

TEORÍA DE LA COMEDIA EN LA *POÉTICA TOSCANA* DE SEBASTIANO MINTURNO

CARMEN BOBES
Universidad de Oviedo

RESUMEN

La teoría de la Comedia, género «citado pero no tratado» en la *Poética* de Aristóteles, tiene gran interés en las Poéticas italianas del Renacimiento, por dos razones: completar el texto aristotélico y dignificar unas obras, sobre todo de Terencio, que se representaban con gran éxito en los palacios italianos. La *Poética toscana* de A. S. Minturno dedica el segundo de sus Diálogos a la Poesía Escénica, donde glosa la teoría de la tragedia de Aristóteles y crea una teoría de la comedia. Ésta es el objeto de este estudio.

Palabras clave: Teoría dramática, Comedia, partes cualitativas, partes cuantitativas.

THEORY OF COMEDY IN *POETICA TOSCANA* BY SEBASTIANO MINTURNO

ABSTRACT

The theory of comedy, a «mentioned but not discussed» genre in Aristotle's *Poetics*, has great interest in the Italian Poetics of the Renaissance, for two main reasons: to complete the Aristotelian text and to dignify some works, specially by Terence, that were represented with great success in the Italian palaces. In the Second Dialogue of A. S. Minturno's *Poetica Toscana*, dedicated to Scenic Poetry, Aristotle's theory of tragedy is commented on and a theory of comedy is proposed. This study aims to analyse this Dialogue.

Key Words: Dramatic theory, Comedy, Qualitative elements, Quantitative elements.

1. LOS COMENTARIOS A LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES Y LAS NUEVAS POÉTICAS EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

La *Poética* de Aristóteles, escrita en el siglo IV (a.C.), es, tal como hoy la conocemos, un estudio de la poesía épica, no muy amplio, y una teoría de la tragedia ática, bastante más extenso; no incluye, como cabía esperar, una teoría de la Comedia, paralela a la de la Tragedia, quizá porque se ha perdido la parte del texto que la exponía, o quizá porque nunca se escribió, aunque hay alusiones a ella en la misma obra; no atiende a la poesía Lírica, o Mélica, quizá por considerarla vinculada más al canto que a la literatura. Estos hechos condicionarán, en toda Europa y principalmente en Italia, la evo-

lución de los estudios literarios en el Renacimiento, pues la base de la que parten suele ser la obra aristotélica.

La *Poética*, tal como la conocemos, no se inicia con una exposición crítica del conocimiento literario y de los métodos que son necesarios para conseguirlo; no se plantea problemáticamente su razón de ser, ni sus fines; inicia sus análisis como suele hacerlo la investigación científica, admitiendo presupuestos generales sobre la existencia de su propio objeto de estudio, la posibilidad de adquirir conocimientos sobre él, y la pertinencia de un método adecuado. Aristóteles elige su objeto, la épica, la tragedia, y, sin dar razones para su estudio y, sin dar razones para la exclusión de otros géneros o formas literarias, identifica sus unidades, sus relaciones y sus causas, y teoriza sobre ellas para formular enunciados generales, es decir, científicos, sobre la creación literaria. Esta misma actitud acrítica del conocimiento literario perdura en toda la época clásica, atraviesa la Edad Media, inspira las poéticas classicistas del Renacimiento y llega hasta finales del Siglo XVIII, cuando la filosofía kantiana propone la Crítica del conocimiento como una disciplina autónoma. La nueva actitud crítica afectará a todas las investigaciones que se pretenden científicas y hace una profunda revisión de las ciencias naturales, a las que justifica como científicas; llenará todo el siglo XIX y buena parte del XX con intentos de una justificación paralela del conocimiento sobre las obras creadas por el hombre, es decir, las denominadas ciencias de la cultura, o ciencias morales. Lo que hizo Aristóteles al enfrentarse con unas obras literarias para conocerlas, es lo que harán reiteradamente las poéticas hasta las neoclásicas de Boileau y de Luzán, y esa situación sólo cambiará en el siglo XIX, con la Epistemología alemana.

Esto no significa que el conocimiento literario no haya evolucionado en esos largos siglos y no haya atendido a problemas que no había planteado la *Poética*, simplemente decimos que los estudios y los análisis de los textos literarios no hacen una reflexión crítica sobre sus posibilidades, sus fines y sus logros. Hasta el Romanticismo, tanto en su aspecto filosófico como literario, se consideraba que el principio generador del arte era la mimesis y el conjunto de las poéticas clásicas, neoclásicas y barrocas mantienen, con matices, esta tesis, de modo que el objeto de la teoría literaria está constituido por unas obras artísticas realizadas con la palabra, que son una copia de la Naturaleza o de otras obras que la copiaron antes. A partir del Romanticismo, se niega que el arte tenga que copiar un mundo exterior, y se le reconoce una función creativa, surgen las vanguardias y se pierde el canon que daba seguridad a la crítica. El autor pasa de ser un observador de la naturaleza, que reproduce lo que ve, a ser un creador que da forma a sus intuiciones, a su imaginación, a mundos ficcionales.

Desde este marco general que reconocemos, vamos a seguir someramente la trayectoria de la *Poética* hasta el Renacimiento italiano, etapa en la que suscita innumerables comentarios y controversias, se hace centro de la refle-

xión en general y se intentan completar las teorías, que no han sido tratadas, o no están en ella, como la de la comedia.

En la época clásica, la *Poética* inspiró la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, e influyó decididamente en la tradición doxática de los escoliastas, gramáticos y retóricos; enriquecida con nuevos puntos de vista, llega por dos caminos diferentes a la Italia del Renacimiento. Parece que a finales del siglo IX fue traducida al árabe, en Siria, donde no alcanzó gran difusión debido a que el teatro, el género más estudiado por Aristóteles, no tiene una presencia social en la cultura árabe, al menos en la forma en que la había tenido en la griega o la volverá a tener en Europa a partir del Renacimiento. La traducción árabe de la *Poética* fue comentada por Averroes, que hace una lectura equivocada (*misreading*) de algunos de sus conceptos básicos; por ejemplo, considera la tragedia como poesía de *laudatio* (porque trataba de los buenos), y la comedia como poesía de *vituperatio* (pues trataba de los malos). De este comentario, Hermannus Alemannus hizo una traducción latina a mediados del siglo XIII, que, aunque algunos la conocieron y la citaron, no suscitó demasiado interés entre los doctos, ni logró gran difusión; tampoco lo logró una versión hecha por el español Martinus de Tortosa en el siglo XIV.

Aparte de la vía árabe, la *Poética* inicia otro camino, del griego al latín y a la lengua vulgar italiana; del siglo XIII es la traducción latina de Guillermo de Moerbeke. El hecho es que, aún conociendo estas traducciones y los comentarios árabes, ni en los comienzos del Humanismo, ni en el Renacimiento de la primera mitad del siglo XVI, alcanza la *Poética* difusión y aprecio en Italia. Quizá porque la época mostraba más tendencia al platonismo que al realismo y se interesa por materias, como la lógica, la metafísica y acaso la teología más que por la poética.

Esta atonía cambiará por razones externas a la teoría literaria o a una actitud crítica respecto a sus saberes. La razón del enorme éxito que alcanza la *Poética* en la segunda mitad del siglo XVI, creemos que se encuentra en las circunstancias sociales, religiosas y culturales del siglo, más propicias para la lectura literaria. En el siglo XV, casi dos siglos más tarde de la primera traducción al latín, llega a París el *Codex Parisinus 1741*, el más antiguo de los conocidos (escrito a finales del X o principios del XI), y empieza a tener gran repercusión: se difunden ampliamente sus copias en la segunda mitad del siglo XV, y cuando en 1508 aparece la primera edición impresa, la edición aldina, la *Poética* se impone como obra básica del pensamiento literario, suscita gran admiración y enorme interés entre los doctos y, lo que es más sorprendente, sus conceptos adquieren una autoridad tan grande que casi los acerca al dogma: cualquier argumento en las discusiones literarias podía cerrarse con el Aristóteles *dixit*; la doctrina del maestro no se discute y sus observaciones se interpretan como preceptos. Pero además, la *Poética* desborda lo literario y cobra interés social, moral, religioso, etc. y se integra plenamente, como obra central, en la cultura de la época, no sólo como teoría literaria y canon esté-

tico, sino por la pasión que suscitan sus tesis en las controversias de la Reforma y la Contrarreforma: la necesidad o conveniencia del ocio, la licitud de los espectáculos y, sobre todo, las posibilidades didácticas que podía tener el texto literario y las representaciones escénicas, como espejo de costumbres y código ético; estos temas apasionan a una sociedad que centra su interés en el hombre, en su ser natural, en su dimensión social y en las posibilidades de una educación orientada a perfeccionar sus principios, sus sentimientos, su conducta particular y social. La literatura podía ser un camino y un modelo hacia la perfección individual y para la convivencia; explicar y conocer la literatura equivale a conocer y explicar un código ético y unas costumbres enmarcadas en un discurso bello, original, literario.

La literatura puede mejorar al hombre, como lector o espectador, en dos aspectos fundamentales; en primer lugar mediante la propuesta de ejemplos racionales de conducta, tanto en las fábulas, con sus historias y desenlaces ejemplares, como en los personajes y sus hábitos de conducta, en relación con los premios y castigos que reciben, mediante el asentimiento o el rechazo del público; y en segundo lugar el discurso literario es ejemplo del refinamiento que puede alcanzar el hombre por el uso consciente y artístico de la lengua. Historias y discurso literario podían ser dos medios eficaces en la educación del ciudadano. La formación ética y el refinamiento artístico hacen, sin duda, mejores a los ciudadanos. Los poderes políticos y religiosos verán, desde este presupuesto, a la literatura como un poderoso aliado que resulta útil hasta para mantener el orden social.

En estas circunstancias históricas, la *Poética* de Aristóteles no se ve, o no se ve sólo, como un código de normas técnicas para escribir textos artísticos literarios, o como un canon para juzgar y valorar las obras de otros, no propone modelos ideales absolutos y dogmáticos a los que deben ajustarse las nuevas obras: no es una preceptiva literaria. Es cierto que también mantiene, o puede mantener, este objetivo y algunos críticos lo destacan, lo que podría explicar su acogida en una sociedad que valora el arte literario, pero quizá no llegase a alcanzar por este camino el papel estelar que tuvo en la sociedad italiana de la segunda mitad del siglo XVI.

Y respecto al primer aspecto, el literario, podemos añadir que las razones de su relevante presencia en la cultura del Renacimiento es que hace posible el saber científico a partir del análisis de un *corpus* de obras que los Humanistas y en general los pensadores italianos consideraban perfecto: la épica de Homero, el teatro de los tres grandes trágicos griegos, a los que se añadía con el mismo aprecio y en algunos casos más (Minturno) los poemas de Virgilio y Horacio: era la doctrina perfecta para unas obras perfectas, y podía ser aplicada posiblemente a obras futuras. En general los primeros comentarios de la *Poética* están presididos por un interés erudito, de conocimiento, y se centran en temas literarios, formales y temáticos. Pero pronto empiezan a orientarse y a interpretarse desde otras perspectivas morales, sociales, religiosas, éticas,

filosóficas, etc. que sitúan a la literatura como objeto central de sus especulaciones. La presencia de la *Poética* se debe en principio a su carácter literario, y se amplía a otros ámbitos con las nuevas consideraciones del texto, todas ellas basadas en la tesis de que la literatura podía ser el excipiente deleitable para una enseñanza eficaz. La labor social de la educación del hombre para la convivencia urbana es básica en el Humanismo y en el Renacimiento, y particularmente para la Iglesia. Una determinada concepción del hombre como ser perfectible, sujeto y objeto de la educación, y un optimismo pedagógico que cree posible la mejora del individuo y el control de sus pasiones, está sin duda en la base de ese sorprendente fenómeno que es la exaltación de la *Poética* y su uso como bandera de bondad. La tesis de *deleitar aprovechando* parte de la idea de que el hombre es un ente que puede mejorar con la educación, y se hace buen ciudadano ante espectáculos edificantes, en los que el bien sale triunfador y premiado, mientras que el mal es rechazado y castigado. El canon era sencillo y su aplicación la facilita el conocimiento literario. No les faltaba razón.

