



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

cómico (lo), latín: *comicus*; griego: *komikós*. Etimológicamente se relaciona con *komos* (aldea), debido a que las comedias iniciaron su representación en las aldeas, mientras que las tragedias se representaban generalmente en las ciudades.

Categoría semiótica que apunta hacia un sentido lúdico de la expresión comunicativa, entraña una forma especial de percepción de la realidad, mediante un proceso de inversión, y da lugar a un género dramático específico, la comedia, cuyo efecto inmediato es suscitar la risa mediante una historia ridícula, vivida por unos personajes ridículos.

Su definición, casi siempre de tipo descriptivo, ha cambiado a lo largo de los siglos, aunque mantiene algunos rasgos estables: su oposición a la tragedia y luego a la tragicomedia, su generación mimética y su valor literario, su ambiente cotidiano con personajes humildes, su valor didáctico y catártico.

En el discurso verbal, lo cómico se opone a lo serio, en el teatro se opone a lo trágico y en los dos casos consigue su finalidad mediante una inversión del sentido, que provoca sorpresa y mueve a risa.

El término *cómico* está presente en varios campos semánticos y tiene diversas acepciones, siempre relacionadas con la risa y lo ridículo; ha sido estudiado principalmente en los ámbitos de la psicología, la estética y la dramática.

La psicología define lo cómico como lo que divierte y produce risa a partir de una percepción lúdica de lo defectuoso y lo sorprendente en la apariencia o en las acciones humanas. La teoría literaria cataloga lo cómico por oposición a lo trágico preferentemente en obras teatrales, aunque reconoce que lo cómico puede encontrarse también en los otros géneros, la narrativa y la lírica. La estética opone esas dos categorías (trágico / cómico) y señala como rasgo general en esta oposición, que lo trágico es género noble, frente a lo cómico que se sitúa generalmente en la categoría de lo vulgar: lo cómico, como objeto estético, no alcanza la sublimidad que a veces alcanza lo trágico, y se mueve en ambientes sociales poco selectos.

Algunas de las situaciones y rasgos que hoy se reconocen en lo cómico tienen su origen en el tratamiento que alcanzó este concepto en la *Poética* de Aristóteles, obra fundacional de la teoría literaria, que

durante muchos siglos, marcó el rumbo y los límites de los estudios teóricos sobre la literatura y los conceptos literarios.

Así como lo trágico y la tragedia se beneficiaron de una teorización directa muy sabia y muy clara en la *Poética*, el concepto de *lo cómico* se constituyó poco a poco en la historia de la teoría dramática incorporando, unas veces por desarrollo, otras por oposición a lo trágico, partes, aspectos y rasgos a su conocimiento, que se vinculan a conceptos generales de la teoría o de la práctica de la literatura. Sólo en el siglo XX, aparece un estudio sobre lo cómico, *Psicocritique du genre comique* (1964), del crítico francés Ch. Mauron, que se refiere al conjunto del género cómico, aunque limitado por una perspectiva metodológica, la psicocrítica.

Es conveniente, por tanto, revisar la trayectoria histórica del concepto a partir de su aparición en la filosofía platónica, de su omisión en la *Poética* de Aristóteles, y ver cómo se van conociendo sus rasgos más relevantes y cómo se va enriqueciendo a través de los siglos, hasta alcanzar la definición moderna.

Una revisión de la historia del concepto, aunque no sea exhaustiva, permite ver claramente cómo los críticos repiten sus principales rasgos y cómo descubren sus principales características desde distintas perspectivas metodológicas. La historia la centraremos en la dimensión dramática del término, aunque sin olvidar las variantes de uso en otros campos relacionados, principalmente el social o el psicocrítico.

La historia: la *Poética*

Los estudios sobre lo cómico y su realización en el género dramático, se inician en la filosofía platónica que reconoce los géneros literarios, entre ellos al dramático, con dos versiones, la tragedia y la comedia. Como era de esperar en la doctrina platónica, el género dramático, tanto lo cómico como lo trágico, son rechazables en el ámbito del conocimiento por su contenido falso y fingido (copia de copia) y merecen condena en la organización de la vida de la república porque genera risa y llanto respectivamente, en vez de la templanza que debieran suscitar, como hace el verdadero saber, la filosofía.

En *Las leyes*, el filósofo considera la comedia como género lúdico, que puede ser atractivo para esclavos y extranjeros, pero no es adecuado para las personas libres, porque la risa destruye el sosiego, no

Cómico (lo)

genera conocimientos verdaderos y, dirigido a la juventud, carece de un valor didáctico.

Precisando más, destacamos que, para Platón, lo cómico, como toda la literatura, es rechazable ontológicamente (no es una verdad, es copia de copia), es rechazable desde una perspectiva psicológica, por su efecto, como todo el teatro, pues no procura sosiego a los espectadores, sino que altera su espíritu con la risa y el llanto y es rechazable didácticamente porque no enseña nada bueno.

Y por si fuera poco, para Platón, el género cómico es malo dentro de la literatura dramática, porque, aunque puede procurar cierto gusto, no se dirige al hombre griego, sabio y educado, sino, en todo caso, a esclavos y extranjeros. Podría haber añadido que además los personajes suelen ser de baja ralea, pero en esto insistirá Aristóteles.

A pesar de que se habla generalmente de la omisión de una teoría sobre la comedia en *La Poética*, es Aristóteles quien, sobrepasando los juicios de valor expresados por Platón, inicia la teorización sobre el género dramático cómico. En la *Poética* no hay una teoría directa sobre la comedia, como la hay sobre la tragedia, porque, como parece probable, por los indicios que conocemos, el estudio de la comedia, que se ha perdido, ocupaba la segunda parte de la obra.

La *Poética*, tal como hoy se conserva, tiene veintiséis párrafos o capítulos, de diferente extensión, que muestran algunas incongruencias sintácticas y parecen un cuaderno de notas para desarrollar más ampliamente en clases orales. Los seis primeros son una introducción a la teoría literaria general; sigue un estudio sobre la tragedia, de temas centrales hasta el dieciséis, que se prolonga con temas secundarios hasta el veintidós; pasa a un análisis de la epopeya, con la comparación de los dos géneros (dramático, épico), hasta el veintiséis, que es el final del texto que hoy conocemos.

Aparte de que la expresión sugiere que se trata probablemente de notas para ampliar verbalmente, hay indicios de que la obra no está completa, pues algunos pasajes del texto hacen referencias a partes del mismo texto, que no se encuentran: el primer capítulo traza un programa que no se desarrolla íntegramente; el capítulo sexto remite a un estudio de la comedia, que no aparece. La sospecha de que la obra no nos ha llegado completa, se asienta también con otros textos de

Aristóteles: la *Política* remite a la *Poética* prometiendo una explicación, que no está en el texto conservado y al hablar de lo que provoca risa, la *Retórica* dice que el tema será tratado más ampliamente en la *Poética*, y tampoco lo encontramos. Disponemos también de alusiones exteriores a la obra que se suman al argumento: Diógenes Laercio habla directamente de dos libros de poética de Aristóteles.

Todos estos indicios nos permiten pensar que la *Poética* se organizó como una obra en dos partes y la segunda, que se ha perdido, pudo estar dedicada al análisis y estudio de la comedia. La pérdida pudo producirse quizá entre los siglos III al V; en esas fechas la comedia tenía una gran aceptación social y no parecía que se echase de menos una reflexión teórica, al contrario de lo que ocurría con la tragedia que había decaído en la práctica mientras despertaba gran interés teórico, lo que propició la conservación del texto.

En esta situación histórica de probabilidades, lo que podemos deducir como teoría aristotélica de la comedia lo conseguimos en las posibles oposiciones con la teoría de la tragedia, en algunas citas al socaire de teorías sobre géneros literarios, en afirmaciones indirectas, alusiones, etc. Las relaciones del marco político y epistemológico, con hechos y conceptos que se manejan en las obras, abren algún conocimiento sobre la comedia, antecedente de fijaciones más tardías, por ejemplo, los objetos de la mimesis cómica, los juicios éticos, el valor didáctico, etc.

Platón y Aristóteles, ambos con un sentido pragmático, sitúan a la poética en el contexto de su filosofía política, en el conjunto de los hechos sociales y su organización en la *polis*. Desde un enfoque filosófico, Platón se centra los valores didácticos y en el efecto moral que la literatura puede suscitar entre la juventud, y olvida los efectos y reacciones que puede producir en las personas adultas y educadas, como la catarsis, en los que Aristóteles sí repara: la literatura tiene una finalidad propia en la organización social como medio para educar las pasiones; la teoría sobre lo trágico es analizada en este sentido, y lo cómico, omitido por pérdida o porque no haya sido escrito, la deducimos del texto.

Aristóteles, en su teoría de la tragedia, estudia varios conceptos, que pueden extenderse a la comedia: su principio generador, la *mimesis*; el *método*, de carácter sistemático y exhaustivo, parte de lo general a lo particular y está referido al conjunto y a las partes, es estratificacional, pues discurre por niveles, tiene carácter mereológico, frente a otros

Cómico (lo)

modelos lógicos, por tanto, estudia las partes como conjuntos autónomos, cuyo sentido excede la suma de las partes: la palabra es más que el conjunto de sus sílabas, la tragedia es más que la suma de sus partes, en la obra literaria siempre hay, en cada nivel reconocido, un plus que escapa a la suma material de las partes, y este método, es aplicable también a las comedias.

Otro importante concepto desarrollado en el estudio de la tragedia, que puede extenderse a la comedia, se refiere a la relación de las partes con el conjunto y de ellas entre sí. Las relaciones internas de la obra trágica obedecen a dos tipos de normas: estructurales y funcionales; las primeras rigen la medida y al orden necesarios para procurar belleza; las segundas están en relación con el fin de la obra: producir catarsis en los espectadores.

Todos estos conceptos pueden ser estudiados también en la comedia y ofrecen matices específicos que diferencian a los dos géneros dramáticos.

Hay más aspectos de la definición o de las partes de la tragedia que son perfectamente aplicables a la comedia: tragedia y comedia son un *proceso de imitación de una acción*; tienen las mismas partes cualitativas: la historia, o *mythos*, que es la primera y condiciona a las demás: los *caracteres*, *el pensamiento*, *la dicción*, *el espectáculo*. El conjunto de estas partes forma una estructura única, pues no son secuencias materiales que se distinguen cuantitativamente una detrás de otra, sino que se integran en una misma estructura.

