

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**COMEDIA VS. TRAGEDIA:
EL FRAGMENTO 189 K.-A. DE ANTÍFANES Y LA BANALIZACIÓN
DEL GÉNERO TRÁGICO
(Comedy vs. tragedy: The fragment 189 K.-A. of Antiphanes and the
banalization of tragic genre)**

VIVIAN LORENA NAVARRO MARTÍNEZ (vilona@alumni.uv.es)
Universidade de Coimbra-Universitat de València

RESUMEN - El fragmento 189 K.-A. de Antífanes, perteneciente a su comedia *Poíēsis*, es el primero que nos transmite Ateneo de Naucratis al comienzo de su obra *Deipnosophistas* (6. 222a-223a). Ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones por su importante valor como testimonio de las características de la tragedia postclásica, comparándolas con las de la comedia. El objetivo de nuestro estudio es realizar un análisis de los diversos componentes de este fragmento, con la intención de exponer y explicar las características generales de la tragedia posterior a Eurípides, haciendo hincapié en la crítica que de ella hace Antífanes. También pretendemos insistir en el valor que tiene el mencionado fragmento, en lo que se refiere a la crítica literaria dentro de la Comedia.

PALABRAS CLAVE - *Mese*, tragedia postclásica, crítica literaria.

ABSTRACT - The fragment 189 K.-A. of Antiphanes, which comes from his comedy *Poíēsis*, is the first that Athenaeus of Naucratis conveys in his work *Deipnosophistai* (6. 222a-223a). It has been studied on numerous occasions for its significant value as a testimony to the characteristics of post-classical tragedy, comparing it to comedy. The purpose of our study is to analyse the various components of this fragment, in order to expose and explain the general characteristics of post-Euripides tragedy, emphasizing Antiphanes' criticism. We also aim to highlight the value of this fragment, in terms of literary criticism within Comedy.

KEYWORDS - *Mese*, post-classical tragedy, literary criticism.

1. LA CRÍTICA LITERARIA EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA: BREVE INTRODUCCIÓN

Para comenzar nuestro estudio y tratar de situar el fragmento 189 K.-A. de Antífanes dentro de la crítica literaria hacia la tragedia, a través de la misma comedia, haremos un breve repaso a lo que entendemos por “crítica literaria” en la Antigüedad griega. Generalmente, podemos definirla como la disciplina o actividad que trata de analizar de forma razonada los diferentes aspectos que conforman la literatura en términos generales o, más específicamente, alguna o varias obras literarias concretas de uno o varios determinados autores. En el caso determinado de la comedia griega, este elemento tiene mucho que ver con el hecho de que la tragedia se convirtiese en el género estético principal y paradigmático,

llegando a ser una pieza fundamental en el desarrollo de la crítica literaria de la Antigüedad. Si dirigimos nuestra mirada hacia la segunda mitad del siglo V a. C., nos topamos con el pleno apogeo y desarrollo de las ideas sofisticas. Así, sofistas como Gorgias y Pródico empezaron a hacerse eco de las transformaciones que se estaban produciendo en la conciencia y los gustos estéticos, diferenciando dos estilos: uno “viejo”, grandilocuente, solemne, excesivo, fuerte, que sería el que la tragedia desarrollaría por antonomasia; y otro estilo “nuevo”, sutil, claro, directo, más sencillo, desempeñado por la sofística, pero también por Eurípides. Traducido a la tragedia encontraríamos la dicotomía Esquilo-Eurípides, que podemos observar en *Las ranas* de Aristófanes. Así, la diferenciación de estilos de la teoría literaria antigua, que al parecer introdujo el cómico en su obra, se basaba en la oposición entre la elevación y el realismo¹. Relacionado con esto llama la atención que de manos de Aristóteles reconozcamos otro tipo de dicotomía, esta vez dedicada a la misma sofística. Así, el filósofo equipara el estilo pomposo y elevado de Esquilo, sus *diplā onómata*, al de Gorgias²; mientras que atribuye el directo y llano de Eurípides al de Pródico³, de quien se dijo que era maestro del primero. Esto podría ser una simple noticia ficticia, pero en las tragedias de Eurípides se pueden apreciar términos y conceptos visiblemente influidos por la sofística de Pródico⁴. Por otra parte, cuando hay dos elementos tan dispares, inevitablemente suele aparecer un tercero, intermedio, que recoge características de los dos anteriores sin equipararse a ninguno totalmente. Es lo que sucede con el llamado “estilo medio” y, traducido a la tragedia, con la cultivada por Sófocles. En efecto, en *Las ranas* podemos ver que este trágico queda en medio de todo, no es ni el mejor ni el peor, ni tan grandilocuente y enrevesado como Esquilo, ni tan sofisticado y realista como Eurípides⁵. De esta manera vemos que en el momento en que Aristófanes, Sófocles y Eurípides compusieron sus obras, la segunda mitad del siglo V a.C., la tragedia se había convertido en el género predominante y en el modelo estético por antonomasia, y sus parámetros influyeron en las ideas y conceptos de la crítica y las teorías literarias. Por ello, influido o no por las ideas sofisticas de la época, no es de extrañar que Aristófanes compusiese una obra con estos elementos, que después veremos en autores como Platón, Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso, Cicerón o Longino. Siguiendo la misma idea, tampoco son extraños aquellos fragmentos de la *Mese* en los que se critican las características o las ventajas de la tragedia, como el fragmento que tratamos de estudiar.