Podemos decir que la *Poética* mantiene esta tesis desde sus orígenes, pero, sin duda, el Renacimiento la aviva a partir de un momento determinado y es la causa de su posición absolutamente central en la cultura de la época. Si se observa la literatura en sus dimensiones morales y sociales, se le descubre un sentido pragmático, que señala por ejemplo la finalidad del teatro en la ciudad y sus efectos sobre los ciudadanos. Aristóteles había explicado la catarsis, finalidad propia y específica de la tragedia, como proceso que puede tener repercusiones sobre la paz y la tranquilidad de la *polis*, porque calma los ánimos del individuo con sus modelos de conducta y de sufrimiento, a través de la compasión (*elos*) y el terror (*fobos*). Por eso la *Poética* encajaba en la filosofía política de su autor y mantuvo durante tiempo una relación con el conjunto de sus obras políticas, entre las cuales se conservó, aunque luego prevaleció su carácter literario, se desgajó del *corpus* político, y realmente se conservó en un volumen de retórica de varios autores. No obstante, en el Renacimiento italiano recuperó, por razones sociales, la función de explicar la literatura como ejemplo de conducta y canon ético.

En la segunda mitad del siglo XVI, y por unas circunstancias propicias, la *Poética* irrumpe con fuerza en la estética, en la teoría y crítica literarias, y en la cultura pragmática social y fue probablemente el texto más leído, explicado e influyente de la época. Se hicieron comentarios en latín y en vulgar; abarcando toda la obra, en forma general, se escribieron los llamados Comentarios mayores, y también se abordaron temas puntuales, en los llamados comentarios menores (Weinberg, 1970-4); dio lugar a nuevas poéticas y tratados y fue objeto de discusión y controversia en reuniones y academias. Pero esto no se hizo desde una perspectiva única, sino con mucha amplitud, y con altos y bajos en su conocimiento y aprecio social.

En la bibliografía generada en torno a la *Poética*, puede encontrarse un

primer enfoque idealista, inspirado en Platón, que se cambiará en un realismo aristotélico, con aproximaciones en diversos grados.

Aparecen en primer lugar los comentarios latinos, entre los que destacan los Comentarios mayores de F. Robortellus (1548, publicado en Florencia en 1583); el de V. Maggi y B. Lombardus (1550); el de P. Victorius (1560) y el de A. Riccobonus (1582).

Robortellus hace la traducción al latín de la *Poética*, anota y comenta ampliamente los párrafos, y busca las leyes generales que se deducen de las propuestas aristotélicas. Su comentario tiene un tono filosófico y una finalidad erudita, y deja claro que la máxima autoridad es la de Aristóteles; pierden terreno el enfoque platónico o las ideas de Cicerón, de Hermógenes y de otros autores cuya presencia se había hecho notar anteriormente (Bobes y otros, 1998: 233 y ss.). Además Robortellus se interesa por la Comedia, género citado pero no tratado en la *Poética* y escribe un Comentario menor, *De Comoedia*.

Destacamos otro de los grandes comentarios, el que, en 1550, escriben en colaboración V. Maggi y B. Lombardi (*Vicentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis. Et in Horatii librum de arte poetica interpretatio*. Venetia, Officina Erasmiana Vicentij Valprisij), porque a propósito de la catarsis de la tragedia hace una interpretación decididamente moralista que rechaza posiciones humanistas de estricto interés literario y erudito, y fue considerada como la poética de la Contrarreforma, pues inicia la «subordinación de la teoría literaria renacentista a las reglas morales que exigió la Contrarreforma a todas las artes» (Pueo, 2001: 27). Maggi también atiende a un tema monográfico en el pequeño tratado *De ridiculis* en el que estudia las causas y figuras de lo cómico.

A partir de mediados de siglo destacamos en los estudios de teoría literaria tres hechos: la presencia central de la *Poética*, el enfoque moralista que sustituye progresivamente al estudio erudito, y un interés por el género Comedia que se extiende al análisis de las causas de la comicidad: lo ridículo, con la finalidad de justificarlo y de completar la *Poética*.

Después del Comentario de Robortellus, B. Segni tradujo a la lengua vulgar la *Poética* (1549), pero no hace comentarios, porque le parecen definitivos los de Robortellus. Esa traducción al toscano origina nuevos comentarios en esta lengua, como el de L. Castelvetro (1570) o el de A. Piccolomini (1575).

Advertimos, de todos modos, que Cooper (1972: 102-103), al hacer la relación de los comentaristas de Aristóteles, dice que son más los no editados que los editados (cita unos 25), de modo que la actividad comentadora debió ser frenética en la segunda mitad del siglo XVI.

El ambiente que se crea en torno a los escritos (comentarios mayores, comentarios menores, traducciones) propicia la aparición de nuevas poéticas; entre ellas, unas siguen fielmente las tesis aristotélicas, otras las matizan o las

combaten; unas mantienen la tendencia al idealismo platónico, otras se aproximan más al realismo aristotélico; unas se mueven en el ámbito de la literatura y de la teoría literaria, otras se interesan por su interpretación ideológica o pragmática. Y entre los autores de nuevas poéticas destaca el obispo Antonio Sebastiano Minturno, que refleja los cambios en su trayectoria de autor: escribe una poética en latín, en un discurso dialogado, *De Poeta* (1559), de orientación platónica y ciceroniana, y otra en lengua vulgar, de un aristotelismo atemperado, también en forma dialogada, en la que estudia, junto a la literatura clásica griega y romana, la literatura de «los nuestros», la poesía en toscano: *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni et ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere et si dichiara a' suoi luoghi tutto, che da Aristotele, Horatio et altri autori Greci e Latini é stato scritto per amaestramento di Poetica* (1564). En esta obra, de largo título, se fija por primera vez el esquema de los tres géneros de Poesía (Épica, Escénica, Mélica) y se hace por primera vez una poética de la literatura vulgar.

Otras poéticas son la de G. C. Scaligero, *Poetices libri septem*, (1561), que fue reimpresa varias veces, y fue la más prestigiada entre los críticos franceses, debido a la primacía que confiere a la razón frente a la fantasía o la imaginación. De 1586 es la *Poética* de F. Patrizzi, de clara tendencia antiaristotélica; T. Campanella publica en 1596 una *Poetica* que luego refunde varias veces, ya entrado el siglo XVII, con otros títulos, etc.

La teoría de la Comedia constituye un tema muy tratado en los comentarios mayores y monográficamente en algunos menores, como hemos visto, y además tenía una amplia tradición de estudio en los llamados Comentarios de Terencio, que solían ponerse como Prólogo a las ediciones de este autor latino. Es el caso tópico de «género citado pero no tratado» y suscitó la idea, tanto en los Comentarios mayores, como en los menores, de estudiarla para componer una teoría paralela a la de la tragedia formulada por Aristóteles. Un género no tratado en la *Poética* no tenía el respaldo de la autoridad del maestro y podía ser considerado como rechazable, por su falta de nobleza, sobre todo, teniendo en cuenta que su temática se refiere a gente baja, de donde podía derivarse también una falta de principios morales, y también porque el lenguaje que utilizaba, para ponerlo con verosimilitud en boca de los malos, tenía que ser el habla cotidiana. Urgía hacer un estudio de la comedia que la elevase a su rango propio de Poesía Escénica semejante a la tragedia y urgía comprobar que era un género literario noble, por su discurso.

Se precisan los rasgos que diferencian la comedia de la tragedia y se destacan principalmente tres: frente al final desgraciado de la tragedia, la comedia tiene un final feliz. Este hecho había sido enunciado por Evantio y Donato y no hace referencia a una contraposición con la teoría de la tragedia de Aristóteles, que nunca se había definido en este sentido, pues nunca aludió al

final desastroso de la tragedia. La finalidad de la tragedia era producir catarsis, independientemente de su final feliz o desgraciado. Y precisamente aquí estaba el *quid* para admitir el efecto social benéfico del teatro. Este primer rasgo reconocido se afianzará, y pasará incluso al lenguaje: como la tragedia tiene un final desgraciado, se llamará trágica la obra que acaba mal, mientras que la comedia tiene siempre un final alegre y todos sus conflictos quedan resueltos felizmente en el desenlace.

Un segundo criterio de oposición entre los dos géneros escénicos se refiere a la ficcionalidad del argumento; también en este punto destacamos la posición de Aristóteles, cuyo *corpus* de estudio es la tragedia ática, de temas procedentes en su mayoría de la tradición épica, por tanto, de carácter histórico, y sólo excepcionalmente la tragedia trata de temas ficcionales. Según este criterio, la tragedia puede ser histórica o ficcional, mientras que la comedia es siempre ficcional.

El tercer criterio que opone tragedia y comedia tiene carácter lingüístico: la lengua tiene tono serio y elevado en la tragedia y tono bajo o medio en la comedia. Este rasgo es una consecuencia de la ley del decoro: la lengua que corresponde a los personajes elevados es grave, mientras que, también siguiendo las exigencias del decoro, la lengua de los personajes vulgares ha de ser la vulgar, pero esto no implica que haya de ser tosca o grosera; la lengua de la vida cotidiana, nos dirá Minturno, es la que corresponde a los personajes de la comedia, pero, usada literariamente, ha de ser artística y, por tanto, digna y bella. Se contraponen así los dos conceptos en la consideración de la lengua de la comedia: el género exige por decoro o coherencia que la lengua sea la que corresponde al tipo de personajes, pero ha de ser lo suficientemente digna para que sea forma apropiada de una creación artística literaria.

A partir de esta situación que someramente hemos dibujado, vamos a estudiar la teoría de la Comedia que expone Minturno en su *Poética toscana*. Es una teoría bastante completa, realizada con las ideas aceptadas en general en la época y contrastadas continuamente con las tesis aristotélicas de la tragedia; no es una teoría expuesta de forma sistemática: a veces anuncia partes que luego no analiza, o, al menos no las trata con autonomía, sino que mezcla frecuentemente unidades y categorías dramáticas, y se extiende, cuando analiza el discurso, en una casuística más lingüística que literaria al enumerar las figuras de palabra que producen comicidad.

El discurso de la *Poética toscana* está constituido por cuatro Raggionamenti, o diálogos, en los cuales Minturno es interlocutor sucesivo de sus cuatro amigos: Vespasiano Gonzaga, Ferrante Carafa, Angelo Constanzo y Bernardino Rota. En principio anuncia que va a abandonar el método socrático, de partero de los conceptos, y va a aproximarse a un diálogo en el que uno de los interlocutores actúa como el sabio que conoce a fondo la materia literaria, y está dispuesto a informar a los que le preguntan; el interlocutor está también enterado de los conceptos literarios, de modo que sabe lo que falta y

lo que sobra, está interesado en completar sus conocimientos y en contrastar opiniones. Minturno no es un partero de los conceptos que saca de la mente de sus cuatro amigos, lo que supondría una posición platónica, sino que es un estudioso que ha aprendido las teorías de los antiguos y además conoce y practica la poesía en latín y en vulgar; sus interlocutores son también expertos y están interesados en hablar de esos temas, por placer y como actividad erudita, y con esta situación, Minturno se dispone a ilustrar a los demás, contestando a las dudas que le plantean, pero en ningún caso, y esto lo advierte varias veces, quiere imponer su punto de vista, y tampoco dar preceptos de obligado cumplimiento. Los cinco amigos hablan de lo que les interesa y les causa placer, porque es actividad noble y descansada.

