

## ASPECTOS COMICOS EN LA *ILIADA* Y EN LA *ODISEA*

*Marta Ofelia Pierro de De Luca*

### Introducción

El objetivo que orienta el presente trabajo consiste en demostrar que así como nadie niega a Homero la célula inicial del género trágico en su epopeya, tampoco debemos desconocer que en la *Iliada* y en la *Odisea* ya bulle la vena cómica. No son sólo los albores imprecisos del género cómico lo que vamos a presenciar, son todos los matices de la comicidad desde la sonrisa tierna, pasando por la burla, hasta llegar al más cruel grotesco.

La estructura del análisis, por lo tanto, respetará las siguientes pautas:

- I. buscar una aproximación al concepto de lo cómico.
- II. comprobar que es aplicable a las situaciones y personajes del mundo homérico, y mostrar las gamas que reviste esa comicidad en la *Iliada* y en la *Odisea*.

### **III. concluir viendo cómo lo cómico funciona y se integra en la epopeya.**

#### **I. Concepto de lo cómico**

El primer paso será adentrarnos por el escabroso camino del concepto de lo cómico, que constituye, sin duda, la dificultad capital del trabajo. A través de toda la historia de la preceptiva literaria, los autores no han logrado ponerse de acuerdo ni tan sólo con respecto al dominio epistemológico que le corresponde.

Kant, por ejemplo, lo describe como un fenómeno gnoseológico. Ante una situación que despierta el interés, el pensamiento se tiende en una expectación. Lo cómico frustra esa expectativa introduciendo la "nada" en el intelecto (sensación penosa). Para el intelecto lo cómico resulta ingrato, pero en las esferas inferiores del ser la relajación psíquica producida origina una sensación placentera que, inmediatamente, se comunica a los planes superiores del sujeto y lo hacen reír.

Para Bergson, lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación del individuo a la sociedad. La comicidad surge de la repetición maquinal de los mismos gestos, y el grupo social, justamente, exige, de cada uno de sus integrantes, elasticidad corporal y anímica para adaptarse a las situaciones cambiantes de la vida. La risa, aquí, es el medio correctivo de que dispone la sociedad para evitar la inercia mental y física. En esta postura lo cómico rebasa el plano estético y se acerca a lo moral y sociológico.

A Foix pertenece la teoría cómica del obstáculo. Lo cómico es la acción (o esperanza) impedida. Una esperanza se tiende hacia un fin, y los medios -que deberían ser los instrumentos para alcanzarlos- se convierten en obstáculos que nos distancian irremediabilmente de ese fin. Ahora bien, ese fracaso cómico cumple una finalidad trascendental para el hombre: descubrir la verdadera condición de la naturaleza humana. En efecto, vivir es para el hombre intentar fines, fijar propósitos. Pero la esperanza -que constituye la forma permanente de vida humana- siempre fracasa. Fracasa cuando no logra sus objetivos;

y fracasa aún cuando llega a concretarlos, porque no se sacia con su cumplimiento, sino que este suscita nuevos afanes.

El fracaso cómico manifiesta que la esperanza humana es inútil en relación con su propósito inmediato. Por eso mismo debe tener un fin que trasciende los fines aparentes:

“Lo cómico descubre esto: que la esperanza parece ser esperanza de lo que concretamente la esperanza profetiza, sino de otra cosa. La esperanza vista con la perspectiva cómica es una dimensión radical del hombre y esta dimensión se abre y se extiende y se dilata hacia mucho más allá de los propósitos cercanos o lejanos que la atraen. La esperanza es promesa de sí misma. Esta es la prenda de la risa cómica: la de revelar otro mundo. Y es preciso que el actual sea cómico y que en él se fracase para que el otro cobre y asuma auténtica realidad”<sup>1</sup>.

Según Foix, la risa es el signo irrefutable de la existencia de un destino sobrenatural para el hombre. Su concepto de lo cómico, que se acerca al sustentado por Kant, adquiere una dimensión trascendental, cercana al plano metafísico.

Benedetto Croce, por su parte, relega el concepto de lo cómico al plano de la psicología empírica. Según Croce, la ya superada “doctrina de lo simpático” -que consideraba a la Estética como la ciencia de aquello que nos atrae, nos alegra, es decir de lo agradable, con todas sus variaciones (lo sublime, lo cómico, lo noble, lo cruel, lo trágico, lo horroroso, etc.) es la responsable de haber introducido todos estos conceptos en los sistemas de Estética. Esta serie, como toda gama subjetiva de valores resulta un fenómeno puramente psicológico. Lo cómico, entonces debe ser estudiado desde esta perspectiva:

“Y como acontece con todas las construcciones psicológicas, tampoco es posible, pues, definir rigurosamente estos conceptos”<sup>2</sup>.

La psicología sólo puede proceder por una descripción aproximativa.

En conclusión, ante la evidencia de la amplitud del fenómeno, complicado con tan diversos campos (gnoseológico, sociológico, metafísico, psicológico, entre otros) comprobamos que el concepto de lo cómico no puede ser encerrado en los límites de una definición. Intentaremos, como lo aconseja Croce, una aproximación fenomenológica mediante sus rasgos relevantes.

Distinguiremos, en primer lugar, dos premisas básicas, anteriores al hecho cómico en sí, pero que actúan condicionándolo:

1. *El ámbito de lo cómico es lo humano.* Sólo el hombre puede ser sujeto y objeto de risa, porque lo cómico implica procesos, exclusivos del comportamiento humano. Esta es la razón por la cual muchos lo han definido como el “animal que ríe”. Fuera de lo humano nada es realmente cómico. Un paisaje podrá aparecer como encantador, sublime o feo, insignificante, pero nunca cómico. Cuando Gómez de la Serna, por ejemplo dice, en sus *Greguerías* que “la eñe tiene enfurruñada la ceja” o que “todos los árboles de la costa están torcidos como si se quisieran tirar al mar”, imaginamos en la letra y en los árboles una pretensión de conducta humana (enfurruñar la ceja en señal de enojo, tirarse al mar en un gesto de suicidio). Cuando afirma: “El búho es el gato con alas y gafas de carey”, proyectamos en el animal una pretensión de valor -ser gato- que sólo puede darse en un ser humano: sólo el hombre puede pretender poseer un valor, una apariencia, en este caso.