¹ Bécades Botas 1987: 47.

² Sobre su estilo Platón (*Phdr.* 267c) destaca su *orthoépeia*, la tendencia intencionada a presentar una cosa de por sí insignificante como algo grande, y a la inversa.

³ Proveniente de la isla de Ceos, lo que más se conoce de él es su preocupación por el estudio del lenguaje, sobre todo por las cuestiones etimológicas.

⁴ O'Sullivan 1992: 21-22.

⁵ Dionisio de Halicarnaso (*De Imit.* 2. 13) define el estilo de Sófocles como *κεκραμένη μεσότητι τῆς λέξεως κέρηται* (“utiliza un término medio de la lengua de carácter compuesto”).

Los poetas de la *Mese* que tratan la crítica literaria, como es el caso de Antífanos, se ocupan fundamentalmente de los valores literarios de los poetas trágicos, centrándose en elementos como el tipo de contenidos que tratan, los recursos empleados y su estilo. En términos generales, la crítica a Eurípides y la imitación de la dicción trágica es lo que más abunda, ya que eran muy del gusto de los poetas de esta fase. Seguidamente, los poetas también tratan la estilística del ditirambo y de la épica, parodiando la dicción y elementos de estos géneros. Por su parte, la progresiva desaparición de la *iambikḗ idéa* y del *onomastí kōmōidein* en favor del desarrollo de un estilo burgués, moralizante y más decoroso, que vemos en la comedia *Nea*, habría hecho que la invectiva directa contra los poetas no fuese ni tan abundante ni tan mordaz, aunque, por supuesto, no era inexistente.

2. TÓPICOS DEL FRAGMENTO 189 K.-A. DE ANTÍFANOS

a) Situación y problemas de autoría

Se ha pensado que el fragmento de Antífanos, que nos transmite Ateneo de Náucratis al comienzo del libro 6 de su *Deipnosophistai* (222a-223a), posiblemente pertenezca al prólogo de la comedia, pronunciado por la personificación de la Poesía o de la misma Comedia. Sea como fuere, su tema constituye una “queja” de las supuestas ventajas que tiene la tragedia frente a la comedia. Ha sido estudiado por su importante valor como testimonio de las características de la tragedia postclásica, destacando, por ejemplo, los estudios de Rostagni y de Bianco⁶. En líneas generales, Rostagni postuló que el autor no era Antífanos sino Aristófanes, basándose fundamentalmente en que el cómico de la *Archaia* tenía una comedia también titulada *Poiesis*, y en que mantuvo una extendida y conocida labor crítica contra la tragedia y los tragediógrafos de la época, especialmente Eurípides. Por otra parte, Bianco defendió la autoría de Antífanos explicando, entre otras cosas, que diversas alusiones presentes en el fragmento, como el uso ya tópico de la *mēchanḗ*, demuestran que fue escrito en una época en la que la tragedia había llegado ya a unos límites que aún no había cruzado cuando Aristófanes compuso sus comedias, de modo que el cómico de la *Archaia* no pudo ser su autor.