Destacamos también en este ambiente de admiración, estudio y discusión de la obra de Aristóteles, la creación de las Academias, «que en muchas nobilísimas ciudades de Italia se formaron a iniciativa de hombres doctísimos y elocuentísimos», empezando por la de Nápoles que fue la primera, creada por Pontano; la de Florencia, la Academia Degli Alterati (1529), acogida a la magnificencia y liberalidad de Lorenzo de Médicis, donde los temas se discutían en sesiones generales y con varios ponentes, a largo incluso de un año, y a veces en una sesión donde un tema puntual se encarga a uno de sus miembros que lo prepara y explica; la *Poética* se trató durante todo un año, con varios ponentes; allí, por primera vez se expuso una teoría de la Novela (F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*), una teoría de lo risible (V. Maggi, *De ridiculis*), un estudio del diálogo (Conti, *De eloquentia dialogus*) o una teoría de la comedia (V. Fausto, *De Comoedia libellus*). Otras academias famosas son la de Siena, la de Urbino, la de Como, llamada Academia Laria, por el río que baña a la ciudad. Al patrocinio de esta docta y loada institución, se acoge Minturno, llevado por su admiración a los sabios y dignos académicos, a los que dedica su *Poética* porque estima su amparo en más que el de cualquier príncipe poderoso. Los académicos, que unas veces intervenían y otras escuchaban, estaban muy bien informados y, por ello, particularmente dotados para la defensa y explicación de cualquier tema literario y sabrían aducir buenas razones para defender la *Poetica toscana* de los venenosos dientes de los envidiosos que la critiquen y además podrán limpiarla de defectos, si los tuviere.

Este es el ambiente social de interés generalizado, de competencia, de enfrentamiento, incluso de envidia, en que se hacen los comentarios, las traducciones, las controversias y discusiones, las nuevas poéticas, mirando siempre a la de Aristóteles. La sociedad de mediados siglo XVI presta mucha atención al hombre y a sus obras, particularmente al arte y a la obra literaria y espera mucho de su conocimiento: al estudiar la creación literaria, no se limita a sus valores literarios, le interesan mucho las lecturas e interpretaciones de los conceptos clásicos que puedan incidir en los temas sociales, pragmáticos, religiosos o morales que en la época se discutían apasionadamente.

Puede pensarse que esto ocurre con cualquier obra que se estudiase en la época, pero, debido a que la *Poética* está vinculada desde el principio a estos temas, centra muy especialmente la controversia.

Los comentarios de Robortello analizan el objeto de la poesía y mantienen que son ficciones, imaginaciones, fábulas que no tienen un carácter moral, sino literario, y su finalidad es el deleite artístico. Las tragedias, por ejemplo, son fábulas que escenifican pasiones, incluidas las maléficas, y presentan a sus personajes, sean buenos o malos, como unidades literarias, con todo su dramatismo y todas con el mismo vigor, independientemente de que sean sujetos de bondad o de maldad. Parece que en este primer comentario el arte se define desde un concepto que lo considera autónomo, con una finalidad en sí mismo, independiente de otras creaciones, de otras instituciones, o de otras actividades humanas, la política, la moral, la educación, la convivencia social, etc.

La autonomía del arte va a cuestionarse fuertemente con ocasión de la Contrarreforma, que plantea el tema de las funciones del arte en la sociedad, y su posible influencia nefasta, por su frivolidad, pues es una actividad de ocio, y por su moralidad, por la capacidad de sugestión que, sin duda, tiene. Efectivamente y, aparte de que el arte puede distraerlo de otros empeños de trabajo más directamente provechosos, el lector, o el espectador, tiende, o al menos puede tender, a adherirse emocionalmente a lo que ve, y puede ser arrastrado al mal, si los casos que la literatura le ofrece constituyen ejemplos perversos de conducta, particularmente porque alcanzan belleza en la construcción, verosimilitud en la historia y lógica en el desenlace. La atracción se da sobre todo en el arte escénico que pone *ante oculos*, de modo inmediato y vivo, la conducta de los hombres, y el espectador corre el peligro de sentirse arrastrado por la belleza de la construcción de la fábula o de los caracteres, y por la plasticidad de la representación, de modo que casi de modo inconsciente tenderá a sustituir su sentido ético por la valoración estética que le merezca lo obra; o puede compartir el deleite que sin duda produce una venganza satisfactoria, independientemente de que sea justa o injusta, e independientemente de que la razón aconseje que deba ser sustituida la venganza individual o familiar por la justicia institucionalizada. La exaltación de las pasiones sin el control racional era tan temido por Platón, que su consejo a las ciudades para librarse de los poetas que producen esos efectos nefastos, era su destierro.

Encontrado en esta línea de interpretación el concepto de catarsis, puede explicar las causas del interés pragmático de la *Poética* en la segunda mitad del siglo XVI. Aristóteles ya había hecho el planteamiento moral de la tragedia y había explicado que la atracción al mal que pueden generar algunas obras con sus mitos de desenlace perverso o con personajes de conducta depravada, quedaba contrarrestada por el proceso de catarsis que purifica al espectador de las pasiones que le producen las obras representadas, ya que la compasión (*élos*) y el terror (*fobos*) liberan su ánimo, y le devuelven el equilibrio necesario para una conducta ética, racional y sosegada, alejada de las pasio-

nes. La lectura moral de la catarsis en sí, que hace Maggi por ejemplo, responde a la posible censura de que la tragedia puede ser nociva si representa un delito que es premiado, inviste de figura bella a personajes malvados, o destaca el placer que produce la violencia y la venganza. De este modo, las opiniones, los conceptos y las normas aristotélicas sobre la tragedia, pasan a ser estudiadas en sus causas morales y filosóficas, y muestran su valor pragmático en la vida, tanto en la conducta individual como en su proyección en la sociedad.

El hombre, como ser social responsable que puede mejorar o empeorar por efecto de la literatura, debe conocer la lógica de la construcción de personajes, la secuencia y disposición de los motivos en las tramas, el valor ejemplar de los desenlaces, y todo lo que sea susceptible de juicio moral, pues así irá formando su propio criterio para juzgar su conducta y la de los demás hombres. Y esta es otra clave de la interpretación moralista de la literatura, que tiene gran relieve en la teoría de la comedia y explica por qué suscitó tanto interés la teoría de la Comedia como género.

En este ambiente de exaltación de la literatura, de interés por la *Poética* y de interpretaciones desde perspectivas sociales, morales y religiosas de las teorías literarias aparecen, como hemos dicho, las dos *Poéticas* del Obispo Antonio Sebastiano Minturno, *De Poeta* (1559) y cinco años más tarde, la *Poetica Thoscana* (1564). Ésta se presenta como la versión al vulgar de las ideas ya expresadas en latín en la primera. Pero, aunque tienen algunas coincidencias, tienen algunas diferencias notables. Ambas tienen un discurso dialogado, y en la toscana el autor aclara que sus interlocutores, deseosos de beneficiarse de su magisterio le preguntarán lo que quieren saber. La función del interlocutor en los diálogos platónicos era fundamentalmente conativa: incitan a hablar al maestro y sólo intervienen para mantener el esquema, asintiendo o disintiendo de los argumentos. Los cuatro interlocutores de Minturno, que son también doctos en la materia poética, plantean sus dudas, le preguntan sucesivamente sus opiniones y solicitan que les aclare algunos puntos oscuros sobre la técnica, la forma y el sentido de las obras. Minturno insiste en que está lejos de su ánimo dar leyes, a no ser con la autoridad de aquellos cuyas obras deben ser cánones inviolables, y se limitará a «decir lo que yo haría», puesto que sus interlocutores le piden y se fían de su saber literario, a la vez que estiman su creación poética. Tanto en la teoría en la que lo consideran un experto, como en la práctica, en la que lo consideran un alto poeta, Minturno está legitimado para enseñar algo a sus amigos.

Estamos, pues ante unos diálogos cultos, en los que los interlocutores sucesivos de Minturno le solicitan matices. Minturno los corta, a veces, diciendo que de eso ya han hablado bastante, otras veces son ellos quienes consideran que lo dicho es suficiente; se remiten a ejemplos que se supone que todos conocen bien, y acaso citan el primer verso de poemas también conocidos por todos. En este sentido la *Poética toscana* no es un manual sistematizado y completo para guía

de inexpertos que quieran escribir, es una recreación, un repaso de un saber deleitable y compartido por varios amigos poetas diletantes y no es tampoco la traducción al vulgar del tratado latino escrito antes.

Los cuatro diálogos, o *raggionamenti*, versan sobre la Épica, la Escénica, la Mélica, y el Estilo (*Sentences*). En 1557 Vespasiano Gonzaga está en Nápoles, descansando en casa de su madre, la princesa Isabella Colonna, de sus campañas bélicas y quiere dedicarse con sus amigos a discutir sobre poesía, que es la más alta de las actividades humanas, porque tiene origen divino y porque de ella derivan todas las demás, y quiere conocer de viva voz lo que el señor obispo de Ugento, Antonio Sebastiano Minturno, había expuesto antes en latín, en los seis libros en *De Poeta*, sobre figuras y modos literarios.

Pero el señor obispo no se limita a poner en vulgar lo que ya había dicho antes en latín: *De poeta* tiene un interés erudito, mantiene una orientación platónica y ciceroniana; la *Poetica thoscana* cambia esa posición y tiende a un aristotelismo moderado. La razón de ese cambio hay que buscarla en las nuevas orientaciones que había introducido Maggi, a partir de 1550, en sus *Comentarios a la Poética* de Aristóteles, y quizá también en las ideas que Minturno percibió directamente en su participación en el Concilio de Trento que inclina el platonismo Renacentista hacia el aristotelismo que presidirá la estética Barroca. Para 1564, año en que se edita la *Poética toscana*, el concilio había completado las sesiones de sus tres encuentros (1545-1547 / 1551-52 / 1562-63) y había formulado la doctrina de la Contrarreforma sobre los valores y fines morales que cabe exigir al arte.

Minturno sigue una actitud prudente y afirma que, si bien el poeta es autónomo y, como afirmaba Robortello, no propone un fin moral directo a los espectadores, inevitablemente da ejemplos de vicios y virtudes; pero debe dejar que el espectador, a la vez que se deleita en la belleza de la obra, tenga la posibilidad de instruirse y elegir sus modelos; reconoce a Aristóteles su autoridad de maestro de teoría literaria, como hace en general la Contrarreforma, y sigue teorías realistas para apoyar sus conceptos sobre el teatro y particularmente sobre la Comedia, género en el que, por su carácter festivo y por su temática (en principio, costumbres de los malos), podía presentar de una manera más directa problemas sobre la ejemplaridad del arte.

Vamos a analizar precisamente la teoría de la Comedia en la *Poética toscana* y podremos verificar la tensión entre libertad y preceptiva, en una actitud que va desde la negación de la normatividad estricta y, por tanto, la inconveniencia de someter el arte a preceptos internos sobre unidades, número de actos, discursos determinados y a preceptos externos, morales, religiosos, políticos, etc., y simultáneamente al reconocimiento de la necesidad de que la obra literaria sea ejemplo de bondad, de justicia, de medida y limpieza en la lengua utilizada, etc.

Atenderemos las dos formas principales en los que se desarrolla la teoría: en cuanto responde a la necesidad de que el género cómico, que era «género

citado, pero no tratado» en la *Poética* de Aristóteles, pase a ser un género tratado y no sea considerado solamente como entretenimiento, sino justificado como arte. El valor artístico de la Comedia queda de manifiesto cuando se ve la gran sabiduría que implica, las exigencias métricas y técnicas que impone y el buen gusto que impera en las obras, muy alejadas de una improvisación irresponsable y ligera: a mayor conocimiento, mayor estima, sin duda.

La posibilidad de completar la *Poética* con una teoría de la Comedia, paralela a la teoría de la tragedia, a fin de que la comedia sea calificada como género literario noble, no obedecía solamente a razones de sabiduría, sentidas por los doctos, sino que tenía que ver, según creo, con el hecho de que las obras que se representaban en las salas de los nobles y en los palacios episcopales, incluidas las sedes Vaticanas, de la Italia del tiempo, eran, sobre todo, las de Terencio, es decir, Comedias. En resumen: faltaba una teoría, y había que hacerla, pues de forma independiente la tragedia y la comedia exigen su propia justificación, y con ello se reconocía la correspondiente nobleza a las obras de los dos géneros.

