

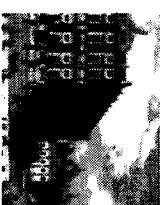
# POÉTICA Y TEATRO

## LA TEORÍA DRAMÁTICA DEL RENACIMIENTO A LA POSMODERNIDAD

ESTUDIOS PUBLICADOS BAJO LA DIRECCIÓN DE

MARÍA JOSÉ VEGA

Anxo Abuiñ · María Rosa Alvarez Sellers · Emilio Blanco  
Cesc Esteve · Angeles Grande Rosales · Jesús G. Maestro  
Tiziana Mazzucato · María José Rodríguez Sánchez de León  
Meri Tortas · María José Vega



SEMINARIO DE POÉTICA EUROPEA DEL RENACIMIENTO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

MMIII

MIRABEL EDITORIAL

## TRAGEDIA Y POÉTICA EN EL SIGLO XVI

Cesc ESTEVE

*Universitat Autònoma de Barcelona*

Hasta el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, a finales del siglo XV, la idea común de los teóricos y de los poetas del Renacimiento es que las tragedias son poemas que empiezan bien y acaban mal, que protagonizan reyes y príncipes obligados a enfrentarse a toda suerte de calamidades, que se escriben en estilo elevado, y que transmiten la idea de que los bienes y vanidades humanas son perecederos y mudables. Todo lo contrario que la comedia, que empieza mal y acaba bien y pone en escena ciudadanos privados y asuntos domésticos. Esta manera de entender y describir el género trágico la avalan Horacio, Diomedes, Donato y otras autoridades latinas y tardoantiguas bien conocidas y glosadas en la *poética* medieval, pero en comparación con todo lo que Aristóteles explica sobre la tragedia, la concepción tradicional deviene pobre y pierde vigencia.<sup>1</sup> No hay que olvidar, sin embargo, que, aunque Aristóteles afirmase, al comienzo de la

<sup>1</sup> De la *Poética* de Aristóteles casi no se tiene noticia en la teoría literaria medieval: se comienza a prestar atención a la obra sobre todo a partir de la traducción al latín de Giorgio Valla, en 1498, y de la aparición en la prensa aldina, en 1508, del texto en griego. Entrado el siglo, aparecerán nuevas traducciones al latín y desde mediados de la centuria proliferan los comentarios que contribuyen a establecer y difundir plenamente lo que suele conocerse como crítica nearistotélica. A diferencia de la *Poética*, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, el *Arts grammatica* de Diomedes, el comentario de Donato a las comedias de Terencio, así como las obras sobre retórica de Cicerón y las opiniones de Platón sobre la poesía se habían transmitido ininterrumpidamente a lo largo de la Edad Media y de estas autoridades renacentistas heredaron las principales ideas literarias. Sobre la difusión del aristotelismo y la historia de la crítica en el Renacimiento, vid. Weinberg [1961] y los estudios de conjunto de la *Cambridge History of Literary Criticism* [1999] y *Poétiques de la Renaissance* [2001].

*Poética*, que se propone examinar la poesía y sus géneros, ya fuese porque el autor no cumpliera sus propósitos, ya porque se perdiesen partes de la obra, el hecho es que el tratado, al menos en el estado en que se recupera en el siglo XVI, se ocupa sobre todo de la tragedia. Aristóteles establece qué diferencia la tragedia de la comedia y de la epopeya, explica la historia del género, lo define y examina sus partes cualitativas y cuantitativas; analiza la composición de la fábula, clasifica y jerarquiza sus variantes; describe la peripécia y los tipos de reconocimiento; explica cómo debe despertarse la compasión y el temor en los espectadores y cómo deben ser los caracteres, los pensamientos y la dicción; demuestra que la tragedia es superior a la epopeya, da consejos a los escritores y valora los aciertos y los errores de los principales tragediógrafos griegos, Eurípides, Esquilo y Sófocles, cuyas obras también empiezan a divulgarse en su lengua original y en traducciones latinas a principios del siglo XVI y en traducciones italianas en las décadas de los treinta y cuarenta.<sup>2</sup>

Por calidad y extensión, las explicaciones de Aristóteles sobre la tragedia se convirtieron en el epicentro de la teoría del género a lo largo del siglo XVI. El dictado aristotélico deviene el saber más autorizado: lo que hasta entonces se conocía sobre la tragedia se convierte en un simple complemento y confirmación de la teoría del filósofo. La interpretación de la *Poética* va, no obstante, más allá en esta nueva configuración del saber, puesto que también establece un nuevo repertorio de criterios y temas a partir de los cuales los teóricos acometen nuevas indagaciones, como, por ejemplo, sobre los orígenes de la tragedia griega clásica o sobre el aparato escénico del teatro antiguo, o juzgan y valoran las nuevas obras para la escena, escritas, a su vez, a imitación de los modelos aprobados por Aristóteles.<sup>3</sup>

2 La prensa aldina publica en griego las tragedias de Eurípides, Sófocles y Esquilo alrededor de 1500 y durante las primeras décadas del siglo aparecen varias traducciones al latín. En cambio, las obras de Séneca tuvieron, en el Renacimiento, una difusión mayor, tanto escolar como editorial, y fueron objeto de relevantes comentarios.

3 El núcleo de la teoría quinientista de la tragedia lo constituye el comentario de la obra, sin embargo, los métodos de la crítica renacentista para glossar el texto comportan la amplificación del dictado aristotélico mediante la incorporación y la fusión de conocimientos que proporcionan otras autoridades teóricas.—Horacio, Diomedes, Donato—y otras fuentes anticuarias e historiográficas.—Ateos, Plutarco, Estrabón—que permiten, por ejemplo, abundar en la historia del género y reconstruir las prácticas teatrales antiguas.

Ahora bien, es sabido que la *Poética* no proporciona únicamente una nueva doctrina de referencia sobre el género trágico: durante la segunda mitad de siglo XVI, se convertirá también en el texto que procura el fundamento y el método del discurso teórico sobre la poesía y sus especies. Esto implica que, a causa del peso que tiene la tragedia en el conjunto de la obra, muchos términos, conceptos y tesis, circunscritos en principio a la exposición de este género, se trasladan a otros niveles de reflexión, y se apliquen a otras especies o a la poesía en general. En consecuencia, la tragedia (y la literatura dramática en conjunto) se sitúa en el centro y en la cúspide de la poética quinientista, y este desplazamiento (o este privilegio) implica, a su vez, la multiplicación y la dispersión de las discusiones que atañen al género, ya sea de forma directa o sólo tangencial. Los lugares discursivos en los que se configura la teoría de la tragedia son, como era esperable, los comentarios que iluminan los pasajes del dictado aristotélico que se refieren a esta especie, los capítulos que le dedican los autores de artes poéticas comprensivas, los tratados, diálogos, discursos y lecciones que dan cuenta del género o de alguna de sus características—por ejemplo, la fábula, la purgación de afectos—, las obras que recogen controversias entre críticos acerca de las nuevas tragedias y los prólogos y las dedicatorias de estas obras y de las traducciones de las clásicas. Sin embargo, por la posición que el género ocupa en la *Poética* y, a su vez, por la importancia que la crítica quinientista concede al tratado, la formación de la teoría de la tragedia debe atender igualmente a cuestiones que, a pesar de disminuirse en otras sedes de la poética renacentista, repercuten en el modo de concebir, escribir y valorar el género.