Antífanos 189 K.-A., *La Poesía*

μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωιδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητήν. Οἰδίπουν ἂν ἴφῶ
τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν ὁ πατήρ Λαίος,

⁶Rostagni 1955: 406-417; Bianco 1961: 91-98.

μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. ἂν πάλιν
εἴπηι τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδία
πάντ' εὐθύς εἶρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονε
τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως
ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι - ū - u -
<ἔπει> θ' ὅταν μηθὲν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι,
κομιδῆι δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,
αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,
καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.
ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, - ū - u -
ū - u - κάπειτα τὰ † διωικημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπηι
Χρέμης τις ἢ Φεῖδων τις, ἐκσυρίττεται
Πηλεῖ δὲ πάντ' ἕξεστι καὶ Τεύκρω ποῖειν.

La tragedia es una dichosa
creación en todo, si, en efecto, en primer lugar los argumentos son conocidos por los espectadores antes de que nadie hable; de igual modo es preciso que el poeta sólo los recuerde. Así pues, si menciono a Edipo, todo lo demás lo conocen: a su padre Layo, a su madre Yocasta, sus hijas, sus hijos, lo que éste sufrirá, lo que ha hecho. Si, a su vez, alguien nombra a Alcmeón, también ha nombrado seguidamente a todos sus hijos, que enloquecido mató a su madre, y que encolerizado Adrasto al punto llegará y partirá de nuevo. Y <cuando> nada puedan decir ya, y por completo hayan agotado el abastecimiento en las obras, levantan la máquina de igual modo que un dedo y los espectadores ya tienen suficiente. En cambio, nosotros no tenemos todo eso, sino que es necesario inventarlo todo, nombres nuevos, y luego lo que ha sucedido antes, lo que ocurre actualmente, el final, la entrada. Si algo de esto se descuida un Cremes o un Fidón, se le silba; pero a un Peleo o a un Teucro se le permite hacerlo todo.

b) Temática “repetitiva” de las tragedias

Si examinamos el contenido del fragmento, Antífanos nos dice en primer lugar que en la tragedia está todo inventado, de manera que los poetas trágicos

lo tienen mucho más fácil a la hora de componer sus obras, pues tienen a su disposición toda una amalgama de temas, motivos y personajes que estaban en la tradición mítica y que, por tanto, eran más o menos bien conocidos por todos los espectadores. Así, una vez los mencionados Edipo y Alcmeón salen a escena, el desarrollo de la representación es fácil, porque todo el mundo conoce sus historias. Con respecto a esto, resulta interesante el testimonio de Aristóteles en su *Poética*, donde podemos ver que en la tragedia postclásica habría una notable concentración temática de las historias de determinados personajes, incluyendo también a Edipo y Alcmeón.

πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἰ κάλλιστα τραγωιδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. (Arist. *Po.* 1435a 17-22)

Así pues, al principio los poetas restituían los mitos recibidos, pero ahora las tragedias más hermosas se componen en pocas casas, acerca de Alcmeón, de Edipo, de Orestes, de Meleagro, de Tiestes, de Télefo y de cuantos otros han llegado a sufrir o cometer desgracias.

Esta selección de personajes míticos no pasa desapercibida, pues parece apuntar a la popularidad de ciertos mitos en detrimento de otros. Podemos considerar que la causa de esa preferencia es el gran patetismo y sufrimiento de las historias de esos personajes y también el elemento cruento, como son el matricidio, infanticidio, canibalismo o la mutilación⁷. Este elemento podría señalar la tendencia a recurrir en determinadas ocasiones a ciertas licencias dramáticas, como la representación de escenas violentas y sangrientas, que no se daban en la tragedia clásica pero sí en la postclásica. Así, Aristóteles habla del *Alcmeón* del trágico Astidamante⁸, en el cual el héroe mataba en escena a Erifila, sin saber que era su madre y reconociéndola después, y añade que en este tipo de situaciones (ejecución de una acción por ignorancia y reconocimiento posterior) no hay acción moralmente repulsiva (*miarón*), y el reconocimiento producido deja estupefacto al que lo comete⁹. Si examinamos los títulos de la tragedia postclásica conservados, una gran cantidad de ellos se refieren a los nombres

⁷ Orestes, Alcmeón, Tiestes, Edipo.