La segunda razón para justificar el interés por la comedia, y es de carácter teleológico, se refiere a finalidad de las comedias y sus efectos sobre el público. La Tragedia podía justificar los casos de fábulas y de caracteres no ejemplares con la teoría de la catarsis; la Comedia, cuyos personajes difícilmente suscitan compasión, pues son escarnecidos no más que lo que permite lo risible, no tienen sufrimientos extremos y sólo pasan por apuros cotidianos, nunca están en situaciones límite; los espectadores no los compadecen, se sienten distanciados de su simpleza, de modo que la catarsis no se produce por la compasión, que no la suscitan, ni tampoco por el terror que procede de que un semejante sufra injustamente. Minturno se pregunta «¿cómo hará reír, si induce a compasión aquel que está sufriendo dolor?» (132); la comedia tiene que tener otra explicación distinta de la tragedia. El público de las representaciones cómicas se siente superior y a salvo de los percances ridículos que sufren los personajes, pues los males que les ocurren a éstos se deben a su ingenuidad, a su ignorancia, a su simpleza, etc. y el espectador se considera a sí mismo más inteligente, más culto, más avisado; esto satisface enormemente su *ego* y de ahí la risa y el confort que siente en las representaciones de obras de Aristófanes, de Terencio, de Plauto. Falta mucho tiempo para que las teorías psicoanalíticas justifiquen la comedia como un proceso de inversión (Mauron, 1964).

Las dos razones que suscitan el interés por el género cómico quedan muy claras en la *Poética toscana*: era necesaria una teoría de la Comedia, porque no la había, al menos no estaba en la *Poética* y era necesario justificar la Comedia como género noble porque sus representaciones gustaban mucho, incluso más que la tragedia, y naturalmente el público docto no podía ser considerado frívolo, si asistía a unos espectáculos en los que sólo hubiese chanzas y bromas sin otra dignidad.

La Comedia va a encontrar la razón de su naturaleza artística en la posibilidad de presentar, ajustándose a la ley del decoro, los hábitos y costumbres de los ciudadanos en forma ejemplar, lo que implica un juicio y se le van a reconocer grandes méritos por su uso ponderado de la lengua. Utiliza la lengua cotidiana, limpia de palabras ordinarias y de mal gusto, y la convierte en un discurso artístico, literario. En la teoría de Minturno, el género cómico alcanza gran dignidad en esos dos aspectos: es un género noble, por su ejemplaridad moral, igual que la tragedia; tiene un valor didáctico y mejora al espectador, aunque sus formas y su proceso para lograrlo sean diferentes, y es un género artístico que usa una lengua literaria, diferente de la trágica, no tan grave, pero también digna y artística.

A pesar de su pragmatismo en consonancia con la Contrarreforma y a pesar de los méritos de su atemperado aristotelismo, la obra de Minturno fue sobrepasada y pronto desplazada por otras poéticas de carácter más racional y más sistemático. De una manera definitiva la desplaza la de Escalígero (*Poetices Libri Septem*, 1561), que con rígida lógica sistematiza las teorías aristotélicas; se reimprime varias veces, sobre todo en Francia, y será la teoría que inspirará el neoclasicismo francés.

Pocos años después, la *Poética* de Castelvetro (1570) cierra la serie de los Comentarios mayores y las oscilaciones ideológicas; es un texto minucioso que fue considerado, por sus méritos críticos, el mejor de los cuatro grandes Comentarios. El interés se desplaza del valor moralizante hacia aspectos más literarios y el tema más discutido pasa a ser la forma en que el historiador y el poeta representan las cosas, mediante el lenguaje: en su realidad o en su verosimilitud. Castelvetro está convencido de que es más difícil narrar cosas posibles que contar cosas verdaderas. Digamos que es más comprometido. La posición moral del autor se mantiene en la afirmación de que el fin del arte es deleitar mediante un proceso didáctico: el ánimo de la gente tosca, que no es capaz de abstraer de lo particular lo general y no puede alcanzar por sí misma los conceptos generales, puede, mediante la literatura, realizar procesos de abstracción. El deleitar aprovechando será la fórmula más seguida y asumida de ahora en adelante por las poéticas clasicistas.

2. TEORÍA DE LA COMEDIA EN LA *POÉTICA TOSCANA*, DE A. S. MINTURNO

Al hacer la traducción al español de la *Poética toscana* de Antonio Sebastiano Minturno, nos ha sorprendido la extensión que alcanza la teoría de la Comedia (pp. 110-160), la diversidad de temas y aspectos que trata y las preguntas de los interlocutores, que indican cuáles eran los puntos conflictivos en la teoría generalizada entre los doctos de la época, en relación con los problemas sociales más vivos.

El libro II de la *Poética toscana* está constituido por el diálogo entre Min-

turno y Angelo Constanzo, y trata de la Poesía Escénica, en sus tres clases: Tragedia, Comedia y Sátira. La disposición general del Diálogo es bastante significativa: dedica a la Tragedia treinta y cinco páginas, a la sátira apenas una y a la Comedia cincuenta; los epígrafes del índice también ilustran la importancia relativa que Minturno y sus interlocutores dan a los temas en el conjunto: después de opinar sobre los orígenes y la historia de la Comedia en sus fases de Antigua, Media y Nueva, se analiza el arte de lo Cómico, los Personajes, la Fábula, los Episodios ejemplificando con un *corpus* amplio de obras de varios autores. El problema del decoro inspira los siguientes epígrafes: qué cosas deben dejarse ver y cuáles oírse o narrarse; los trajes y los efectos cómicos que pueden producir en el espectador. La risa, los chistes con sus vicios, modos y temas; chistes de cosas y chistes de palabras. Máscaras, calzado, traje; la escenografía y el espacio escénico con el estudio del teatro, casas, escenas, títulos. Finalmente las partes cuantitativas y el discurso: el Prólogo, el Coro y sus Canciones, los Actos, el verso cómico.

Directamente afirma Minturno que tomará ejemplo de griegos y latinos: «en la Antigua, Aristófanes nos servirá de maestro de cómo escribirla, y en la Nueva, Plauto y Terencio» (112), de la Media se olvida; destaca las obras de Terencio, citadas una y otra vez, como ejemplo de todos los temas que va tratando y de todas las figuras de la lengua.

La teoría que expone Minturno en su *Poética* no es original, ni está muy sistematizada, porque en la viveza del diálogo, a veces, se anuncia una serie de unidades o de categorías dramáticas, se inicia su análisis y no se completa, o se anuncian puntos que luego no se tratan, al menos de forma autónoma. No deja duda el autor sobre el alto aprecio que tiene por la Poesía en general, porque la considera la reina y madre de todas las ciencias y además afirma que «es cosa divina», como ya había escrito en el primer libro de su obra *El Poeta*. La finalidad general de la poesía es servir de recreo y descanso a los ánimos cansados por la milicia, y, según se desprende de todo el texto, es un instrumento social muy eficaz y deleitable para mejorar a los hombres y educarlos.

La mayor parte de las teorías y conceptos sobre la Comedia y su representación, a falta de su aparición en la *Poética*, venían perfilándose a partir de los tratados de Evantio y Donato y por la tradición de los escoliastas; constituyeron motivo de discusión en la Academia florentina degli Alterati, de donde proceden los textos sobre la risa (de Maggi) y directamente sobre la Comedia (de Fausto).

Leyendo la *Poética toscana* no nos cabe duda de que su autor está convencido de que la Comedia es un género escénico elevado y noble, como la tragedia. El autor proyecta los conceptos más destacados que la tradición teórica había formulado hasta entonces, sobre un amplio *corpus* de obras, de las que analiza las partes cualitativas, que llama esenciales, y las cuantitativas, que delimita y nombra teniendo a la vista las teorías aristotélicas sobre la trage-

día y cambiando lo que hay que cambiar. Merecía la pena dedicar tiempo y discurso a un género, la Comedia, que «fue inventada para organizar la vida», como resumirá una frase del libro IV (11) y tiene la posibilidad de censurar lo malo y exaltar lo bueno.

Evantio y Donato fueron las principales fuentes de información sobre el drama clásico y particularmente sobre la comedia, de la que no había otras, al faltar la parte correspondiente en la *Poética*. Evantio, del siglo IV, pasa por ser el autor de un pequeño tratado, *De Fabula*; Elio Donato, más conocido por sus dos gramáticas, *Ars Maior* y *Ars Minor*, escribe también en el siglo IV una obra titulada *De Comedia*. *De Fabula* y *De Comedia* solían aparecer como prólogo (*Praenotamenta*) en las ediciones de las obras de Terencio, y se conocieron con el nombre conjunto de *Comentum Terentii*, hasta finales del siglo XVII.

Evantio señala el origen religioso del teatro griego, el carácter urbano de la comedia, la desaparición del coro, las diferencias entre el teatro griego y el latino; valora a Terencio como el mejor de los autores cómicos, por su maestría en la creación de caracteres y por el decoro que mantiene en sus obras. Los rasgos propios de la Comedia como género, en su conjunto, según Evantio, son que sus personajes pertenecen a las clases medias, la fábula es ligera y tiene un desenlace feliz; en cuanto a la disposición propia de la comedia, destaca que la obra se organiza de modo que el comienzo es complicado y presenta muchos conflictos que los personajes van resolviendo a medida que se acercan al desenlace; su argumento, aunque imitado de la vida ordinaria, es ficcional y permite al autor disponerlo en la forma más verosímil y conveniente.

Quizá la idea más destacada entre las de Evantio, porque luego se generaliza, es que la oposición entre lo cómico y lo trágico está en el final feliz o desgraciado. Para Aristóteles *Ifigenia entre los tauros* es una tragedia, a pesar de su final feliz, y los comentaristas de Aristóteles, ponen en entredicho su gusto al ponderarla, frente a obras de la grandiosidad trágica de *Las Bacantes*, pues más parece «una novelita que acaba bien» que una tragedia. Para Aristóteles, independientemente del final feliz o desgraciado, la tragedia tiene como rasgo específico el producir un efecto concreto, la catarsis, e *Ifigenia entre los tauros* lo conseguía ampliamente; los espectadores debieron de pasarlo muy mal cuando la sacerdotisa de Afrodita estuvo a punto de matar al que ellos sabían que era su hermano, mientras ella lo ignoraba: el terror y la compasión alcanzaban una altura insospechada mientras los pasos hacia la agnición de los hermanos eran lentos, y el relax del desenlace podía ser grandioso. Sin embargo, según las tesis de Evantio, la obra sería una comedia, dado su final feliz. Y casi otro tanto podríamos decir de la *Orestía*, ya que la tercera obra de la trilogía, *Las Euménides*, termina bien. La diferencia es notable, si se aplica el criterio del efecto catártico, o el criterio de un final desgraciado para caracterizar a la tragedia frente a la comedia.

Para Aristóteles el efecto propio de la tragedia es la catarsis y, en el marco de una interpretación «mentalista» de ese proceso, la tragedia no debe quedarse en la presentación de un caso horrible para aterrorizar y causar compasión. La catarsis deriva del hecho de saber que los casos horribles no tienen por qué llevar necesariamente a un desenlace trágico, y de saber que si un proceso violento, desencadenado por el deseo de venganza, o por cualquier otra pasión incontrolable, es sustituido por un razonamiento que se expresa en la palabra de una persona razonable y con autoridad, puede cambiarse en un desenlace feliz, razonable y ético; el diálogo, no sólo como expresión de quejas, sino como intercambio de razones, puede hacer cambiar el desenlace: la máquina inexorable del destino parece que puede ser cuestionada, y si bien no se puede evitar el mal pasado, sí se puede poner fin a la violencia: el espectador se relaja con el conocimiento pragmático de los terribles casos que la tragedia le ofrece en escena. El terror y la compasión que produce el sufrimiento injusto de nuestros semejantes queda aliviado por el desenlace propiciado por la agnición, por la persuasión y, sobre todo, por el diálogo de Atenea, diosa de la razón, con el rey de los Taurus, que representa la pasión salvaje y está ávido de venganza, o por el voto de Atenea en el Areópago, que libera finalmente a Orestes de los asesinatos en cadena.

Ifigenia entre los tauros no es una «novelita de final feliz», es una tragedia con todos los ingredientes específicos señalados por Aristóteles, pero desde el siglo IV, Evantio hizo cambiar el concepto de los géneros dramáticos oponiendo comedia a tragedia a partir del criterio de un final feliz frente a un final desgraciado.