Teniendo en cuenta estas condiciones, pero sin perder de vista que el texto aristotélico constituye el epicentro de la teoría, me propongo examinar las relaciones jerárquicas que los principales teóricos y autores italianos establecen entre la tragedia y el resto de especies literarias. Este marco de relaciones permite percibir la importancia que la teoría de la tragedia adquiere en la poética neoaristotélica, a la par que deja entrever que esta "centralidad" determina de un modo decisivo las interpretaciones que los teóricos y tragediógrafos quinientistas hacen de la catarsis, de la utilidad moral y cristiana de la tragedia o de la importancia del espectáculo en la representación del género. La revisión de este conjunto de temas no puede proporcionar una visión completa y exhaustiva de la teoría de la tragedia del siglo XVI—el espacio de que dispongo tampoco lo permite—, aborda, no obstante, cuestiones que son significativas por ellas mismas y, a la vez, por su transversalidad, es decir, porque alinean y conectan la teoría de la tragedia con

algunos de los principales ejes discursivos de la poética del Renacimiento.<sup>4</sup>

#### LA TRAGEDIA EN EL SISTEMA DE GÉNEROS NEOARISTOTÉLICO

En el último capítulo de la *Poética*, Aristóteles expone las razones que hacen superior la tragedia a la epopeya. Según el filósofo, el valor de cualquier especie depende del grado en que produce el efecto que se le asigna como propio y, en este sentido, la tragedia se muestra más eficaz que la poesía heroica puesto que, además de disponer de los mismos recursos, cuenta con la música y el espectáculo, medios muy eficaces para provocar deleite. Añade Aristóteles que no sólo resulta más placentera: también es una poesía más clara, capaz de imitar de una manera más condensada y, por ello, más agradable y capaz de desplegar una acción más unitaria que la especie épica.<sup>5</sup> Mucho antes, en el capítulo cuarto del tratado, explica los orígenes y primeros progresos de la poesía. Cuenta Aristóteles que, después de surgir a causa de la propensión natural del hombre a imitar, la poesía se dividió según los caracteres de los autores: los más nobles imitaron las acciones bellas de los que también eran nobles mediante himnos y encómnos, mientras que los más vulgares se dedicaron a componer vituperios en verso a fin de imitar a los más viles. De atender a la historia de Aristóteles, estos géneros habrían evolucionado y dado pie, respectivamente, a la poesía heroica y a la poesía yámbica. Con el paso del tiempo y a consecuencia del perfeccionamiento del arte poética, habrían aparecido las tragedias y las comedias: estas estructuras literarias, asegura el filósofo, habrían sido más importantes y más apreciadas que las anteriores, por ello los poetas épicos se habrían convertido en

autores de tragedias y los que escribían poesía yámbica la habrían abandonado en beneficio de la comedia.<sup>6</sup>

En suma: razones de eficacia en el funcionamiento y razones históricas avalan la superioridad de la poesía dramática respecto de la narrativa, al par que la nobleza de sus personajes y acciones confiere a la tragedia mayor prestigio que a la comedia. La difusión de la *Poética* no sólo favorece la buena consideración de la tragedia por lo que en ella dice Aristóteles, sino también porque la superioridad del género se refleja y se ve confirmada en el tratamiento que el filósofo concede a cada género. En cuanto a la comedia, Aristóteles se limita a distinguir de las otras especies en función de su objeto y de su modo de imitación y, al relatar sumariamente sus orígenes y primeros pasos, establece que imita lo ridículo de las personas peores y constata que no existen muchos testimonios sobre la evolución del género debido a que, ya en sus inicios, fue un tipo de poesía mal considerado. La reflexión sobre la comedia concluye en el capítulo que Aristóteles dedica a las relaciones entre la poesía y la historia: allí establece que los comediógrafos construyen sus fábulas con acciones probables o verosímiles, es decir, inventadas —como cualquier otro género de poesía— y con nombres de personajes escogidos al azar.<sup>7</sup> La épica recibe un poco más de atención que la comedia, pero Aristóteles la despacha con explicaciones sucintas y siempre subordinadas al dictado sobre la tragedia: suele indicar, por ejemplo, en qué se parece y en qué se distingue la poesía heroica de la trágica y, como ya se ha señalado, en qué aspectos es peor.<sup>8</sup>

Con todo, la relevancia de la tragedia en la teoría literaria quinientista todavía deviene más conspicua cuando, a partir de mediados de siglo, los comentaristas de la *Poética* consolidan los principios aristotélicos como la piedra de toque del saber de la crítica y difunden la interpretación de que el tratado ha llegado incompleto y que la teoría que contiene puede y debe reconstruirse y completarse a partir del dictado que se conserva. Los comentaristas amparan la legitimidad de esta empresa en la declaración inicial de Aristóteles de ocuparse de la poética y de sus especies, en la promesa que hace en el capítulo sexto de

<sup>4</sup> *Poét.*, 1448b-1449a.

<sup>5</sup> *Poét.*, 1447a-1449b, 1451b 19-24.

<sup>6</sup> Se ocupa de ella en los primeros capítulos, 1447a-1449b, y sobre todo en los capítulos veintitrés, sobre la epopeya y su unidad de acción, 1459a 24 y ss., y veintiséis, sobre la superioridad de la tragedia respecto de la epopeya, 1461b 43 y ss.

<sup>4</sup> Es sobre todo en Italia donde se establecen las bases de la poética neoaristotélica a través de los diversos comentarios de la *Poética* y de las artes poéticas comprensivas que van apareciendo durante la segunda mitad de siglo. Algunos de estos comentarios y tratados tienen una representatividad que va más allá de la crítica italiana porque se leen en muchos lugares, divulgan la doctrina neohistórica y condicionan su recepción y adopción en otras tradiciones críticas. Sobre la teoría de la tragedia en el Renacimiento europeo, vid. Reiss [1999], sobre la que se lleva a cabo en España, remito a Sánchez Escrbano & Porqueras Mayo [1972], Hemenegildo [1973], News [1974], al número de la revista *Theatralia* de 2000 dedicado a la tragedia, la comedia y el canón, a Maestro [2000] y sobre todo a Álvarez Sellens [1997] y Sánchez Lallia [2003].

<sup>5</sup> *Poética*, 1461b-1462b.

tratar "más adelante" de la comedia y en lugares de otras de sus obras en los que el filósofo remite a unos pasajes de la *Poética* que habrían dado cuenta de cuestiones relativas al género cómico.<sup>9</sup> Al lado de estos indicios textuales, el carácter sistemático y productivo que los comentaristas perciben en la doctrina aristotélica les sirve para justificar la viabilidad y la autoridad de las teorías que derivan de ella.<sup>10</sup> La reconstrucción y ampliación del sistema de especies no está exento de polémicas entre comentaristas y críticos; al contrario, se llevan a cabo en el marco de un debate constante acerca de cuáles habrían sido las especies examinadas por Aristóteles en una *Poética* completa y acerca de los géneros que se podrían integrar en el sistema sin traicionar el espíritu de sus principios. De estas discusiones surge una clasificación de géneros dividida en especies perfectas o mayores, la poesía épica, la tragedia y la comedia y, al parecer de algunos críticos, la poesía lírica o dítirámica, y en especies imperfectas o menores, por ejemplo, la sátira, la égloga o la elegía. Dado que el texto evidencia que Aristóteles le reservaba un lugar en su sistema, dado su rango de especie mayor y en virtud de la facilidad con que podía reconstruirse su teoría a partir de las explicaciones del filósofo sobre la tragedia, los comentaristas primero y los autores de artes poéticas comprensivas después empezaron a completar, o a ampliar, el sistema de especies ocupándose de la comedia.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Poet.*, 1447a 1-3; 1449b 31-32. En la *Retórica* y en la *Poética*, Aristóteles remite a la *Poética* a quien busque más reflexiones sobre la cuestión de lo risible y sobre la catarsis, reflexiones que no aparecen en el texto conservado y que avalan la hipótesis de un segundo libro o de una parte del tratado perdidos.

<sup>10</sup> La condición sistemática y productiva de la clasificación de géneros escriba en que Aristóteles distingue tragedia, comedia y épica en función de tres criterios, el objeto, el modo y los medios de imitación: una sola variación en uno de estos criterios sirve para diferenciar una especie de la otra. Cabe precisar, sin embargo, que los nearistotélicos quintenistas llevan a cabo todo tipo de adaptaciones de estos criterios con el fin de poder encajar en ellos los géneros omitidos y formas literarias modernas.