⁸ Cf. Arist. *Po.* 1453b 30-34. Se ha sugerido que Antífanos se refiere precisamente a esta obra, pues indica que Alcmeón mató a su madre en un estado de locura, versión del mito que no parece estar atestiguada en el V a. C. Sin embargo, el tratamiento de la locura del teatro de Eurípides podría haber sido el modelo de este tipo de escenas en la tragedia postclásica, como es el caso del *Alcmeón*. Cf. Webster 1954: 305. Para un estudio más detallado de esta tragedia de Astidamante, véase Xanthakis-Karamanos 1980: 38-41.

⁹ Cf. Arist. *Po.* 1453b 33-1453a 8.

que nos proporcionan Antífanes y Aristóteles. Así, podemos ver que aparte del *Alcmeón* de Astidamante y del de Eváreto, Teodectes y Cárcino también compusieron uno, y además, un *Orestes* y un *Edipo*. *Tiestes* es una tragedia de Diógenes de Sinope y también de Queremón y Cleofón, que compuso un *Télefo*, al igual que Mosquión. Por su parte, *Meleagro* es una pieza de Diógenes de Sinope, Queremón y Cleofón¹⁰. Estos datos nos permiten deducir que estas leyendas míticas eran prácticamente las favoritas de la época, por esta razón con ellas se componen “las tragedias más hermosas”, y esta preferencia se debería a sus cuantiosas posibilidades dramáticas y efectistas.

c) Recursos escénicos: la *mēchanē*

Siguiendo con las ventajas de la tragedia, Antífanes nos habla del uso de la *mēchanē*, que, como sabemos, permitía la rápida y fácil solución de tramas enrevesadas mediante la intervención de un personaje generalmente divino. Por los testimonios conservados sabemos que el uso de este tipo de maquinaria era bastante recurrente en la tragedia de la época, la cual permitía no sólo soluciones rápidas, sino también un buen efecto escénico al gusto del efectismo de la época. Sin embargo, este recurso ha sido tachado de vulgar¹¹, por considerarlo un medio fácil con el que resolver el enredo trágico y por dar a la representación una calidad dramática menor, según Aristóteles, al buscar la solución en un elemento externo, efectista y desligado de la trama, cuya función debería ser más bien informar al público de elementos anteriores o futuros a los acontecimientos que se desarrollan en escena. Su empleo se debió popularizar a lo largo del siglo IV a. C. no sólo por la tendencia a la construcción de tramas cada vez más complejas que tenían los tragediógrafos de la época, cuya principal influencia sería el estilo de Eurípides¹², sino también por las ansias de espectacularidad del público. Debemos añadir que esta referencia de Antífanes no pasa inadvertida ni es un hecho aislado en la comedia *Mese*¹³, ya que también la podemos ver en otros autores cómicos de esta fase, como Alexis y Eubulo, que la mencionan de forma directa o indirecta con una clara intención paródica, tal y como observamos a continuación:

Alexis 131 K.-A., *La olla*¹⁴

¹⁰ Cf. Xanthakis-Karamanos 1980: 15-18.

¹¹ Cf. Pl. *Cra.* 425d, Arist. *Po.*1454a 37-38.

¹² Aunque generalmente se considera que, de entre los tres grandes, Eurípides fue el que más explotó la maquinaria escénica, sobre todo en las escenas finales de sus piezas, hay reticencias sobre si en todas éstas se usaba la *mēchanē* o más bien otro recurso; cuestionándose si este elemento y no otro se reservaba para estas escenas finales ya en las postrimerías del siglo V a. C. Cf. Taplin 1977: 444-445.

¹³ Recordemos que el uso de la *mēchanē* en la tragedia euripidiana ya lo criticó y caricaturizó Aristófanes en la *Archaia*. Cf. Ar. *Th.* 1010-1132, *Pax* 76-176.

