

# LA OBRA DE MENANDRO <sup>(1)</sup>

## I

*"Rara coronato plausere theatra Menandro".*

Este verso de Marcial (V, 10) resume claramente la actitud de los contemporáneos del gran poeta de la Comedia nueva frente a su obra. Y, en efecto, de las ciento y pico de comedias que la tradición atribuye a nuestro poeta <sup>2</sup>, sólo ocho obtuvieron el aplauso de la victoria <sup>3</sup>. Parece ser que Filemón era más apreciado por el público, aunque, por los pocos restos que del rival de Menandro han llegado hasta nosotros, podemos deducir que le era bastante inferior. El destino de Menandro, en este sentido, es muy parecido al de su antecesor, y, en muchos aspectos, precursor: nos referimos a Eurípides.

Con todo, los grandes espíritus de la época apreciaron realmente su arte. Sabemos que fue amigo íntimo de Demetrio de Falero, el gobernador de Atenas en nombre de Casandro. Y

---

<sup>1</sup> El texto del presente trabajo reproduce la conferencia pronunciada en la Sección de Barcelona de la Sociedad Española de estudios clásicos en el Ciclo que dicha sesión dedicó a Menandro en ocasión de la publicación del «*Dyskolos*» del poeta griego. La falta de referencias a la citada obra se explica porque el mismo día el Sr. Vázquez dedicó una conferencia a la obra recientemente editada.

<sup>2</sup> El número exacto de obras menandreas es de 105 según el Mármol de Paros. Conocemos el título de 96.

<sup>3</sup> Quintiliano, III, 7, 18.

quizá sea precisamente esta relación con los partidarios de Macedonia lo que granjeó al poeta la repulsa del gran público ateniense. La tradición le ha puesto asimismo en relación con Teofrasto y con Epicuro <sup>4</sup>, con cuyas ideas coincide muchas veces el pensamiento del comediógrafo.

No tuvo éxito, pues, en vida, el gran Menandro. Mas, en compensación —y en ello hay otro paralelismo con Eurípides— la posteridad se deshizo en elogios a su arte. Desde Propercio, que alude a la *sal de los versos menandros* <sup>5</sup> hasta Malalas y Psello en los comienzos de la época bizantina <sup>6</sup>, pasando por Ovidio, Estrabón, Libanio, Frontón, Macrobio, toda una pléyade de escritores alaban el exquisito arte del comediógrafo ático. Plutarco nos ha dejado el resumen de una comparación entre Aristófanes y Menandro <sup>7</sup>, comparación que terminaba con una repulsa del autor de la comedia antigua y un franco elogio del representante de la nueva. Según testimonio de la Antigüedad <sup>8</sup>, Luciano tomó muchos temas de sus comedias para la sátira social y religiosa que tanto cultivó el gran fustigador de la sociedad del siglo II. Finalmente, nos queda el testimonio de Aristófanes de Bizancio, conservado en Siriano <sup>9</sup>, según el cual —y en este elogio coinciden la mayoría de los críticos antiguos— la obra menandrea era un fiel espejo de la vida humana, hasta el punto de exclamar: ὁ Μένανδρος καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὁμῶν πότερον ἀπεριμήσατο <sup>10</sup>. Y bien, a pesar de este unánime elogio (mejor dicho, casi unánime, pues algunos aticistas extremados le echaron en cara —sin razón— su lenguaje popular y vulgar, como Póllux y el rétor Frínico), apenas conservábamos nada del

<sup>4</sup> Cfr. Webster, *Greek Art and Literature in fourth century Athens*, Londres, 1956.

<sup>5</sup> Propercio, III, 21, 28; sobre el valor de esta expresión, De Falco, *Studi sul teatro greco*, 1958<sup>2</sup>, 184.

<sup>6</sup> Psellos comentó 24 comedias de Menandro según Krumbacher, *Geschichte der byz. Literatur*, 508.

<sup>7</sup> *Moralia*, 853a-854d.

<sup>8</sup> Cfr. Helm, *Lukian und Menip*, 176; Legrand REG, XX, 176.

<sup>9</sup> In Hermog. II, 23, 6, Rabe (tomado de De Falco, loco cit.).

<sup>10</sup> Pisani ha intentado demostrar (*Paideia*, 1957, 128), que la cita no procede directamente del crítico alejandrino.

dramaturgo a comienzos del siglo XIX. Y será difícil seguir la historia de la pérdida de su valiosa obra, a no ser que nuestro amigo y colega L. Gil, aclare algunos puntos relativos a este extremo en el trabajo que prepara sobre la pérdida de las obras de la antigüedad.