<sup>11</sup> A pesar de que los principios y las posibilidades de la doctrina aristotélica se discuten a lo largo de todo el siglo y en otras sedes además de las glosas a la *Poética*, son los primeros comentaristas los que establecen el carácter productivo del sistema y emprenden su reconstrucción y ampliación alrededor de 1550. Francesco Robortello es autor del primer comentario en latín, unas *Explicationes* que aparecen en 1548 a las cuales añade unos tratados breves sobre la comedia, la sátira, la elegía y el epigrama elaborados siguiendo "el método aristotélico". Vincenzo Maggi es autor, junto con Bartolomeo Lombardi, del segundo gran

De la formación de la teoría de la comedia me interesa destacar sobre todo que se organiza siguiendo el patrón que Aristóteles aplica para dar cuenta de la tragedia, por lo que la estructura de términos y conceptos asociada a la tragedia se transfirió a la especie cómica para transformar y redistribuir el conocimiento que de ella ya tenían los hombres de letras del quinientos: la teoría de la tragedia les permite —y les obliga— a reconceptualizar la comedia de un modo más sistemático y completo. Los teóricos explican ahora la comedia mediante las determinaciones de la imitación y las categorías del dictado aristotélico sobre la tragedia: la comedia adquiere así, por ejemplo, partes cualitativas y cuantitativas en las que los críticos vierten los conocimientos ya establecidos sobre el género o bien definen características cómicas que surgen a partir de nuevas analogías y antiguas relaciones a *contrario* entre las dos especies. Así, si la tragedia tiene personajes nobles, acciones con desenlaces tristes y dicción elevada, la comedia se define, por oposición, como el género de la gente vulgar, los finales felices y el lenguaje mediocre, características que se clasifican y se examinan de un modo análogo al de la teoría de la tragedia.<sup>12</sup>

La concepción de la comedia como el género *contrario* a la tragedia revela la penetración en el esquema neoaristotélico del saber transmitido por los comentarios de las comedias de Terencio, especialmente a través del opúsculo de Donato que lleva por título *De Comoedia* o *De Comoedia et tragedia*. Esta obra contiene la teoría de la comedia más completa y autorizada con que cuentan los críticos hasta el momento en que se elabora la nueva teoría basada en el modelo trágico. Donato reúne diversas definiciones de comedia, noticias sobre sus orígenes y evolución histórica, relaciones de tipos de comedias y observaciones sobre la puesta en escena. También explica los orígenes y la historia de

comentario en latín, publicado en 1550: sus *Explicationes* van acompañadas de un estudio *De ridiculis*, sobre lo ridículo, la materia que Aristóteles asigna a la imitación cómica. Posteriormente, los principales autores de artes poéticas comprensivas de orientación aristotélica abundan en la teoría de la comedia: destacan Giovangiorgio Trissino, autor de *La quinta e la sexta divisioni della Poetica*, publicadas en 1562, Antonio Minturno, autor de *De poeta* y de *L'Arte poetica*, de 1559 y 1564 respectivamente, Antonio Viperano, autor de *De poetica libri tres*, de 1579 y Giason Denores, autor de un *Discorso* de 1586 y de una *Poetica* de 1588 que se ocupan de los tres géneros mayores "según la opinión de Aristóteles". En 1587 aparece el tratado *Arts comica ex Aristotele derivata* de Antonio Riccobono, autor también de un comentario de la *Poética* publicado el mismo año.

<sup>12</sup> Sobre la formación de la teoría neoaristotélica de la comedia, vid. Vega [1997] y en este mismo volumen.

la tragedia y establece en qué se diferencia de la comedia: la difusión de esta caracterización comparada de ambos géneros consolidada la concepción relacional de las especies dramáticas, esto es, que tragedia y comedia tienen en común la escena y la representación como forma de imitar pero son contrarias en todo lo demás. A partir de la mitad de siglo, tanto las características que se atribuyen a cada especie como la estrategia para diferenciarlas se incorporan a la teoría neorristotélica de la comedia y proporcionan contenidos y métodos para completarla.<sup>13</sup>

Como ya he señalado, la teoría de la tragedia que difunde la *Poética* absorbe las definiciones y características que hasta entonces habían sido utilizadas para pensar el género, entre ellas, la concepción donatiana de la tragedia que se conoce a través de la obra *De Comœdia*, es decir, una idea de tragedia insertada en un tratado que concede mayor atención a la comedia. En este proceso de fusión y síntesis de ideas y autoridades, los géneros dramáticos se piensan y se describen siempre de manera relacionada, sin embargo, la reorganización de la jerarquía de las autoridades comporta cambios significativos en la teoría de la poesía dramática. Así, mientras que en la tradición crítica donatiana la teoría de la tragedia se enmarca en el pensamiento sobre la comedia y, en cierto sentido, se subordina a él, la formación de la teoría neorristotélica de la comedia mediante la transferencia del aparato conceptual del modelo trágico trastoca las posiciones de cada género y proporciona un marco de relaciones que hace evidente la dependencia de la comedia respecto de la tragedia.

<sup>13</sup> Giulio Cesare Scaligero es el autor de *Poëtices libri septem*, una de las artes poéticas más divulgadas por Europa desde que se publica en 1561, todo un compendio del saber acumulado hasta entonces. En el tercer capítulo del libro primero, el teórico presenta una clasificación jerárquica de las especies en función de su nobleza: la tragedia y la comedia ocupan el cuarto lugar, después de la epica. Scaligero refleja con esta clasificación que los grandes géneros dramáticos se conciben tradicionalmente de modo relacionado y, a la vez, que el prestigio de la poesía épica es mayor que el de la tragedia, a pesar de las opiniones de Aristóteles: volveré sobre esta cuestión. Todo ello se explica porque la poética de Scaligero trata Aristóteles como una autoridad más que se fusiona con ideas y clasificaciones de mayor tradición, por ejemplo, las conocidas a través de Donato. En el capítulo quinto del mismo libro, Scaligero se ocupa de ambos géneros a la vez y atribuye mayor antigüedad a la comedia y, en el capítulo sexto, define tragedia y comedia por oposición de características: en ambos lugares se hace eco de las opiniones, de las noticias históricas y del método transmitidos por la tradición donatiana.

Las teorías quinientistas de la poesía lírica inspiradas en los principios aristotélicos constituyen otro claro ejemplo de la expansión de la poética de la tragedia y de la capacidad que adquiere de regular todo el pensamiento teórico del siglo. Aristóteles ni tan siquiera menciona la lírica, sólo hace una breve referencia a la poesía dithirámbica y nómica para ejemplificar el uso simultáneo de todos los medios de la imitación, el ritmo, la armonía y el verso.<sup>14</sup> Sin embargo, esta alusión, sumada a una idea más bien vaga pero muy enraizada de la poesía lírica en la cultura literaria quinientista, resulta suficiente estímulo para que algunos comentaristas y teóricos emprendan la construcción de una teoría de la lírica que pueda integrarse en el sistema neorristotélico de géneros.<sup>15</sup> Conferir una identidad homogénea a un conjunto muy diverso de poemas breves como el que constituye el flexible repertorio de formas líricas plantea notables problemas de orden teórico a los que deben añadirse los que derivan de la pretensión de construir la identidad de la especie lírica de acuerdo con el espíritu de los principios aristotélicos y mediante los términos y conceptos de la teoría de la tragedia.<sup>16</sup> La necesidad o, al menos, la pertinencia de hallar un objeto ético de imitación común a todas las manifestaciones del género lírico, de explicar qué elementos constituyen la fábula, pongamos por caso, de un soneto, de encontrar argumentos para demostrar que el autor lírico no trata de sus experiencias reales sino que en sus versos imita acciones y sentimientos verosímiles y por ello universales induce a los teóricos a hacer más

<sup>14</sup> *Poët.*, 1447b 25-33. Sobre todo los críticos más interesados en integrar la lírica en el sistema como género perfecto quieren entender que la poesía dithirámbica y nómica posee las características esenciales de la lírica de los antiguos.

<sup>15</sup> Como en el caso de la comedia, también son los comentaristas de la *Poética* quienes empiezan a construir la teoría de la lírica mediante el aparato conceptual aristotélico. A diferencia de la comedia, sin embargo, los críticos se muestran más reticentes a tratar la lírica como un género mayor: los pasos más decisivos para su consolidación como especie perfecta los realiza Antonio Minturno en sus artes poéticas al dividir el sistema literario en tres grandes géneros: épica, escénica y lírica, y Pomponio Torelli, el primer teórico que dedica un tratado monográfico de orientación aristotélica a la especie en 1594, el *Trattato della poesia lirica*. Sobre la formación de la teoría de la lírica en el siglo XVI, vid. Vega y Esteve [2004].