¹⁴ La aparición de la *mēchanē* en un contexto tan desligado del ámbito de la tragedia no hace

οὐ γέγονε μετὰ Σόλωνα κρείττων οὐδὲ εἷς
 Ἄριστονίκου νομοθέτης· τὰ τ' ἄλλα γὰρ
 νενομοθέτηκε πολλὰ καὶ παντοῖα δὴ,
 νυνὶ τε καινὸν εἰσφέρει νόμον τινὰ
 χρυσοῦν, τὸ μὴ πωλεῖν καθημένους ἔτι
 τοὺς ἰχθυοπώλας, διὰ τέλους δ' ἔστηκότας·
 εἴτ' εἰς νέωτά φησι γράψειν κρεμαμένους,
 καὶ θᾶττον ἀποπεμψουσι τοὺς ὠνουμένους,
 ἀπὸ μηχανῆς πωλοῦντες ὥσπερ οἱ θεοί.

Jamás ha habido después de Solón ningún mejor legislador que Aristonico; ya que otros asuntos ha legislado, muchos y diferentes, y ahora mismo introduce una nueva ley excelente, que ya no vendan sentados los pescaderos, sino completamente de pie; luego, dice que para el año que viene los propondrá colgados, para que despachen a los compradores rápidamente, vendiendo como los dioses con la *mēchané*.

Eubulo 15 K.-A., *Belerofonte*¹⁵

τίς ἄν λάβοιτο τοῦ σκέλους κάτωθι μοι;
 ἄνω γὰρ ὥσπερ κοττάβειον αἴσομαι.

¿Quién me puede coger de la pierna desde abajo?
 Pues me levantan como a un pie de cótabo.

sino perseguir un claro efecto cómico. Así pues, los pescaderos se presentan como divinidades que descienden mediante la maquinaria para vender su carísima mercancía a los compradores, que serían protagonistas de una tragedia enrevesada de difícil final natural. Esta referencia parece apuntar a que el uso de la *mēchané* en la tragedia contemporánea a Alexis era ya tan abundantísimo y recurrente que el cómico no dudó en hacer burla de ello, y por ello colocó esta maquinaria en un contexto tan trivial y vulgar como es el mercado. Cf. Arnott 1996: 382-383.

¹⁵ Parece tratarse de la única referencia conservada de la presencia real y visible de la *mēchané* en una comedia de época postaristofánica. Cf. Hunter 1983: 108-109. De entre todas las posibilidades que podrían haber para este pequeño fragmento, lanzamos dos posibles interpretaciones. La primera, que el personaje que habla, desconocido, va a resolver la complicada situación de la obra pidiendo que lo eleven como a una divinidad de la tragedia, lo que, sin duda, despertaría la risa entre el público. La segunda, que la *mēchané* a la que se alude tuviese la apariencia e hiciese del caballo alado Pegaso, suponiendo que el personaje que habla es el mismo Belerofonte, que pide que alguien le coja del pie y estire hacia abajo, evitando que Pegaso lo arrastre hacia arriba. A priori esto no resultaría descabellado, pues recordemos el título de la comedia, *Belerofonte*, por lo que su protagonista podría ser el personaje del fragmento.

d) Comedia vs. Tragedia

Siguiendo con el fragmento de Antífanos, en la segunda parte leemos que en la comedia hay que inventarlo todo de nuevo (nombres, temas, tramas) y los poetas cómicos están constantemente presionados por la necesidad de representar y exponer fielmente la estructura del género establecida, constituida por los “antecedentes”, “el nudo”, “el desenlace”, “el prólogo”, que debe respetarse para que la pieza cómica no fracase en su puesta en escena. También deben tener en cuenta los gustos y las exigencias de los espectadores para que sus obras obtengan el éxito deseado. En este punto es interesante recordar aquello que Platón, en *Leyes*, llamó “teatrocracia”:

[700e] (...) τοιαῦτα δὴ ποιῶντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὖσιν κρίνειν· ὅθεν δὴ [701a] τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. (Pl. *Lg.* 700e - 701a)

[700e] (...) De tal manera, al hacer obras poéticas y añadir argumentos de tal naturaleza, inspiraron a la multitud la desobediencia de las leyes con respecto a la música y la desvergüenza, en la idea que tenían la capacidad de juzgar [la misma música]. Por lo que los espectadores, de la carencia de voz, se tornaron ruidosos, porque sabían reconocer lo que es hermoso y lo que no en la música, y en el lugar de la aristocracia en ésta misma [la música], nació una especie de teatrocracia dañosa.