Las normas funcionales encaminan la obra hacia su finalidad: la historia debe estar organizada en un orden, en tensión progresiva, alcanzar un clímax, etc., para que consiga su fin, un efecto sobre el espectador. Tragedia y comedia producen efectos diferentes: la purgación o catarsis es propia de la tragedia, la risa es el efecto propio de la comedia. Ambos géneros tienen en común la necesidad de leyes estructurales, pues son obras literarias, con valores estéticos, y son bellas; y se someten a leyes funcionales, pues tienen la finalidad de conseguir un efecto propio sobre el espectador, la catarsis, de forma diferenciada. Cambiando lo que hay que cambiar, el estudio de Aristóteles sobre la tragedia conviene también a la comedia; y así ha inspirado a través de los comentaristas de la *Poética* una teoría sobre el género cómico, que ha llegado hasta hoy.

La imitación de una acción en la que se copian los caracteres de los mejores es una tragedia, y si la copia se hace de los caracteres de los peores es una comedia; al poner en relación estas partes cualitativas, *mythos* y caracteres, con otras categorías o efectos, por ejemplo, la catarsis, se advierten notables diferencias entre tragedia y comedia. El personaje de la tragedia es inocente respecto a la acción que vive, y el espectador se identifica con él, porque lo ve como semejante: siente compasión por la injusticia que sufre, y siente temor por la posibilidad de que le pase lo mismo. De modo muy diferente vive el espectador la vicisitudes del personaje cómico: en general se siente muy distanciado del protagonista, porque éste es peor que él (en pensamientos, en sentimientos, en conducta), por tanto, sus desgracias no le sugieren temor porque es imposible que siendo tan diferente le pasen a él las contrariedades o desgracias que le ocurren al personaje, y por otra parte, los infortunios que sufre no son injustos porque es culpable y, por tanto, merece lo que le pasa. Queda, por tanto, radicalmente excluida del género cómico la catarsis trágica: ni compasión por el inocente, ni temor por el semejante.

La comedia no tiene en el espectador el mismo efecto que la tragedia, y en vez de inspirarle un sentimiento catártico le produce risa. Finalmente el personaje cómico, aunque es *peor* que el trágico, no llega nunca a extremos, ni sufre gran dolor, ni es demasiado vicioso; la comedia no suele plantear temas radicales, ni atiende a personajes excesivamente malvados, ni excesivamente desgraciados: lo cómico produce risa, lo trágico la congela.

La tragedia ideal sería la que observase todas las normas, pero las variaciones sobre el esquema mínimo común son muchas y no hay inconveniente en reconocer que lo mismo ocurre con la comedia. El esquema es general al género dramático y es común a lo trágico y a lo cómico; la realización implica divergencias en otros muchos aspectos.

Tanto la tragedia como la comedia son creaciones de carácter estético y ético; en ambos aspectos podemos encontrar rasgos de oposición entre tragedia y comedia. Podemos verificarlo sobre cualquier característica: la tragedia, proceso mimético de una historia con caracteres nobles, es un género elevado, pues es *imitación de los mejores*; la comedia que desarrolla sus historias con gentes del vulgo es un género vulgar, *imitación de los peores*. En este aspecto, la oposición es radical y la calidad de los personajes se erige en rasgo específico: lo dramático se mueve entre estos dos extremos, y así lo reconoce

Cómico (lo)

Aristóteles, explícitamente para los dos géneros en una de las contraposiciones:

Mas, puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad [...], o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores ...

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitar a los peores, y aquella, a los mejores que los hombres reales. (Aristóteles, 1984: 2, 48a-19).

El proceso artístico de imitación permite señalar diferencias entre los géneros y deducir rasgos de la comedia como género dramático. La tragedia y la comedia coinciden, frente a la epopeya, en el modo de imitación métrico. La tragedia coincide con la epopeya en que ambas imitan a los mejores, pero difiere de la epopeya y coincide con la comedia, en que la epopeya es un arte diegético, y la comedia, al igual que la tragedia, es arte mimética. La tragedia y la comedia tienen la misma modalidad enunciativa: el discurso directo, pero difieren en el objeto imitado, ya que una imita a los mejores y la otra a los peores. Las desgracias que sufren los mejores, si se dan en condiciones determinadas de inocencia e igualdad, suscitan en el espectador un efecto catártico; las desgracias que viven los peores, si no son excesivas despiertan la risa y muestran un tono ridículo.

Pero hay un matiz que debe quedar claro al destacar la oposición entre los géneros; la expresión *los peores* no se entiende en su contenido moral o ético, sino estético, es decir, los personajes de la comedia producen risa y no despierten compasión, porque suelen estar relacionados con vicios, deformaciones o fealdades inofensivas que no producen daño a sus semejantes, y solamente los deja a ellos en ridículo. Lo risible y lo ridículo anula o atenúa el contenido ético moral y pasa a ser un rasgo del personaje en relación con su categoría social: clase alta en la tragedia, clase baja en la comedia. Por último, con apoyo en alusiones aristotélicas, *los peores* suelen relacionarse con el ridículo y también con la fealdad (*turpitud o deformitas*), y *los mejores* con la belleza, la inocencia y la nobleza.

Una vez realizada esta clasificación que perfila la épica frente al drama, a la epopeya frente a la tragedia y la comedia, y a estas dos entre sí, y señaladas coincidencias y diferencias entre epopeya, tragedia y

comedia, Aristóteles analiza las formas, relaciones, temas y principales conceptos de la tragedia, y con estos análisis no se estudian directamente, pero se deducen por oposición, las formas, relaciones y temas que corresponden a la comedia: la tragedia usa como medio de expresión la palabra (como todas las artes poéticas, o artes de la palabra), su objeto son las acciones de los mejores (como la epopeya), su proceso de imitación es el mimético que comparte con la comedia y la opone a la epopeya, que aplica el diegético.

Por contraposición o por coincidencia, la comedia va quedando dibujada en la *Poética* al señalar los rasgos y caracteres de los géneros dramático y épico. Su desarrollo, probablemente sería más amplio y directo en la hipotética segunda parte perdida, añadiría a la teoría matices interesantes, pero la teoría aristotélica de la comedia, la que se conoce como tal, es la que se ha deducido como contraposición a la que desarrolla directamente en la *Poética* sobre la tragedia.

Una idea que destacamos porque se proyecta en las teorías posteriores durante mucho tiempo es la que se deduce de algunas afirmaciones de la *Poética* en el sentido de que la tragedia es un género superior, mientras que la comedia es un género inferior estética y moralmente. La comedia, en sus orígenes, no fue tomada en serio, por lo que su práctica se desarrolla con retraso respecto a la tragedia en el mundo griego; presenta ambientes ficticios más simples, y personajes más maniqueos. La teoría renacentista volverá sobre estos temas, al intentar reconstruir la teoría sobre lo cómico, no ya como contraposición de lo que dice sobre lo trágico, sino en el camino de la recuperación de obras aristotélicas.

La segunda parte de la *Poética*

En 1839 J. A. Cramer publica un texto, que plantea la cuestión del estudio directo de la comedia por Aristóteles en una segunda parte perdida de la *Poética*; es el manuscrito n. 120, colección de Coislin, de la Biblioteca Nacional de París, el llamado *Tractatus Coislinianus*, que trata de la comedia y de su efecto, la risa. Algunos pensaron que efectivamente era la parte perdida de la *Poética*, precisamente la que estudiaba la comedia, o una *Poética* II; Cramer cree que el texto es un comentario sobre la *Poética*.

Desde la publicación del *Tractatus* y la indefinición sobre su autoría, varios críticos han vuelto sobre el texto: J. Bernays, *Erganzung zu Aristotels' Poetik* (1853), que ofrece una mejor transcripción del

texto. L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy. With an adaptation of the Poetics and a traslation of the Tractatus Coislinianus* (1922), que es una selección de los textos sobre la comedia contenidos en la *Poética* y una traducción del *Tractatus coislinianus*. El conjunto constituye la recuperación de las teorías griegas más importantes sobre la comedia. No es posible, por falta de datos fiables, determinar si el autor fue Aristóteles, un comentarista, un compilador de textos, lo cierto es que reúne las teorías griegas sobre el género cómico.

R. Janko vuelve sobre el tema de la *Poética* y la segunda parte perdida, en *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II* (1984); estudia los problemas de autoría del *Tractatus* y las coincidencias con el texto conservado de la *Poética*, y se detiene particularmente en el análisis del humor y de la risa, como efectos propios de lo cómico. Janko analiza los tipos de risa que se reconocen en el *Tractatus* y que están también citados en el corpus teórico aristotélico, principalmente en la *Retórica*; las coincidencias que observa le permiten sugerir que Aristóteles probablemente sea el autor del *Tractatus*. Es posible que el texto original haya acogido comentarios de otros autores, o haya podido partir de un texto anterior, directamente aristotélico o no, pero es seguro que hay coincidencias de afirmaciones del *Tractatus* con otras que aparecen en algunas obras aristotélicas. Muchas posibilidades y ninguna certeza, pero sí es un hecho que la teoría de la comedia y de lo cómico, de la risa y del humor, se ha enriquecido con las aportaciones del *Tractatus*.

Lo que sabemos seguro de la teoría aristotélica de la comedia es la contraposición que la *Poética* hace de la tragedia, algunas alusiones de otros autores griegos y comentaristas, y lo que se conoce hasta hoy de una hipotética segunda parte de la *Poética*, en la versión poco segura de un texto, el *Tractatus Coislinianus*, editado en 1839, por tanto, posterior a los estudios que sobre la *Poética* inundan las investigaciones desde el Renacimiento.

Difusión de la *Poética*: Vía árabe / Vía latina

La *Poética* estuvo más de mil años olvidada; no se habla de ella como texto autónomo, aunque eran conocidas algunas de sus ideas incorporadas a las retóricas y a las gramáticas de uso escolar, aparte de que en la tradición doxática perduraban ideas, frases y citas en

prontuarios, con las que los pedagogos ilustraban sus discursos y sus lecciones.