«No sabemos con precisión —dice De Falco— cuándo se ha perdido la obra menandrea»<sup>11</sup>, aunque tenemos noticias de que todavía en el siglo XVI existía un grupo de comedias suyas con un comentario de Miguel Pselos.

Pero si no podemos seguir la historia de la pérdida de este importante monumento literario, sí podemos, en cambio, seguir la de su resurrección. Vamos a exponerla brevemente en esta sesión dedicada al poeta en ocasión de la publicación de su única obra completa, el *Misántropo*, editada hace pocos meses por V. Martín en la colección de los papiros Bodmer.

Si echamos una ojeada a los fragmentos de Menandro editados por Dübner en la colección Didot (1856), nos daremos cuenta de lo poco que teníamos de este autor a mediados del siglo pasado. Y aún así, Dübner pudo todavía aprovechar el material descubierto por Tischendorf en 1844, que comprendía un fragmento del *Fasma* y otro de los *Epitréontes*. Imaginemos, pues, lo parco del contenido de la edición de Meineke en 1823 (por no decir nada de la de 1703): Apenas unos títulos y unas pocas palabras o algunos versos que alguno que otro gramático nos conservó entre la selva de sus disquisiciones gramaticales, lo que no obstante permitirá a Goethe hacer un magnífico elogio del poeta. Pero pronto iba a amanecer una nueva época de la historia de la recuperación del dramaturgo: En 1898 las arenas del desierto egipcio nos ofrecen el magnífico regalo<sup>12</sup> de unos papiros, muy fragmentarios, con parte del texto del *Georgós*. Se recupera un centenar de versos de esta comedia. Poco después, los ingleses Grenfell y Hunt descubren nuevos retazos: se trata ahora de fragmentos de la *Perikeiro-*

<sup>11</sup> De Falco, 190, nota 64.

<sup>12</sup> Cfr. Nicole, *Le Laboureur de Ménandre*, Ginebra, 1898; Weil REG, 1898.

*mene*<sup>13</sup> y del *Kólax*<sup>14</sup>. Jouguet, por su parte, publicó en 1906 el fragmento papiáceo con algunos versos bastante mutilados, cuyo texto parecía ser de Menandro<sup>15</sup>.

Pero fue sobre todo Lefebvre el que más fortuna tuvo en esta verdadera ofensiva de los helenistas en busca de los restos menandros. Lefebvre, inspector-jefe del servicio de antigüedades egipcias, tuvo la envidiable fortuna de descubrir en la villa de Kom-Ishkay (la antigua Afrodítópolis) una serie de papiros que contenían centenares de versos de obras menandreas, especialmente *Heros*, *Epitréontes* (nada menos que 600 versos), *Perikeiromene* (500 versos) y la *Samia* (400 versos). Puede imaginarse la ingente labor edótica y exegética que siguió a estos maravillosos descubrimientos. Una verdadera oleada bibliográfica invade las revistas, y así anotamos las ediciones de los *Epitréontes* por M. Croiset<sup>16</sup>, las de todos los fragmentos recién descubiertos por Sudhaus<sup>17</sup> y, finalmente, la *Menandrea* de Körte, que contiene ya todo lo que en aquel momento, 1910, se conservaba de Menandro.

Y así llegamos al año 1958 en que la suerte nos depara otro hallazgo mucho más importante, si cabe, que los anteriores. Pues si el papiro del Cairo que cincuenta años antes descubriera Lefebvre contenía las dos terceras partes de los *Epitréontes*, y una tercera parte de la *Samia*, amén de partes considerables de otras comedias, el papiro Bodmer nos da nada menos que la única comedia entera del gran comediógrafo.

¿Qué nos ha enseñado, respecto al arte y la técnica de Menandro, el nuevo papiro? Desde luego muchas cosas, aunque no nos ha modificado la idea general que sobre el poeta nos habíamos formado. Lo que sí nos ha hecho aprender, es a desconfiar de algunas de las noticias antiguas sobre las obras y los poetas perdidos. Un simple ejemplo bastará: es sabido que por las breves noticias de Juliano respecto a la obra en cuestión

<sup>13</sup> The Oxy. Pap. II, núm. 221.

<sup>14</sup> The Oxy. Pap. III, núm. 409.

<sup>15</sup> BCH, 1906, 103.

<sup>16</sup> REG, 1908.

<sup>17</sup> *Menandri reliq. nuper repertae*, 1909.