De Comedia, de Donato, repite muchas de las teorías expuestas por Evantio, y atribuye a Cicerón (aunque quizá sea propia y sólo busca el apoyo de una autoridad), una definición de la comedia como «imitación de la vida, espejo de caracteres e imagen de la verdad». Más interesantes, por su originalidad, son las observaciones de Donato sobre hechos y aspectos de la representación escénica, sobre los telones, los trajes, la música, etc. que también nos interesan como prelude de las teorías de Minturno, en las que alcanzan una gran extensión y tratamos de exponer en la historia de la teoría y del conocimiento sobre la Comedia.

Una vez analizados los antecedentes y el tono general de la actitud de Minturno ante la Comedia como género, y su intención de justificarla como obra literaria noble, vamos a repasar los conceptos fundamentales que estudia y considera.

a) *Definición de Comedia*

El Libro segundo de la *Poética toscana* de Minturno está dedicado a la Poesía Escénica, en sus tres subgéneros, la Tragedia, la Comedia y la Sátira,

en unas proporciones a las que nos hemos referido más arriba. La teoría de la Comedia se apoya con frecuencia en conceptos formulados anteriormente por otros autores y comentaristas, parangona los expuestos en la teoría de la tragedia del mismo Minturno, y siempre, en último término, aprovecha las tesis y propuestas de la *Poética* de Aristóteles.

Cuando Angelo Costanzo pide a Minturno una definición de Comedia, éste recuerda como marco general inmediato la de Cicerón: «imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad», es decir, más que una definición que caracterice el género, una valoración por su pensamiento y por su finalidad, que pone de relieve la intención que preside la exposición de Minturno y que no es otra que mostrar los valores éticos y didácticos de un género discutido como ejemplo de vida. Inmediatamente pasa a hacer una paráfrasis de la definición aristotélica de tragedia, trasladándola en lo posible al género comedia, cambiando lo que hay que cambiar y añadiendo lo que hay que añadir. La comedia es «imitación de algún asunto festivo y risible, de cosas civiles o domésticas y privadas, que en el teatro se representan como un tema completo y acabado, y de cierta extensión; la cual se hace no sencillamente narrando, sino introduciendo personas humildes o de mediana fortuna, con hablar suave, agradable, sin canto, sin baile y sin decorados, a fin de corregir la vida humana y de modo que todas sus partes estén bien ordenadas y tengan el lugar correspondiente» (116).

El *principio* generador de la comedia es, como el de la tragedia, la mimesis, o copia de la realidad, su *tema* lo risible que se figura en cosas cotidianas, con *personajes humildes o medianos*, y expuestas de forma no diegética, sino *mimética*, y cuya fábula es una *historia* completa, con una *disposición* que responde a lo exigido por una ley funcional del texto para conseguir su finalidad, que no es la catarsis como en la tragedia, sino servir de *ejemplo de conducta*; y además debe responder a unas leyes estructurales de disposición y orden de las partes para conseguir la belleza de la construcción y del discurso (suave, agradable) propias del texto literario.

Es extraño que la definición incluya «sin decorados», pues más adelante la *Poética toscana* explicará ampliamente qué escenografía y qué decorados se usan en la escenificación de la comedia y qué se entiende por tales. Y, como era de esperar, reconoce ya la definición la capacidad del género para corregir la vida. Insistimos en que éste era el «pensamiento» principal en las interpretaciones literarias contrarreformistas.

La mimesis, como proceso generador, el tema completo y acabado, de cierta extensión, la disposición adecuada, la unidad de acción y el que la mimesis verbal sea directa (en el sentido lingüístico que le da Platón, frente a la diégesis, en el libro III de *La República*) y, por tanto, que no se haga narrando sino mediante el diálogo vivido en presente; una finalidad social (apaciguar los ánimos, el sentido de venganza y la violencia, servir de modelo), son rasgos de la comedia comunes con la tragedia, que justifica que ambas

se consideren Poesía Escénica. Las diferencias fundamentales entre los dos subgéneros serían: la calidad de los personajes, el tono festivo frente al tono grave, y didactismo frente a catarsis. Y quizá está implícito en el rasgo «festivo» el final feliz frente a final desgraciado.

El origen, la forma y el fin de la comedia quedan enmarcados en una teoría general del arte como mimesis y en un concepto social del arte como modelo de conducta, que destaca su valor didáctico; es un género noble, a pesar de que sus caracteres sean humildes y bajos y aunque sus temas sean los de la vida cotidiana, presentados desde el ángulo de lo risible.

Destacamos algunos aspectos que tienen su importancia en este panorama teórico: los personajes no son «los malos» (frente a los buenos de la tragedia), como se había interpretado en un sentido moral, sobre todo en la tradición árabe de la *Poética*; ni son sólo los de baja condición social (frente a los héroes de la epopeya); Minturno añade, a la vista del corpus que analiza, los personajes de condición mediana, y alguno elevado que, como veremos, y excepcionalmente, hasta pueden ser dioses y héroes.

Por otra parte, diremos que no debiera figurar en la definición que la comedia no tiene canto, ni baile, porque más adelante, Minturno hace una diferencia entre la Antigua, que sí los tiene, y la Nueva que pierde el Coro y, en consecuencia el canto y el baile. Parece que ha de interpretarse que estos elementos no son partes esenciales de la Comedia, pues la Comedia Nueva lo es prescindiendo de ellos. La referencia a los decorados queda ambigua en el texto, por lo que hemos adelantado, pues luego trata de la escenografía.

De todos modos, la Comedia no responde a un solo modelo, de forma estricta, porque cada autor tiene su estilo y porque el género ha evolucionado en el tiempo y escenifica diversidad de fábulas, diversidad de caracteres, diversidad de pensamientos, y también formas muy diversas en la disposición de los motivos y los episodios, los trajes, los decorados, etc. Quizá la ley más general y seguida por las obras cómicas sea la del decoro: todo debe responder a «lo adecuado» en cada caso. Por ejemplo, la Comedia Antigua, a veces no trata de cosas civiles, sino que se desarrolla en discursos, como ocurre en *Los Caballeros* de Aristófanes, construida con juicios y parlamentos contra Cleón; por el contrario, la Comedia Nueva trata siempre de cosas domésticas y privadas, como sabe cualquiera que haya leído a Plauto y a Terencio, y las trata de forma agradabilísima y festiva, con la única finalidad de suscitar la risa, atraer al público y presentarle modelos de conducta.

El canon que se deduce de la definición, y señalando esa amplia posibilidad de variantes, sirve para explicar, según Minturno, las obras de Aristófanes, de Plauto y de Terencio, y también las que se escriben en lengua toscana como «vuestro *Marcelli*», comedia escrita por Angelo Costanzo, el interlocutor de Minturno en el Diálogo II. De todos modos, el *corpus* del que toma ejemplos es muy amplio, está formado básicamente por obras de los tres autores citados y Minturno tiene un profundo conocimiento sobre él, tanto en lo que se

refiere al discurso como en lo referente a la fábula y los caracteres, y también parece conocerlo muy profundamente Angelo Costanzo, su interlocutor.

b) *Las tres unidades*

La *Poética toscana* no plantea problemáticamente el tema de la ley de las tres unidades ni en conjunto ni para cada una de ellas. Se habla de las unidades sin relacionar las tres bajo una posible ley común, y sin pensar en su normatividad: domina en este punto el sentido descriptivo de la norma como resumen de formas más o menos frecuentes en el uso de los textos, es decir, se considera que la norma resume hechos «normales» que se repiten habitualmente, no que enuncia una ley de obligado cumplimiento.

La unidad de acción está expresada claramente en la misma definición («un tema completo y acabado») y más adelante, la *Poética toscana* vuelve varias veces sobre ella: al enumerar las clases de fábulas propias de la Comedia, que pueden ser simples y dobles, sin dejar de ser una, y al explicar los episodios, que quedan fuera de la trama única de la fábula, y también al hablar de la extensión del tema y precisar dónde debe empezar y acabar, que no puede ser en cualquier sitio, de forma arbitraria, sino en el motivo en el que toma principio la historia.

La llamada fábula doble no impide la unidad de acción; es frecuente esa disposición en la comedia terenciana, que sigue manteniendo la unidad de acción porque, según la tesis de Minturno, lo que es doble no es la fábula sino la anécdota; no hay inconveniente en que dos anécdotas constituyan una sola la fábula, si están informadas por el mismo pensamiento: cada una de las historias ilustran el único pensamiento, que es el elemento que da unidad a la fábula.

La diversidad de Episodios, es decir, de motivos ajenos a la fábula, tampoco rompe la unidad de acción, si el espectador puede ver de forma clara la trama única, y puede juzgar a los episodios como adornos que dan variedad al conjunto, hacen reír, distraen un poco, pero nunca hacen perder el hilo de la fábula. Además los episodios no pueden ponerse en cualquier parte, tienen un lugar propio, antes de la peripecia, y se distinguen perfectamente de los motivos funcionales de la trama, que suelen ir encadenados por relaciones causales. La disposición de la fábula sigue unas leyes estructurales que la encaminan a alcanzar la belleza formal y sigue las leyes funcionales que le permiten cumplir la finalidad que le es propia, que es servir de modelo de conducta mediante una historia de buenos o perversos, a la que se da un desenlace ejemplar en el premio o en el castigo respectivo. Esta disposición no se altera por la presencia de episodios añadidos. Es la tesis de Minturno sobre la unidad de acción, que es la más clara, y, como es sabido, es la unidad que figura también textualizada en la *Poética* aristotélica.

La unidad de la fábula queda consolidada por el comienzo y el final del texto. El poeta no puede empezar la historia donde quiera, no se trata de levantar el telón y acceder a un tramo de la vida de los personajes que constituya una historia autónoma y autosuficiente en sus referencias, sino de elegir una historia y que el texto se abra cuando empieza esa historia, justo en el motivo que genera posibilidades de iniciar una trama que pasará de un motivo a otro y por distintas situaciones hasta llegar a un desenlace, de modo verosímil y mediante un esquema básico de relaciones causales. La coherencia de principio, medio y fin, es lo que da unidad a la obra.

La unidad de tiempo se plantea también directamente, aunque en una forma imprecisa y ambigua entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la representación: «¿Cuánto tiempo debe durar la representación de los temas que se tratan? [...] se mantiene que han de terminar en un día, o que no traspasen el espacio de dos. El *Pluto* de Aristófanes, el *Anfitrión*, de Plauto y el *Heautontimoroumenos*, de Terencio, contienen cosas que han sucedido en no más espacio de dos días» (117). Advertimos cierta indefinición entre el tiempo de la historia, que es al que se refiere la teoría de Minturno, y el tiempo de la representación, que dice el texto y no lo es propiamente.

La unidad de espacio no se cita para nada como tal unidad o norma. Minturno habla, sin utilizar esta nomenclatura, de los conceptos, de espacios escénicos patentes opuestos a espacios escénicos latentes; en los espacios patentes se muestran los motivos que pueden escenificarse ante los ojos del espectador, mientras que en el espacio latente se supone que transcurren los que se dirigen al oído y que el público percibe como gritos, golpes, ruidos de todo tipo procedentes de un espacio contiguo, donde transcurre una acción cuyos sonidos pueden ser oídos verosímilmente por los espectadores. Hay además espacios narrados a los que remiten los relatos de personajes que llegan de la ciudad, del campo, de consultar al oráculo, etc., y resumen lo que es interesante para comprender la acción, y que ha transcurrido fuera del escenario y lo suficientemente lejos para que se excluya la posibilidad de que el espectador los oiga.

c) *Las partes cualitativas: la Fábula*

Minturno llama partes esenciales a las que Aristóteles denominó cualitativas, es decir, a las unidades que de manera discrecional están a lo largo de la obra, y no se localizan en un segmento, como las cuantitativas. Considerando que las partes de la Comedia conviene que sean las mismas que tiene la tragedia, dice que son seis, pero luego no las estudia una por una; en realidad analiza dos directamente, la fábula y los caracteres como distintas, y las demás las trata de modo desigual, cuando le parece conveniente a propósito de otras, en conjunto, no de forma directa y sistemática, y en serie con las dos primeras.

Según la teoría aristotélica, la primera y la más digna entre las partes cualitativas de la Tragedia es la fábula, y Minturno afirma que lo mismo ocurre en la Comedia y la caracteriza más o menos como le corresponde en el conjunto de la definición de la comedia: «es imitación de un asunto común y festivo, el cual debe ser acabado y entero, y grande, como conviene, y de cosas tales que sean verosímiles, y aunque entre ellas haya cosas adaptadas y añadidas, que al añadirlas no sea de manera que se estropee la perfección del conjunto» (120).