<sup>16</sup> Valga como ejemplo el tratadista Minturno, que define la poesía lírica en el libro tercero de su *Arte poëtica* como "una imitación de actos graves y honorables o placenteros y jocosos comprendidos bajo una materia entera y perfecta" y, más adelante, establece que el género tiene seis partes esenciales: la fábula, los afectos, los sentimientos, la palabra, el canto y el espectáculo.

flexibles y operativos los criterios y los conceptos que toman prestados de la *Poética*.<sup>17</sup> La transferencia, la revisión y el reajuste del modelo revelan maneras distintas de entender su funcionamiento y los puntos más controvertidos hacen emerger discrepancias que afectan de un modo significativo la teoría de la tragedia a pesar de dirimirse en debates vinculados a otras especies.<sup>18</sup>

En cualquier caso, las relaciones de la tragedia con los otros géneros no dependen únicamente de la importancia que se le concede en la *Poética* ni del hecho de que su teoría se convierta en el patrón para dar cuenta de la comedia, de la lírica y de otras clases de poesía. Debe tenerse en cuenta que los métodos de la crítica renacentista imponen el consenso de las autoridades y que el saber acumulado se suele reorganizar, casi nunca se desecha ni se pierde: por ello, comentaristas y autores de artes poéticas interpretan y amplían la doctrina aristotélica procurando respetar siempre los conocimientos adquiridos. Este marco de recepción explica, por ejemplo, que la difusión de la *Poética* no ponga seriamente en duda la convicción de que el verso es un rasgo esencial de la poesía o que, a pesar de que Aristóteles omite ocuparse de la lírica y a pesar de las notables dificultades que presenta el encaje conceptual del género en los principios de la nueva doctrina, muy pocos teóricos se planteen la posibilidad de que una oda o un soneto no sean poesía.<sup>19</sup>

17 Conviene recordar que Aristóteles distingue los géneros porque imitan personas mejores o peores, cualidades que suelen interpretarse en el Renacimiento en un sentido moral: la tragedia y la épica representarían a los primeros; la comedia a los segundos. La lírica plantea el problema de reunir tanto composiciones dedicadas a Dios y a héroes, por tanto, mejores, como poemas de temas banales y lascivos, esto es, de personas que no pueden ser consideradas un modelo de virtudes. Aristóteles insiste en que la fábula es la conexión de los actos realizados: el carácter reflexivo e introspectivo de buena parte de la lírica hace difícil la identificación de una cadena de acciones en sentido dramático. Finalmente, Aristóteles distingue la poesía de la historia porque imita las cosas universales de manera verosímil o, en términos negativos, porque no imita lo real concreto: la lírica, en cambio, suele interpretarse como un discurso sobre sentimientos reales del poeta, convención que dificulta su encaje en una poética de la imitación de lo universal.

18 Los neoaristotélicos abordan también las teorías de la *novella*, del diálogo y de otras variantes: todos los casos ponen de manifiesto la diversidad de interpretaciones del modelo y de sus posibilidades de aplicación y ampliación.

19 En 1451b y ss. Aristóteles dice que el uso del metro no hace la poesía: la afirmación genera mucha controversia a lo largo del siglo, pero la posición más

Las ideas de Aristóteles y, con ellas, la consideración privilegiada de la tragedia, se adaptan a las verdades establecidas sobre la poesía y una de ellas, quizá la más importante, es que todos los géneros deben servir para educar y entretener. Este principio lo sancionan con fórmulas distintas autoridades tan consolidadas en la poética quinientista como Horacio, Cicerón y Platón, aunque la institución que más se preocupa de divulgarlo y recordarlo es la Iglesia. Más adelante explicaré cómo la práctica y la teoría de la tragedia se impregnan de ideología católica, lo que me interesa en este punto es mostrar de qué modo repercute este principio didáctico y moral en la jerarquía de especies y en la posición que ocupa la tragedia en ella.

A partir de la Contrarreforma tridentina, la Iglesia católica intensifica esfuerzos para conseguir que la poesía difundida su mensaje y para que críticos y autores tengan muy en cuenta el grado de satisfacción con que se cumple esta misión en el momento de enjuiciar el valor de los géneros y de las obras. En otras palabras: el criterio ético o moral es un factor tan o si cabe más decisivo que los parámetros técnicos o estéticos en la configuración del sistema de especies. El procedimiento más común para hacer compatibles con la ideología católica los autores y los teóricos de la Antigüedad pagana consiste en justificar que, a su manera, griegos y romanos ya entendían que la poesía había de tener una función didáctica y moralizadora y que, a pesar de las diferencias religiosas, con sus obras siguen enseñando al público y a los lectores a ser buenos ciudadanos y personas virtuosas. Las interpretaciones que los neoaristotélicos quinientistas hacen de la catarsis muestran abiertamente el uso de esta estrategia de cristianización de la cultura literaria clásica: volveré sobre ella más adelante. Ha de tenerse presente, no obstante, que la Iglesia no se conforma con someter los modelos clásicos a sus intereses ideológicos y admitir, de un modo tácito, su superioridad estética. Al contrario, se preocupa de que se difunda la idea de que la poesía cristiana no es sólo más antigua que la griega, sino que constituye, en realidad, la primera poesía, la más antigua y, por ello, la que reúne sus características más esenciales. Sus formas, contenidos y funciones son modelícos puesto que, al hallarse en el origen, no han sufrido degeneración ni desvirtuación algunas: la poesía cristiana es más pura de espíritu y más auténtica en cuanto a forma que la de los griegos, por todo ello está más legitimada para regular el valor de la poesía que se ha escrito y prescribir las reglas de las obras que todavía te-

común de los críticos pasa por entender que el verso es imprescindible, al menos, para que pueda hablarse de "buena" poesía.

nen que componerse. Estos argumentos suelen apoyarse en las fuentes de poesía que se encuentran en la Biblia y en noticias recogidas de fuentes historiográficas hebreas que demostrarían que Moisés, David y otros personajes de la tradición cristiana habrían hecho poesía mucho antes de que los griegos aprendieran el arte literario.

Las poéticas cristianas aprovechan también muchas ideas de raíz neoplatónica y se sirven de elementos de las tradiciones órfica y hermética con el fin de construir un modelo autorizado de poesía. Incorporan, por ejemplo, el mito de que la poesía fue un regalo de Dios a los humanos para que pudieran alabarlo y darle gracias con un lenguaje adecuado a su grandeza; también se hacen eco de la tesis de que los primeros poetas fueron sacerdotes inspirados por la divinidad, de la consideración de Platón de que los mejores poetas son aquellos que crean sus obras sometidos a la influencia del furor que Dios insufla en sus almas y que es esta poesía inspirada y no la que resulta de la aplicación mediada de principios, la más eficaz para reunir el alma del que la escucha con Dios. De este conjunto de ideas sale beneficiada, sobre todo, la lírica, puesto que el modelo que sancionan las poéticas cristianas toma cuerpo en los himnos de David, en los cantos de Orfeo y en la poesía ditiámbica y nómica dedicada a la divinidad, precisamente aquella sobre la que Aristóteles apenas dice nada.<sup>20</sup>

Los principales tratadistas italianos de la lírica incorporan estos argumentos a sus teorías porque resultan beneficiosos para la consideración ética del género. Se trata de una estrategia que pone de manifiesto algunos de los límites, o frenos, con que se encuentra la expansión de la poética de la tragedia y la valoración de la poesía en virtud de criterios técnicos. Aristóteles pone énfasis en la imitación de la acción humana, establece que el alma de la tragedia es la fábula, la conexión de las acciones, que los mejores poetas son aquellos que dominan la técnica de componer buenas fábulas, que la poesía predominante históricamente hacia las estructuras dramáticas, que la representación de la acción es la imitación poética más auténtica o de mayor calidad y que los efectos de la tragedia dependen de la correcta disposición de las acciones. La generalización de la teoría de la tragedia arrastra con ella una poética vertebrada por la imitación de la acción humana y la aplicación técnica de reglas que, por un lado, debe integrarse en una concepción didáctica de la poesía, pero por el otro, choca con una poética cristiana que tiene como fundamentos la comunicación con Dios, el protagonismo de la divinidad y de los temas religiosos y la creación intuitiva e inspirada. Las tensiones que derivan de este encuentro resurgen la relevancia de la tragedia porque, para poder hacer legítimas sus opiniones, los neorristotélicos han de tener en cuenta los criterios morales que tanto subrayan las poéticas cristianas.