2. *La ataraxia cómica.* La mayoría de los autores están de acuerdo en que la risa se produce cuando se prescinde de toda emoción. Sólo si asistimos a un incidente como espectadores insensibles, indiferentes, encontraremos el resorte cómico que lo anima. En el canto XXIII de la *Ilíada* presenciamos con los aqueos los juegos en honor a Patroclo. Ajax y Ulises se prueban en una carrera. El que llegue primero recibirá una “crátera de plata que supera en hermosura a todas las de la tierra” (Il. XXIII, 742-3)<sup>3</sup>. Ajax corre delante de Ulises; el

itacense, aunque se esfuerza por alcanzarlo sigue a su zaga casi hasta el punto de llegada. Pero, intempestivamente, cuando estaba Ajax a pasos de la meta

ἐνθ' Αἴας μὲν ὄλισθε θεῶν (βλάψεν γὰρ Ἀθήνη),  
τῇ ῥὰ βοῶν κέχυτ' ὄνθος ἀποκταμένων ἐριμύκων  
οὓς ἐπὶ Πατρόκλῳ πέφνεν πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
ἐπ' δ' ὄνθου βοέου πλήτο στόμα τε ῥῖνάς τε.

(II. XXIII, 774-777)

(Entonces Ajax corriendo resbaló [pues Atenea lo inmovilizó] donde se había esparcido el estiércol de los mugidores bueyes sacrificados, a los cuales Aquiles, el de los pies ligeros, había matado en honor de Patroclo).

El premio se escapa, así, de sus manos, y Ajax se encuentra en medio del estiércol mientras llegan hasta él la risa de los argivos. Les provoca risa la figura corpulenta del héroe incorporándose pesadamente, toda su cara, su boca y narices llenas de boñiga. Pero para poder reír con libertad los aqueos deben olvidar, aunque sólo sea por un momento, quién es Ajax de Oileo, deben disociar esta visión ridícula de la de aquel valeroso guerrero

τοῖος ἄρ' Αἴας ὦρτο πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν,  
μειδιῶν βλοσυροῖσι προσώπασι' νέρθε δὲ ποσσίν  
ἥϊε μακρὰ βιβαῖς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.  
Τὸν δὲ καὶ Ἀργεῖοι μέγ' ἐγήθειον εἰσορόωντες,

(II. VII, 211-214)

(Ajax, el antemural de los aqueos, se alzó tan imponente, sonriendo con terrible faz marchaba caminando con largos pasos, y blandiendo enorme lanza. Los argivos se regocijaron grandemente cuando lo vieron).

La admiración y respeto que sentían por el héroe, no les hubieran permitido mofarse de él<sup>4</sup>, únicamente si se hace caso omiso de todas las circunstancias atemperantes, y se acallan los sentimientos hacia el héroe, el incidente podrá parecer jocoso.

De este modo quedan trazadas las dos coordenadas directrices que ubican y condicionan el fenómeno cómico. En este ámbito la comicidad puede surgir por diversos mecanismos:

a) *una desvalorización cómica* que Marcos Victoria<sup>5</sup> entiende como una actitud afectiva de la conciencia, un juicio prelógico. Tal desvalorización no destruye los valores verdaderos (=la honra de Ajax, su ἀρετή como guerrero valiente y fuerte), sino los pseudovalores (=pretensiones de triunfo sobre Ulises).

La vivencia cómica puede concebirse de este modo: algo se transforma en apariencia (=Ajax ganador), y luego ese algo se trueca en nulidad (Ajax sobre el estiércol), produciéndose una desvalorización.

b) *una expectación frustrada*, como lo veíamos en Kant, y lo afirman filósofos como Lipps y Heyman. Desde esta perspectiva el mismo episodio puede analizarse así: un conjunto significativo (=la carrera entre los dos héroes) es bruscamente interferido por un factor carente de significado (=el resbalón, la caída). Nuestra atención se esfuerza para aclarar la incógnita (¿qué ocurrió con Ajax?), la incógnita que se resuelve en nada (Ajax ha caído en el estiércol. No ganará la carrera). Este esclarecimiento trocado en distensión psíquica configura la vivencia cómica.

c) *un contraste entre contrarios*. Así explica Kierkegaard la razón de lo cómico. En nuestro caso lo heroico y admirable de la figura de Ajax hace contraste con la situación ridícula que protagoniza en la carrera.

d) el automatismo mecánico del que es susceptible el ser humano. El hombre se convierte en un sujeto risible cuando, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, pierde la capacidad de adaptarse a las multiformes situaciones vitales:

...Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen... Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. He aquí por qué ha caído el hombre y por qué se ríen los transeúntes<sup>6</sup>.

El ejemplo de Bergson se adecua a nuestro caso. La risa surge entre los aqueos por la incapacidad que muestra Ajax (=rigidez mecánica =automatismo) para salvar el imprevisto, y evitar el resbalón. La caída de Ajax desencadena la risa porque al hombre le resulta cómico ver a su semejante inserto en lo mecánico. La silueta de Ajax cubierta de boñiga sólo contribuye a despertar hilaridad porque agrega ridiculez a su porte.

Resumiendo: en el episodio que nos ha servido de ejemplo hemos visto cómo funcionan ciertos rasgos caracterizadores de lo cómico, y hemos comprobado además que, pese a pertenecer a concepciones diversas, han coincidido y se han complementado para tratar de explicar un mismo fenómeno desde distintos ángulos de enfoque.

Según vayamos analizando los diversos matices de la comicidad homérica encontraremos que uno de estos rasgos predomina sobre los otros.

## II. Matices de la comicidad

Una vez que hemos fijado qué entendemos por 'cómico' (en forma aproximativa) veremos cómo algunos episodios de la *Ilíada* y de la *Odisea* responden a los resortes de lo cómico. Campo tan amplio y complejo resiste cualquier intento de encasillamiento. Sin embargo necesitamos aceptar una clasificación para ubicar las múltiples facetas

que comprende este fenómeno aunque admitamos desde ya el riesgo: sabemos que el caso particular rebasa los límites de toda descripción generalizadora.