(Misopogon, p. 349 c), algunos críticos —entre ellos Dübner— deducían que el nombre del protagonista del Δύσκολος era Smicrines. Pues bien: nada de eso se ha confirmado, ya que el *cascarrabias* o *misántropo* de la obra en cuestión no se llamaba Smicrines, sino Cnemon. Con lo cual se deduce que probablemente el emperador romano o bien sufrió una confusión al hablar de la obra, o se refería a otra comedia.

Respecto a la técnica del poema, la lectura del Díscolo nos confirma en la idea predominante de que Menandro se interesaba más por la pintura de los caracteres que por la trama o intriga, siempre respondiendo ésta a un esquema más o menos constante.

## II

¿Cómo se halla, pues, en la actualidad, el conocimiento de Menandro? En espera de que Edmonds nos dé el tercer volumen de los Fragmentos de los cómicos griegos, que comprenderá la Comedia nueva, creo que lo mejor es abrir la segunda edición de la obra de Körte «*Menandrea*», editada en Leipzig en 1912. Se trata de la recapitulación de aquellas obras de las que tenemos fragmentos de cierta importancia y que podemos conocer en su intriga de un modo más o menos completo<sup>18</sup>. Un buen complemento puede ser el artículo del mismo autor en la R. E. y la comparación con la edición de Dübner (Didot, 1856).

En este rápido inventario, señalaremos que los fragmentos del *Heros* contienen 83 versos (13 lo forman el argumento y 6 la lista de los *dramatis personae*), más 10 fragmentos que contienen dos o tres versos cada uno. Entre los 83 primeros versos hay algunos bastante estropeados, como el 66 que comprende sólo una palabra, o acaso sólo el fragmento de una palabra, y aún señalada con puntos, lo cual quiere decir que su lectura es

<sup>18</sup> Sobre esto, cfr. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1950 y Körte, RE s. v. Menander, con la lista completa de las obras y un resumen del contenido.

altamente incierta. Afortunadamente la conversación del argumento nos puede orientar sobre la intriga.

Siguen al *Heros* los *Epitréontes*, generalmente conocida por «*El Arbitraje*». Hasta el momento de la edición del *Discolos*, era la obra menandrea más larga que conservábamos: comprende, en efecto, un grupo de 591 vv., más diez pequeños fragmentos procedentes de escolios o de notas de gramáticos. Lo que antes hemos dicho del *Heros* puede aquí repetirse; notamos todo un largo pasaje, a partir del v. 365, donde algunas veces apenas leemos una sola palabra, incluso en algunos casos una simple letra. Sigue la *Samia*, llamada así por aparecer en la obra una muchacha de Samos, aunque no se está seguro sobre el título. El mismo Körte dice en su edición (p. XXX) respecto a esta obra: «*Titulum Samiae ab editore principe huic comoediae dubitanter inditum retinui, non quo certum eum putarem, sed ne fabula titulo careret*». (Algo parecido ocurre con el *Heros*, aunque la conjetura de Lefebvre fue confirmada por posteriores fragmentos). Poseemos de esta comedia 342 versos, conservados todos en bastante buen estado. Como complemento a esta nota añadiremos que los fragmentos de esta obra han sido traducidos recientemente por M. Rico, en los suplementos a Estudios clásicos.

Cerca de 500 versos han llegado hasta nosotros de la *Perikeiromene*, todos ellos en bastante buen estado. Es interesante constatar, por otro lado, que asimismo podemos conocer bien la trama de la obra porque entre los fragmentos conservados poseemos el prólogo, que corre a cargo de la ignorancia y que nos pone en antecedentes del asunto.

Sigue, en la edición de Körte, la comedia de título desconocido y que suele conocerse con el nombre de *Fábula Incerta I*. Muy poco, y fragmentario además, es lo que de ella conservamos.

De las obras restantes editadas por Körte muy poco es lo conservado: un centenar de versos de *Georgós*; 125 del *Kitharistes*; una cantidad aproximadamente igual del *Kólax*; 20 versos de las *Koneiazousai*; 15 grupos de fragmentos del *Misoumenos*, de los cuales el primero es casi ilegible; 10 grupos de frag-

mentos de la *Perinthia*; 5 grupos del *Fasma*, con un total de unos 58 versos y 47 versos de la llama *Fábula Incerta II*. Ahora hay que añadir, naturalmente, el *Dyscolos*.

### III

#### EL TEATRO DE MENANDRO

Analizada ya la obra menandrea en lo que concierne a los restos que de ella conservamos, dediquemos brevemente nuestra atención a su esencia literaria.