La interpretación y el uso de la noción de catarsis aglutinan las estrategias que sitúan la tragedia en el centro de la poética a condición de someter el género y su concepción teórica a los requisitos didácticos y morales y a los intereses de la ideología católica. El término catarsis sólo aparece en la poética de Aristóteles; para sus intérpretes quinientistas resulta el concepto más enigmático y polémico de su doctrina. De hecho, esto es, de atender a la letra del tratado, se trata de un elemento que opera exclusivamente en la tragedia, puesto que consiste en la purificación de los afectos propios del género, la compasión y el miedo. Sin embargo, la presencia de la catarsis en la definición de la tragedia no impide que los teóricos usen su estructura para caracterizar la poesía en general y el resto de especies: la operación es posible en la medida que la estrategia que universaliza la definición de la tragedia se encarga también de disolver la noción de catarsis en una finalidad utilitaria más común. Valgan como ejemplos de este proceder el tratadista Antonio Minturno, quien, para establecer qué es la poesía escénica, utiliza todos los elementos de la definición de la tragedia menos la catarsis: formula la finalidad de los géneros dramáticos mediante el principio horaciano de deleitar y hacer provecho, y la definición de poesía de Giason Denores, que integra en un solo enunciado la purificación de afectos y la función didáctica y moral.<sup>21</sup> Este modo de

20 Minturno, *L'Arte poetica*, II, 65: "Imitazione di cose, che si rappresentino in Theatro sotto una materia intera, e perfetta, e di certa grandezza comprese: la qual si fa, non semplicemente narrando; ma introducendo persone in atto et in ragionamento, e con dir soave e dilettevole; nè senza canto, nè senza ballo: cioè hor con una sola di tutte queste tre cose; hor con due, et hor con tutte tre insieme; nè senza apparecchiamento alla qualità di ciascuna materia conveniente; per dilettare a riguardanti con profitto". Denores, *Discorso*, 411: "È dunque la poesia rassomiglianza di una qualche azione umana, maravigliosa, completa e gran-



obrar revela la ya señalada hegemonía de las ideas y de los métodos de orientación neorristotélica y la constante presencia, velada en muchos casos, de elementos de la teoría de la tragedia. Sin embargo, también resulta útil examinar con más detenimiento este proceder con el fin de hacer emerger las premisas en que se sustenta, puesto que son las condiciones que hacen posible que la catarsis devenga un elemento universal de la poesía y, en términos más generales, que la teoría de la tragedia sea el modelo de la poética de los géneros.

#### LA CATARSIS COMO FINALIDAD MORAL DE LA POESÍA

Al definir la tragedia, Aristóteles establece, entre otros rasgos esenciales, que se trata de una imitación que suscitando compasión y temor opera una purificación de emociones de la misma clase. Es el único lugar en el que menciona la catarsis o purificación: en adelante, todo su interés se decanta por dar cuenta de las técnicas más adecuadas para que la tragedia provoque compasión y miedo. Así, por ejemplo, establece que los sucesos de la fábula que acontecen en contra de la previsión pero a la vez derivándose los unos de los otros contribuyen a provocar temor y piedad porque resultan maravillosos. En lo tocante a los personajes, explica que la persona trágica no debe merecer los infortunios que padece y debe ser semejante a los que contemplan sus desgracias para poder suscitar en ellos los afectos trágicos.<sup>22</sup>

En contraste con el desarrollo de las cuestiones técnicas y a pesar de tratarse de una parte esencial de la tragedia, Aristóteles no explica cómo funciona la catarsis ni para qué sirve. Tampoco asigna una función utilitaria a la poesía, al contrario, en términos generales, tiende a subrayar sus efectos placenteros. La indeterminación de Aristóteles respecto de la finalidad de la poesía facilita la integración de su poética en la concepción didáctica y moralizadora del siglo.<sup>23</sup> A su vez, la

de, che abbia in sé tramutazion di fortuna o dalla prospera nell' avversa o dall' avversa nella prospera, che si propone agli ascoltanti con parlar in versi, o narrando o rappresentando, per purgargli col mezzo del diletto da più importanti affetti dell' animo e per indrizzargli al ben vivere".

<sup>22</sup> *Poét.*, 1452a y ss.; 1453a y ss.

<sup>23</sup> Robortello, en sus *Explicationes* de la *Poética* explica la interpretación en clave de moral cristiana de la catarsis al asimilarla a la expiación: entiende que la comiseración y el temor impiden grandes perturbaciones del alma porque se redimen y se purifican con placer, análogamente a como los hombres devotos y suplicantes usan los versos sacros para la expiación de las almas: "Planè enim

interpretación de que Aristóteles coincide con Platón, Cicerón, Horacio y con el resto de autoridades antiguas y medievales en que la poesía debe hacer que las personas sean más virtuosas y civilizadas allana las dificultades que plantea la comprensión de la catarsis y posibilita que la purgación de afectos esté presente en muchas definiciones de la poesía y de otros géneros.<sup>24</sup>

Comentaristas y teóricos divulgan una concepción didáctica de la catarsis al explicar que el público de las tragedias purifica las perturbaciones de la piedad y del temor porque aprende a sufrir, a temer y a tener comiseración. Al ser testimonio de las desgracias de otro semejante, el espectador equilibra y endurece su espíritu para soportar con más entereza las adversidades a las que pueda tener que hacer frente, al par que mediante los cambios de fortuna maravillosos, la tragedia enseña al espectador a estar preparado para encajar los golpes bajos del destino en los momentos más inesperados.<sup>25</sup> El género también sirve para que las personas aprendan a sufrir y a temer correctamente, es decir, les enseña a ser lo suficientemente prudentes y justos como para saber distinguir los acontecimientos que en verdad son dignos de comiseración y temor. Los tratadistas suelen remarcar la función que adquieren los personajes de condición y moral elevadas dentro del

idem contrigit iis, qui commiseratione, & metu detinentur gravissimis animi perturbacionibus; ut leventur, & purgentur cum voluptate; non secus ac devoti, ac supplices homines, cum carminibus sacris expanctibus animum utuntur".

<sup>24</sup> El proceso de asimilar la catarsis a un efecto moralizador se desarrolla en paralelo a intentos de prestar sentido a la noción y a la naturaleza de las pasiones trágicas recurriendo a otras obras de Aristóteles: en el libro segundo de la *Rétorica* establece que la semejanza y la inocencia son requisitos para suscitar temor y compasión y en el libro octavo de la *Política* se ocupa de los efectos purificadores de la música. Sobre las interpretaciones renacentistas de la catarsis, vid. Russo [1950], Hardison [1969], Ryan [1982].

<sup>25</sup> Robortello, *Explicationes*, en el comentario del capítulo sexto de la *Poética*, donde aparece la definición de la tragedia: "Quod si quis roget, qualis sit Aristotelis sententia de tragoedia, respondeo: "Quod si quis roget, qualis sit & inspectio purgari perturbaciones has duas, commiserationem, & metum. Dum enim homines intersunt relictionibus, audilunque & cernunt personas loquentes & agentes ea, quae multum accedunt ad veritatem ipsam; assuscant dolere, timere; commiserari; quo fit, ut cum aliqui ipsis humanitus acciderit, minus dolant, & timeant, necesse est enim prorsus, ut qui nunquam indoluertit ob aliquam calamitatem, vehementius postea dolent, siquid adversi praeter spem acciderit". En la parte en cursiva (mia) se concentra la idea de que la tragedia sirve para aprender a sufrir, finalidad que, como se verá, ponen en práctica los autores de tragedias católicas.

engranaje didáctico de la tragedia: al mostrar a la gente corriente los infortunios de reyes y príncipes, los espectadores toman conciencia de que si los mejores pueden cometer errores y caer en la infelicidad, en su caso el riesgo de tener que hacer frente a una desgracia es mayor puesto que son más proclives a cometer errores. En todo caso, ser testigo de que hasta los mejores padecen toda suerte de calamidades conviene a cualquiera de la vanidad de las prosperidades mundanas.<sup>26</sup>

Como ya he apuntado, los teóricos tienden a dar cuenta de la catarsis disolviendo el concepto en una idea más inespecífica de purificación del espíritu: este modo de proceder permite orillar el análisis del funcionamiento psicológico por el cual el miedo y la piedad que genera la tragedia purgan estas mismas pasiones. Pocos críticos se aventuran a explicar el proceso de la catarsis: no es un terreno abonado para ampliar y examinar a fondo el dictado aristotélico puesto que la explicación no puede apoyarse en otras autoridades.<sup>27</sup> El teórico y autor

<sup>26</sup> Sirva como ejemplo la explicación de Minturno sobre el oficio del tragediógrafo, *L'Arte poetica*, II, 76: "[...] dir talmente in versi, che insegni, e diletti; e muova sì, che delle passioni habbia a purgare gli animi de' riguardanti. Percioche, oltra che egli, si come ogn' altro scento poeta, si dice insegnare; quando in Theatro il suo poema rappresenta: nondimeno ci reca innanzi à gli occhi l'esempio della vita, & i costumi espressi di coloro, i quali avanzando gli altri nelle grandezze, e nelle dignità, e ne gli agi della Fortuna sono per humano errore in estrema infelicità caduti: accioche intendiamo non doverci nella prosperità delle cose mondane confidare, e niente esser quà giù di sì lunga vita, ne sì grande, che basso & infimo non possa divenire. E veggendo in altrui tanta mutation di fortuna, guardarme sapiamo, che niun male inopinato ci avvenga: e, s' alcun male ci avviene, (concosia, che la nostra natura sottoposta sia tanto al male, ch' egli spesso ci molesta) sappiamo con animo paziente sostenere". Alessandro Piccolomini, en sus *Annotazioni de la Poética*, explica la utilidad de la tragedia con el concepto de la *vanitas*: "[...] veniamo in veder queste cose, a moderar le nostre esperanze; e per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze, considerando in quanta fragilità sian poste, mitighiamo il dolor nei mali, vedendo quanto facilmente ogni sorte d'uomo a i mali sia sottoposto". Apud Borsellino i Mercuri [1981: 95].