Aceptamos, como primera instancia, que la comicidad puede originarse en dos vertientes:<sup>7</sup>

A) *lo cómico objetivo*: en algunos casos el poeta enfoca realidades (situaciones, personajes) que resultan cómicas por sí mismas. La comicidad se alberga en ellas y el poeta cumple una finalidad cómica por el simple hecho de pintarlas. Pertenecen a este tipo los personajes (Tersites) o situaciones cómicas (escena de la despedida de Héctor). Incluimos aquí la caricatura, lo grotesco y lo cómico ingenuo<sup>8</sup>.

B) *lo cómico subjetivo*: independientemente de la naturaleza de la realidad representada, el poeta interviene con una explícita voluntad cómica. La gracia brota de la perspectiva jocosa del sujeto (autor o personaje). En tal caso se encuentra el chiste (Apolo y Hermes) y la ironía.

## A) Lo cómico objetivo

### 1) *Lo cómico ingenuo*

El episodio que protagoniza Astianacte, junto a sus padres, Héctor y Andrómaca, configura lo llamado cómico ingenuo.

Luego de ruda lucha para hacer frente al poder irrefrenable de Diomedes Tidida, Héctor, el de tremolante casco, vuelve a Ilión con la seria preocupación de organizar hecatombes y sacrificios para aplacar a los dioses adversos. Desde las altas torres, Andrómaca lo ve volver hacia las murallas de la ciudad, y lo alcanza junto a las puertas Esceas. El diálogo entre el guerrero y la esposa es tierno y trágico a la vez. Es la última oportunidad en que estarán juntos, y ambos lo presienten. Cerca, en brazos de la doncella, el niño los observa en silencio y cuando el padre, en un arranque amoroso, quiere abrazarlo



Ὡς εἰπὼν οὐ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἔκτωρ·  
 Ἄφ' δ' ὁ παῖς πρὸς κόλπον ἐϋζώνοιο τιθήνης  
 ἐκλίνθη ἰάχων, πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς,  
 ταρβήσας χαλκὸν τ' ἠδὲ λόφον ἵππιοχαίτην  
 δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας·  
 Ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ  
 (Il. VI, 466-471)

(Diciendo así, el radiante Héctor tendió los brazos a su hijo. El niño se refugió gritando en el regazo de la nodriza de bella cintura, aterrado ante la vista de su padre amoroso, temiendo y viendo el bronce y el penacho de crines de caballo ondeante terriblemente en lo más alto del casco. Por ello sonrieron el amado padre y la madre veneranda).

Héctor y Andrómaca sonrien entre lágrimas. (También al lector le arranca una sonrisa la conducta inesperada del pequeño Astianacte). ¿De dónde brota, en momentos tan dolorosos, la sonrisa en los labios de los desdichados padres? Surge del contraste entre la visión madura y la vivencia infantil de los hechos. En este radica lo cómico ingenuo. Lo que para el héroe, para Andrómaca, o para cualquier persona adulta es un penacho de crines de caballo, una coraza de bronce, es decir, las armaduras normales de un guerrero, para la mentalidad infantil resultan formas raras, amenazantes. Astianacte no logra identificar a su padre en aquella insólita figura. Los reflejos del bronce, aquellos perfiles extraños que se agitan allá, en lo alto, y que se inclinan inquietantes hacia él, el porte colosal del héroe con la "negra piel que orlaba el abollonado escudo, como última franja, y que le batía el cuello y los talones" (Il. VI, 117) conforman un ser espantoso que en un determinado momento quiere aprisionarlo entre sus brazos. Sólo desde esta lógica se puede entender la reacción del niño de refugiarse en el regazo de la nodriza. Lo comprendemos (también sus padres) porque no hemos ubicado en el pensamiento infantil. Reimos, entonces, porque medimos la distancia, el contraste que existe entre la perspectiva

adulta y la del infante<sup>9</sup>.

Lo ingenuo constituye un filón muy rico de comicidad que se confunde con la gracia, con lo sublime, con lo tierno (sin identificarse totalmente).

## 2) *La caricatura*

En contraposición con tan enternecedora escena familiar nos encontramos, unos cantos antes, en la misma *Iliada*, con Tersites, el charlatán agitador del ejército aqueo. A primera vista, es la fealdad del personaje la que nos hace reír.

Αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν·  
φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τὸ δέ οἱ ὤμω  
κυρτῶ, ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθεν  
φοξὸς ἔην κεφαλῆν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.  
(*Il.* II, 216-219)

(Fue el hombre más feo que llegó a Ilión: era zambo y cojo de un pie; sus hombros gibados avanzaban hacia el pecho; era puntiagudo en cuanto a la cabeza y una pelusilla rala la cubría).

Pareciera que la definición de lo cómico dada por Aristóteles en su *Poética*, hubiera sido calcada del personaje homérico:

“Lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado sin dolor”<sup>10</sup>.

Se trata de una caricatura, la primera caricatura de la literatura. La actitud del poeta responde a la conducta que Bergson atribuye al caricaturista:

**“El arte del caricaturista consiste en coger este movimiento (el de la mueca) imperceptible a veces, y agrandándolo hacerlo visible a todos los ojos. El caricaturista... realiza desproporciones y deformaciones que han debido existir en la naturaleza en el estado de vejez, pero que no han podido llegar a consolidarse, contenidas por una fuerza superior”<sup>11</sup>.**

Con un procedimiento semejante, veinticinco siglos después, Cervantes pinta el retrato caricaturesco de Maritornes:

**“Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas que algún tanto le cargaban, la hacían mirar el suelo más de lo que ella quisiera”<sup>12</sup>.**