La *Poética* pasa a la cultura europea occidental por dos vías, la árabe, iniciada en Siria y culminada en Córdoba, y la latina, centrada en la Italia del Renacimiento, de donde se difunde por el resto de las naciones europeas occidentales; ambas resultan interesantes para explicar rasgos semióticos de la comedia y algunos conceptos del campo semántico de lo cómico, predominantes en la Edad Media.

El texto de la *Poética* fue conocido en Bizancio a través de numerosas versiones y comentarios en lengua árabe: fue traducido al sirio hacia finales del siglo IX, cuando ya se había perdido esa hipotética segunda parte dedicada a la comedia. La versión árabe no encontró demasiada difusión, si la comparamos con lo que ocurre con la tradición latina y después romance, porque, como es sabido, la cultura árabe carece de teatro, al menos en la forma en que deriva en la Europa occidental de la tragedia ática y también porque el influjo del mundo árabe en occidente no es comparable con el peso de la cultura clásica, griega y latina, en la formación y el desarrollo europeo.

Los comentaristas árabes no comparten con Aristóteles un corpus literario, y menos dramático, común, o al menos parecido, sino que aplican unas teorías deducidas del análisis de unas creaciones dramáticas a obras y géneros bastante diferentes, a pesar de lo cual, algunas de sus teorías y propuestas, han influido en los conceptos que se manejaron en la Edad Media sobre la literatura y sobre los géneros: la finalidad moral de la literatura, la identificación de la sátira con lo cómico, etc.

Las traducciones y comentarios árabes de la *Poética* más conocidas son las de Al Farabi, de Avicena y de Averroes; se caracterizan por una falta de conocimiento de la práctica teatral que les lleva a una mala lectura y a una interpretación errónea del texto aristotélico (*misreading*). Partiendo de la afirmación aristotélica de que la tragedia imita a los mejores y la comedia imita a los peores, Al Farabi define a la comedia como obra que trata de cosas malas, satiriza las conductas desagradables y destaca los defectos y la fealdad, tanto de hombres como de animales, y tiene una finalidad de carácter moral.

Avicena (980-1034) hace un “Comentario sobre la *Poética* de Aristóteles”, que contribuye a la consolidación de dos conceptos sobre lo cómico: la finalidad moralista de la literatura, y la identificación de la

Cómico (lo)

comedia con la sátira. Parece ser que estas dos teorías fueron conocidas por Avicena en varias traducciones árabes de la *Poética*, que eran diversas pero coincidían en asignar a la comedia (a la literatura en general) esa finalidad moralista y habían generalizado la idea de la comedia como *arte de la sátira*, paralela a la idea de la *tragedia* como *arte del encomio*.

Averroes (1125-1198), conocido como el Comentador por sus trabajos sobre las obras de Aristóteles, maneja también varias traducciones y directamente el *Comentario* de Avicena. En sus escritos mantiene la teoría de que la poesía busca un fin moralizante, idea que se había hecho tópica en los tratados árabes sobre la literatura. Partiendo de esta idea de que la literatura, toda forma de literatura, tiene un fin único, procura el entendimiento de las teorías griegas, como si fueran válidas universalmente: la literatura de cualquier cultura obedece a las mismas leyes y tiene una misma finalidad moralizante; conocer la literatura griega mediante unos principios generales permite explicar la literatura árabe y, por consiguiente, es posible un análisis paralelo de géneros, en una y en otra teorización, aunque pertenezcan a culturas distintas y tengan algunas manifestaciones diferentes. Desde esta perspectiva metodológica y con el particular empeño en mostrar que las ideas de Aristóteles eran principios generales válidos para comprender y analizar la literatura, Averroes equipara la tragedia a la poesía de encomio, y la comedia a la poesía de vituperio, que eran los géneros árabes más próximos a unos textos que tratan de los mejores y de los peores respectivamente.

En la visión de Averroes, fundamentalmente dualista, la imitación literaria actúa sobre dos tipos de temas: las acciones virtuosas que suscitan encomio y alabanza, y las acciones viciosas, que son imitadas por la sátira. De aquí que la tragedia cuyo tema es la acción virtuosa, se convierta en un texto de *laudatio*, pues las acciones buenas y virtuosas son dignas de alabanza; por el contrario, y siguiendo las mismas razones, la comedia es un texto de *vituperatio*, porque las acciones viciosas deben ser censuradas: la finalidad moralizante de la literatura queda patente, y la definición de los dos géneros dramáticos se relaciona con la *laudatio* y la *vituperatio* o literatura laudatoria y literatura censoria. Proyectada esta idea a otros ámbitos de la teoría literaria, conduce a la equiparación de comedia y sátira y a una interpretación negativa de la comedia. El Elogio y la Sátira se corresponde en ese paralelismo entre literatura árabe y griega: si Aristóteles señala la

imitación de los mejores como medio y tema de la tragedia, y considera la imitación de los peores como medio y tema de la comedia, Averroes traspone, por su fin moral, la alabanza de los mejores a la literatura de *laudatio*, que sería el género paralelo a la tragedia, y la censura de los peores a la sátira o a la comedia.

La otra vía de difusión de la *Poética* es la latina, iniciada casi un siglo después de la muerte de Averroes. En 1278 fue traducida del griego al latín por Guillermo de Moerbeke, pero no será hasta el siglo XV, cuando el *Codex Parisinus 1741* (escrito a finales del siglo X o principios del XI) llega a Italia, y alcanza una gran difusión en la segunda mitad del siglo, que aumenta en el siglo XVI con la llamada *edición aldina*, salida de la imprenta de Aldo Manuzio, en Venecia (1508). A partir de esta fecha, y con la facilidad del texto impreso, se lee, se traduce, se discute, se comenta incansablemente hasta el punto de que los Comentarios de la *Poética* se convierten en un género, base del pensamiento literario renacentista, en las Universidades y sobre todo en las Academias, que solía haber en todas las ciudades italianas de cierto relieve.

Hay que tener en cuenta que en el Renacimiento confluyen con la tradición teórica aristotélica sobre la comedia y en general sobre la Poesía Escánica, las teorías romanas procedentes de la tradición retórica y de las teorías literarias que, iniciadas y respaldadas directa o indirectamente por las griegas, fueron ampliadas, moduladas y renovadas en los siglos Medievales.

Las teorías latinas sobre la comedia

Los autores latinos, en general y según parece, no conocieron de forma directa la *Poética*; suelen formular sus teorías sobre la literatura de una forma original e independiente. Los tratadistas no son teóricos de la literatura, sino principalmente retóricos, como Cicerón y Quintiliano, y el tema más próximo a la teoría de la comedia que suelen afrontar es lo ridículo, aunque, como en el caso de la *Poética*, al revisar su discurso, encontramos ideas sobre los géneros literarios y concretamente sobre el dramático, que informan sobre sus conocimientos acerca de lo cómico, por contraposición a lo trágico.

Son varias las fuentes sobre el conocimiento dramático: la *Rhetorica ad Herenium*, atribuida a Cicerón, contiene un estudio sobre lo cómico; *De Oratore*, de Cicerón, dedica su Libro II al análisis de lo cómico y de lo risible, desarrolla importantes teorías, con las reflexiones más estructuradas de la Antigüedad, sobre el tema; distingue varios tipos de

Cómico (lo)

comicidad, en los motivos o en la forma, y también en el discurso, en la palabra, y resulta interesante una consideración de tipo ético cuando diferencia entre la comicidad moralmente aceptable y la inaceptable.

Las *Instituciones Oratorias*, de M. T. Quintiliano, con el enfoque retórico que le es propio, analiza desde ángulos diferentes los temas de lo cómico y lo risible. El libro VI, hace un análisis psicológico de las pasiones, al estudiar los conceptos de *ethos* y *pathos*, que tendrán gran repercusión posterior en la teoría de la comedia. El *ethos* requiere un modo de decir blando, sereno y amable y tiene que ver con los sentimientos mitigados, la benevolencia, la persuasión, frente al *phatos* que se relaciona con la ira, el odio, el miedo, la envidia, en un sentimiento violento que turba al lector. En relación con este tema desarrolla Quintiliano una doctrina de lo patético, de lo cómico y de lo ridículo, como tipos de comicidad, y las posibilidades de la comedia como instrumento para la educación retórica y moral del individuo, en línea con las teorías platónicas sobre el arte y su finalidad didáctica en la polis.

Desde un enfoque más literario, las teorías más destacadas de la época romana, aunque no exclusivamente sobre lo cómico, las encontramos en la *Epístola ad Pisones*, obra de madurez de Horacio. Parece que este autor conoció la *Poética*, quizá durante su estancia en Atenas, o quizá no de un modo directo, sino en una intertextualidad que comparte con otras fuentes y le sirvió de guía para su *Epístola*, donde estudia la comedia como género literario y ofrece algunas sugerencias originales.

En el Renacimiento la *Epístola* fue sometida a una especie de proceso de aristotelización: los comentaristas querían ver en el discurso de Horacio las ideas tratadas en la *Poética*, a la que habían elevado a canon de toda teoría literaria y de toda tradición poética; se buscaron coincidencias y equivalencias entre las dos obras, que se convirtieron en dos focos para la construcción de la teoría literaria moderna, incluida la teoría de la comedia.

La *Epístola* no se detiene mucho en teorizaciones directas sobre la comedia y su consideración como género literario, pero analiza sus conceptos básicos al considerar los que son comunes a las obras literarias en general, por ejemplo, el de la *verosimilitud interna* que condiciona la secuencia de los hechos de la trama y sus relaciones de azar o de causalidad; el de la *verosimilitud externa* que contrapone ficción y

realidad; el concepto de *imitación*, relacionado con el de la originalidad y con el proceso mimético del género dramático, en relación con la expresión lingüística directa y dialogada, de una parte, y en relación con lo que se refiere a la construcción de historias y personajes, que pueden copiarse o inventarse, siempre que la imitación no sea servil y se guarde el *decoro* exigido.

También son válidas como marco para una poética de la comedia, las numerosas normas que se encuentran desde los primeros versos en la *Epístola*: Horacio insiste, quizá como en las más generales, en las leyes que la *Poética* llama estructurales, es decir, las que dan belleza y armonía a la fábula y proporcionan a los personajes una caracterización adecuada y coherente.