<sup>27</sup> Es significativo en este sentido que en su arte poética, Giulio Cesare Scaligero justifique que no se ocupa de la catarsis por tratarse de una idea inútil. Scaligero se puede permitir este juicio porque no subordina su discurso a los principios aristotélicos en la misma medida en que lo hacen la mayoría de teóricos de la segunda mitad del quinientos; prefiere, en cambio, llegar a conclusiones comparando los argumentos de todas las autoridades antiguas y medievales de que dispone: no ha de extrañar, entonces, que minusvalore la noción de catarsis si nadie más se refiere a ella.

de tragedias Giovanbattista Giraldi Cinzio considera que la ignorancia por parte de los personajes del mal que han cometido es la causa principal del horror y de la compasión que siente el espectador y que estos sentimientos purifican su espíritu de los errores; al razonar que si los yerros involuntarios de los personajes dan pie a tanto sufrimiento, mucho peor ha de ser la desgracia de quien comete una falta de modo voluntario: la consecuencia final de este razonamiento es, según Giraldi, que el espectador se aleja del pecado.<sup>28</sup> Cabe notar que en su explicación, la purificación se desplaza de las afecciones a los vicios y que su funcionamiento se asimila al aprendizaje moral por exposición al ejemplo negativo. El tratadista Antonio Minturno ofrece una versión parecida pero un poco más sofisticada: el miedo y la piedad contribuyen a dominar los apetitos desenfrenados porque cuando uno recuerda la infelicidad de los personajes trágicos tiene miedo, se apiada de ellos y entiende que la causa de la desgracia son las pasiones no dominadas, lección que lo induce a controlar sus impulsos y a no cometer excesos.<sup>29</sup>

Las interpretaciones que llevan a cabo Giraldi y Minturno son comunes en la crítica quinientista y evidencian que la purificación de las emociones del miedo y de la piedad es una noción difícil de armonizar con la utilidad moral de la poesía, puesto que en ella purgar, esto es, reducir y dominar la capacidad de asustarse y de apiadarse de los males de los semejantes tiene mucho menos sentido que aprender a temprar las pasiones que pueden acarrear adversidades dignas de temor y compasión. El teórico Giason Denores hace explícita la falta de

<sup>28</sup> Giraldi, *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, (c. 1545): "[...] si può vedere che l'ignoranza del male commesso è principalissima cagione (quando per lo male incorre il malattore per la pena) di grandissimo orrore e di grandissima compassione. E questo purga maravigliosamente gli animi da tali errori. Perché lo spettatore con tanta conseguenza seco dice: se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commetessi questo peccato?". Apud Bonora [1971: 236].

<sup>29</sup> Minturno, *L'Arte poetica*, II, 77: "[...] questo spavento, e questa pietà di simili passioni dilettivamente ci purga: perche nulla più raffrena lo' ndomito furor della nostra mente. Percioche niuno è sì vinto da gli sfermati appetiti; che, se dalla paura, e dalla pietà dell' altrui infelicità si muova, non purghi l'animo da gli affetti; i quali di quello infelice stato sono cagione: e la rimembranza degli altrui gravi casi, non solamente ci rende più pronti, e presti à patientemente i nostri sopportare; ma più savì anchora, e più avveduti a somiglianti mali fuggire".

operatividad de la purificación del miedo y de la compasión al establecer que se trata de una función que debe entenderse circunscrita a un tiempo y a una cultura pasados. Sus opiniones merecen un comentario más detallado porque enmarcan la tragedia en una poética vertebrada por fines civiles.

Denores destaca la utilidad política de la tragedia al interpretar que el paso de la felicidad al infortunio de los protagonistas se debe a errores que cometen en el gobierno de los asuntos públicos: los reyes y príncipes habrían abusado de su poder, lo habrían utilizado de modo imprudente o irracional, se habrían convertido, en suma, en tiranos y las tragedias servirían para mostrar los errores de los mandatarios a la ciudadanía y para enseñarle a escoger formas de gobierno que evitaran los abusos de unos pocos.<sup>30</sup> Para persuadir de la naturaleza política del género, Denores llama la atención sobre la forma y la función del coro: el teórico entiende que el grupo representa al pueblo y que el hecho de que sea el coro/pueblo el que aconseja con prudencia, alaba la bondad y la justicia y exhorta al dominio de las pasiones demuestra que la tragedia promueve el gobierno de la mayoría, la república popular.<sup>31</sup> En este esquema, el terror y la misericordia se producen con el castigo severísimo que la divina providencia inflige a

<sup>30</sup> Una de las varias definiciones de tragedia de Denores establece que es una "rappresentazion della vita publica e de cattivi principi per il più dentro della città, per purgar il terrore e la misericordia negli animi degli ascoltanti e per ispaventargli dalla tirannide". *Discorso*, 406.

<sup>31</sup> Denores, *Discorso*, 379: "Et a che altro fine si può creder che a' cori, cioè alla moltitudine di uomini plebei, e non a qualche savio et avveduto personaggio, nelle tragedie fosse attribuito un così onorato ufficio di consigliar prudentemente, di giudicar fedelmente, di favorir i buoni, di laudar la giustizia, la pace, la temperanza, di raffrenar l'iracondia, se non per essallar la repubblica popolare e per dimostrare che il consiglio et il giudicio di molti, benché iddiorí, è men corrotto di un solo quantunque bono et accorto?" Para la mayoría de teóricos, el coro tiene la función de transmitir las verdades públicas y universales que el espectador debe coleccionar de la historia de la obra, pero, a diferencia de Denores, tienden a interpretar que es la instancia mediante la cual el autor hace oír su voz con más fuerza. Torquato Tasso, uno de los críticos más influyentes del siglo, en sus *Discorsi del poema eroico* (1594) distingue el estilo del lenguaje de los actores del que usa el coro, precisamente porque "[il]l coro per avventura dee parlare più altamente, perch' egli, come dice Aristotile ne' Problemi, è quasi un curatore ozioso e separato; e per l'istessa ragione parla più altamente il poeta in sua persona, e quasi ragiona con un'altra lingua, si come colui che finge d'esser rapito da furor divino sovra se medesimo". Apud Borsellino i Mercuri [1981: 75-76].

los protagonistas. Los castigos commueven y atemorizan a los espectadores porque son horribles, pero en ningún caso resultan desproporcionados: según Denores, las personas ilustres merecen ser castigadas con dureza porque sus errores tienen mayor capacidad de propagar malas costumbres entre la gente que las faltas que cometen personas corrientes. De esta manera, la tragedia conviene al espectador del implacable sentido de la justicia de la providencia divina y lo anima a perseverar en el camino hacia la virtud.<sup>32</sup>