Varios rasgos hermanan los retratos de los dos personajes aunque con un dejo de ironía en Cervantes: Tanto Maritornes como Tersites eran jorobados, la desfiguración más notoria del cuerpo humano. La acumulación de imperfecciones físicas (tuerta, con el otro ojo enfermo, llana de cogote, nariz roma, la asturiana; cojo de un pie, zambo, su cabeza puntiaguda, coronada por una rala cabellera el aqueo) responde a taras morales no menos serias: Maritornes es una moza deprejuiciada que concierta una cita nocturna con el arriero -como suele hacerlo con los mozos que llegan a la venta adonde ella sirve-; Tersites, por su parte, es el más deslenguado de cuantos argivos desembarcaron en Illión. La yuxtaposición arbitraria de miserias y defectos físicos responde a un propósito deliberado de Homero: minimizar a aquel atrevido, que comete ὕβρις. Puede caer en ὕβρις tanto el hombre que se excede pretendiendo desafiar a los dioses, como también aquel que osa comportarse según una clase social a la que no pertenece<sup>13</sup>. Este último es el caso de Tersites. Con su actitud pretende compartir el mundo aristocrático de los reyes aqueos. Osa criticar al rey de hombres

el poderoso Agamenón Atrida, como lo podría hacer Aquiles, o cualquier otro de su misma condición. Osa tomar la palabra en la asamblea, derecho que sólo le asiste al ἄριστος; y él no lo es. La caricatura intenta ridiculizar al autor de tamaña desmesura.

Esta incursión del poeta en la vida de la clase popular coincide con un cambio en la técnica descriptiva, más realista, observadora y minuciosa en esta parte<sup>14</sup>. Ambos constituyen acercamientos de la épica a la comedia. Así lo entiende Jaeger:

“El origen de la comedia se halla en el impulso incoercible de las naturalezas ordinarias o aun en la tendencia popular, realista, observadora y crítica, que elige con predilección la imitación de lo malo, reprobable e indigno. La escena de Tersites en la *Iliada*, que expone a la risa pública al repugnante y odioso agitador, es una escena auténticamente popular, una pequeña comedia entre las múltiples tragedias que contiene la epopeya homérica<sup>15</sup>.

### 3) *Lo grotesco*

Pero, detrás de la sonrisa que nos arranca el episodio, se esconde una mueca dolorosa, un rictus de repugnancia. La fealdad de Tersites, su porte giboso, su cabeza puntiaguda, ridículamente calva, que en la configuración total de la escena nos hace reír, nos inquieta, despierta en nosotros una sensación dolorosa, cuando nos enfrentamos de cerca con ella. Se rompen los límites de lo moral, lo feo irrumpe en la armonía de lo bello, se mezcla lo que hasta este momento había permanecido separado. Por segundos nos estremece la sensación del vértigo, nos sentimos suspendidos en el caos. Todo ello configura nuestra intuición de lo grotesco. En el κόσμος épico, la figura desproporcionada de Tersites rompe el dique de contención de las formas y estas se alargan, se estrechan, se encorvan, amenazando inundar el universo. Tersites representa el ἄκοσμος tal es su presencia, y sus palabras son ἄκοσμα ἔπεια, en el que el mundo homérico cae momentáneamente

desde su κατὰ κόσμος.

Lo grotesco, por lo tanto, no implica para el ser humano una experiencia totalmente cómica. Constituye un fenómeno bivalente: sonreímos por sus deformaciones, pero nos repugna lo siniestro, lo monstruoso que encierra, nos inquieta porque las cosas familiares cobran dimensiones macabras, y nuestro mundo nos resulta distante, desconocido como si se tratara de una visión de un demente<sup>16</sup>.

Remontándonos en el significado del término, resultan 'grotescos' también los seres fabulosos que bullen en las páginas de la épica. Si recordamos lo que dice Montaigne (refiriéndose a sus ensayos):

“¿Qué otra cosa son... sino grotescos, y cuerpos monstruosos compuestos de diversos miembros, sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción casuales?”<sup>17</sup>.

entonces, encuadran dentro de lo grotesco seres como Escila, por ejemplo:

τῆς ἦτοι φωνὴ μὲν, ὅση σκύλακος νεογιλῆς  
γίγνεται, αὐτὴ δ' αὐτὴ πέλωρ κακόν' οὐδέ κέ τίς μιν  
γηθήσειεν ἰδὼν, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσειεν.  
Τῆς ἦτοι πόδες εἰσὶ δώδεκα πάντες ἄωροι'  
ἕξ δέ τε οἱ δειραὶ περιμήκεες' ἐν δὲ ἑκάστη  
σμερδαλέη κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες,  
πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτιο.

(*Od.* XII, 86-92)

(Su voz era semejante a la de una perra recién parida; esta es un monstruo perverso; ninguno se alegraría viéndola; ni siquiera un dios la buscaría; son doce sus pies, todos deformes; seis cuellos larguísimos; en cada uno, una terrible cabeza; en ellas tres hileras de dientes abundantes y apretados, llenos de la negra muerte).

En ella se concentran las connotaciones grotescas de los seres fabulosos: la desproporción de las partes del cuerpo (cuellos larguísimos, los pies deformes), la captación caótica de la figura total del monstruo (sólo tenemos de ella la asociación desarticulada de sus pies, cuellos, cabezas, boca, dientes), la multiplicación del mismo rasgo.

Pero el grotesco también nace de lo abismal y fantasmagórico, de lo que no tiene apariencia física determinada. En este sentido, Caribdis, las sirenas, Ate, el poder del mal (*Il. XIX, 90*), las Erinias (vengadoras del alma de un asesinado, o de un perjurio, *Od II, 280*), las Parcas, espíritus que cortan el hilo de la vida (*Il. XIX, 535-540*) son presencias grotescas del mundo épico homérico. Pertenecen al mundo mítico primitivo, de filiación mediterránea y de influencia oriental, derrotado por los grandes dioses del Olimpo griego, pero que permanecieron coexistentes con ellos en el culto popular. Son los viejos δαίμονες, las encarnaciones de la naturaleza, seres fabulosos nacidos de la mentalidad religiosa simbólica para explicar la presencia de las fuerzas oscuras de la vida. Constituyen un universo impreciso, que se acerca a una visión onírica, distanciada de la realidad<sup>18</sup>.

En estos dos últimos casos lo grotesco se aparta totalmente de lo cómico.