Este pasaje nos recuerda a otro, en el que se especifica que, en contra de la antigua costumbre, ahora los poetas solamente escriben por y para el placer de los jueces y los espectadores, con el principal objetivo de obtener éxito y fama:

[659b] ἐξῆν γὰρ δὴ τῷ παλαιῷ τε καὶ Ἑλληνικῷ νόμῳ, οὐ καθάπερ ὁ Σικελικὸς τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν, τῷ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίαις, διέφθαρχε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτοὺς [659c] – πρὸς γὰρ τὴν τῶν κριτῶν ἡδονὴν ποιοῦσιν οὖσαν φαύλην, ὥστε αὐτοὶ αὐτοὺς οἱ θεαταὶ παιδεύουσιν – διέφθαρχεν δ' αὐτοῦ τοῦ θεάτρου τὰς ἡδονάς. (Pl. *Lg.* 659b-c)

[659b] Así pues, era posible según la antigua costumbre griega, no como ahora el uso siciliano e itálico, al encomendarse a la muchedumbre de los espectadores y decidir a mano alzada al vencedor, echó a perder a los propios poetas [659c] – pues hacen tamaña vileza por el placer de los jueces, hasta tal punto que los propios espectadores se instruyen a ellos mismos– y destruyó los placeres del propio teatro.

En líneas generales, Platón estaría aludiendo al poder que ejerce el público sobre las representaciones teatrales, pues los poetas tienen que crear y representar sus obras siguiendo aquello que los espectadores quieren ver y oír, buscando, por tanto, el placer de éstos por encima de todo. Así pues, el filósofo destaca dos hechos: el poder de la masa de espectadores sobre el mismo teatro, y la búsqueda del placer por encima de todo de los poetas. Por otra parte, es bien conocido el momento de *captatio benevolentiae* en las *parabáseis* de los cómicos¹⁶, cuando el coro se desligaba de la acción dramática y se dirigía directamente al público. En este momento el poeta hablaba mediante la voz del coro y profería críticas directas, alusiones a los jueces y a los espectadores (ya sean positivas o negativas) y, sobre todo, buscaba hacerse con el favor de éstos para que su obra resultase bien valorada y exitosa y, evidentemente, ganase el codiciado primer premio¹⁷.

Volviendo al fragmento de Antífanos, frente a los conocidos nombres de los héroes Peleo y Teucro, el cómico menciona a Cremes y Fidón, populares y comunes nombres de la comedia que han sido creados por la tradición, de la que claramente Antífanos ha bebido. Ambos son nombres típicos del *senex* de la comedia, pues Cremes lo podemos ver en *Asambleístas* y *Pluto* de Aristófanes, también en la comedia latina de Terencio (por ejemplo, *Andria*, *Eunuchus* y *Heautontimoroumenos*); mientras que Fidón es el nombre del padre de Estrepsíades en *Las nubes* (134). Debemos remarcar, pues, que todas estas referencias resultan muy interesantes, ya que estamos ante un esquema de las características del teatro de la época postclásica, aunque este esté significativamente generalizado. Por ello, no escapa a nuestros ojos la importancia que tiene el fragmento de Antífanos para el estudio de las características tanto de la tragedia como de la comedia del siglo IV a.C., época en que se desarrolló la *Mese* y los autores trágicos compusieron sus obras al modo que Eurípides había hecho en la época clásica.

e) Banalización del género trágico

Por último, cabe decir que podemos ver también, de acuerdo con este fragmento, la exposición de una de las diferencias más evidentes entre la tragedia y la comedia: el nivel de conocimiento de los espectadores. Las tragedias se componen con relatos míticos más o menos bien conocidos por todos, de manera que en teoría los trágicos sólo tienen que adaptarse a temas ya existentes. Sin

¹⁶ Cf. Ar. *Eq.* 507-546, *Nu.* 518-562, *V.* 1013-1059. Cf. Sousa e Silva 1987: 24-33.