Es sabido que Menandro es el principal representante del tipo de comedia llamada nueva, cuyo origen trazaremos más adelante. La Comedia nueva conoce, además, otros muchos autores. Destacan, aparte nuestro autor, Dífiló y Filemón, mejor conocidos que otros poetas que casi no son más que nombre para nosotros: los dos Apolodoros, por ejemplo, sobre todo Apolodoro de Caristo, modelos de algunas obras de Plauto y de Terencio.

Los temas de la comedia menandrea, en frase de Tarn <sup>19</sup>, "son de una pobreza desesperante". Sus obras, como veremos más adelante, se repiten en esquemas monótonos, casi estereotipados, hasta tal punto que Plutarco nos ha podido transmitir aquella anécdota, según la cual, al recordar unos amigos a Menandro que se acercaba el día del estreno, y era preciso por tanto escribir la comedia, dijo el escritor: «La comedia está ya hecha. Los trazos, los personajes, el tema; sólo falta escribirla materialmente».

Es de notar, que en general, la crítica inglesa, Tarn y Murray por ejemplo <sup>20</sup>, rebaja bastante el valor literario de Menandro, aunque reconoce que es buen teatro. Sobre todo, le hecha en cara que su visión de la vida no es adecuada a la

<sup>19</sup> *La civilisation hellénistique*, Paris, 1936, 251 s.

<sup>20</sup> El juicio de Murray sobre Menandro puede verse en su *Aristophanes*, Oxford, 1933, 221 ss.

realidad, pues no todos son en la vida seducciones, bastardos, hijas perdidas, padres irascibles. Si bien hay que notar que se observa una fuerte tendencia —sobre todo entre los críticos italianos— a apreciar el carácter paradigmático de esta monótona repetición de temas y motivos.

Porque, ¿cuáles son los temas de la comedia de Menandro? Me permito copiar unas palabras del profesor Fernández-Galiano <sup>21</sup>, en su conferencia "*El amor helenístico*", publicada, con otras, en el libro *El descubrimiento del amor en Grecia*:

«Encontramos jóvenes burgueses a quienes sus padres les preparan matrimonios acomodados con hijas de parientes o amigos; pero hay ocasiones en que esta elección paterna contraria los gustos del hijo, que tal vez ama ya a alguna joven de su misma clase. Y entonces, aquí de la inventiva del muchacho, o de su esclavo..., que tanto nos recuerda al gracioso de nuestra comedia... Es un mundo ingenuo este de las comedias de Menandro: un mundo por el que pululan los niños, nacidos en cantidades asombrosas y con frecuencia por parejas... Y así los niños vienen sin cesar a este mundo, alguna que otra vez clandestinamente...; son expuestos por fieles y llorosas criadas; encuentran indefectiblemente a un alma caritativa que les recoge; se crían en las más variadas condiciones..., y crecen para ser a veces víctimas de los más crueles destinos. Pero no nos apuremos, que siempre, como en el *Deus ex machina* eurípideo, vendrá un desenlace feliz a deshacer entuertos».

Junto a los niños el mundo de las heteras, finamente trazadas, casi siempre con un verismo psicológico que deja perplejo, y, sobre todo, vistas por la parte "*humana*", digámoslo así, *trágica*, de su destino. Porque a Menandro (el poeta que dijo "*qué ser más agradable es el hombre si es hombre*", y "*todo lo humano me interesa*"), los tipos humanos le interesan por eso precisamente, por ser hombres, sobre todo hombres que conocen sus flaquezas y por tanto saben perdonar las ajenas. Por ello no existen ya en Menandro personajes «buenos y malos», como ocurre también muchas veces en la obra de

---

<sup>21</sup> Página 205 y ss.

Eurípides, que ha dejado sobre el comediógrafo una impronta tan profunda. Y así no sólo las heteras, sino asimismo los esclavos están vistos bajo una luz distinta que en la época clásica griega: con ello, como ha dicho el profesor Galiano <sup>22</sup>, el gran cómico es fiel representante de un estado de ánimo que, en forma todo lo directa que se quiera, había de desembocar en el clima moral más propicio para el cristianismo. Veamos, para ilustrar lo que hemos dicho, lo que sabemos del argumento de las obras de Menandro más conocidas. Aquí la suerte nos ha favorecido por el hecho de que muchos de los fragmentos conservados de obras perdidas son precisamente o prólogos o diálogos que nos ponen sobre la pista de los argumentos.