#### 4) *Lo ridículo*

Como contrapartida de este mundo oscuro de la religión primitiva, se erige triunfante el κόσμος luminoso de los grandes dioses. Si ascendemos hasta él en la búsqueda de comicidad comprobamos que allí lo ridículo, lo burlesco, se encarnan también en la naturaleza inmortal de Zeus y sus olímpicos.

Demódoco, el aedo feacio, reedita los amores de Ares y Afrodita, quienes en contra de su voluntad se convierten en los protagonistas de una farsa divina:

Ὡς φάτο τῇ δ' ἀσπαστὸν εἰσατο κοιμηθῆναι.  
τῷ δ' ἐς δέμνια βάντε κατέδραθον' ἀμφὶ δὲ δεσμοῖ

τεχνήεντες ἔχουντο πολύφρονος Ἡφαίστοιο  
οὐδέ τι κινήσαι μελέων ἦν οὐδ' ἀναίραι  
καὶ τότε δὴ γίγνωσκον ὅτ' οὐκέτι φυκτὰ πέλοντο.  
(*Od.* VIII, 295-299)

(Así habló. A ella le pareció grato acostarse. Los dos se metieron en el lecho y se tendieron alrededor los lazos artificiosos del prudente Hefesto. Era inútil para ambos moverse ni levantarse; entonces comprendieron que no había medio de escapar).

En este episodio la risa surge de diversas vertientes: lo ridículo, lo grotesco, el chiste.

La escena está estructurada en el plano de lo ridículo. Así, el mismo Hefesto lo reconoce cuando le pide a Zeus y a los demás bienaventurados que sean testigos de "estas cosas ridículas e intolerables" ἔργα γελαστὰ καὶ οὐκ ἐπιεικτά (*Od.* VIII, 307). Nos imaginamos a los dos adúlteros sorprendidos in fraganti tratando en vano de desasirse de la trampa en la que cayeron incautamente, y al corro de inmortales rodeándolos presas de una ἄσβεστος γέλωσ (*Od.* VIII, 326). Los engañadores resultaron engañados, los burladores, objeto de burla por parte de Hefesto y de los otros dioses.

Ares y Afrodita se erigen, de este modo, en materia cómica, ridícula.

También contribuye a dar comicidad a la escena la figura tristemente grotesca de Hefesto. Se dan en él rasgos registrados ya en Tersites: la deformación física (es cojo de ambos pies, es débil), la confusión de lo heterogéneo (lo feo en el ámbito resplandeciente de lo divino). El contraste es doble: entre la sana robustez de Ares, y la debilidad congénita de su rival; y por otra parte, entre la bella Afrodita, la más hermosa de las diosas y los mortales, y el menos agraciado de los inmortales. Pero en este caso la risa se empaña por la conmiseración que despierta en nosotros la queja dolida del burlado Hefesto:

"Afrodita, hija de Zeus, me infama de continuo a mí, que soy

cojo, queriendo al pernicioso Ares porque es gallardo y tiene los pies sanos, mientras que yo nací débil; mas de ello nadie tiene la culpa, sino mis padres, que no debieron haberme engendrado" (*Od.* VIII, 308-313).

## B) Lo cómico subjetivo

Hacia el final del episodio brota el otro tipo de comicidad: lo cómico subjetivo, es decir, la libre vivencia transmitida por alguien a un observador, la intervención voluntaria de la conciencia en su génesis. En nuestro caso, el poeta a través de sus personajes o sus dioses provoca la risa. Con la presencia de dos formas representativas de este tipo de comicidad -el chiste, la ironía, y la caricatura que está en mitad de camino- pretendemos demostrar que lo cómico en la épica homérica no responde a la aparición incidental de objetos jocosos, sino que hay en el poeta una búsqueda consciente de la perspectiva cómica.

### 1) *El chiste*

De la situación ridícula protagonizada por el par de enamorados, Homero toma la oportunidad de solazarse festivamente:

ΑΠΟ 'Ερμεία, Διὸς υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων,  
ἦ ῥά κέν ἐν δεμοῖσ' ἐθέλοις κρατεροῖσι πιεσθεῖς  
εὕδειν ἐν λέκτροισο παρὰ χρυσηῇ Ἀφροδίτῃ;  
τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα διάκτορος Ἀργειφόντης·

ΕΡΜ Αἶ γὰρ τοῦτο γένοιτο ἀνάξ ἑκατηβόλ' Ἀπολλων  
δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχοιεν·  
ὕμεῖς δ' εἰσορόωτε θεοὶ πάσαι τε θέαιναι·  
αὐτὰρ ἐγὼν εὕδοιμι παρὰ χρυσηῇ Ἀφροδίτῃ·

(*Od.* VIII, 335-342)

(Hermes, hijo de Zeus, mensajero, dador de bienes, ¿acaso querías, estrechado en fuertes lazos dormir en el lecho junto



a la áurea Afrodita? Entonces el mensajero Argifontes le respondió: Ojalá esto ocurriera, soberano Apolo que lanzas lejos tus flechas. Triple número de lazos tuviera alrededor, y vosotros los dioses y aun las diosas todas mirarais, mientras yo durmiera junto a la áurea Afrodita).

Por segunda vez la risa inextinguible de los inmortales resuena en la morada de Hefesto. En esta ocasión la gracia brota del diálogo chispeante entre los dos interlocutores. Entre los dos dioses se cruza un juego de palabras, o de ideas, una súbita colisión de esferas alejadas (el tono moralizante de otro dios: “no prosperan las malas acciones...” (Od. VIII, 329) y la actitud desprejuiciada de Hermes: vale la pena recibir un castigo, pero yacer con la bella diosa). Apolo y Hermes, más que dioses inmortales nos parecen dos curiosos ocurrentes frente a un incidente callejero.

Los dioses homéricos, en esta escena, como en el resto de la epopeya, se nos presentan como seres modelados a imagen y semejanza del hombre, con sus virtudes y sus errores.

## 2) *La ironía*

Entendemos por ironía el juego conceptual mediante el cual se designa algo por su contrario, con intención jocosa.