¹⁷ Cf. Cratin. 360 K.-A.: χαῖρ', ᾧ μέγ' ἀχειόγελως ὄμιλε ταῖς ἐπίβδαις, / τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτῆς ἄριστε πάντων / εὐδαίμον ἔτικτέ σε μήτηρ ἰκρίων ψόφρησις ("¡Saludos, multitud que te ríes en voz alta en el momento menos adecuado, el mayor juez de todos con respecto a nuestro oficio! Tu madre, la algarabía de las gradas, te parió dichosa"). Cf. Pl. *Com.* 96 K.-A.: χαῖρ' παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων ("¡Saludos, montón de viejunos espectadores sabelotodo!").

duda esto acababa con el clímax de la intriga, ya que si el público poseía un buen nivel de conocimientos míticos, al menos de aquellos más conocidos, podía perfectamente saber de antemano cómo acababan Edipo o Alcmeón, de modo que no se formaba muchas expectativas de que sus historias fuesen a desarrollarse de manera diferente¹⁸. El caso de la comedia es otro porque al darse la necesidad de inventar los nombres, temas, argumentos, escenarios, etc. ofrecía más juego a la imaginación y, por tanto, permitía que la intriga se produjese, aunque todos sabían que los finales siempre serían felices. Sin embargo, Antífanes no debería quejarse tanto en este fragmento, es más, es evidente que no está hablando completamente en serio, ya que el poeta sabía que tanto el lenguaje como el comportamiento e incluso la indumentaria de los personajes cómicos que salían a escena responden a la naturaleza de tipos cómicos, bien conocidos y constituidos por la tradición ya en la *Mese*. Así pues, no estaríamos hablando de una total y absoluta invención por parte de los poetas cómicos, pues todo el mundo sabría en cierta manera cómo y qué harían estos tipos estereotipados debido a su popularidad¹⁹. Finalmente, decir que la tragedia es más fácil que la comedia es generalizar y simplificar significativamente la realidad, banalizando el género trágico. Precisamente el hecho de que las historias y argumentos trágicos fuesen conocidos ya por todos hacía que fuese más difícil para los poetas crear obras originales que gustasen al público. Además la tragedia, sobre todo la de la época clásica, también deja entrever críticas o alusiones a elementos de actualidad, lo que hace que haya que variar esas historias conocidísimas para poder ceñirlas al mensaje que se desea dar al público. Así pues, estaríamos ante la cuestión de la originalidad de los trágicos, cada vez más difícil debido a los nuevos elementos que dominaban la tragedia de la época, a la gran abundancia de poetas trágicos y a la insuperable huella dejada por los tres grandes, Esquilo, Sófocles y Eurípides.

3. CONCLUSIONES

Varias cuestiones podemos atisbar detrás de este “quejumbroso” fragmento. En primer lugar, las características de la tragedia de la época de Antífanes: el

¹⁸ El elemento mitológico no es exclusivo de la tragedia, pues los cómicos también recurrían a la tradición mítica para construir los argumentos de sus obras, especialmente si hablamos de aquellos que cultivaron la llamada comedia mitológica. Por tanto, los espectadores también conocerían bien los personajes y la base mítica que se desenvolvían en estas comedias. Un claro ejemplo de este tipo de comedia es la que desarrollaron Epicarmo y Cratino, como indican los títulos *Las bodas de Hebe* o *Dionisalejandro*. Pero esto tampoco es exclusivo de la *Archaia*, ya que conservamos una gran cantidad de títulos de carácter mitológico pertenecientes a la *Mese*, destacando por ejemplo más de la mitad de obras de Eubulo, como el *Belerofonte*. Cf. Schiassi 1955: 101-102. Es interesante añadir que a menudo los tratamientos de los mitos y las escenas más famosas de Eurípides sirvieron como modelos a numerosas comedias de tipo mitológico, así como paratragedias, en la comedia *Mese*. Cf. Xanthakis-Karamanos 1980: 28, 32-33.