Empecemos por "*El Arbitraje*" <sup>23</sup>: El tema es el siguiente: Carisio y Pánfila, hija de Smicrines, hace sólo cinco meses que se han casado y se hallan ya desunidos. Algún tiempo antes de la boda en la fiesta de las Tauropolias, la muchacha había sido víctima de las violencias de un desconocido. Su marido nada sabe de ello, naturalmente, pero, a su regreso de un viaje, se entera (por medio de un esclavo suyo), de que, durante su ausencia ha dado a luz a un hijo del que Carisio no debe ser el padre, ya que Pánfila se ha dado mucha prisa en deshacerse de él. Carisio se cree, pues, traicionado y para olvidarse de su desgracia se da a la vida alegre en compañía de la flautista Habrocomon. Pero pronto todo se arreglará, aunque a través de una serie de peripecias. Pues, precisamente, el que había violentado a Pánfila es el propio Carisio, y el niño es, por ello, hijo suyo. Toda la intriga de la obra tenderá a poner en claro todos estos extremos. Ello se llevará a cabo por medio de los objetos que contenía el cesto en que el niño había sido expuesto. Pero no de una manera directa, sino a través de muchos circunloquios. Primero, Habrocomon, con el deseo de atraerse el interés de Carisio y conseguir la libertad ansiada, le hace creer

---

<sup>22</sup> Página 210 del citado libro.

<sup>23</sup> Editado, entre otros, por Wilamowitz y Croiset. Sobre la obra, cfr. Bodin, RPh, 32-1908, 73 s.; Fischl, Hermes. 43-1908, 311 s.; Humpers, Musée Belge, 1910, 345.

que ella es, precisamente, la madre del niño. Reacción de Carisio y autorreproches a sí mismo, pues ha insultado a su esposa por una falta que nadie, sino él, ha cometido (pues naturalmente la flautista afirma que es Carisio quien la ha hecho madre). Sigue la intriga. En la escena central que ha dado nombre a la obra, los dos personajes que han encontrado al niño se disputan la posesión de los objetos de la cesta. Casualmente (la Suerte juega un papel importante en Menandro), pasa por allí Smicrines, padre de Pánfila, y realiza un improvisado arbitraje sobre la posesión de estos objetos. Con ello, el anillo de Carisio, pieza importante para deshacer el enredo, pasa a manos del esclavo del protagonista, con lo que se posibilita el que Carisio lo vea y se dé cuenta de que él es el padre. Finalmente Habrocomon consigue poner en claro que Pánfila es la muchacha violentada, y así todo queda resuelto.

Veamos ahora la *Samia*<sup>24</sup>: Demeas vive con una mujer de Samos, llamada Crisis, a la que ha recogido y hecho su concubina. La samia se halla encinta, y, antes de que Demas parta para un viaje, le da orden de exponer el niño tan pronto nazca. Demeas, por su parte, tiene un hijo, Mosquión, al que quiere casar con la hija de un vecino suyo, Nicerato. Regresa Demeas de su viaje y Crisis le presenta un niño, recién nacido. Todo hace suponer que se trata del hijo habido entre ambos, y que, por tanto, la Samia no ha obedecido la orden recibida de exponerlo al nacer. Nueva escena: preparativos de la boda entre Mosquión y la hija de Nicerato. En esta ocasión, Demeas baja a la despensa y, sin querer, por una conversación que oye entre dos sirvientas, se entera de que el padre del niño es precisamente Mosquión. Reacción brusca de Demeas, que se siente traicionado; pero, en sus reflexiones, y teniendo en cuenta el carácter bondadoso de Mosquión, deduce que ha sido la samia quien se ha atraído a Mosquión: ella es pues la culpable, y por ello la despide con el niño.

La verdad es que el niño es hijo de Mosquión, pero no de Crisis, que ha dado a luz a un niño muerto, sino de su propia

<sup>24</sup> Cfr. Eitrem, BPhW, 1908, 381; Leo, Hermes, 46-1911, 311 s.

prometida, quien ha pedido a Crisis lo recoja y finja ser suyo el niño para salvarla. Todo parece pues, ponerse en claro; pero surge luego la actitud de Mosqui6n, quien, enterado de la violenta reacci6n de su padre, y sobre todo, de las sospechas que habia concebido de que 6l, Mosqui6n, lo habia traicionado, renuncia a casarse. Aqu6 termina el papiro, pero es de suponer que la obra acababa bien.

El tema del *Labrador*<sup>25</sup> es, naturalmente, muy parecido: Mirrina, en su juventud habia sido seducida por Cleeneto, dando a luz a dos gemelos, un ni6o, Georgias, y una ni6a. Educados por su madre en la estrechez, el ni6o Georgias, por esas casualidades que son tan frecuentes en Menandro, trabaj6 en el campo, en casa de su propio padre. Herido 6ste, Georgias lo cuida amorosamente hasta el punto que Cleeneto decide darle la mano de su hija, es decir la propia hermana de Georgias. Todo se arregla, empero, porque la muchacha ha sido seducida por el hijo de un rico vecino, que quiere casarse con ella. Georgias y Cleeneto acuden a la ciudad, el primero dispuesto a vengar la afrenta hecha a su prometida-hermana. Pero todo se descubre y la obra acaba con la soluci6n de todos los conflictos.