“La táctica irónica viene a ser lo contrario de la del admirador y del crítico ingenuo: el ironista elogia el error como si fuera un acierto; alaba al fanfarrón, felicita al necio... Se agazapa tras su mentida opinión que le permite describir minuciosamente los errores... y hábilmente, de rato en rato, deja traslucir su pensamiento real, negativo”<sup>19</sup>.

Según este molde, Telémaco es el perfecto ironista. En el canto XVII de la Odisea dirige un agudo dardo contra Antínoo. El insolente pretendiente había reprendido a Eumeo por haber conducido al mendigo hasta el palacio “para que devorara los bienes de la casa de Odiseo,

como si fueran pocos los que consumen su tesoro”

ΤΗΛ Ἀντίνο, ἦ μευ καλὰ πατήρ ὥς κήδεαι υἱός,  
ὅς τὸν ξεῖνον ἄνωγας ἀπὸ μεγάροιο δῖεσθαι  
μύθῳ ἀναγκαίῳ· μὴ τοῦτο θεὸς τελέσειεν.  
δός οἱ ἑλών· οὐ τοι φθονέω· κέλομαι γὰρ ἔγωγε.  
μήτ' οὖν μητέρ' ἐμὴν ἄζευ τόγε μήτε τιν' ἄλλον  
δμῶων, οἱ κατὰ δάματ' Ὀδυσσῆος θεῖοιο.  
Ἄλλ' οὐ τοι τοιοῦτον ἐνὶ στήθεσσι νόημα·  
αὐτὸς γὰρ φαγέμεν πολὺ βούλεια ἢ δόμεν ἄλλῳ.  
(Od. XVII, 397-404)

(Antínoo, en verdad miras por mí tan atentamente como un padre por su hijo, ya que exhortas arrojar del palacio con duras voces al extranjero. ¡No permita esto la divinidad! Toma algo y dáselo. No me opongo, antes bien yo te invito. No temas, [pues, a mi madre ni a ningún otro de los esclavos, que habitan el palacio del divinal Odiseo]. Mas tal pensamiento no hay en tu pecho: en efecto, prefieres comerlo tú antes que darlo a otro).

En sus palabras se esconden dos planos significativos:

. un nivel superficial o inmediato; Antínoo cuida celosamente como un padre los bienes del joven.

. un plano metafórico o irónico: Telémaco desenmascara el egoísmo de Antínoo. La ironía consiste en utilizar el primer plano con la intención de significar el segundo.

Y si todavía quedaran dudas acerca de los verdaderos sentimientos que animan al príncipe, él mismo se encarga de diluirlas cuando deja deslizar casi entre dientes: “prefieres comértelo a darlo a nadie” (v.404).

A través de la ironía Telémaco pone en evidencia, con sutileza leve, e ingrátida, la verdadera intención de las palabras de Antínoo, el sentido de las mismas, y le señala cuál debería ser su proceder correcto acorde con su condición de noble.

Vemos que la ironía es una figura retórica, usada casi siempre con el propósito de evidenciar una falla, de descubrir una nimiedad. Esta intencionalidad que la impulsa, la hace oscilar a través de multiplicidad de matices: reconocemos la ironía sarcástica (en el polo más cáustico), y a partir de allí la ironía satírica, la ironía burlesca, la ironía dulce de La Fontaine y la infantil ironía de Dickens, hasta la forma más acabada de la ironía desde el ángulo pedagógico: la ironía socrática. Su función era aniquilar el supuesto saber no fundamentado para luego, partiendo del no-saber edificar la verdadera sabiduría. Su fuerza correctiva la convirtió en importante método de enseñanza. “No es casualidad -afirma M. Victoria- que el primer ironista, Sócrates, haya sido el más grande de los pedagogos”<sup>20</sup>.

La ironía se expande en el mundo helénico hasta resultar consustancial con el espíritu griego. Sin embargo, no en todas sus manifestaciones responde a fines pedagógicos.

En el canto V de la *Ilíada*, Homero pone en boca de Atenea una ironía burlesca con la que se mofa de Afrodita:

Ζεῦ πάτερ, ἦ ῥά τί μοι κεχολώσεται; ὅττι κεν εἶπω;  
ἦ μάλα δὴ τινα Κύπρις Ἀχαιϊάδων ἀνιείσα  
Τρωσὶν ἄμ' ἐσπέσθαι, τοὺς νῦν ἔκπαυλ' ἐφίλησεν,  
τῶν τινὰ καρρέζουσα Ἀχαιϊάδων εὐπέπλων,  
πρὸς χρυσῇ περόνῃ καταμύξατο χεῖρα ἄραιήν.

(*Il. V*, 421-425)

(Padre Zeus, ¿acaso te enojarás conmigo por lo que te diré? Ciprina, sin duda inspiró a alguna de las aqueas, que se uniera a los troyanos a los cuales ahora ella prefiere especialmente, y acariciando a alguna de las aqueas de hermoso peplo rasguñó su delicada mano con un broche dorado).

Estamos, evidentemente, en presencia de una ironía. Atenea sabe tan bien como la misma Afrodita, o el propio Zeus, que fue la pica de Diomedes la que desgarró la delicada piel de su mano.

En el primer plano significativo encontramos a Atenea que alude a la ocupación normal de Ciprina: unir con lazos amorosos a los enamorados, y persuadir a una aquea para que vaya con un troyano - alusión a Helena y Paris, por ejemplo-; es decir, engañar y envolver con frecuentes dolos a los mortales y aun a los inmortales.

Pero en el plano irónico quiere la diosa poner de manifiesto su ineptitud para el combate y recordarle la huida deshonrosa a la que la obligó un simple mortal.

Atenea juega burlonamente con la ironía. Su objeto es la burla como podría serlo entre dos hermanas que se zahieren en presencia del padre, sin que la rencilla pase a mayores.