¹⁹ Guillén 1987: 80.

uso condensado de prácticamente los mismos mitos, el gusto por un gran dramatismo y patetismo, así como la recurrente utilización de técnicas efectistas como la *méchané*, muy populares en la época. Por otra parte, también vemos la estructuración de la comedia, constituida por los “antecedentes”, “el nudo”, “el desenlace”, “el prólogo”, que debe respetarse para que la obra no fracase en su puesta en escena. Parece considerable la supuesta presión a la que son sometidos los cómicos, pues deben crear sus obras siguiendo unos moldes establecidos, conforme a la tradición y los gustos e intereses de los espectadores de la época. Por último, hemos visto también la exposición de una de las diferencias más evidentes entre la tragedia y la comedia: el nivel de conocimiento de los espectadores. Según Antífanos, teniendo en cuenta que las tragedias se construyen con temas de la tradición mítica, que sin duda conoce el público, no hay lugar para una grande imaginación, por lo que crear tragedia es más sencillo. Sin embargo, la comedia tiene que inventarlo todo cada vez, de manera que los espectadores no saben lo que va a suceder en escena y, por ello, el poeta cómico lo tiene mucho más complicado. Hemos dicho que Antífanos no debería quejarse tanto, ya que la comedia también sigue una serie de elementos bien arraigados en la tradición poética, que sin duda el público conocería en mayor o menor medida, de forma que no estaríamos hablando de una total y absoluta invención por parte de los poetas cómicos. Así pues, hemos concluido diciendo que afirmar que la composición de tragedia es más fácil que la creación de comedia es generalizar y simplificar la realidad, banalizando el género trágico y, además, que este fragmento constituye un interesante e importante testimonio del teatro del siglo IV a. C., pues podemos establecer un esquema de las características (generalizadas) del teatro de la época postclásica. Sin importar si el autor es Antífanos o no, aunque a nuestro juicio consideramos que Bianco estaba más en lo cierto que Rostagni, creemos que en el fragmento 189 K.-A. de Antífanos es un importante testimonio de la crítica literaria posterior a Aristófanes, teniendo en cuenta lo que se nos ha conservado de la *Mese*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. (1996), *Alexis, the fragments: A Comentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bécares Botas, V. (1987), “La tragedia griega en relación con la crítica literaria de la Antigüedad”, in Morocho Gayo, G. (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*. León, Universidad de León: 43-52.
- Bianco, O. (1961), “Il frammento della Ποίησις di Antifane ed un prologo anonimo”, *RCCM* 3: 91-98.
- Degani, E. (1998), “Lelemento gastronomico nella commedia greca postaristofanea”, in López Férez, J. A. (coord.), *La comedia griega y su influencia literaria española*. Madrid, Ediciones Clásicas: 215-225.
- García Soler, M. J. (1997), “El pescado en la comedia griega”, in López Eire, A. (coord.), *Sociedad, Política y Literatura: Comedia Griega Antigua*. Salamanca, Logo: 279-285.
- Guillén, L. F. (1987), “Antifanes, una sonrisa en tiempos de escasez”, in Morocho Gayo, G. (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*. León, Universidad de León: 73-87.
- Hunter, R. L. (1983) *Eubulus. The fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O’Sullivan, N. (1992), *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Rostagni, A. (1955), “Da Aristofane e da Antifane ad Aristotele”, in *Studi in onore di G. Funaioli*. Roma, Angelo Signorelli: 406-417.
- Sanchis Llopis, J. (1995), “Testimonios polémicos de la tragedia postclásica en la comedia del s. IV a. C.”, *Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Griego*. Valencia, Universitat de València: 75-90.
- Schiassi, G. (1955), “Parodia e travestimento mitico nella commedia attica di mezzo”, *RIL* 88, 99-120.
- Sousa e Silva, M. F. (1987), *Critica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Souto Delibes, F. (2000), “La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua”, *Eclás* 118: 11-26.
- Xanthakis-Karamanos, G. (1980), *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Αθηναί: Ακαδημία Αθηνων.