*El H6roe*<sup>26</sup> es una obra tan semejante, que parece que nos hallamos ante la misma pieza: Mirrina —repetici6n de nombres es cosa frecuente— habia sido objeto de las violencias de Laques, y da a luz a dos gemelos: Georgias y Plang6n. Los gemelos son entregados por medio de una nodriza a Tibeo, un pastor liberto, quien los educa. Tibeo, que es deudor de Laques, es decir, del padre de los gemelos, muere sin poder saldar su deuda, por lo cual Georgias y Plang6n acuden como sirvientes a casa de Laques, es decir, a casa de su propio padre. La cuesti6n se complica porque el esclavo Davos se enamora de la muchacha, a la que considera una esclava, debido a la poca diferencia existente entre un esclavo y un sirviente temporal por deudas. Pero luego se conoce que la muchacha ha sido

<sup>25</sup> Cfr. Wilamowitz, NJbb., 2-1899. 513.

<sup>26</sup> Cfr. K6rte, Menandro, 1912<sup>2</sup>, XVI; Menozzi. *Sull' "Npo c di Menandro*, 1908.

seducida por un vecino. El esclavo, para salvar a su amada y por amor a ella, finge que es él el violador. Mirrina, empero, la madre, que está en el secreto de la personalidad de los dos sirvientes, lo cuenta todo, lo descubre todo, y así la obra termina con el arreglo final.

Finalmente, la *Perikeiromene*<sup>27</sup> o *Doncella rapada*. El tema es el siguiente: La esposa del mercader corintio Peteco, ha dado a luz a dos gemelos, niño y niña: Glicera y Mosquión. El padre da orden a su esclavo de exponerlos, pues ha muerto de sobreparto su esposa y él se ha medio arruinado. Una mujer encuentra a los niños, quedándose con Glicera y entregando Mosquión a una mujer que no tenía hijos. Impulsada por la miseria, la mujer que ha recogido a la niña la entrega como concubina a un soldado, Polemón. Antes de morir, empero, su protectora le cuenta su historia y le descubre quién es su hermano. Por un azar de éstos que se suceden en Menandro, el soldado compra una casa situada en frente mismo de la que habitan Mosquión y su madre putativa. El muchacho se enamora de la doncella —que sabe es su hermano—. Por ello, cuando Mosquión, en un momento de entusiasmo decide besar a Glicera, ella no se opone, pues cree que él sabe que son hermanos. No es así. Pero, el soldado, que ha visto la escena, arrastra a su concubina a la casa y le corta los bucles. Naturalmente toda la intriga va dirigida al reconocimiento de los dos hermanos, Glicera y Mosquión.

#### IV

Con mucha razón señala Pohlenz<sup>28</sup> que nada es más significativo para ilustrar la dificultad de aplicar nuestros términos estéticos a los antiguos que el hecho de que la continuación de la tragedia de Eurípides sea la comedia de Menandro. Para

<sup>27</sup> Cfr. Th. Reinach, *Hermes*, 44-1909, 630; Sudhaus, *RhMus.*, 63-1908, 283.

<sup>28</sup> *Griechische Tragödie*, I<sup>2</sup>. 1954, 476.

<sup>29</sup> *Filología minore*, Nápoles-Milán. 1956, 218.

nuestro sentido estético, especialmente la estética clásica, tragedia y comedia son dos conceptos que se excluyen. Ya en la Poética de Aristóteles hallamos expresada esta oposición.

Pero lo que expresado así de un modo intemporal, lógico, puede parecer paradoja, si se adopta una postura histórico-cultural se puede llegar a comprender claramente el fenómeno de metamorfosis que lleva, casi por un camino directo, de Esquilo a Menandro.

Nada mejor, para ello, que meditar sobre la historia de la tragedia. Desde Esquilo (donde reina, en frase de Del Grande, «una ancoraggio totale al mito»<sup>29</sup>, donde hallamos siempre una misma actitud ante todo mito y cada persona mítica), pasando por Sófocles (en que empieza a debilitarse un tanto esta actitud), llegando hasta Eurípides (donde se produce una ruptura frente a la tradición, con mitos diversamente interpretados y, sobre todo, con su actitud «burguesa»), toda una historia espiritual de Atenas puede vislumbrarse.

