

P. THIERCY, *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, París Les Belles Lettres, 1986, 410 páginas.

Esta obra fue en su día (1982) tesis de Estado, con el título "L'organisation de la fiction comique dans le théâtre d'Aristophane", a la que se concedió el premio Pierre-Brisson en 1983.

El autor pasa revista a otros trabajos recientes y centra su esfuerzo en la ficción cómica presentada en escena. Distingue entre *grotesco* (lo fantástico, la desviación del lenguaje y de la naturaleza, la riqueza de imágenes) y lo *cómico* simple (lazos con la realidad cotidiana, sátira, parodia, comicidad verbal).

La primera parte del trabajo (Influencia de la puesta en escena sobre la composición), págs. 20-92, aborda las condiciones especiales en que Aristófanes tenía que representar sus piezas: espacio teatral, coro, solistas, etc.

Pueden distinguirse dos partes: a) cómo explotaba el comediógrafo las limitaciones del espacio teatral, para lo cual se va examinando la orquesta, prosenio, decorado, ventanas, puertas (dos en las *Nubes*), número de actores (con tres, *Caballeros*, *Nubes*, *Paz*, *Asambleístas*, *Pluto*) (más de tres, *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Ranas*, *Avispas* y *Acarnienses*). Aunque el número de papeles hablados es de 21 en las *Aves*, la comedia más complicada son los *Acarnienses*, en donde hay una escena casi inicial (vv.45-

203) con seis actores, al menos, que, en todo caso, podrían reducirse a cuatro, aunque no es posible un cambio de atuendo tan repentino. Así, pues, la regla de los tres actores no es total en la Comedia del siglo V a. C., pero cuando aparece el cuarto actor sólo dice unos pocos versos, no más de cuatro seguidos. También puede aparecer un comparsa como cuarto actor o acompañante de éste, sin intervención hablada. Las diferencias jerárquicas entre protagonista, deuteragonista y tritagonista están bien marcadas: el primero participa en el prólogo, agón y al final de la obra; b) Mayor libertad tenía nuestro poeta en la utilización del coro (con 24 miembros a diferencia de los 15 [12] de la Tragedia) y del coro secundario (*parachorégēma*). Se examina el uso de la plataforma giratoria (*ekkýklēma*) que servía para cambiar el decorado o el lugar de la acción y para mostrar el interior de un edificio o lugar, y la grúa (*mēchanē*), con la que se transporta sobre la escena a un actor. En cuatro escenas, al menos, hay parodia trágica. La mejor escena de grúa es la de la *Paz* (vv.82-180) con el célebre vuelo de Trigeo sobre el gigantesco escarabajo, clara réplica paródica del *Belerofonte* euripideo.

La segunda parte se ocupa de la disposición de la ficción cómica (págs. 91-182). Al comienzo de cada comedia un actor, normalmente el protagonista, introduce una idea genial, aunque extravagante, y así una nueva realidad



sustituye a la antigua. El razonamiento del personaje en cuestión es un simple silogismo, tal como nos explica Thiery. Lo grotesco se expresa en Aristófanes mediante imágenes de creación pura, que pueden ser una única palabra o bien una construcción más complicada que se repite a lo largo de toda la obra. Es de señalar que lo grotesco desaparece casi totalmente en beneficio de lo cómico en las piezas que tienen un coro de mujeres (*Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Asambleístas*). En cambio es muy importante en *Acarnienses*, *Aves*, *Paz*, *Ranas*. En *Acarnienses* la imagen más importante son "las treguas" (metonimia, dado que significan tanto "libación", como "tregua acompañada de libaciones"), y "el cerdito" (sinécdoque, pues en el lenguaje ático popular servía para designar "el sexo" de una muchacha). Se estudia, luego, la coherencia e inestabilidad de la ficción cómica, llegándose a la conclusión de que la ficción escénica es casi siempre coherente, si bien en la *Paz* y *Lisístrata* no se respetan tales limitaciones.