El verso 73 de la *Epístola* inicia la parte dedicada a los géneros literarios, y después de unas observaciones comunes a todos los géneros, se centra en el dramático. Aconseja usar el metro adecuado para cada tipo de poesía y buscar siempre el equilibrio entre sentimientos y emociones, temas y recursos; insiste en la coherencia vital y literaria de los caracteres y, siguiendo la tradición retórica, aconseja poner mucho interés en el decoro de los *mores* o caracteres, que deben tener en cuenta la edad, el sexo, la condición social, etc. y la tradición y la verosimilitud poética que recomendaba Aristóteles. La comedia será precisamente uno de los géneros que más se ocupan de estos rasgos de construcción del personaje y de su apariencia en escena, y sobre el tema volverán los autores que transmiten estas ideas a la Edad Media y al Renacimiento. De los cuatro rasgos que había establecido la *Poética* (bondad, semejanza, adecuación y coherencia), Horacio solo se refiere a dos, adecuación y coherencia que son especialmente necesarios para crear caracteres originales, pues los caracteres que se imitan ya los llevan incorporados: Medea es siempre feroz, Aquiles es siempre impetuoso, irascible...

Estas ideas, tan inmediatas para una teoría de la comedia, se amplían con consideraciones sobre la edad de los personajes; Horacio señala cuatro edades con caracteres propios (*puer, iuvenis, aetas virilis* y *senex*) que son el origen de cuatro retratos tipo de los personajes de comedia. Las normas para la construcción del personaje se extienden también a los signos escénicos, en los que insistirán las poéticas posteriores, y que adquieren un relieve especial en un género, como la comedia, en el que los personajes se repiten en las obras a lo largo de la historia, en tipos como el avaro, el soldado fanfarrón, el hipócrita, etc.

Cómico (lo)

Insiste también Horacio en otros detalles del género dramático (vv,189-201): sobre el número de actos, personajes en escena, funciones del coro, *deus ex machina*, etc., que los comentaristas del Renacimiento identificaron quizá de un modo excesiva con los capítulos de la *Poética*, a partir del XII, que tratan de las partes cualitativas de la tragedia.

Apunta Horacio un criterio muy interesante semiológicamente para delimitar y explicar las formas de la comedia: los gustos del público. A causa del creciente éxito del teatro cómico, se había producido una considerable ampliación del número de espectadores, que pasa de una selección de las clases sociales altas, propia de la tragedia, a la práctica totalidad del pueblo, en la comedia; esta circunstancia, que es externa a las obras, produce, sin embargo, una intensa modificación primero en el discurso, que se abre a expresiones más vulgares o más propias del habla cotidiana, y en segundo lugar en la creación de las tramas y de los caracteres, que acogen temas y tipos de la vida diaria, e introducen motivos lascivos y chabacanos para dar gusto a la galería. El carácter cotidiano y poco noble de la comedia tiene un sentido en la cultura romana, que va a ser modificado bastante en los comentarios del Renacimiento.

Transmisores de las teorías clásicas

El gusto por el teatro y por la teoría dramática decae en la Edad Media, debido a las censuras y a cierta degradación de las representaciones, pero el Renacimiento recupera los espacios teatrales como objeto de investigación arqueológica y los textos creativos y teóricos como objeto de estudio y comentario. No faltaron autores (Hroswitha, Gandersheim) que leyeron teatro, pero en general pasaron siglos en los que no se solía ni leer ni representar. En el siglo XIV las obras clásicas de tipo especulativo y teórico se conocían a través de una amplia tradición doxática de manuales y prontuarios iniciada en la época romana, y que persiste en las escuelas catedralicias y conventuales, y pasa a las universidades. Los autores más destacados en la labor general de transmisión de la cultura son San Isidoro de Sevilla (VII) o Vincent de Beauvois (*Speculum Historiale*, XIII), y, centrándonos en el ámbito del teatro, los textos más destacados durante muchos siglos, fueron tres: *De Fabula*, de Evantio (siglo IV), *De Comoedia*, de Donato (IV) y la parte que Diomedes dedica al drama clásico en su *Grammatica*.

En la historia de la teoría sobre la comedia y lo cómico estos textos tienen una larga e intensa trayectoria: recogen las teorías griegas y latinas, y son un puente hacia la Edad Media, época en la que son conocidos, sobre todo desde una perspectiva retórica; convergen en el Renacimiento con los comentarios nearistotélicos de la *Poética*, y se utilizan en toda Europa como textos escolares hasta finales del siglo XVII.

Hay que señalar que su labor, aunque sea la fundamental, no es solo de transmisores: algunas de sus ideas las toman de autores anteriores, pero también aportan conceptos originales, tanto en su enfoque general sobre lo cómico, como en los análisis de los textos de las comedias. Sin duda fue Donato el más destacado como teórico de la comedia, porque su fama se suma a su presencia como gramático, hasta el punto de que cualquier gramática latina era conocida con el nombre genérico de *Donato*.

La obra, titulada *Comentum Terentii*, está formada por tres textos: uno dedicada a Terencio que incluye la vida y comentarios a sus obras, pertenece a Donato, y un opúsculo con dos partes *De Fabula* y *De Comoedia* o *Excerpta Comoedia*, que en principio también se le atribuyeron a él, pero que, según parece, la primera, titulada *De Fabula*, no es suya, sino de otro autor, Evantio.

Las tres obras tuvieron gran notoriedad y enorme difusión y recogen la mayor parte de las informaciones que tenemos sobre teatro clásico y sobre teoría dramática, particularmente sobre la comedia; sus tesis fueron aceptadas en general, a pesar de que algunas ideas no coincidían con las de Aristóteles, incluso por los comentaristas nearistotélicos que en el Renacimiento analizaron la *Poética*; siguieron publicándose hasta finales del siglo XVII, encabezando las frecuentes ediciones de las comedias de Terencio, y fueron muy usadas en la enseñanza académica. Tuvieron grados diferentes de aceptación y de popularidad según los siglos y tienen entre sí abundantes coincidencias, a veces en matices parciales, a veces en contraposiciones de temas centrales.

De Fabula, de Evantio destaca algunas ideas interesantes para la teoría de la comedia: las que se refieren a su origen religioso, en el culto a Apolo y en los ritos báquicos; señala la progresiva desaparición del coro y las diferencias entre el teatro griego y el romano; valora a Terencio como el mejor de los cómicos latinos por su maestría en la creación de personajes y también por su respeto al decoro literario;

Cómico (lo)

contrapone los rasgos de la comedia y la tragedia: la comedia tiene personajes de clase media, anécdotas y motivos ligeros, desenlace feliz; la tragedia trata de personajes elevados, sucesos intensos y desenlace fatal; señala también diferencias notables en la disposición de los dos géneros dramáticos: la comedia presenta un comienzo complicado que se va tranquilizando hasta el desenlace; la tragedia sigue un orden inverso desde cierta tranquilidad inicial hasta un final terrible; señala el valor didáctico moralizante de la obra cómica, que muestra lo útil frente a lo rechazable. No alude a la tesis aristotélica de la catarsis o de lo ridículo, tan destacada por otros autores.

En contraste con todas las observaciones sobre el texto, *De Fabula* no dice nada sobre la representación. Recordemos que para Aristóteles la representación escénica era un simple añadido a la obra trágica, y lo verdaderamente literario era el texto escrito, sobre el cual construye su teoría de la tragedia. Esta idea es posiblemente uno de los tópicos medievales: la recoge Dante en su *Epístola a Can Grande de la Escala*, de la *Divina Comedia*, como poema cómico. Otros tópicos son la recepción del texto dramático en la lectura o recitación, el final feliz, que opone comedia a tragedia, de final desgraciado; la formulación de este rasgo de oposición empieza a suscitar interés por la tragicomedia, en obras que, como *La Celestina*, mezclan elementos trágicos y cómicos.

El opúsculo de Evantio, *De Fabula*, incluido en el *Comentum Terentii*, junto con el otro opúsculo liminar, *De Comoedia* o *Excerpta Comoedia*, obras de Donato, tuvieron una gran difusión a partir de finales del siglo XV, debido a la imprenta por un lado y a la popularidad de que gozaban los *Donatos*.

La tradición de Evantio y Donato confluye en el siglo XVI con nuevos comentarios sobre las comedias de Terencio, de tipo neoaristotélico. La teoría de la comedia de la primera mitad del siglo XVI se basa fundamentalmente en esos dos autores, la temática es terenciana y el enfoque es retórico.

En conjunto, la teoría de la comedia destaca en esta época como rasgos más relevantes del género: la ficcionalidad de la historia, los personajes de baja extracción social, el estilo humilde y la finalidad didáctica y moralizante. Pero hay que entender que estas características se matizan en los diferentes autores, y obras, y se discuten orígenes, descripciones, categorías, fines, etc.; para algunos la función

moralizante y didáctica no es directa, sino que se consigue mediante un efecto de antiejemplaridad: la comedia pone en escena conductas que son modelo de lo que no debe hacerse; para otros la función moralizante procede del desenlace que premia a los buenos y castiga a los malos, nunca de la exaltación de lo inconveniente en la sociedad, y está en relación con el decoro y la elegancia en el estilo verbal, que educa al público señalando límites entre el mal gusto y el decoro.. Vamos a ver algunos matices en los opúsculos preliminares y en los *praenotamenta*, cuyo conjunto constituye la teoría tradicional, frente a las teorías neoaristotélicas que formulan los comentaristas de la *Poética*.

La gran difusión que tuvo Terencio justifica la gran difusión que tuvieron los estudios sobre la comedia y los *praenotamenta* que se hicieron sobre las comedias terencianas. Aparte de las teorías ya asentadas y generales sobre el género cómico, empiezan a estudiarse y a destacarse algunos recursos propios de este autor latino: las acciones paralelas, las formas y los recursos especiales de caracterización de los personajes, la ejemplaridad de las tramas, etc. Terencio se tenía por autor elegante en su estilo, y sus obras se valoraban como adecuadas para la juventud por sus temas, y muy convenientes para el público en general por su buen gusto léxico, hasta el punto de que sus textos eran fuente de *sententiae*, que se reunían como modelos de expresión, y de *colloquiorum formulae*, utilizadas para dar elegancia al habla.