En cambio, la ironía se carga de toda la fuerza 'sarcástica' y destructiva en labios de Ctesipo, "hombre de ánimo perverso", que, confiando en sus inmensas posesiones en Same, solicita a Penélope. La figura autosuficiente de Ctesipo se alza en medio de los ensoberbecidos pretendientes:

Κέκλυτέ μευ, μνηστῆρες ἀγήνορες, ὄφρα τι εἶπω  
μοῖραν μὲν δὴ ξείνος ἔχει πάλαι, ὡς ἐπέοικεν,  
ἴσην· οὐ γὰρ καλὸν ἀτέμβειν οὐδὲ δίκαιον  
ξείνους Τηλεμάχου, ὅς κεν τάδε δώμαθ' ἴκηται.  
ἀλλ' ἄγε οἱ καὶ ἐγὼ δῶ ξείνιον, ὄφρα καὶ αὐτὸς  
ἦε λοετροχόφῳ δώῃ γέρας ἢ ἐ τῷ ἄλλῳ  
δμῶων, οἱ κατὰ δώματ' Ὀδυσσῆος θείοιο.  
Ὡς εἰπὼν ἔρριψε βοῶς πόδα χειρὶ παχείῃ,  
κεῖμενον ἐκ κανέοιο λαβῶν

(Od. XX, 292-300)

(Escuchadme, ilustres pretendientes, mientras esto digo: hace rato que el forastero tiene su parte, como corresponde, puesto que no sería conveniente ni justo privar a los huéspedes de

Telémaco; el que venga a este palacio. Mas yo también daré mi don de hospitalidad de modo que él haga un presente al bañero o a cualquier otro de los esclavos de la casa de Odiseo. Y diciendo así arrojó con fuerte mano una pata de buey, la cual tomó de un canastillo).

Toda la fuerza compulsiva del cinismo, del rencor de un alma malévola impulsa la ironía, concretada en la acción: lo que significa la pata de buey en la agresión física a Odiseo, son las mordaces y malintencionadas palabras del perverso pretendiente para zaherirle en su integridad moral, en su condición de mendigo, de huésped de Telémaco.

Hay un propósito sarcástico, un voluntario deseo de herir en la ironía de Ctesipo. Momentos antes Telémaco les ha hablado con "tanta audacia" que todos debieron morderse los labios. Esa fuerza reprimida estalla en Ctesipo con una potencia agresiva desorbitada. Ulises la recibe con "risa sardonía". Es una de las últimas humillaciones que le infringen los pretendientes, y la última prueba de Atenea entre las múltiples que ha soportado desde su salida de Itaca. Y bastante dura, por cierto.

### III. Conclusiones

Después de este rápido análisis de los fragmentos más representativos<sup>21</sup>, podemos llegar a afirmar que en Homero está el lejano origen de la comicidad. Si nos remontamos hasta Aristóteles, comprobamos que ya en el siglo IV se da tal afirmación:

"Mas así como en las cosas elevadas, Homero fue el poeta por antonomasia, así también fue el primero que mostró los esbozos de la comedia, creando en forma dramática, no la invectiva sino lo ridículo, pues así como la *Iliada* y la *Odisea* tienen analogía con la tragedia, así también el *Margites* tiene analogía con la comedia<sup>22</sup>.

La alusión es muy evidente: Homero es el iniciador de la comedia (= género cómico) por ser el autor de *Margites*, epopeya cómica, uno de los tantos textos literarios extraviados.

Nosotros, ahora, trasladamos esta aseveración a otro plano paralelo: Homero es el primero que mostró los esbozos de lo cómico en su obra épica. Para nosotros tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, se da el germen de 'lo cómico' (=categoría). En efecto, aún hoy reímos con los aqueos ante el incidente de Ajax, con Hermes y Apolo, con los dioses olímpicos, con Atenea, de la dolido Afrodita. Los personajes homéricos ríen, y el público del aedo, también se regocijó seguramente, con los episodios analizados y con otros similares (Hera se burla de Diana, *Il.* XXI, 489-92; Eurímaco se ríe de Odiseo, *Od.* XVIII, 351-355; el heraldo Medonte se esconde debajo de una silla para evitar el furor de Odiseo, *Od.* XXII, 362; a la vista de su padre, Odiseo siente una aguda picazón en la nariz, *Od.* XXIV, 318; y otros como Zeus engañado por Hera *Il.* XIV). Estos, entre otros, constituyen número suficiente como para afirmar que lo cómico se encuentra presente en las dos epopeyas.

Ya hemos comprobado que los fragmentos tomados como ejemplos se ajustan a los caracteres de lo cómico según los diversos preceptistas. En algunos casos la comicidad puede explicarse por la presencia de un solo resorte cómico, ya sea el contraste (el chiste, el cómico ingenuo), el automatismo (Ajax) o la desvalorización cómica (lo ridículo) principalmente. Otros, en cambio, admiten más de una interpretación como la ironía (ironía de Telémaco, por ejemplo, que despierta la risa por el contraste que se marca entre los dos planos significativos; pero, desde otra perspectiva, también constituye una desvalorización cómica de Antínoo mediante una aparente alabanza a su celo paternal).

Estamos en condiciones de afirmar que hay en el autor una intención cómica, tanto al presentar objetos o situaciones risibles, como al interpretar jocosamente una realidad cualquiera. Homero despliega así, pocas, pero acertadas pinceladas de diversos matices cómicos: la ironía, el ridículo, lo grotesco, la caricatura, lo cómico inge-

nio, el chiste. Este último resulta muy cercano a nuestra sensibilidad. Quizás, es el único que despierta la carcajada franca y sin consecuencias. En cambio, la comicidad homérica se inclina especialmente hacia el otro polo: la dura comicidad de la burla, del ridículo, de lo grotesco, que florece en una sonrisa ambigua, media.

A pesar de ocupar un lugar secundario, lo cómico se integra en la trama compleja de la epopeya, y cobra sentido. Por una parte el fenómeno suma una nota más a la luminosidad del mundo homérico. El mundo épico, pese a su tragicidad, es luminoso, en sus héroes (Héctor φαίδιμος *Il.* VI, 466; *Il.* IX, 434; Odiseo φαίδιμος *Il.* X, 257), en las armas (Aquiles se arma, *Il.* XIX, 360-400), en el mar, en el paisaje. Vida y luz son conceptos inseparables; la ausencia de la luz solar constituye la muerte, las tinieblas (sombras del Hades *Il.* VIII, 478) (tinieblas alrededor del cadáver de Patroclo *Il.* XVII, 643-651). La raíz γελ- da idea de luz y anuncia ya en Homero la predilección helénica por la luminosidad. El griego se queda con el lado luminoso de las cosas. Pero la raíz γελ- también está en la idea de reír: γελάω; luminosas resultan, en efecto, las risas de los bienaventurados (*Il.* I, 595), la risa sin sentido de Penélope (*Od.* XVIII, 163), la risa inextinguible de los embriagados pretendientes (*Od.* XX, 346). γελ-: luz y risa, presentes entre los dioses y hombres homéricos.