La tercera parte está reservada a las relaciones entre personajes (págs. 183-300), donde se ofrece un cuadro sinóptico, pág. 300, en que vemos la actuación de los héroes y sus adversarios, la actitud del coro, el egoísmo o altruismo, los peligros, el éxito, todo ello expresado mediante signos convencionales.

La cuarta y última parte se detiene ante las estructuras dra-

matúrgicas (págs. 301-366). Se distinguen tres tipos de estructura: iniciática, que es esencial en *Paz*, *Aves*, *Ranas*, y secundaria en *Acarnienses*, *Caballeros*, *Pluto*, *Avispas* y *Nubes*; erótica, que es dominante en *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas* y secundaria en la *Paz*. Es curioso que las bromas sobre aspectos eróticos, obscenos y escatológicos están relacionadas con la paz y con el lado positivo y optimista de la comedia, mientras que las alusiones a desviaciones sexuales de todo tipo están en conexión con la guerra y la vertiente negativa y pesimista del drama; y, por último, la giratoria o de permutación, donde el héroe, o el coro, cambia a una situación completamente opuesta a la que tenía al comienzo de la obra. Tal sucede en *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Pluto* de forma dominante, y en *Aves*, *Tesmoforiantes*, *Ranas* y *Asambleístas* de modo secundario.

En conclusión, Aristófanes supo superar las limitaciones del teatro griego, transformando la pobreza de medios en riqueza de efectos. El elemento grotesco constituye la nueva realidad de la comedia, pues lo representado en escena no es un espejo de la vida, sino una metáfora de la misma, una vasta imagen a la que contribuyen el diálogo, los personajes y la puesta en escena. Es precisamente la metáfora la que distrae a los espectadores y les hace olvidarse por un momento de la realidad cotidiana. Mediante las tres



estructuras ya mencionadas, que se hallan en mayor o menor grado en todas las comedias aristofánicas, se sustenta la acción y se le infiere un tono especial. De ese modo se consigue un grotesco perfecto, pues se une la poesía con lo cómico.

El libro de Thiercy acaba con una bibliografía selectiva de trabajos generales, ediciones, traducciones, escolios, índices, teatro en general, y representaciones dramáticas.

En conclusión, una obra muy interesante por lo que aporta y por lo que recoge de trabajos y teorías anteriores.

J.A. LÓPEZ FÉREZ

VEGA, LOPE DE. *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su Sagrada Resurrección*. (Inédito). Edición, estudio y notas de César Hernández Alonso. Madrid. I.E.M. 1987.

*Los cinco misterios dolorosos...* constituyen una obra de juventud de Lope de Vega, cuya existencia era hasta ahora conocida por muy pocos, y que permanecía inédita. El catedrático de Lengua Española de la Universidad de Valladolid, César Hernández Alonso, ha tenido la fortuna y el acierto de preparar una cui-

dada edición de la obra, que se publica ahora dentro de la Colección de Clásicos del Instituto de Estudios Madrileños, con la colaboración de la Fundación Juan March.

Consta el volumen de 127 páginas —con cinco ilustraciones fotográficas— de las cuales 20 corresponden al estudio del manuscrito por el profesor Hernández.

El texto de Lope contiene 211 octavas reales, resultando así “una de las más extensas composiciones líricas del autor”, escrita “tal vez en torno a los veinte años y no antes de los diecisiete”. Lope la escribiría en los años en que servía a don Jerónimo Manrique de Lara, luego Inquisidor General, y por aquellas fechas Obispo de Ávila, a quien dedica la obra.

El interés del texto desde el punto de vista literario es mayor si se considera que se conocen pocas obras de Lope en esos años. En palabras del editor, se trata de una “muestra espléndida del hondo sentir religioso del poeta en plena juventud”, ya que Lope compone estas octavas a los misterios de la Pasión y Resurrección de Cristo, adoptando “una actitud de testigo presencial, que revive los hechos, los muestra y dramatiza, al tiempo que dialoga con su alma para moverla a piedad”.

En la Introducción, concisa, clara, documentada, el Dr. Hernández trata en primer lugar de determinar la fecha del texto, extrayendo datos que el propio manuscrito aporta, para llegar a la conclusión de que Lope lo habría