Atendiendo a criterios diversos, pueden distinguirse varias clases de fábulas: las *simples*, que no llevan anagnórisis ni peripecia, como *Asinaria*, o *Las ranas*, de Aristófanes, y *compuestas*, si añaden anagnórisis, como *Hécira*, de Terencio, o peripecia, como *El Caballero*, de Plauto; o las dos cosas, como *Andria*, *Eunuco*, *Heautontimoumenos*, de Terencio.

Hay fábulas que se llaman *tumultuosas* porque incluyen contiendas, ruidos, turbaciones y no tienen un final tranquilo, así *Heautontimoumenos* y *Formio*, de Terencio, o *Las nubes* y *Los Caballeros*, de Aristófanes. Opuestas a las tumultuosas son las *pacíficas* que alcanzan tranquilamente un final feliz, así *Los Cautivos* o *Mostellaria*. Y, como síntesis de estas dos clases, las *mixtas* participan de una y otra manera.

Otra serie opone fábulas que también se llaman *simples* a las *dobles*. Las primeras tienen personajes que son todos cómicos y toda la fábula aspira a un fin festivo y alegre, y así son la mayor parte de las comedias conocidas; las *dobles* mezclan personajes humildes con dioses y héroes, como *Anfitrión*. A éstas, Plauto propone llamarlas Tragicomedias. Las fábulas, pues, no son dobles por su historia (una o dos), sino porque incluye dos clases de personajes, los habituales en la tragedia y los habituales en la comedia.

Es difícil encontrar comedias cuya fábula responda a un solo modelo; generalmente en todas hay indicios de varios tipos, y la mezcla suele ser habitual; lo que les da un estilo propio es el grado o prevalencia de uno sobre los otros, y se denominan con el nombre del tipo que predomina. Cada autor elige en cada una de sus obras el modelo que cree más conveniente para regocijo del público o más adecuado para la coherencia de la fábula.

Algunas comedias de Terencio parecen ir en contra del precepto recogido en la definición de que la fábula tenga unidad de acción, pues escenifica las relaciones amorosas no de una pareja, sino de dos; puede pensarse que son dos fábulas, y así lo plantea como problema Angelo Costanzo. Minturno explica que no hay alteración de la unidad, si hay un solo asunto, aunque comprenda muchas cosas, y todas constituyen una unidad si todas proceden de una misma razón y conducen a un mismo final. Terencio tuvo la intención de escribir en *Andria* los amores de Pánfilo y de Carino: se trata de una sola fábula que comprende dos historias, y así en otras, en todas las cuales el pensamiento es uno, aunque se ilustra con dos anécdotas. La unidad de la fábula no queda alterada por ello.

Para Minturno, y así lo entiende Angelo, «es doble aquella fábula que sea mixta de poesía Cómica y Trágica, como *Anfitrión*, de Plauto». La razón para considerar doble una obra es la mezcla de géneros (trágico y cómico) en referencia a los personajes, y no tiene que ver con la secuencia o el paralelismo de dos historias, si mantienen el pensamiento único.

La Comedia suele incluir *Episodios* que son cosas o personas fuera de la fábula, con los que se quiere conseguir mayor complejidad, más deleite, más risa, o mayor belleza. En general el poeta cómico utiliza con frecuencia los episodios siguiendo el precepto de que deben situarse antes de la aparición textual de la peripecia, que, según Minturno, es el cambio de fortuna, no como explica Aristóteles el cambio de fortuna en sentido contrario al que se espera. Si algún episodio se coloca al final de la Fábula, se llama *adjunto* y *consigniente*, y debe quedar claramente diferenciado de la historia que constituye la fábula y de sus episodios propios.

d) *Caracteres*

Los personajes de las Comedias, dentro de ese rasgo general de que sean de condición baja o mediana, pueden ser muy diversos, tanto por las acciones y el papel que desempeñan, como por las palabras que dicen: «caballeros, doctores, médicos, mercaderes, trabajadores, esclavos, parásitos, meretrices, rufianes, viejos, jóvenes, madres de familia, muchachas y otros personajes semejantes de edad, de sexo, de fortuna, de estado, de nación, de costumbres y de vida diferente, los cuales viven en la ciudad o en el campo, o pertenecen al ejército o hacen vida privada» (117). En general todos ellos están no como individuos, sino que responden a tipos, a pesar de que llevan un nombre propio que los individualiza, y se presentan como modelos de conducta, buena o mala, que se diseña según la ley del decoro, según corresponde a su edad, sexo, condición social, oficio, nación, etc. La construcción de personajes, por lo que hacen, por lo que dicen, por su apariencia, y por lo que los demás adelantan o comentan sobre ellos, debe responder a lo que se espera del tipo que representan, es decir, lo que el decoro aconseja.

La Comedia excluye a los dioses, pero con excepciones notables: Mercurio en la *Aulularia*, Baco y Plutón en *Las ranas*, Prometeo, Hércules y Neptuno en *Las aves*, etc; hay que reconocer que, aunque haya alguno, son menos frecuentes que en la tragedia, y, en todo caso, Plauto para obviar críticas cuando introduce reyes y dioses en sus obras, dice que él no hace Comedia, sino Tragicomedia. Y destacamos que ese nombre híbrido está motivado precisamente por el carácter de los personajes, y no por el final feliz o desgraciado que alcanza una historia desgraciada o feliz. La comedia y la tragicomedia quedan caracterizadas específicamente para Plauto por el tipo de personajes y no como luego mantuvo Evantio, y prevaleció en la teoría de la comedia, por el desenlace feliz o desgraciado de la historia, o por la mezcla.

La Comedia puede introducir como personajes, simplemente dándoles voz, las cosas inanimadas, los animales, las abstracciones y alegorías, así, las nubes, las ranas, las aves, en las comedias de esos nombres, la Guerra y el Rumor, en *La paz*, la Riqueza o la Pobreza, en *Pluto*, de Aristófanes. El personaje es cualquier ser dotado de voz, que participa en el diálogo.

Angelo hace unas observaciones sobre los tipos de las obras y le dice a Minturno que, a pesar de la variedad de personajes, en la comedia nunca aparecen doncellas libres, pues si alguna se presenta, como ocurre en las obras de Plauto y nunca en las de Terencio, pasa a convertirse en esclava; la tragedia, por el contrario no tiene inconveniente de incluir doncellas, como Electra, Antígona, Ismene, Ifigenia, Polixena. La Comedia incluye matronas honestas y púdicas, mientras la tragedia no ve reparo en mostrar alguna matrona poco honesta y hasta perversa, como Clitemestra, Fedra, Medea. Para explicar esta diferencia indudable, Minturno acude una vez más a la ley del decoro, que impone que cada personaje responda con el traje, los hábitos, las acciones y las palabras de forma adecuada a su procedencia y a su estado. Las muchachas de casas privadas no solían dejarse ver, y por eso, como tales, no aparecen en escena, por el contrario las princesas que viven en palacios tienen ocasión de tratar de forma frecuente con reyes, príncipes y personas importantes, y están acostumbradas a no ocultarse y a no huir de la gente; por tanto, resulta lógico que muestren su personalidad y su persona en el escenario trágico, como corresponde a su prototipo social. Por otra parte, si las doncellas reciben una injuria y son de clase humilde nadie las defenderá, por eso no conviene que las vean, pero si son princesas pueden actuar sin temor, pues tienen quien las defienda; incluso hay, en la lógica y verosimilitud de las obras, otras razones que pueden explicar estas diferencias: si las mujeres que aparecen en la obra son impúdicas e injuriosas para sus maridos, excluyen cualquier final pacífico y alegre, y difícilmente tendrían cabida en la Comedia. La lógica de la comedia y su ejemplaridad no podría admitir otra cosa.

Otra clase de personajes que actúan de diferente modo en la comedia y en la tragedia son, según Angelo Costanzo, los viejos, que en la comedia se enamoran y hacen el ridículo, mientras que la tragedia huye de tales casos precisamente porque suscitarían risa. Algún viejo que se enamora en la tragedia, como podría ser el caso de Egisto, no suscita risa, sino que lleva a resultados funestos.

Los viejos en la comedia terenciana no son siempre ridículos, pero hay algunos, tienen buena índole: aman a sus hijos, los amonestan para que sigan una vida honesta; consienten que lleven la vida que les place ante el temor de perderlos, es decir, no son sólo el tipo de viejo ridículo, sino además pueden ser el padre que ama a sus hijos.

e) *Otras partes cualitativas*

Entre las partes cualitativas, cuatro son verbales (fábula, caracteres, elocución y pensamiento), y las otras dos escénicas (espectáculo y melopeya). En la *Poética toscana* serán presentadas y analizadas de forma aleatoria, como hemos dicho: se mezclan, unas con otras, se pasa de unas a otras si hay alguna relación entre ellas, se analizan conjuntamente, con interferencias de interpretación, y es difícil ver un sistema en su análisis.

Después de que Minturno se ha extendido en la fábula y en los personajes y ha aclarado lo que se puede presentar en el escenario, o bien lo que se debe evitar y relegarlo al espacio latente para que sea captado no por los ojos, sino por los oídos, Angelo dice que de la fábula y sus partes ya se ha dialogado bastante y a entera satisfacción y conviene pasar a otras partes (127): la disposición del ánimo, el modo de vivir, la naturaleza y las costumbres de cada uno; no respecto de la tragedia de lo que se habló en el diálogo anterior, sino lo que corresponde a los personajes cómicos. En tal petición puede comprobarse que se mezclan varias unidades cualitativas: personajes, pensamiento e incluso elocución, pues la ley del decoro que preside su ser y sus relaciones debe determinar lo que corresponde a cada tipo de caracteres y puede referirse a varias unidades.

Aristóteles en la *Poética* no trata individualmente cada una de las partes, Minturno tampoco y contesta a Costanzo haciendo una clasificación de los viejos: sagaces / descuidados; benignos y corteses / avaros y ásperos; severos y graves / disolutos y lujuriosos; de todos ellos incluyen ejemplos abundantes de muchas comedias, que repite siguiendo sus gustos y preferencias. Repasa también otros tipos: los jóvenes, los hombres en edad viril, el ciudadano, el campesino, los siervos, los parásitos, los rufianes.

La construcción de tales arquetipos para la escena, que se ven y se oyen, tiene unas técnicas que el autor debe conocer, y a las que debe ajustarse: cómo es cada tipo, para no atribuir cosas de unos a otros y para ello se puede tomar modelo de un autor. El consejo para la construcción de personajes es que se imite a Plauto y que se ajuste al decoro: que cada uno sea como debe ser: «Plauto que representó en el teatro, nos enseñará cómo, de qué manera conviene caracterizar a todos» (129).

También es conveniente que el autor no cambie en la persona concreta sus costumbres y su vida y «tal como empezó a describirla debe después mostrarla para que no parezca nunca diferente y diversa de sí misma» (129); en este caso no es sólo el decoro, también la coherencia interna de las obras debe presidir la construcción de los personajes.

Puede parecer un tanto excesiva la extensión que Minturno da al tema de los caracteres, porque, además de la teorización amplia, se entretiene con ejemplos abundantes; lo interpretamos dentro de la intención que preside la *Poéti-*

ca toscana. Se trata de la ejemplaridad de la obra y su valor didáctico, y parece indudable que la Comedia, maestra de la vida y espejo de las costumbres, según la definición general de que ha partido, puede contrastar en la figura y comportamiento de los personajes una casuística completa de las diferentes formas de actuar, bien o mal, que sirva de ejemplo a los espectadores. Minturno efectivamente entra en una casuística que garantiza que el arte escénico ha estado presidido por el decoro, es decir, responde a normas estructurales que justifican las obras como efecto de la actividad artística, y además normas funcionales que tratan de orientar la obra a su finalidad, la de ser ejemplar. Los personajes, de acuerdo con su naturaleza, su clase social, el tipo que figuran, su papel en la familia, etc. pueden tener un comportamiento bueno o malo, pero la obra dejará claro que así es y, por tanto, qué conducta debe el espectador admirar y cuál rechazar. El desenlace de la obra da la pauta de premios y castigos en coherencia con unos principios, de personajes modelo o antimodelo. El esquema ético no puede quedar confuso, y deben resolverse todas las posibilidades, de ahí la amplia casuística que se muestra.