En las dos obritas se analizan los mismos elementos que enumeramos en la obra de Evantio: el proceso mimético propio del género dramático, frente a la epopeya, que sigue un proceso diegético; las partes cualitativas, comunes con la tragedia: la historia, los caracteres o personajes, el pensamiento, la elocución o dicción, y el espectáculo o representación. La definición de comedia que hace Donato, y que persiste en toda la Edad Media, se inspira en algunas anteriores, por ejemplo, en la que Diomedes da en su *Ars Grammatica*, y que insiste en su valor didáctico y moral y en su finalidad pragmática.

El texto *De Comoedia* es repetitivo y parece desordenado, quizá por la forma en se conservó, como una copia y fusión de no se sabe qué originales. Sus temas fundamentales pueden enumerarse en su conjunto: la definición, que destaca las diferencia entre comedia y tragedia, los distintos tipos de obras, el origen del género, sus primeros cultivadores, observaciones sobre los prólogos, sobre el coro y los versos; evolución escenográfica y breves observaciones sobre la puesta en escena, el espacio escénico, el vestuario y la música. Respecto a Terencio, Donato destaca la acertada presentación de personajes, la

Cómico (lo)

verosimilitud, el tono cómico, el ingenio de las tramas, la lograda estructuración de las acciones, incluso las que son dobles, a pesar de su complejidad; el origen de la comedia y sus tipos; señala también las diferentes partes cuantitativas de la comedia: prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe. Muy conocido y profusamente repetido y parafraseado es el *dictum*, de ascendencia ciceroniana, que se encuentra en *De Comoedia*, sobre la comedia como *imitatio vitae, speculum consuetudines, imago veritatis*.

La obra de Donato suscita muchas imitaciones y comentarios, semejantes a los que suscitará la *Poética* de Aristóteles, y culminará con las grandes ediciones de 1552 y 1560, de las comedias de Terencio, a las que sirve siempre de prólogo y de presentación teórica.

En 1502 se edita en Lyon la obra de Terencio con los *Praenotamenta* de I. Badio Ascensio, cuya gran difusión destaca Weinberg (1955), así como su influencia en la teoría francesa de la comedia en los siglos XVI y XVII. Es el primer tratado no aristotélico sobre la comedia que se escribe en el siglo XVI; incluye las teorías de Diomedes y de Donato: reflexiona sobre el arte literario, la teoría de la comedia, la historia del género, y sobre las representaciones.

Badio acoge también ideas de otros autores: de la *Rhetorica ad Herenium* y de Quintiliano toma la distinción entre verdad, verosimilitud y ficción artística, la diferencia entre historia y poesía; de Diomedes toma la división de la poesía en tipos y especies; de Horacio, el concepto de decoro; de los autores cristianos, las ideas sobre la alegoría y su especial valor semántico.

Los conocimientos sobre la comedia suman a los tradicionales los de comentaristas y recensores, de modo que el siglo XVI compendia la tradición latina clásica, la latina tardía y la medieval. Podemos concluir que las teorías que recogen los terencios con comento, que se inician con Donato, se consolidan con Badio Ascensio, como un compendio general.

En 1511 aparece el *De Comoedia Libellus*, de V. Faustus, un tratado bien estructurado que da un giro a las teorías de la comedia: apenas conserva la tradición donatiana y silencia totalmente la de Badio con todos los autores que él había incorporado; no toma los ejemplos de Terencio, sus autoridades son los escoliastas de Aristófanes que la imprenta aldina había editado en 1498, junto con las obras de

Aristófanes. Para la definición de comedia vuelve a Aristóteles y en general prefiere las autoridades griegas a las latinas.

Las dos obras, los *Praenotamenta*, de Badio, y el *Libellus*, de Fausto, forman una síntesis de todas las fuentes conocidas en la construcción secular de la teoría de la comedia. Puede afirmarse que un gran número de comentaristas de relieve (Robortello: *Explicatio*; Riccoboni: *Ars Comica*) se sitúan más cerca de Badio que de Fausto, pero de hecho, el siglo XVI recoge toda la tradición clásica y medieval de las teorías sobre el género cómico. Los *terencios con comento* constituyen en el siglo XVI, un conjunto de textos que recogen las teorías no aristotélicas, que se suman en la segunda mitad del siglo a las ideas fragmentarias de la hipotética segunda parte de la *Poética*, y a las deducidas de las contraposiciones de la teoría de la tragedia.

La teoría de la comedia en las poéticas clasicistas: Minturno

Tomamos como modelo de esta situación un texto de Minturno, en *De Poeta*, que ilustra muy adecuadamente la convergencia armoniosa y coherente de todas las teorías, pues resulta una síntesis de las tradiciones y de los nuevos conocimientos, con ecos de Aristóteles, de Cicerón y sus exégetas, de Evantio y Donato, y hasta de Platón incorporado a través de tantos autores que destacan el fin moralizante de las comedias:

La comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad, que trata asuntos civiles y privados carentes de peligros, o, como pienso que aprobaría Aristóteles, una imitación que representa, en lenguaje complaciente y claro, una acción que concierne a lo civil y privado, ni serio ni insigne, sino alegre y ridículo, y apropiado para la enmienda de la vida, y forma un todo único, de cierta magnitud. Introduce caracteres que no producen ni piedad ni temor, sino que divierten y deleitan con sus acciones”.

Una amalgama de textos literarios sobre los que reflexionan comentaristas, una amalgama de reflexiones de orígenes históricos y geográficos muy diversos, una amalgama de teorías e ideas, etc. que se renuevan, se amplían y se cruzan en el tiempo, da lugar en su conjunto a una teoría bastante completa de la comedia cuya historia parece la de una novela de ciencia ficción con adelantos, vueltas atrás, reiteraciones, búsquedas, recuperaciones, ampliaciones, etc.... Y a esta línea histórica de aportaciones e integraciones en la teoría de la comedia, se suman en el Renacimiento italiano las nuevas Poéticas clasicistas inspiradas en la

Cómico (lo)

de Aristóteles, que muestran un gran interés en justificar y ennoblecer unas obras cuya representación era frecuente en los grandes palacios y constituía la diversión más estimada de nobles y prelados. A la comedia le dedican las poéticas habitualmente un amplio capítulo, incluso más extenso que el dedicado a la tragedia; también se escribieron comentarios menores, obras monográficas en latín y en vulgar, dedicadas a los temas cómicos: a la comedia, a la risa, al ridículo, etc.

La segunda mitad del siglo XVI da al género cómico un interés que desborda lo erudito y lo literario y la sitúa en ámbitos de lo social, moral, religioso, ético, filosófico, etc. Su valor como canon estético se complementa por la pasión que suscitan sus ideas en las controversias de la Reforma y la Contrarreforma en algunos temas: la aceptación o rechazo del ocio, la licitud de los espectáculos, las posibilidades didácticas de las representaciones como espejo de costumbres; la literatura dramática, particularmente la cómica que es espejo de vida, posibilita disponer de un código ético y de una casuística con modelos abundantes para formular juicios. La labor social de la educación del hombre que garantice la convivencia urbana es básica en el Renacimiento y en el Humanismo y, unida a un optimismo pedagógico, que cree posible la mejora del individuo, está en la base de esa exaltación de la *Poética* y afecta muy centralmente a las teorías sobre la comedia, como modelo de vida.

Con esas circunstancias tan propicias, la *Poética* irrumpe en todos los campos de la cultura pragmática social y se convierte en el texto más leído, comentado, explicado e influyente de la época: se hicieron comentarios en latín y en vulgar, de toda la obra (Comentarios mayores) o de algunos temas (Comentarios menores), se escribieron nuevas poéticas, desde enfoques idealistas, inspirados en Platón y luego realistas, que se aproximan más a Aristóteles.

Destacamos tres hechos en este mundo de las poéticas: 1) la posición central de la *Poética* en la cultura y en la vida; 2) el enfoque moralista, relacionado con la Contrarreforma, que sustituye al análisis erudito y 3) un interés cada vez mayor por la comedia, que se extiende al análisis de lo ridículo y de la risa.

En primer lugar, aparecen los comentarios latinos mayores: Robortellus (1548); Maggi y Lombardus (1550); Victorius (1560); Riccobonus (1582). Robortellus traduce al latín la *Poética*, anota y

comenta los párrafos, y teoriza sobre leyes generales basadas en las ideas de Aristóteles, para él la máxima autoridad en la materia; se interesa también por la comedia, *género citado, pero no tratado* en la *Poética* y escribe un Comentario menor sobre el tema, *De Comoedia*.

El Comentario de Maggi y Lombardus fue considerado la poética de la Contrarreforma, pues inicia “la subordinación de la teoría literaria a las reglas morales” (Pueo, 2001: 27). La interpretación moralista venía de lejos, pero es indudable que se pone de actualidad en el Comentario de Maggi y Lombardus. Maggi escribe también un comentario menor, *De ridiculis*, sobre las causas y figuras de lo cómico.

En segundo lugar están las traducciones de la *Poética* al vulgar, inauguradas por la de Segni (1549), que no hace comentarios porque le parecen definitivos los de Robortello. Son muy numerosas las traducciones y comentarios en vulgar: Cooper (1972) dice que son más los no editados que los editados y cita unos 25.

Aparte, y en torno a este ambiente de estudios y comentarios de la obra de Aristóteles, se propicia la escritura de poéticas nuevas, en las que un autor determinado hace suyas tesis conocidas ya formuladas, las amplía con ideas nuevas y les da coherencia en un esquema propio. Son muchas las que se pueden citar: la *Poética*, de G. G. Trissino (1529, 1562); *De Poeta* (en latín, 1559) y *Arte Poética* (1564), de A. S. Minturno; la *Poética* (1586), de F. Patrizzi; *Poetices libri septem* (1561), de G. C. Scalígero, reimpresa varias veces y de gran repercusión en Francia; la *Poetica*, de Campanella, etc.

En todas estas obras, por razones literarias, por razones sociales o ideológicas, la comedia es objeto de gran atención. Un género no tratado por Aristóteles podía ser rechazado por falta de legitimación crítica y por falta de nobleza temática, sobre todo si trata de gente humilde, que usa lengua habla vulgar. Urgía hacer un estudio de la comedia que la elevase a su rango de Poesía Escénica paralela a la tragedia, y completar así el estudio del género dramático. A esta necesidad histórica de completar la teoría que faltaba, probablemente perdida, en la *Poética*, había añadirse el interés por justificar el ennoblecimiento y conocimiento de un género cuyas representaciones eran muy bien acogidas y suscitaban mucho entusiasmo, particularmente las de Terencio, como hemos apuntado, en los palacios de los nobles y de los preladados, incluidas las sedes vaticanas.