La concepción politizada y cristianizada que Giason Denores tiene del género comporta una revisión profunda de la teoría aristotélica de la tragedia por lo que respecto de algunos puntos el teórico admite que sus tesis se alejan del dictado del filósofo. Considera, por ejemplo, que sólo las tragedias con final desgraciado pueden satisfacer los fines del género: purificar el terror y la misericordia de los espectadores y resultar de provecho público. Aristóteles, en cambio, jerarquiza los tipos de tragedias en virtud de su capacidad de suscitar los efectos de la especie mediante el enlace de las acciones, la calidad de las peripicias y de los reconocimientos y el carácter de los personajes, pero en ningún caso considera que las tragedias que no tienen un desenlace triste no pertenecen al género. Con el fin de atenuar esta contradicción, Denores introduce en su teoría, igual que la mayoría de comentaristas y críticos, una suerte de historia de la tragedia que da cuenta de su progresivo perfeccionamiento hasta la consecución de las formas y funciones "propias" del género, esto es, las que Denores le atribuye. De atender al teórico, el proceso histórico explicaría que Aristóteles ilustre su teoría con clases de tragedias desarrolladas en distintos grados de perfección: en cambio, la perspectiva del desarrollo histórico del género de que dispone Denores le permitiría elaborar con mayor precisión una teoría de la tragedia basada únicamente en sus manifestaciones más perfectas.<sup>33</sup> El teórico vuelve a acogerse al devenir histórico para resolver los problemas que plantea la noción de catarsis: explica que los antiguos llenaban las tragedias de acontecimientos horribles para purificar a los

<sup>32</sup> Denores, *Discorso*, 384-5: "I mezzani errori degli uomini grandi et illustri sono gravemente castigati dalla divina provvidenza, perchè che sono molto più riguardevoli et atti a generar nelle persone inferiori et in tutta la moltitudine pessimi costumi...".

<sup>33</sup> Denores, *Discorso*, 380-1: "Pertanto dovemo sapere le tragedie non aver in un tratto conseguita la total loro perfezione, ma a poco a poco; per il che ne' primi tempi si ordinavano ora in un modo ora in altro, senza tanti preceuti, ad arbitrio di coloro che le componevano".

espectadores de las pasiones de la compasión y del temor, esto es, para que no tuvieran ni miedo ni conmiseración: con ello ganaban ciudadanos valientes, intrépidos y, en suma, útiles para la guerra.<sup>34</sup> Denores debe "actualizar" esta concepción de la catarsis para poder integrarla en su teoría y mantener su operatividad: para ello, da a entender que el paso del tiempo y el cambio de las civilizaciones comportan que la tragedia sirva, ahora, para purificar otras pasiones. Tal y como ya se intuía en las interpretaciones que Giraldi y Minturno hacían de la catarsis, los peligros que amenazan al espectador de tragedias del siglo XVI y los apetitos que debe aprender a purificar están más cerca de la ira, la lascivia y la soberbia que de la cobardía.

La introducción de la providencia divina en la teoría de la tragedia —por parte de Denores, como se ha visto, pero también a manos de otros críticos— modifica el sentido y la función de conceptos como la peripécia y la maravilla. Así, como quiere Aristóteles, para los críticos quinientistas el cambio de fortuna inesperado propicia una fábula maravillosa pero, al mismo tiempo, sirve para que el espectador comprenda que los hombres no están capacitados para rehuir las penas que merecen por sus errores. Este es el mensaje que cualquiera puede inferir al contemplar que Dios castiga en el momento más inesperado los pecados de un hombre poderoso, feliz y confiado en poder esquivar cualquier revés de la fortuna.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Denores, *Discorso*, 388: "[...] il purgar il terrore e la misericordia nelle menti de' cittadini [...] non è altro che per una lunga usanza avezzargli a non aver spavento né compassione di qualunque caso atroce e miserabile che fosse loro posto dinanzi, il che soleano far i Greci per mezzo delle tragedie. Perciò che rappresentando in esse a' loro populi tali accidenti spessissime volte in questa maniera di poesia, gli facevano prender abito a non aver temenza né misericordia. E tutto ciò operavano essi prudentissimamente per ammaestrar i loro cittadini e per rendergli intrepidi alla battaglia [...] Di qui nasce che nelle tragedie non curavano molti di purgar gli altri affetti negli animi de' lor uomini, parendo che bastassero le purgazioni di questi due soli a prepararli all' esercizio militare et alla difesa della patria".

<sup>35</sup> Denores, *Discorso*, 393-94: "[...] la peripécia, che è una verisimile o ver necessaria rivoltuzion delle nostre azioni al contrario di ogni nostro disegno et imaginazione [...] un sì fatto instrumento che adopera il poeta, o comico o tragico che egli si sia, per render maravigliosa la sua favola, è sommamente utile a farne comprender la providenza de Iddio e come gli uomini con consigli umani non sono possenti alle volte di schiffar le meritate pene agli loro errore. Se ben dura que la peripécia è congiunta con la maraviglia, non è però una tal maraviglia senza grande amaestramento della vita civile".

La interpretación y adaptación de la catarsis prueba que la poética aristotélica y con ella la teoría de la tragedia se somete a una concepción más general y a la vez más poderosa de la función de la poesía. Como ya he señalado, suele transferirse la purificación trágica a definiciones de otras especies, pero siempre a condición de que sea una finalidad intermedia, arquitectónica y, al cabo, subordinada a fines didácticos y morales. En cualquier caso, la integración de la catarsis y de todo el aparato conceptual aristotélico en este marco de referencia es un paso indispensable para que la doctrina neoaristotélica pueda modelar el pensamiento teórico del siglo.

Sobre todo a la luz de las opiniones de Giason Denores ha podido observarse que la ideología católica penetra en la teoría de la tragedia y en la poética aristotélica a través de la catarsis y de conceptos relacionados con ella como la peripécia y la maravilla. Debe precisarse, sin embargo, que se trata de una de las distintas vías por las que la tragedia clásica se impregna de moral cristiana. Como ya he señalado, las tesis de Aristóteles absorben las ideas sobre la tragedia que eran comunes antes del redescubrimiento de la *Poética*, no elimina este saber y así, por ejemplo, la asociación entre tragedia y obra dramática moral que habían consolidado algunas prácticas medievales —tragedias santas, pasiones, juicios finales y obras basadas en las Escrituras y otras fuentes cristianas— determina que teóricos y autores quinientistas asimilen el dictado aristotélico a partir de una concepción cristiana de la tragedia.<sup>36</sup>

Este marco de relaciones explica la creación de argumentos trágicos basados en conflictos históricos entre cristianos e infieles, musulmanes y protestantes, y la introducción de Dios o de la providencia divina en tragedias que, al mismo tiempo, han sido escritas bajo la observancia de los preceptos aristotélicos y a imitación de los modelos clásicos que sanciona la *Poética*. Ya se ha señalado que esta mezcla de elementos es simultáneamente causa y efecto de la integración de la catarsis en la finalidad moral de las especies literarias: debe añadirse que afecta también a nociones axiales como la fábula, los caracteres, las sentencias, la fortuna, el error y la función del coro. Se trata de una reconceptualización de la teoría aristotélica que procura en todo momento respetar su

<sup>36</sup> Reiss [1999] presenta un elenco de obras morales escritas y representadas en distintos países europeos durante los siglos XIV y XV y consideradas, de algún modo, trágicas. También se hace eco del debate que generan estas obras "híbridas" entre los críticos franceses del siglo XVI una vez recuperada la tragedia griega regular.

“espíritu”, al par que busca convertir la tragedia en un instrumento al servicio de la difusión de los valores de la Iglesia.

#### LA TRAGEDIA CATÓLICA: APRENDER A SUFRIR

De todos los autores italianos, Giovanbattista Giraldo Cinzio es quien mejor ilustra con su teoría y sus obras una idea de tragedia ecléctica en lo tocante a los modelos que imita y las autoridades que observa y de tragedia moral y política en lo que respecta a las funciones que atribuye al género. La adhesión de Giraldo a los principios aristotélicos queda limitada por su preferencia por la tragedia latina: considera que por razones de gravedad, decoro y prudencia en las sentencias, Séneca es mejor que Eurípides y Sófocles.<sup>37</sup> Reconoce, sin embargo, que la de Aristóteles es la teoría de mayor autoridad, aunque vindica la conveniencia de modernizarla y adaptarla a los nuevos gustos, esto es, según el autor, a un sentido del espectáculo más pronunciado —más horror en la escena y más lágrimas entre el público— y a un desarrollo de la fábula dirigido por la justicia divina, sin cabida para los accidentes.<sup>38</sup> Las ideas de Giraldo son en casi todo opuestas a las de Giovangiorgio Trissino, teórico y autor de la primera tragedia clásica o regular del siglo XVI, la *Sophonisba*, escrita hacia 1515 y publicada en 1524 en Roma.