El espectador, por su parte, no está obligado a recibir como ejemplar el canon que le ofrece el autor, porque no estamos ante una obra de tesis inapelable, debe ser libre para comprender por su propia cuenta cómo cada personaje se ajusta al tipo concreto que representa, a lo que el arte pide de él, y, admitiendo la ejemplaridad de la obra, su acuerdo o desacuerdo con un sistema ético. Por tanto, no hay que rechazar a los personajes de mala conducta y excluirlos de la representación, sino dejar claro que su modo de actuar no es conveniente y no se ajusta a un esquema ético aceptable. El espectador debe verlo así y luego juzgar como quiera.

Minturno concluye el texto que sintetiza caracteres y pensamiento: «muchas otras cosas sobre los afectos y sobre las costumbres se podrían decir, pero como la Poesía Cómica se muestra a la vista a quien los mira, pasaré a dialogar sobre lo que falta» (130).

La *elocución* la estudia en relación con lo risible, y como la Poesía Cómica va destinada a producir la risa de los espectadores, «es razonable que se haga algún diálogo de risa». Se reconoce que la risa, además de la que se logra mediante la palabra, se puede lograr mediante otros signos: «no raras veces dan motivos para reír el personaje, el tiempo, el espacio y el caso» (130).

Centrándose en las formas en las que la palabra del diálogo consigue hacer reír, hay que ponerle límites, pues, «aunque al Cómico se le da licencia para farfullar libremente y para burlarse desenfrenadamente, no es tanto que no tenga alguna medida [...], el joven educado civilizadamente y bien acostumbrado, convendrá que sea considerado en las chanzas y en las bromas, que no hable inconvenientemente» (131). El texto de la comedia hace bromas sobre el físico de los personajes, el tiempo, los vicios del ánimo, verdaderos o fingidos, tanto en actos como en palabras. y generaliza «en actos o en palabras» (132).

Ángelo Costanzo ve claras estas formas generales, pero pide más concreción y pregunta directamente «¿De cuántas maneras se habla festivamente?» Minturno afirma que de dos: una de forma continua que se extiende a todo el planteamiento de la historia y la forma en que se dice y otra de forma breve y aguda. La primera afecta a toda la Comedia, la segunda está constituida por adornos del habla, urbana, o cortesana «que no son otra cosa que sabrosísimos granos de sal que se esparcen en ella de vez en cuando» (132).

Como suele hacer siempre, la *Poética toscana* inserta una larga serie de ejemplos tomados de muchas comedias que indican un profundo conocimiento textual y gran familiaridad con autores y textos. Se refieren a vicios del ánimo o defectos del cuerpo que hacen reír, siempre que no susciten compasión, ya que si generan sufrimiento no producen ningún efecto cómico. También analiza cómo producen risa los disfraces, las burlas hechas a los personajes negligentes, a los parásitos, a los fanfarrones; los parecidos entre dos personas son también con frecuencia causa de risa, al cambiar, sin saberlo, el contexto referencial de uno y otro personaje y producir equívocos graciosos, etc. Todos estos modos de risa se manifiestan, claro está, por medio de la palabra, y deben añadirse los que se consiguen con la figura, el traje, el maquillaje, etc.

Después de una larga enumeración de modelos y ejemplos concretos, Minturno intenta una clasificación de las causas de la risa, que son en realidad una relación de posibles bromas tanto dentro como fuera del texto escénico de la comedia; así, por ejemplo, la que considera «causa quinta, está en la deshonestidad de los actos y de las palabras [...], la sexta en las palabras injuriosas». En resumen, la broma está en parte en las cosas en sí mismas, otra parte en las cosas como referencia de los términos, y en algunos casos directamente se localiza en los hechos fonéticos de las voces, si el personaje es tartamudo, pronuncia mal por desconocimiento, o por defecto suyo; también se encuentra en sus relaciones sintácticas o en sus valores semánticos; así «bromeamos con las palabras cuando las voces son dudosas. Llamo dudosas a aquellas voces que tienen o pueden tener doble sentido» (134).

Por otra parte está la larga serie de figuras verbales y literarias que causan risa, como la Mutación, la Vaciedad, el Nombre Fingido cuando tiene muchas sílabas, los Sinónimos, los Epítetos, los Diminutivos, las palabras que no se esperan y sorprenden, los tabúes, que no se dicen directamente pero se dejan entender, etc. Todas éstas son figuras de palabras, pero también pueden encontrarse motivos de risa en los Tropos, como la Metáfora, la Alegoría, el Enigma, la Ironía, la Metonimia, la Comparación, etc. sobre todas las cuales el autor no se cansa de poner ejemplos de varios modos, de repetirlos, matizarlos, etc. y para generalizar, se acoge a la autoridad de Quintiliano que nos enseña que «todos los modos de escarnecer bromeando consisten en torcer la verdad y decirla de otro modo que el propio» (144); para lograrlo vale todo arte de palabras y recursos sintácticos y semánticos, y además en la mayor

parte de los usos se mezclan unas con otras y resultan muchas más de las que se enumeran.

Los estudios sobre la risa habían cambiado desde la obra de Maggi (1550). Antes se consideraba que la comicidad procedía siempre de una figura retórica que, descubierta por el estudioso en el texto que analizaba, era ilustrada por una larga serie de formas y usos; Maggi pretende una visión más científica, más desprendida de la casuística (Pueo, 2001:14). Minturno mantiene la forma anterior y se distrae en los casos concretos que están en sus comedias preferidas, si bien admite que además de las figuras, pueden suscitar risas las cosas, las acciones, el aspecto externo del personaje, como ya hemos visto.

Para completar el estudio de la elocución se remite Minturno al libro cuarto donde hablará del verso y del discurso, pues es tema general al lenguaje de la Poesía, y no es específico de la Cómica. Y en cuanto a las otras partes cualitativas, la melopeya y la escenografía, asegura que hay poco que decir, porque tienen sus propios especialistas, pero apunta cosas interesantes, algunas de las cuales ya había advertido Evantio.

En la escenografía, incluye la pintura del rostro de los primeros cómicos y las máscaras que se usaron para inducir a risa; el calzado: los coturnos de los cómicos y los zapatos planos de los mimos; los trajes que llevan los actores, concebidos según la ley general del decoro, lo que significa que cada uno debe ir vestido de acuerdo con su condición social, con la edad y con el tipo que representa.

En este apartado dedica atención al espacio escénico; afirma que no hablará de los antiguos teatros porque están en ruinas y ya no interesa saber cuáles eran sus partes. Habla de los tres decorados de Serlio: a los personajes Trágicos convienen los palacios y las columnas; a los Cómicos, les van las casitas bajas y humildes y a los Satíricos las cuevas con frondas y árboles. Delante de la escena se dejaba una plaza, donde se mueven los actores y donde se situaba el coro, y al frente se ponía un paño donde se escribía el título de la obra, el cambio de los actos, el nombre del autor, si era griega o latina, el nombre de los personajes, etc.

f) *Las partes cuantitativas*

En el estudio de las partes cuantitativas, Minturno sigue un discurso descriptivo: va enumerando lo que hay en las obras, y no interpreta las razones, si es que las hay, de las formas, o de sus relaciones. Distingue en la Comedia cuatro partes, que llama Prólogo, Proponimento, Acrescimento y Mutación, o Cambio. El Prólogo adelanta el argumento y trata de disponer la atención del espectador hacia lo que sigue, como se puede ver en Aristófanes y en Plauto. Puede tener otra función que no señala la *Poética toscana*, pero que es posible y frecuente en el teatro, aunque en la tragedia la misma función se

consigue con otras maneras. El espectador, al revés de lo que ocurre con el lector, no tiene que mantener curiosidad hasta el desenlace de la historia. En la tragedia, cuyo tema era ya conocido por los espectadores, porque procedía de la epopeya y tenía carácter histórico, el público no estaba pendiente de lo que ocurría en su lógica hacia el desenlace, sino que escuchaba cómo se argumentaba, cómo se decían las cosas que ya le eran conocidas; esta interpretación está avalada también por el hecho de que muchas de las tragedias repetían los argumentos de otras anteriores: no era la originalidad del tema, ni el suspense de la trama lo que se valoraba en la representación. En la Comedia, el Prólogo adelanta el argumento, puesto que es ficcional y nuevo en cada obra y no es conocido de antemano por los espectadores; con ello evita la tensión que pueden tener por el desenlace de los conflictos que van planteándose sucesivamente. La catarsis que produce la tragedia necesita las explicaciones que procura el desenlace; la catarsis se ofrece en la comedia por partes, destacando el ridículo de las situaciones concretas que producen risa, y para fijarse en todos los detalles, el espíritu del espectador debe quedar liberado de las tensiones y de la curiosidad que sentiría, si desconoce el desenlace de los conflictos. La comedia, como género, ya se sabe que tiene un final feliz, el Prólogo aclara, antes de que se represente la historia, de qué modo concreto va a acabar, y así el espectador está libre para reirse de los motivos y episodios, sin congoja de su ánimo.

Hubo varios tipos de Prólogos, y además por Metonimia, por Personificación, o por otras causas, se aplicó este nombre a otros elementos de la representación, así se llamó «prólogo» al actor que recitaba el texto del prólogo; a veces no había un actor especial y podía recitarlo uno de los actores, como ocurre en las obras de Terencio.

La función del prólogo, además de adelantar el argumento para disponer al espectador a disfrutar de cada uno de los motivos de la obra, consistía en defender al poeta de los posibles ataques de que podía ser objeto por parte de los mismos espectadores o de otros autores, como ocurre en *Hécira*; también podía tener la doble función: adelantar la fábula y defender al poeta, como en *Los Cautivos* y en *Heautontimoroumenos*.

El Proponimento es la parte inicial de la fábula; siempre contiene dificultades, peligros, tormentos, que se aumentan en el Acrescimiento hasta que la Mutación cambia la fortuna para mejor y todo llega al desenlace festivo y alegre, propio de la Comedia.

Costanzo apunta, y tiene razón, que estas partes pertenecen a la fábula más que a la Comedia, y pueden identificarse más o menos con los de la Tragedia: el Prólogo, los Episodios, los Coros y el Éxodo.

El Coro no está en la Comedia Nueva, pero sí en la Antigua, con algunas diferencias respecto al de la Tragedia. Sus integrantes son de distinto tipo: puede estar formado por aldeanos, por ciudadanos, incluso se encuentra alguno de mujeres, a veces por cosas, como en *Las Nubes*, o por animales, como

en *Las aves*, *Las ranas*, etc. Generalmente hay un solo coro en cada obra, pero a veces se encuentran dos y hasta tres. En cuanto al número, el coro solía ser de veinticuatro individuos, que entran en cuatro grupos de seis, o en seis grupos de cuatro: los que entran por la izquierda vienen de la ciudad, los de la derecha vienen del campo, entran de cara a los actores y saludan; después de cada acto, cuando se marchan los actores, el coro se vuelve hacia los espectadores y a veces dialoga con ellos. El carácter que tiene el Coro como instancia intermedia entre los actores y el público, como transición del mundo de la obra al mundo de la realidad, se corresponde con el espacio escénico que ocupa, la «orquestra», entre las gradas y el proscenio. Los actores no se dirigen nunca al público, porque convencionalmente pertenecen a mundos diferentes, y por coherencia interna del tiempo y del espacio, no deben hacerlo; sin embargo sí es posible que el coro pueda hacerlo en la Poesía Cómica, y desde su espacio puede hablar con los espectadores y se le permite corregir, haciendo ver los vicios, acusar y señalar todo lo que es digno de reprensión. Al considerar esta facultad del Coro, una vez más se destaca el papel ejemplarizante y didáctico del género cómico.

Minturno propone que esta parte encomendada al Coro en el texto cómico se llame Trascorrimiento, pues no pertenece a la fábula, ya que se realiza después de la salida de los actores, y nada tiene que ver con la historia que se representa.