Cómico (lo)

En todas las Poéticas clasicistas la teoría de la comedia mereció gran atención y podremos calibrar qué nivel alcanzó su conocimiento, si analizamos el tema en una de ellas.

Tomamos para ello las teorías que Minturno formula sobre la comedia en su *Poética toscana*, o *Arte Poética*. La Poesía Escénica ocupa un diálogo completo de los cuatro en que va dividida la obra. Para Minturno, el género cómico, *citado pero no tratado* en la *Poética*, debe ser un género *tratado* para que las comedias dejen de ser consideradas como un mero entretenimiento y pasen a ser valoradas como arte literario. La comedia implica gran sabiduría, por sus exigencias técnicas de composición, disposición y orden, por los conocimientos métricos que exige su estilo *dulce*, por el buen gusto que ha de tener la lengua en su discurso, y por su alejamiento de cualquier improvisación irresponsable y ligera: todo está regulado y medido, todo responde a un arte. A mayor conocimiento de su verdadero ser, mayor estima alcanzará la comedia entre los expertos.

Como la tragedia, la comedia tiene una finalidad y busca unos efectos determinados sobre el público. La catarsis es el efecto propio de la tragedia; la comedia tiene también un efecto propio que no puede coincidir con el de la tragedia porque sus personajes difícilmente pueden suscitar compasión o temor, ya que el espectador no los ve como inocentes ni como iguales, y nunca sufren situaciones extremas, que congelan la risa.

La catarsis cómica consigue su efecto no mediante la compasión y el temor y por la liberación del sufrimiento del espectador, sino mediante un proceso de inversión, como explicará la psicocrítica. El espectador se siente superior y a salvo del ridículo, de la ignorancia, de la simpleza con la que actúan los caracteres cómicos. Las obras de Aristófanes, de Terencio, de Plauto le produce risa y le hacen sentirse a gusto consigo mismo; y experimenta confort en su propio ser y con su estar en la vida: no es un simple, no es tonto, no es ridículo, no suscita la risa, como los personajes de la comedia: el espectador se siente contento, disfruta con las pequeñas adversidades de los personajes cómicos. Faltan siglos para que la teoría psicoanalítica explique la comedia y sus efectos sobre el público como un proceso de inversión (Mauron, 1964), pero empieza a atisbarse el camino.

La comedia, ajustándose a la ley del decoro, tiene muchas vías de expresión artística: puede presentar las costumbres de los ciudadanos de forma ejemplar, puede alcanzar un uso ponderado de la lengua, limpia de palabras ordinarias, en un discurso literario; es un arte noble y produce gran satisfacción.

Y efectivamente, Minturno está convencido de que la comedia es un género noble, por su ejemplaridad moral; mejora al espectador, por su valor didáctico y es un texto artístico que usa una lengua literaria, no tan grave como la trágica, pero digna y bella.

La parte destinada al estudio de la comedia es la más amplia que la *Poética toscana* dedica a la Poesía Escénica: 50 páginas, frente a las 35 que dedica a la tragedia y apenas una a la sátira. Los temas tratados son muy diversos y se van desgranando en epígrafes: orígenes e historia de la comedia; el arte de lo cómico; los personajes, la fábula, los episodios; todo ejemplificado con abundantes textos de varios comediógrafos. A propósito de la ley del decoro, se discute qué cosas pueden tratarse y qué cosas deben evitarse, qué cosas pueden ofrecerse a los ojos, o cuáles va mejor a los oídos; los trajes y sus efectos cómicos, la risa, los chistes, chistes de cosas y chistes de palabras; máscaras, calzado, traje; espacio escénico y escenografía. Finalmente se analizan cuatro partes cuantitativas: Prólogo, Coro y sus Canciones, los Actos, los Versos.

Las teorías no son muy originales ni están esquematizadas, y acaso no respondan a una lógica de análisis, pero dejan claro el alto aprecio que Minturno siente por la literatura, a la que considera superior a todas las ciencias, pues es *cosa divina*: su fin es entretener, pero también educar y mejorar al hombre, y concretamente la comedia *fue inventada para organizar la vida*, y así lo afirma en el libro IV. Como corresponde al pensamiento literario contrarreformista, Minturno reconoce la capacidad del género cómico para corregir al hombre y organizar la vida social.

En la *Poética* de Minturno encontramos tesis aristotélicas, como la que se refiere a la mimesis como principio generador del arte escénico en general y de la comedia en particular, junto a ideas de tradición donatiana: el tema es lo risible, tomado de motivos cotidianos, con personajes humildes o medianos, en un discurso dialogado, es decir, mimético del habla; y otras teorías comunes, como las que definen la fábula como una historia completa, en una disposición que se ajusta a leyes funcionales para alcanzar su finalidad, que no es la catarsis trágica, sino otro tipo de catarsis, y servir de ejemplo de conducta; y además

Cómico (lo)

todo dispuesto de modo que responde a unas leyes estructurales que le dan belleza literaria y dulzura lingüística y métrica.

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; también como un género noble, a pesar de que sus personajes sean humildes y aunque sus temas se tomen de la vida diaria y estén presentados bajo el ángulo de la risa. El género cómico queda justificado ampliamente y supera la situación que tenía de *género citado pero no tratado* en la *Poética*.

Advierte Minturno que la comedia no responde a un solo modelo, porque cada autor tiene su estilo y porque el género ha evolucionado mucho en el tiempo. Quizá la ley más general y permanente es la del decoro, todo debe responder a lo adecuado y conveniente, y así se verifica en el amplio corpus de comedias que ilustran con ejemplos las teorías, las clásicas de Aristófanes, de Plauto y Terencio y las que empezaban a escribirse en lengua toscana.

Minturno repasa con su interlocutor Angelo Costanzo las partes cualitativas de la comedia, a las que llama partes esenciales: la fábula, que puede ser simple, doble, tumultuosa, etc.; los caracteres, que en general no son individuos sino tipos y excluyen los dioses, aunque con excepciones notables. Otras partes, como el pensamiento, se tratan en el conjunto de las partes esenciales y a preguntas u observaciones de Angelo sobre los rasgos exigidos por el decoro de los tipos de viejos, jóvenes, ciudadanos, campesinos, etc. La elocución es tratada en relación con lo risible, y siempre ha de considerarse dentro de unos límites adecuados: la comedia hace bromas con el físico de los personajes, el tiempo, los vicios, tanto en actos como en palabras. Una larga casuística de modelos de risa conduce a Minturno a una clasificación de las causas que la provocan.

En la escenografía incluye Minturno la pintura del rostro y las máscaras; el calzado, los coturnos y los zapatos planos de los mimos, los trajes de los actores, e insiste en que todo debe tratarse de acuerdo con la ley del decoro. En cuanto al decorado, habla de los tres tipos de Serlio: interiores de edificios nobles con salones y columnas, propio de la tragedia; la calle con edificios urbanos medios, que corresponde a la comedia, y el campo, donde tiene su espacio la sátira.

Por fin analiza las partes cuantitativas, que en la comedia son cuatro: Prólogo, Proponimiento, Acrescimento y Mutación. El Prólogo adelanta el argumento, cosa que el género dramático hace con frecuencia a fin de liberar al espectador de la situación anímica de suspense, que le impide atender a los motivos de la representación, los visuales y los auditivos. El Prólogo aclara en un resumen antes de la representación cómo va a acabar la historia, y así el espectador queda con espíritu libre para reírse de los motivos por los que va caminando la trama y de los episodios que, sean los que sean, conducirán a un desenlace feliz.

Hubo varios tipos de Prólogo e incluso se llamó así al actor que recitaba el texto del Prólogo. Otra de sus funciones interesantes, además de adelantar el argumento, era defender al poeta de los ataques de los espectadores, como ocurre en *Hécira*; a veces desempeñaba la doble función, como ocurre en *Los Cautivos* o en *Heautontimoroumenos*.

El *Proponimento* es la parte inicial de la fábula, suele presentar dificultades y peligros, que se aumentan en el *Acrescimento*, hasta que la Mutación cambia la fortuna a mejor y se alcanza el desenlace feliz.

Costanzo advierte que estas partes pertenecen a la fábula más que a la Comedia, y pueden identificarse con las de la Tragedia: Prólogo, Episodios, Coros y Éxodo, y tiene razón.

Es interesante la observación sobre el Coro, que estaba en la comedia Antigua, y se va perdiendo en la Nueva hasta desaparecer totalmente; es una instancia intermedia entre los actores y el público, y coherentemente ocupa un espacio también intermedio entre el la escena y los espectadores, es decir, la *orchestra*, entre las gradas y el proscenio.

Los actores no se dirigen nunca al público porque pertenecen a mundos diferentes, pero es frecuente que en la comedia el coro, cuando existe, se dirija al público, haciendo ver los vicios y acusando y señalando todo lo que es censurable. Y al considerar esta competencia del Coro, Minturno destaca una vez más el papel ejemplarizante y didáctico del género cómico y propone que esta parte encomendada al coro en el texto cómico se llame Trascorrimiento, pues no pertenece a la fábula, se realiza después de la actuación de los actores y no tiene nada que ver con la historia representada. La Comedia Nueva pierde el Coro, pero al final de la obra se mantenía el Trascorrimiento y una persona, acompañada de la cornamusa, cantaba un solo para entretener al los espectadores, mientras salían los actores.

Cómico (lo)

Sobre el número de actos de la comedia, Minturno afirma que no pueden ser ni más ni menos de cinco; y sobre el número de actores no admite más de tres en los diálogos, y aunque a veces se introduce una cuarta persona y hasta una quinta, aconseja, apoyándose en Horacio, que no se haga, porque no está bien.

Minturno cree que las normas suelen ser el resumen de la descripción de un corpus de obras y no conviene darles valor yusivo, porque no lo tienen. En todo caso las comedias de nueva creación deben construirse con el modelo de Aristófanes, Terencio y Plauto que dan ejemplo de todo lo bueno, no sujetas rígidamente a unas normas formuladas por los teóricos del arte.