Eurípides, en efecto, había sido ya el blanco de Aristóteles por su abandono de las normas del teatro pasado. Por haber hecho protagonistas de sus tragedias a personajes "innobles", andrajosos, moralmente reprobables. Y, sobre todo, por atribuir a sus héroes una mentalidad alejada de la grandeza heroica de los personajes esquilos.

Aristófanes tenía, en parte, razón. Y la tenía asimismo Eurípides. Tenía razón el cómico porque realmente la tragedia eurípidea representa el polo opuesto de la esquilea; pero, históricamente, las innovaciones del último trágico estaban más que justificadas<sup>30</sup>.

Porque nos hallamos aquí ante un fenómeno tan común en la historia de las literaturas, que lo raro sería precisamente lo contrario. La Picaresca española puede definirse como el triunfo del Anti-héroe, esto es, la picaresca representa el triunfo de la clase social burguesa frente a la nobleza y toda su literatura. Asimismo, el teatro de Eurípides representa socialmente el triunfo de la mentalidad burguesa ateniense, que consiguió impo-

<sup>30</sup> Cfr. nuestro trabajo "Studia euripidea, III", en HELMANTICA, 1958, 129 s.

nerse después de la derrota de la ciudad Estado, y que, ya antes, pugnaba para salir a flote.

Para aclarar un poco las cosas, intentemos trazar una historia paralela de la tragedia y de la comedia en el siglo v:

Tragedia y comedia tienen un origen común, y son, asimismo, elementos rituales del culto de la ciudad. Pero, pronto se produce un distanciamiento entre las dos artes. Mientras en la Tragedia observamos un alejamiento de la vida (su anclaje en el mito, y su elemento paradigmático), la comedia antigua se acerca tanto a ella, que casi roza la caricatura de la misma. Pero pronto observamos que se inicia un acercamiento, externo si quieren ustedes, pero real: se tiende a la fijación de tipos y temas. En la tragedia más, pues se limita al ciclo mítico, que, si amplio, no es infinito. En la comedia, se busca la caricatura y la sátira de la vida social y política que, por rica que sea, no es inagotable. Pero, sobre todo, fijación de los tipos. Filoctetes, Edipo, Electra, Licurgo, etc., son los personajes comunes a los tres trágicos; e, igualmente, en la comedia, los representantes máximos de la vida política y social: Cleón, Pericles, Alcibiades, Eurípides, Sócrates, Aspasia, etc.

Pero en Eurípides, hallamos además un rasgo decisivo: lo que Pohlenz ha llamado la "*laicización de la tragedia*"<sup>31</sup>, la liberación del arte de la esfera de la religión. Ello, naturalmente, sólo en una etapa de la vida del trágico, y aún no en todas sus piezas (pues en muchas de ellas hay realmente una preocupación religiosa). Pero lo que sí es característico de Eurípides es haber planteado sus problemas religiosos en un marco alejado de la religión oficial. Y este camino sólo podía llevar a dos resultados: a la muerte de la tragedia, o la transformación de este género en algo que en nada se parecería a la antigua tragedia. Lo que equivale casi a lo mismo. Esta laicización, por otra parte, se produjo asimismo en la comedia. Ya en el Plutos de Aristófanes desaparece la Parábasis, y junto con ella algunos de los elementos rituales de la comedia. Ello, por otra

<sup>31</sup> *Griechische Tragödie*, I<sup>o</sup>, 382. La expresión exacta que utiliza dicho crítico es "*die innere Profanierung der Tragödie*".

parte, es debido a algo que trajo asimismo la eliminación de muchas posibilidades de florecimiento de la tragedia: a las necesidades económicas. El paulatino empobrecimiento de las arcas de Atenas obligaron a tomar medidas drásticas en lo que atañe a los festivales... De aquí que el coro, en la comedia media y nueva, apenas exista.

Finalmente, un hecho hay que tener en cuenta: Eurípides tiende, en los últimos años de su vida, a una esquematización de la trama de las obras. Muchas de sus obras presentan el mismo plan, la misma intriga, y sólo son los personajes lo que cambia. Sería interesante analizar las causas de este fenómeno —del que hay ya precedentes en el mismo Sófocles— que no podemos intentar, y que acaso pudiera explicarse por un excesivo virtuosismo, o, si se quiere, por querer conservar el elemento «paradigmático» exclusivamente en los «tipos»: la intriga no interesa ya. Recuérdense los «Westerns» americanos, donde se dan siempre los mismos tipos y los mismos planos.