Nos resulta muy interesante la forma del Trascorrimiento, en la que se detiene mucho Minturno. Parece ser que tenía una disposición muy compleja en las comedias en verso, pues exigía determinados tipos de pies para las diferentes partes. Por esta causa la comedia no podía ser escrita en prosa sin perder su gracia y su encanto; el arte de la métrica, con muchas exigencias, confería a la obra elegancia y riqueza por la gran variedad de versos que usaba. El mismo Minturno había escrito una obra con todas sus formas diferentes, con todo su arte, con sus encantos rítmicos, demostrando el grado artístico que era capaz de alcanzar la poesía cómica, tanto en la época clásica, en griego y en latín, como en lengua vulgar: el carácter culto de la comedia quedaba fuera de duda. Fue una lástima, y así lo lamenta él, que la comedia de Minturno se perdiera, con otras obras suyas, con ocasión de una de las revueltas tan frecuentes en la época, porque podía ser un buen ejemplo de que el arte perdura, a pesar del cambio de sociedad y de lengua. Lo que quedaba de relieve, a pesar de la pérdida, es que las comedias no eran cosa improvisada ni baladí: todo estaba medido, todo estaba organizado para que el espectador culto disfrutase de los temas, de las risas producidas por las situaciones ridículas, y también por el discurso medido y con artificio que todas las partes del texto le ofrecen. Sin duda, Minturno demuestra que el género cómico es arte noble, que puede parangonarse con la tragedia y que su representación tiene un alto valor didáctico y ejemplarizante, incluso en los episodios añadidos, en el Trascorrimiento.

La Comedia Nueva pierde el Coro, pero esto no significa ni empobrecimiento, ni falta de espíritu artístico, ya que, al final de los actos y de la obra se mantenía el Trascorrimiento y una persona, acompañado por la cornamusa cantaba un solo para deleitar y entretener a los espectadores, hasta que saliesen los actores.

Sobre el número de actos de la Comedia, no pueden ser ni más ni menos de cinco actos, y sobre el número de actores no admite más de tres en los diálogos, y aunque a veces se introduce una cuarta y hasta una quinta persona, Horacio aconseja que no se haga. De todos modos hay que considerar que en este punto hay una cierta confusión, pues en los textos de las fábulas griegas nunca aparecen los actos diferenciados y con las escenas separadas, como luego se ven en las romanas, pero de hecho estaban segmentados, de acuerdo con la entrada y salida de personajes. Ocurre, sin embargo, que a veces presentan dudas sobre la permanencia en escena de algún personaje, sin habla, del que no se dice que haya marchado o haya entrado en escena, y es verosímil que haya permanecido mientras otros entraban o salían, sin que se aluda para nada a su situación en escena, a su salida o a su entrada. Minturno estudia cada uno de los casos dudosos, que no invalidan la norma general; y que además pueden interpretarse quizá como defecto de transcripción del texto.

No obstante, en referencia al número de actos, de actores, de entradas y salidas, aclara Minturno, como ha hecho en otros puntos, que se deben tomar las normas más con carácter descriptivo para resumir los hechos, que con carácter imperativo para imponer cánones: «los preceptos dados por los maestros antiguos, y repetidos ahora aquí por mí, quiero que se entiendan, según costumbre común: no es que sean leyes inviolables, que se deban siempre observar» (158). En todo caso concluimos que la normatividad de las teorías no procede de la actitud del investigador o comentarista, sino de la valoración que hace de las obras escritas: si da por excelente una determinada obra, o un determinado autor, parece que implícitamente se admite que es aconsejar su imitación; es lo que ocurre, por lo que hemos visto, respecto a la forma en que deben construirse los personajes: imitando el arte de Plauto, y cómo deben disponerse las tramas: de acuerdo con tantas comedias de Aristófanes, de Terencio y de Plauto, que dan ejemplos de todo lo bueno.

g) *Principales conceptos de la Poesía Cómica*

Son interesantes la Peripecia, que define Minturno como error de opinión (120) y que, para la tragedia, Aristóteles definía como el cambio de la fortuna en dirección contraria a lo que se esperaba; la Catarsis, ley funcional, clara en la tragedia y con cambios en la comedia, donde no actúa de la misma manera ni con la misma intensidad, pues, «conmueve el cómico, aunque no tanto como el trágico» (112); naturalmente no hay *pathos*, que es específico

de la tragedia, por el sufrimiento que implica, y que la comedia no puede llevar al límite, sin perder su carácter festivo, etc.

De todos los conceptos escénicos, destaca como prevalente el Decoro, que preside toda la obra, la fábula, los caracteres, la elocución, la risa, la escenografía. Quizá para evitar el peligro que acecha a la risa de pasarse de lo propiamente ridículo a lo bufo, y al mal gusto. La pendiente hacia estas actitudes es más peligrosa en lo cómico que en lo trágico, y quizá, por ello, Minturno que se propone destacar el carácter artístico y ejemplarizante de la Comedia, que tanto placer le producía a él, y también al parecer al público culto, seglar y religioso, quiere destacar ante todo el Decoro la obra.

El decoro se convierte en la norma más general, y tiene variadas exigencias: la adecuación de la figura al tipo, de los trajes a la edad, del habla a la clase social, etc., según ha detallado antes, y ahora vuelve a plantear a propósito de algunos temas concretos: qué cosas tratadas en la fábula deben o no presentarse a los ojos de los espectadores. Y está claro que no todo es materia para ofrecer *ante oculos*: los ayuntamientos carnales, los adulterios, los estupro y otras cosas semejantes, torpes y deshonestas, mejor no se dejen ver, y, en todo caso, deben trasladarse al espacio latente para que sólo sean oídas, si ello es posible, y en otro caso, que sean narradas, si verosímelmente transcurren en lugares alejados; hay cosas que el cómico hace saber por la narración de alguno que llega de fuera, porque no conviene al decoro que se vean, y otras porque no es verosímil que ni siquiera se oigan, por ejemplo si son anteriores al tiempo de la fábula, y sólo mediante una estrategia escénica acceden a los espectadores con algún artificio, como los partos que se dan fuera de la escena, y dejan oír los gritos; una anagnórisis que se produce en un lugar alejado, o en un tiempo anterior, luego se cuenta en escena.

Ninguna acción deshonesto, indecible, molesto para los espectadores se debe representar *ante oculos*, pero, si es necesaria para la lógica interna de la fábula, se debe dejar oír de alguna manera en la representación escénica, como sonidos del espacio latente o narrada por personajes que llegan. Hay muy pocas excepciones a esta norma, Minturno señala la que está en *Mostellaria*, donde Plauto pone en público jóvenes disolutos y lujuriosos que realizan actos de lujuria y ebriedad en el escenario.

La teorización sobre la Comedia hecha por Minturno es ejemplo de la que se generalizó en el Renacimiento italiano en la dirección señalada por la Contrarreforma. Insistimos en que no es muy original, no está muy sistematizada, pero sí deja ver la intención de completar la teoría escénica de la *Poética*, y de justificar un género, que tanto placer produjo a los cultos de la época. Robortello, Maggi, Vettori, Castelvetro, Cinthio, y otros autores destacados, en comentarios a la *Poética*, en sus propias poéticas o monográficamente en tratados expuestos primero en Academias y luego publicados, trataron de dar forma a una teoría del género cómico, citado pero no tratado en la *Poética*, y construyeron una teoría neor aristotélica de la comedia (Vega, 1997: 18).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOBES, C. y otros. *Historia de la teoría literaria*, II. *Transmisores. Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.
- BONCIANI, F. (1570-74). *Lezione sopra il comporre delle novelle*. WEINBERG, B. (ed.), Bari: Laterza, 1974, II vol., pp. 135-174.
- CASTELVETRO, L. (1978). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta (1570)*. ROMANI, W. (ed.), Roma/Bari: Laterza, 2 vols.
- CERUTI, F. (1593). *Dialogus de Comoedia*. WEINBERG, B. (ed.), Bari-Laerta, 1970-74, IV, pp. 207-231.
- COOPER, L. (1922). *An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a traslation of the «Tractatus Coeslinianus»*: New York: Hartcourt, Brace and Company (1972).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Orígenes del discurso crítico (Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación)*. Madrid: Gredos, 1993.
- DONATUS, Aelius. *Commentum Terentii*. WESSNER, P. (ed.), Leipzig: Teubner, 2 vols. (reimpresión 1969). Contiene también Evantio. *De fabula, Excerpta. De Comoedia*. —. (1857-80). *Ars Minor y Ars Maior. Keil (1857-80)*.
- EVANTIUS. (1969)- *De Fabula, Excerpta. De Comoedia*. en DONATUS AELIUS, y también: *De Fabula*. CUPAIUOLO, G. (ed., trad. y com.). Nápoles: 1979.
- FAUSTUS, V. (1511). *De Comoedia Libellus*. WEINBERG, B. (ed.), Bari: Laterza, 1970-4, I, pp. 5-19.
- KEIL, H. (ed.), (1857-1780). *Grammatici Latini*. Leipzig: Teubner, 7 vols.
- MAGGI, V. (1550). *Vicentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explanationes. Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis. Et in Horatii librum de arte poetica interpretatio*. Venetia: Officina Erasmiana Vicentij Valprisij, (ed. facsímil. Munich: W. Fink Verlag, 1969).
- (1550). *De ridiculis*. WEINBERG, B. (ed.). Bari: Laterza, 1970-4, II, pp. 91-125.
- MAURON, Ch. (1997). *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. 1.ª ed. Francesa. Madrid: Arco Libros, 1964.
- MINTURNO, A. S. (1559). *De Poeta. Libri Sex*. Venetii: apud F. Rampazetum.
- (1564). *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia. Con la dottrina de' Sonetti, canzoni et ogni sorte de Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotele, Horatio et altri autori Greci, e Latini, è stato scritto per ammaestramento di Poeti. Con le postille del dottor Valvassori, non meno chiare, che breui, et due tavole, l'una de' capi principali, l'altra di tutte le cose memorabile*. Andrea Valvassori, Gio (por) del MDLXIII. Venetia. (Ed. facsímil. Munich, W. Fink Verlag, 1971).
- MOERBEKE, W. de (1953). *Aristotelis de Arte Poetica*. VALGIMIGGLI, E. (ed.). París, (con el Comentario de Averroes).
- MURPHY, J. J. (1971). *Medieval Rhetoric*. Toronto: U.T.P. (trad. española, *La retórica en la Edad Media*. México: FCE, 1986).
- PUEO, J. C. (1994-4). «Dos interpretaciones de Aristóteles: Robortello y Maggi ante la teoría de la comedia». *Tropelías*, 5-6, pp. 299-313.
- (2001). *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa. Anexos de Tropelías*. Univ. de Zaragoza, 2001.
- QUINTILIANO, M. (1979). *Institutio oratoria*. GOLD, G. P. (ed.). Massachusetts: Harvard U. P.
- ROBORTELLUS, F. (1548). *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis in locis*

- emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber et nullo ante declaratus facile ab omnibus possit intelligi.* Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi. (Ed. facsímil de B. Fabián. Munich: 1968).
- . (1970-4). *Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium pertinent.* WEINBERG, B. (ed.). Bari: Laterza, 1970-4, I pp. 517-529.
- SCALIGERO, I. C. (1561). *Poetices Libri Septem*, apud Antonium Vicentium. (Ed. facsímil). Stuttgart: 1964.
- SEGNI, A. (1970-4). *Lezioni intorno alla poesia*, WEINBERG, B. (ed.). Bari: Laterza, 1970-4.
- VEGA, M. J. *La teoría de la novela en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca: Cromberger, 1993.
- . «*De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la Poética del siglo XVI». En Maestre Maestre-Pascual Barea, 1993b, pp. 1107-1118).
- . «Teoría de la Comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI». *Epos. Revista de filología*, XI. Madrid: UNED, 1995, pp. 237-259.
- . *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*. Cáceres: Univ. de Extremadura, 1997.
- WEINBERG, B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: U.Ch.P, 1961 (reimpresión, 1963).
- . *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*. WEINBERG, B. (ed.). Bari: Laterza, 1970-4, 4 vols.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2007

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2008