo de espectador culto que leyó al cómico en idioma griego. Así lo citan Plinio el Viejo, Quintiliano y Marcial, de manera que la influencia de este autor gozó de una doble vertiente gracias a la cual inspiró el desarrollo del drama latino.

A. Bravo Gracia reseña los manuscritos griegos conservados en “El Aristófanes de las Bibliotecas de la Comunidad de Madrid: Una ojeada a los fondos de El Escorial”. De los códices conservados, el más antiguo con textos de Aristófanes perteneció a Diego Hurtado de Mendoza y contiene *sententiae* de *Pluto* (ff. 317-318), *Nubes* (ff. 318-318v),

*Ranas* (ff. 319v y 328r-v) y *Caballeros* (328v-329). En la problemática historia del texto aristofánico, los manuscritos de El Escorial se conectan, por un lado, con la labor de Gregorio de Chipre y, por otro lado, se remiten a un copista llamado Juan Eugénico que copió los textos de *Nubes* y *Pluto* en el *Vindobonensis phil.*, gr. 249. Del resto de los códices los catalogadores de El Escorial, A. Revilla y G. De Andrés no lograron identificar a los copistas. Los datos aportados por Bravo García dan cuenta de la dificultad en la conservación y tradición del texto aristofánico en territorio español.

J. A. López Férez en "Estudio sobre la influencia de la Comedia Griega en la Literatura Española" se propone una serie de calas para mostrar la influencia de la Comedia Griega en la Literatura Española. Para ello López Férez se remonta al siglo XVI y en erudita síntesis menciona a Luis Vives, a la traducción latina del *Pluto* (1547) elaborada por Miguel Cabedo, a Simón Abril a quien debemos una *Gramática Griega* de 1586, y quien comenta, además, que dispone de un *Pluto* de Aristófanes y de una *Medea* de Eurípides "grecohispanas", aunque ninguna de estas versiones ha llegado hasta nosotros. Ya adentrándonos en el siglo XVII resulta inevitable mencionar el *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega. Lope menciona aspectos importantes de la comedia como género literario, se refiere a Epicarmo y a Magnes, compara *Iliada* y *Odisea* con la tragedia y la comedia respectivamente, e incluso se ocupa de Menandro. La comedia estuvo en el interés de todo gran escritor español, así por ejemplo, Quevedo se interesó por los problemas del lenguaje cómico y cita *Ranas* como una crítica aristofanesca a un estilo turbio y oscuro. López Férez revisa los autores fundamentales del siglo XVIII. Comenzando por la *Poética* de Ignacio de Luzán. La comedia que mayor atracción ejerció parece haber sido *Pluto*, que fue traducida por D. Pedro Estala, en versos octosílabos con rima asonante. Estala le añadió un discurso preliminar de cuarenta y seis páginas dedicado a la comedia antigua y moderna en el que recoge el juicio de Platón sobre Aristóteles y pone la política y la moral como objetivos de la comedia griega. En el siglo XIX aparecen mencionados los comentarios de Mariano José de Larra, quien en *La satírico-manía* sustenta que la sátira descarada era propia de la infancia de los pueblos y Juan Valera, para quien Aristófanes fue el satírico por excelencia. Entre el siglo XIX y el XX debemos mencionar a Emilia Pardo Bazán, a Pío Baroja, que aprecia el realismo aristofanesco, a Azorín y a Ortega y Gasset, quienes también ofrecen abundantes comentarios. El examen de López Férez incluye como corolario un comentario sobre Camilo José Cela y sobre la novela *El Escarabajo* (1982) del argentino Manuel Mujica Lainez, en la que el protagonista, un escarabajo de lapislázuli llega a Atenas como un regalo enviado a Aristófanes.

El volumen se completa con un índice de pasajes citados, un índice de nombres propios y de conceptos notables seleccionados y una lista de autores en la que se suministran datos brevísimos, aunque suficientes sobre cada autor. Por la variedad de los temas abordados y la relevancia de los colaboradores, el volumen, en su contenido

misceláneo, ofrece un aporte inestimable a nuestra comprensión de la Comedia Griega y su influencia en la Literatura Española, y por esta razón no podemos dejar de alentar la continuidad de la tarea iniciada por el editor.

*Graciela Cristina Zecchin de Fasano*  
*Universidad Nacional de La Plata*