Eurípides hizo además algo que iba a tener repercusión en el campo de la comedia: llega un momento en que sus personajes quedan desvinculados del mito para convertirse en tipos humanos. La tipología, en todos los campos, se va abriendo paso en los últimos años del siglo v y principios del iv, y representa un medio de observar, en otro aspecto, el elemento universal que contiene en sí el mito: recuérdese tan sólo los tratados hipocráticos, las ideas platónicas, la historia tucididea con su búsqueda de la universalidad, y, sobre todo, los tipos de Teofrasto, uno de los maestros de Menandro. Acaso haya que poner aquí también a Sócrates con que descubre los conceptos.

Pues bien: en muchos de los personajes de Eurípides no hallamos ya específicamente a Edipo, a Electra, a Menelao: hallamos el padre, la mujer celosa, la madre que defiende su derecho a la vida, el esposo infiel. Nombres todos que podrían escribirse en mayúscula. Tipos universales, no míticos, figuras que se han liberado de su esquema tradicional.

Que ello es así en realidad, esto es, que nuestra explicación histórico-cultural del proceso que conduce de Esquilo y, especialmente, de Eurípides a Menandro es defendible —natural-

mente, incluyendo otros factores como el papel de Alexis, que influyó notablemente sobre Menandro— puede observarse simplemente con una breve comparación de algunas obras de Eurípides y de Menandro— y eventualmente de Difilo y de Filemón. Para ello, les remito especialmente a la reciente obra de Friedrich <sup>32</sup>. Por ejemplo, el *Ion* contiene temas que reaparecen en el *Arbitraje*, la *Hécuba* tiene una estructura parecida al *Rudens* y al *Poenulus* —modeladas sobre obras de la comedia menandrea—. Lo mismo cabe decir de la *Andrómaca*.

Y hay, por fin, algo más que acerca la obra euripídea y la menandrea: en Eurípides, los finales felices (aunque no exclusivos de él, como podemos ver por la *Orestíada*, y el *Filoctetes* o el *Edipo en Colono*), abarcan un gran número de obras, y convierte muchas veces sus tragedias en comedias. Pero sobre todo, el acercamiento al mundo de los humildes, y el interés con que son estudiados estos tipos es lo que hermana la obra de los dos grandes atenienses. Porque si Eurípides fue criticado por Aristófanes, por introducir esclavos, personajes «innobles», podemos decir que éste ha sido precisamente su gran acierto, y ha hecho posible que la obra menandrea sea una «imitación de la vida».

Así, Menandro continúa la actitud euripídea, defendida, por ejemplo, en la *Electra*, donde se afirma que la posición social de un hombre no garantiza su nobleza de corazón. Y, de este modo podemos comprobar cómo los personajes menandrosos están siempre dotados de esta nobleza: hallamos el esclavo humanitario, como Davos en el *Héroe*, que quiere cargar con una culpa ajena por amor <sup>33</sup>, o la hetera compasiva, que sufre por favorecer a otros (así *Crisis* en la *Samia*).

Ello va unido a una altura moral que puede parecer paradójico a primera vista, dados los temas de sus obras. Sus personajes no son malvados, no están pintados para despertar en nosotros el desprecio moral: son hombres, hombres auténticos, cada uno con su propio problema; hombres que saben recono-

<sup>32</sup> *Euripides und Diphilos*, Munich. 1953.

<sup>33</sup> Recordemos a este respecto los *Captivi* de Plauto.

cer sus propias faltas, y arrepentirse, como Carisio en el Arbitraje, como Cnemon en el Díscolo.

Y aquí radica el verdadero valor de la obra menandrea. Que su obra se repite en esquemas monótonos, es verdad; pero, ¿no ocurre algo parecido en la obra de Dickens? Que sus personajes son siempre los mismos? Esto ya no es tan verdad, y con un simple repaso a los títulos de sus obras podemos ver la variedad de tipos que fueron estudiados y analizados por Menandro. Pero aún así, ¿no ocurre asimismo ello con el mismo Dickens, Balzac, con Charles Morgan, aquí incluso de modo tal que a mi juicio la obra de Morgan es un intento por captar los mismos personajes en diferentes ambientes? No podemos pretender que todo poeta llegue a ser un Shakespeare y que en cada obra nos presente un tipo distinto. Pero aún así e incluso reconociendo que ello redundaría en perjuicio de su grandeza, aún, digo, reconociendo esta limitación, las otras cualidades de nuestro poeta compensan con creces estos defectos. El arte debe servirse muchas veces de un cierto convencionalismo para expresar sus verdades. Acaso el arte no es, al fin de cuentas, otra cosa sino simple convención.

JOSE ALSINA CLOTA.