Pero el mundo homérico es esencialmente trágico; allí el hombre se juega frente a su destino. En ese clima tenso y expectante, los chispazos cómicos intentan relajar momentáneamente la atención, y dar un alivio al auditorio. Cuando la disputa entre Zeus y Hera amenaza con terminar en catástrofe, la risa de los bienaventurados resuena en el Olimpo; han visto la ridícula figura de Hefesto que en un intento de aplacar los ánimos, recorre el palacio renqueando, mientras escancia el dulce néctar a las demás deidades. Cuando los argivos están a punto de echar a rodar los nueve años de sitio en Ilión, y embarcarse hacia Grecia, momento decisivo en que los ánimos del ejército todo y de los caudillos se agitan "como las grandes olas que en el mar Icario levantan el Euro y el Noto" (*Il.* II, 143), Tersites el alborotador sempiterno,

atrae la atención de todos sobre su figura caricaturesca llena de verborragia, humillada bajo el cetro de Ulises, luego, y “ellos (los aqueos) aunque afligidos rieron con gusto” (*Il. II*, 272). Lo cómico funciona en lo épico homérico como ‘anticlímax’, como distensión de la tensión trágica. El genial poeta supo equilibrar el tono colosal del *epos* trágico con los *allegro* aligeradores de las notas cómicas. Ambos, tragedia y comedia, son engranajes complementarios del mundo épico, del mundo homérico, y en última instancia, de la vida humana. Una vez más, el genio helénico descubre el secreto esencial para la comprensión del ser humano: la vida en esta tierra está hecha de sufrimiento y risas, de penurias y despreocupaciones, de llantos y regocijo, alternando en el tiempo, amalgamados en el alma, confundidos en sonrisas con lágrimas o en risa sardonía.

## NOTAS

- 1 Juan Carlos FOIX. *Qué es lo cómico*. Bs.As., Columba, 1966, p. 46.
- 2 Benedetto CROCE. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Pról. de Adelchi Attisani, 10a. ed., Bs.As., Nueva Visión, 1962, p. 175.
- 3 HOMERO. *La Ilíada*. Versión directa y lit. del griego por L. Segalá y Estalella, 7a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 251. Todas las referencias a los dos poemas, hechas directamente en castellano, como en el presente caso, son tomadas de la misma traducción.
- 4 Puede quitar también comicidad al pasaje la explicación dada por el autor, la intervención de Atenea en favor de Ulises, o las palabras que dirige Antíloco a los argivos, pues esto nos adentra en el problema, nos sumerge en la perspectiva del héroe, de los dioses, y disminuye el efecto cómico.
- 5 Marcos VICTORIA. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Bs.As., Losada, 1958, p. 60.
- 6 Henry BERGSON. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*.



Bs. As., Losada, 1962, p. 16.

7 Clasificación adoptada de M. Victoria, *op.cit.*, p. 97.

8 La caricatura de Tersites está en realidad, en el límite entre lo cómico objetivo y lo subjetivo. La hemos ubicado dentro de lo primero porque creemos con Bergson que Tersites tiene en sí los rasgos caricaturescos, y que el autor se limita a acentuarlos para sus fines.

9 Hay dos etapas en la comicidad ingenua: reímos, en una primera instancia, cuando entendemos el contraste entre mente adulta - mente infantil; en ese momento no nos mueve ningún afecto; sólo luego nuestra sonrisa se endulza cuando captamos la lógica pueril de Astianacte, su incapacidad para comprender el mundo de los mayores.

10 ARISTOTELES. *Poética*. Trad. y notas de Eilhard Schlessinger, 3a. ed., Bs.As., Emecé, 1963, p. 47.

11 Henry BERGSON. *Op. cit.*, p. 47.

12 Miguel de CERVANTES. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pról. y notas por A. Marasso, 2a. ed., Bs.As., El Ateneo, 1961, p. 145.

13 La aristocracia guerrera es la única protagonista de la Iliada. Con Tersites, por única vez otra clase social, el pueblo, ocupa un primer plano.

14 Excepcionalmente aquí Homero ha detenido su *epos* para detallarnos físicamente a un personaje, precisamente al más insignificante de los aqueos. Normalmente la descripción física está ausente de sus obras, por lo menos en forma directa. Ni aun cuando Helena, desde las torres troyanas identifica a los principales caudillos argivos, el poeta se demora al describirlos.

15 Werner JAEGER. *Paideia, los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942, t. I, p. 372.

16 El efecto cómico del episodio se origina en una aspiración de valor (elocuencia, verbosidad), que se resuelve en nada (el agitador se encorva humillado ante Ulises). Esta desvalorización cómica estructura todo el pasaje sobre lo cual se monta la caricatura grotesca.

17 Miguel de MONTAIGNE. *Ensayos*. Citado por Wolfgang KAYSER. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de

Brugger, Bs. As., Nova, 1964, p. 24.

18 Algunos claramente personificados, con sus atributos específicos están localizados, aun geográficamente, compartiendo la vida de los mortales (Caribdis, Circe, las sirenas). Otras, en cambio, son vagas abstracciones como Eris (la Disputa), Phobos (el Miedo).

19 Marcos VICTORIA. *Op.cit.*, p. 144.

20 Marcos VICTORIA. *Op.cit.*, p. 143.

21 No se ha agotado ni el análisis de cada fragmento, ni los elementos cómicos de ambos poemas. Constreñidos por el espacio, se han expuesto aquellos aspectos que apuntan a demostrar la tesis inicial del trabajo.

22 ARISTOTELES. *Poética*. p. 44.