Las teorías de Minturno sobre la comedia son ejemplo de las más conocidas y generalizadas en las poéticas del Renacimiento en la dirección señalada por la Contrarreforma; no son muy originales ni muy sistemáticas, pero son bastante completas y detalladas y son en líneas generales las que proponen las poéticas clasicistas, que aparecen en Europa en los siglos siguientes.

La teoría de la comedia fuera de Italia

En Francia la teoría de la comedia, importada del Renacimiento italiano, sigue otras pautas: la primera parte del siglo XVII se caracteriza por los debates sobre los modelos poéticos (*Querelle des Anciens et des Modernes*), sobre las unidades dramáticas (*Querelle du Cid*), etc. Las querellas aducen argumentos que matizan y enriquecen la teoría literaria, pero que atienden más a la tragedia que a la comedia.

También se escriben poéticas, siguiendo la tradición italiana; entre ellas destaca la *Poética* (1640) de J. de La Mesnardière, de carácter general, y la *Poética* (1674), de N. Boileau, que tuvo gran influencia como obra normativa hasta finales del siglo XVIII. De sus cuatro capítulos, el tercero, el más extenso y discutido, está dedicado a los géneros mayores: la tragedia, el poema épico y la comedia. Su motivo más polémico, que no es privativo de la comedia, sino que se extiende a todo el teatro, fue la regla de las tres unidades, *la suprema superstición literaria* (Butcher:1951), fuera de la cual Boileau no reconoce más que barbarie:

Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

(L'art poétique, III: 44-46).

Las censuras se refieren particularmente a la forma de teatro surgida en España, la tragicomedia, que escandaliza fuertemente en Francia, pues cambia varias veces de espacio, alarga el tiempo y multiplica las acciones. Teóricamente *L'art poétique* no supone un avance en el conocimiento del teatro, ni de la comedia en particular, Boileau parece considerarla como un género secundario respecto a los dos tratados por Aristóteles, más serios y solemnes, la tragedia y el poema épico; dedica alguna atención a la aparición de la comedia en Grecia, aconseja que para construir bien los caracteres se inspire en la naturaleza y propone algunas ideas sobre la disposición de la intriga.

En España la situación es muy diferente, porque a la tradición teórica de las poéticas clasicistas italianas se suma la práctica de la *comedia del Siglo de Oro*, que abre una situación inédita, pues la originalidad de las obras teatrales que constituyen el llamado teatro español, implica la ruptura con los cánones teóricos y prácticos anteriores, inspirados en las comedias griegas y latinas y las escritas siguiendo su modelo y también el olvido total de las normas. La teorización sobre la literatura la realizan los humanistas, los eruditos y los mismos escritores que exponen ideas sobre sus obras, estimulados por autores italianos a partir de los comentarios de Robortello.

Las poéticas más destacadas son la de López Pinciano *Philosophia antiqua poética* (1596), de inspiración aristotélica, el *Cisne de Apolo* (1602), de Carvallo, más decantado hacia el platonismo, y las *Tablas poéticas* (1617), de F. de Cascales. Tienen, en general, un tono preceptivo de base retórica un tanto anacrónico, ya que la literatura, y concretamente la práctica de la comedia, evolucionaba por caminos de creación nuevos, en todos los sentidos.

Pinciano trata, desde una perspectiva general, conceptos que son pertinentes para el conocimiento particular de la comedia, siempre desde la inspiración aristotélica: mimesis, verosimilitud, fábula, catarsis, etc., y recoge también en sus argumentos ideas de la tradición latina que predominaba en España y estaba integrada en las poéticas italianas; sostiene que la literatura no está vinculada a leyes y solamente ha de adaptarse a la lógica de la naturaleza humana y a la inventiva de su autor, que será quien cree y dé forma a su obra; señala lo ridículo

Cómico (lo)

como materia propia de la comedia y la catarsis cómica como su efecto específico.

Carvallo dedica más entusiasmo a la comedia que a la tragedia; la considera síntesis del teatro, un conglomerado de todos los géneros; revisa su origen y, en la línea de Minturno, reflexiona sobre *los provechos y utilidades de la comedia*; la cree el género más próximo al público, porque, como advirtió Cicerón, la comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad; sólo de soslayo atiende al decoro.

Las *Tablas poéticas* (1617) adoptan la forma dialogada frecuente en las poéticas; son diez: las cinco primeras tratan de la *poesía in genere* y las siguientes tratan de la *poesía in specie*; la cuarta de la segunda parte está destinada íntegramente a la comedia. Cascales sigue de cerca el modelo aristotélico, pero da entrada también a otras fuentes; su definición es síntesis de varias y coincide en buena parte con la de Minturno, con el que también coincide al señalar la finalidad didáctica de las obras cómicas y de la literatura en general:

La Comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa limpia el alma de los vicios.

A lo largo del siglo XVII, a medida que el teatro español triunfa en los escenarios, se afianza en España la valoración de la comedia como género literario noble y de estilo suave. Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602), Agustín de Rojas (*Loa de la comedia*, 1603) y Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*, 1606) hacen una defensa decidida de la comedia basándose en la idea de la evolución, tanto de la creación como de la teoría: el cambio de los tiempos, y de los gustos, hace cambiar las creaciones humanas; la comedia, con los cambios que experimenta el teatro, se convierte en el género de mayor éxito, el que gusta cada vez a más al público, y triunfa porque se adapta a los nuevos temas; por tanto, es superior a los anteriores. Es la idea que defenderá también Lope de Vega para justificar las formas de su propio teatro.

La aparición del *Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo* (1609), señala un cambio definitivo en la historia del teatro, no tanto de la historia de la teoría sobre la comedia, pues la renovación profunda de las obras no es paralela a las novedades de la teoría, que son más bien

escasas. Los seguidores y los detractores de Lope se pierden en debates y querellas sobre temas concretos y no hacen una sistematización de la teoría sobre el género cómico y sus formas nuevas. La llamada *comedia* española, de capa y espada o de honor y celos, no se construye con los conceptos de lo risible y lo ridículo que eran la base de la comedia clásica; la comedia española no repite los temas ni los personajes, no encaja en la línea de autores cómicos, porque no es comedia, es tragicomedia, un género nuevo.

Por estas razones, el tema que suscita mayor interés en los debates es precisamente el de la tragicomedia, sobre el cual también se discute en otros países, principalmente en Italia e Inglaterra. Admitir la tragicomedia como género implica una reorganización de la poesía dramática en tres: tragedia, comedia y tragicomedia y cambiar la división bipartita que procedía de la *Poética* y que había atravesado siglos.

Muchos niegan la existencia de la tragicomedia como género en línea con la tragedia y la comedia y mantienen que sólo hay dos géneros, la tragedia y la comedia, contrapuestos; la tragicomedia es una mezcla de estos dos, sin autonomía genérica; otros creen que es necesario cambiar el esquema y admitir, como un hecho, que hay tres géneros escénicos. Con este tema se relaciona el de la controversia entre Antiguos y Modernos, ya que los primeros no admiten la tragicomedia como género, sino como una especie de aberración que se sale de las leyes, mientras que los Modernos creen que la tragicomedia es el género moderno, el más elevado entre los dramáticos, y con unos caracteres específicos.

Lope se inclina hacia la tragicomedia como forma propia de la Comedia Nueva; no teoriza sobre el género, pero sí hace recomendaciones interesantes sobre algunas prácticas, como la de retrasar el desenlace para mantener el interés, e intensificar el sentido didáctico frente al catártico. Revisa las posiciones de Antiguos y Modernos, y considera necesario sustituir las antiguas teorías por el Arte Nuevo de hacer comedias.

Las querellas sobre estos temas llenaron el Siglo XVII; dramaturgos y teóricos razonaron sus preferencias, pero la teoría de la comedia, como tal, no experimenta grandes cambios, ni se amplía más allá de los conocimientos que aportaron los comentaristas italianos del Renacimiento y de la Contrarreforma y así se mantendrán hasta el Romanticismo en las poéticas normativistas de Boileau en Francia y de

Luzán en España. Hasta el siglo XX las teorías sobre la comedia y sobre las obras de los autores cómicos siguen más o menos los cánones que desde Grecia se habían ido integrando en una teoría, bien en forma de conocimientos, bien en forma de preceptos.

Teoría psicocrítica de la Comedia: Mauron.

Con el enfoque psicoanalítico de la literatura (*El significado de los sueños*, 1900) se abre una nueva vía para el conocimiento y la explicación de la comedia como género autónomo dentro de la dramática, sobre todo, en lo que se refiere a su forma específica de catarsis y a sus categorías, principalmente el mito o historia y los caracteres o personajes, y a su originalidad.

Charles Maurón dedica varias obras a comprender desde la visión psicológica los hechos literarios; son muy relevantes sus estudios *L'inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine* (1957), o *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1963), etc. donde aplica el enfoque psicocrítico al conocimiento de la personalidad del escritor: la superposición de las obras de un autor permite ir más allá de la lectura lingüística y de su contenido semántico inmediato, y explicar cómo el sentido del texto trasciende el significado de la secuencia ordenada de motivos de la trama y permite descubrir la estructura del universo imaginario del autor y sus conflictos latentes. La obra se descubre como un autoconocimiento inconsciente, que se manifiesta mediante mecanismos de simbolización, de desplazamiento, de condensación, de dramatización. La superposición de textos de un mismo autor descubre la relación entre los temas que reitera y sus propios conflictos inconsciente y ofrece criterios para su agrupación y para destacar los temas más relevantes en su interés.

Desde esta plataforma, nueva y eficaz, de superposición de textos y de lectura psicocrítica, para conocer la personalidad del autor, Mauron pasa al análisis de la comedia en *Psychocritique du genre comique: Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière* (1964). Es la primera vez, después de las poéticas clasicista que se analiza el género en su conjunto, y los resultados teóricos son muy interesantes y prometedores.

Mauron recoge las propuestas y los criterios que orientaron el estudio de la comedia a lo largo de los siglos y los traspone a la obra en sí y a sus efectos sobre el público: atiende de un modo destacado a la

forma en que se trabaja el discurso verbal y la disposición de la trama; en segundo lugar atiende a las reacciones que el texto produce en el espectador, de tipo fisiológico: la risa, y de tipo psicológico: la tensión cómica.

Los análisis de este tipo permiten a Mauron alcanzar nuevos conocimientos sobre los valores estéticos, tanto los literarios como dramáticos, y los valores filosóficos de lo cómico y de la risa. Lo cómico se muestra como una categoría que traspasa el plano consciente de la palabra y utiliza una serie de categorías inconscientes muy profundas de la psicología humana.

Desde esta perspectiva Mauron da una nueva definición de la comedia, señala sus límites con otros géneros dramáticos y consigue establecer algunos rasgos específicos del género, sobre todo, la diferencia definitiva de la tragicomedia que tanto había preocupado en el siglo XVII.

Mauron parte de la teoría de Freud (*El chiste y su relación con el inconsciente*) y de Kris (*Psicología de lo cómico*), y al repasar la historia de la comedia se encuentra con dos hechos relevantes: 1) que muchos de los motivos de la trama de las comedias son *inversiones triunfales de una situación arquetípica de angustia*, y 2) que *las tramas y los personajes de las comedias se repiten en los autores cómicos a lo largo de los siglos*: el viejo avaro, el soldado fanfarrón, el padre libidinoso que compite con el hijo, el hipócrita, etc. De la misma forma que había estudiado las tragedias de Racine y de Corneille, para conocer los conflictos de su inconsciente, Mauron analiza las comedias de Molière, superponiéndolas con las comedias de teatro clásico, y verifica que el género repite motivos, secuencias, tramas, personajes, recursos de sosias, de desapariciones y reencuentros, etc.

La comedia tiene sus propios recursos frente a la tragedia, organiza sus motivos de un modo peculiar y no tiene reparo en repetir tipos y arquetipos; por otra parte, consigue unos efectos catárticos propios al liberar el ánimo de las situaciones angustiosas tópicas que sufren los hombres: el espectador interpreta las tramas como procesos de inversión y encuentra razones para su seguridad y su bienestar, de ahí la persistencia de las tramas y de los caracteres en este género literario.

R. Llanos ha aplicado el método psicocrítico de Mauron al estudio de la comedia del Siglo de Oro español: *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro* (2005), y ha podido comprobar que

Cómico (lo)

admite una lectura como proceso de inversión en el que las situaciones angustiosas se presentan de un modo risueño que libera el espíritu, de la misma manera la tragedia puede leerse como un proceso catártico que suscita en el ánimo del espectador los sentimientos de miedo y compasión y lo libera de ellos. Pero la llamada *comedia* española, no es la comedia clásica, ni en la trama ni en los personajes, responde a otra concepción dramática que no está basada solamente en lo risible.

Los personajes de la comedia clásica, la estudiada por Maurón, ofrecen al espectador situaciones que leídas de una forma inversa a su propio desarrollo en la trama, presentan las relaciones vitales al revés: mientras en la vida es el viejo quien tiene el poder y la riqueza y generalmente es el vencedor en los conflictos generacionales, en la comedia, es el joven el que ridiculiza y gana al viejo; el espectador se identifica con el joven, mientras que la actuación del viejo le produce risa y burla.

La comedia española, en realidad *tragicomedia*, presenta conflictos entre generaciones, o entre esposos: el padre y la hija a propósito de la elección de marido y las relaciones entre los esposos basadas en el honor y la fidelidad de la mujer son los temas centrales. En las comedias de capa y espada, el matrimonio siempre se resuelve a favor de los gustos de la niña, lo que probablemente implica un proceso de inversión respecto a la realidad social; en las comedias de honor y celos, el desenlace es siempre trágico, la muerte de la esposa, de modo que nada de risa. Ni uno ni otro tipo son *comedias* al modo tradicional de la comedia clásica, no resultan obras cómicas: la risa y las situaciones de ridículo se limitan a la figura del bobo, que tiene poco que ver con el resto de la trama. Estas obras son *tragicomedias* y no se puede aplicar una teoría de la comedia para conocerlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, (1974), *Poética*. Ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid. Gredos;
- Bergson, E., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. [1900]. Valencia. Prometeo; (1941), *Le rire. Essai su la signification du comique*. Paris. P. U;
- Bobes Naves, M^a C. y otros (1998), *Historia de la teoría literaria, II. Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid. Gredos;

- Bobes Naves, M^a. C. (2008), "Teoría de la Comedia en la *Poetica toscana* de Sebastiano Minturno", Madrid. CSIC. *Revista de Literatura*, julio-diciembre, 2008. Vol. LXX, nº 140 (371-404);
- Butcher, S. H. (1951), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. [1911]. New York. Dover P., 4^a ed;
- Cooper, L. (1922), *An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the "Tractatus Coislinianus"*. New York, Harcourt. Brace and Company; Corrigan, R. W. (ed.) (1965), *Comedy, meaning and form*. San Francisco, Chandler Publishing Co.;
- Diomedes, (1857): *Ars Grammatica*. En Keil, H., *Grammatici Latini* 1. Leipzig. Teubner. (Reimpresión de G. Olms, New York, Hildesheim. 1981);
- Donatus, Aelius, (1902-1905): *Comentum Terentii*. Ed. P. Wessner. Leipzig. Teubner, 2 vols. (reimpresión, 1969). Contiene también, Evantius, *De Fabula*, y *Excerpta Comoedia*; (1857), *Ars Minor* y *Ars Maior*, en Keil (1857-80);
- Evantius, (1979), *De Fabula*. Ed., com. G. Capaiuolo. Napoli; también en Weinberg (1970-74);
- Faustus, V. (1511), *De Comoedia Libellus*. En Weinberg, B. (ed.), (1970), *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. Bari. G. Laterza. Vol. I. (5-19);
- Freud, S. (1984), *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid. Alianza;
- García Barrientos, J.L. (1991), *Drama y tiempo: dramaturgia*. Madrid. CSIC;
- Giraldi Cinzio, G. G. (1973), *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1554), en *Scritti Critici*, Guerrieri-Crocetti. Milano (173-224);
- Golden, L. (1992), *Aristotle on tragic and comic mimesis*. Atlanta, Georgia, Scholars P.;
- Herrick, M. T. (1964), *Comic Theory in the Sixteenth Century*. [1950]. Urbana, U.I.P.
- Hesse, E. W., (1984), "The Comedia and Psychology". En *The Comedia and Points of View*. Maryland, USA. S. Humanistica. (14-33);
- Huerta Calvo, J. (2001), *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca. Oro Viejo;
- Hutcheon, L., (1984), *Formalism and the Freudian aesthetic. The example of Charles Mauron*. Cambridge. C. U. P.;
- Janko, R., (1984), *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles. U.C.P.;

Cómico (lo)

- José Prades, J. de (ed.), (1971), Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid. CSIC;
- Keil, H. (ed.), (1857-1880), *Grammatici Latini*. Leipzig. Teubner. 7 vols;
- Kris, E., (1964), *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores* [1955]. Buenos Aires. Paidós;
- Llanos López, R., (2005), *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*. Kassel. Univ. de Oviedo/ Reichenberger;
- (2007), *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid. Arco;
- Madius, V. (1550), *De ridiculis*. Venetijs, Officina Erasmiana, Vicentij Valgrisij;
- Mauron, Ch. (1964), *Psychocritique du genre comique*. Paris. Corti (trad española, *Psicocrítica del género cómico*, por C. Bobes, Madrid. Arco, 1998);
- Minturno, A. S. (2009), *Arte Poética*. (1564). Ed. y trad. de C. Bobes. Madrid. Arco;
- Olbrecht-Tyteca, L. (1974), *Le comique du discours*. Bruxelles. Université de Bruxelles;
- Olson, E., (1978) *Teoría de la comedia*. Barcelona. Ariel;
- Paraíso Almansa, I., (1998), "Psicoanálisis y Retórica. La teoría de la risa en Quintiliano y en Freud", en T. Albaladejo et alii, (eds.), *Quintiliano: historia y actualidad de la Retórica*. Vol. I. Logroño. I. E. R. (101-124);
- (2001), "De risu: Cicerón, Quintiliano, Bergson y Freud ante la risa", en *Las voces de la Psique. Estudios de teoría y crítica literaria*. Murcia. Universidad. (261-287);
- Pellicer, C. (1975), *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España* [1804]. Barcelona. Labor (ed. de J. M. Díez Borque);
- Plebe, A. (1952), *La teoría del comico da Aristotele a Plutarco*. Turin. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università;
- Pueo, J. C. (1994), "Dos interpretaciones de Aristóteles: Robortello y Maggi ante la teoría de la comedia", *Tropelías*, 5-6, (299-313);
- (2001), *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Univ. de Zaragoza. Anexos de *Tropelías*;
- Quintiliano, M. F. (1979), *Institutio oratoria*. Ed. de G. P. Gold. Massachusetts. Harvard U. P;
- Robortellus, F. (1548), *Explicationes eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent*, en *Quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset. Nam iis scribendis Aristotelis methodum servavit: et ex ipsius Libello de arte Poetica sumpsit omnium suarum explicationum* [Apéndices a los

- comentarios de la *Poética* de Aristóteles]. Florentiae, in officina Laurentii Torrentini Typ., 1548 (41-50). (Ed, facsímil de B. Fabián. Munich, 1968); (1970-4), *Explicatio eorum omniumquae ad Comoediae artificium pertinent*, en Weinberg, I (517-519);
- Rossi, N. (1970), Discorsi intorno alla comedia (1589), en B. Weinberg, ed. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, IV (27-37);
- Rubiera Fernández J. (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo. Academia del Hispanismo; Sutton, D. F., (1984), *The catharsis of comedy*. Lanham, Md. Rowman and Littlefield Publishers, Inc;
- Trissino, G. G. (2014), *La Poética (1529-1562)*. Edición y Trad. de I. Paraíso. Madrid. Arco, 2014;
- Vega, Lope de, (2006), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. de E. García Santo Tomás. Madrid. Cátedra;
- Vega Ramos, M^a. J. (1995), “Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI”, *Epos*, XI, (237-259). Madrid. UNED;
- (1997), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres. Univ. de Extremadura;
- (2004), “El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento”, en *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Estudios publicados bajo la dirección de María José Vega, (47-97). Mirabel Ed;
- Weinberg, B. (1955-56), “Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism”, *Romance Philology*, 9 (209-216);
- (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago U. Ch. P. (reimpresión 1963); (ed.)
- (1970-4), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari. Laterza. 4. vols.

María del Carmen BOBES NAVES

Universidad de Oviedo