Trissino es uno de los primeros aristotélicos destacados del siglo: en las cuatro divisiones de su *Poetica* de 1529 ya se hace eco de algunas

<sup>37</sup> Las sentencias prudentes o sabias de las tragedias de Séneca convierten al autor latino en un referente para la tragedia católica porque constituyen las partes de la obra que sintetizan la moral de la trama y permiten hacer explícita la condición didáctica del género.

<sup>38</sup> Las reclamaciones de libertad respecto de la autoridad aristotélica y las críticas a los autores que, como Trissino, siguen tan de cerca a Sófocles y a Eurípides que, según Giraldo, llegan a reproducir sus defectos se hallan en los prólogos de sus obras y en los textos teóricos que dedica a la poesía dramática. La primera tragedia de Giraldo es *Otobeché*, escrita en 1541 y representada en 1543; dos años después aparece su obra teórica más importante, la *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*; la tragedia *Didone* es de 1542 y un año después aparece una *Lettera sulla tragedia* que Giraldo escribe para defender esta obra de las críticas lanzadas por Bartolomeo Cavalcanti. De 1543 es *Attilia e Cleopatra*, de 1549 *Antionomemi* y posteriores a este año *Selene*, *Arrenopia*, *Eufimia*, *Epiña*. Sobre las obras y las ideas de Giraldo, vid. Guerrieri Crocetti [1992], Herrick [1965], Bonora [1971], Borsellino y Mercuri [1981], Atolhni [1988] y Cremante [1997: II].

ideas del filósofo y en las divisiones quinta y sexta, que aparecieron en 1562, sigue muy de cerca el dictado del filósofo y ensaya la aplicación de sus principios al género cómico, a la poesía pastoral y a lo que designa como “poemas breves”, esto es, algunas formas líricas modernas. Su teoría de la tragedia es poco más que una paráfrasis de la *Poética* y la *Sophonisba* pretende ser la actualización del modelo teórico en lengua vulgar.<sup>39</sup> Trissino escribe sobre todo para críticos y poetas, para demostrarles que es posible equiparar la literatura en italiano a la clásica y enseñarles la manera más ortodoxa de engarzar la tradición vernácula con la griega. Giraldo, en cambio, escribe para entretener y educar al público, requisitos que lo inducen a tener más en cuenta el modelo seneciano, más espectacular y más coherente con la función didáctica y ética de la poesía.<sup>40</sup>

Según Giraldo y otros tragediógrafos Seneca, a diferencia de los autores clásicos griegos, deja claro que sus obras pretenden conmover con dolor al público con el fin de que sepa distinguir y apreciar la virtud respecto del vicio: por ello, proporciona una estructura dramática más adecuada para la difusión del mensaje católico.<sup>41</sup> No obstante, el pensamiento estoico del modelo seneciano debe adaptarse a las premisas católicas: sobre todo debe eliminarse cualquier indicio de descontrol o accidentalidad en el desarrollo de la fábula. La tragedia no puede transmitir la idea de que la casualidad o la predestinación rigen

<sup>39</sup> En la dedicatoria de la obra al Papa León X, Trissino reporta la definición de la tragedia de Aristóteles y las seis partes “necesarias” y, para dar cuenta de sus fines, añade al efecto de suscitar miedo y compasión el tópicos del provecho placentero, como harán después tantos otros teóricos y autores: “[...]ma la Tragedia muove compassione e tema, con le quali e con altri ammaestramenti arreca diletto a li ascoltatori et utilitate al vivere humano”. Apud Cremante [1997: I 30].

<sup>40</sup> El ejemplo de Trissino lo siguen otros autores que escriben tragedias con la misma voluntad de enlazar la tradición literaria nacional con la poesía griega: Giovanni Rucellai es autor de *Rosmunda* (1515) y de *Oreste* (1522), Ludovico Martelli es autor de *Tullia* (1533), Luigi Alamanni escribe una *Antígona* (1533) y Alessandro de’ Pazzi compone *Didone in Cartagine* (1524). Estas obras tienen casi siempre protagonistas femeninas; elección que obedece a la ejemplaridad de la *Antígona* de Sófocles. Cfr. Borsellino y Mercuri [1981].

<sup>41</sup> Giraldo pertenece al círculo de Ercole II en Ferrara, ciudad con una notable presencia de calvinistas ante la que el noble y sus colaboradores constituyen un frente de resistencia que lleva a cabo una política cultural que incluye la representación de tragedias de espíritu contrarreformista *avanti la letra*. Pietro Arethno, autor de la tragedia *Ortuzia* (1546), es otro escritor comprometido con la ideología contrarreformista. Cfr. Borsellino y Mercuri [1981], Cremante [1997: III].

el devenir de unos ciudadanos que no tendrían, entonces, ninguna responsabilidad en la fortuna o el infortunio que experimentasen. La tragedia católica, en cambio, los persuade de que cada uno puede controlar su destino, al menos en parte, al hacerles entender que las penas que sufren los personajes dramáticos tienen una relación directa y proporcionada con los pecados que han cometido. La lección que debe extraerse de la tragedia es que la fortuna y la desgracia las administra Dios con sentido de la justicia, es decir, en función de las culpas y de los méritos de cada uno: la cristianización del modelo seneciano convierte el *fatum* estoico en providencia divina. Sin embargo, el infortunio también lo conforman las pruebas que el buen cristiano debe superar: el sufrimiento, entonces, se asimila a la lucha contra la tentación, a la prueba de la fe y a la consecución de la beatitud celestial. Por todo ello, muchas tragedias quinientistas desarrollan argumentos basados en personajes culpables de tener sentimientos excesivos o ilícitos que deben aprender a dominar: son historias muy eficaces para transmitir las virtudes del deber y de la renuncia y para promover la fe en una compensación en el más allá por saber soportar el dolor y el infortunio con resignación cristiana.

Los partidarios de la tragedia católica no olvidan, sin embargo, que tienen entre manos el género de los príncipes y de los reyes y que manejan una larga tradición de obras con argumentos políticos. La tragedia debe servir para que dirigentes y ciudadanos tomen conciencia de que el gobierno de los asuntos públicos y la razón de estado se someten a la ética y a la religión católicas del mismo modo que las inquietudes espirituales, por ello, puede transmitirse igualmente el sentido de la justicia divina a partir del error político, una pena motivada, por ejemplo, por descuidar las responsabilidades públicas a causa de unas pasiones privadas que no se saben controlar.<sup>42</sup>

Este modo de entender y hacer la tragedia parece disar mucho de los principios aristotélicos, pero en realidad intenta incorporar todos sus conceptos y adaptar su funcionamiento a los requisitos que impone la ideología católica. Ya he señalado las estrategias para integrar la

catarsis del miedo y de la compasión en una purificación de pasiones más flexible y conforme a los valores religiosos del siglo. En el caso de Giraldi, el cruce del modelo seneciano cristianizado con la noción de catarsis rinde una purificación radical de las pasiones, identificadas completamente con los vicios pecaminosos, que desemboca en el triunfo de la razón y de la prudencia.

Aristóteles establece que los sentimientos de compasión y temor pueden producirse mediante el espectáculo y a partir de la fábula, pero precisa que es mejor poeta el que consigne conmovedor al público y al lector mediante el uso de reconocimientos y peripecias en el encadenamiento de las acciones, esto es, con una buena fábula. También específica que las anagnórisis y los cambios deben insertarse en la fábula y acontecer por necesidad o de manera verosímil y que en el desenlace de la obra no debe intervenir el elemento mecánico, que suele identificarse con lo sobrenatural y lo divino.<sup>43</sup> De este conjunto de pasajes, la idea que resulta más operativa para una teoría de la tragedia ecléctica y católica es que el desarrollo de la fábula tiene que ser lógico y verosímil, puesto que permite introducir en las tragedias la necesidad y la verosimilitud católicas. La adaptación del requisito aristotélico se traduce en un nuevo precepto que establece que la intervención de Dios debe quedar justificada por el devenir de la acción: cualquier giro de la fortuna, pena o calamidad que sufren los personajes debe ser un castigo consecutivo y proporcionado a las faltas que hayan cometido. En otras palabras: el Dios de las tragedias católicas es justo en un sentido ético y es lógico en un sentido técnico: sólo interviene cuando las acciones de los personajes lo requirieren, de modo que el terror y la compasión que suscitan sus reveses justicieros son efectos que surgen, como manda el protocolo aristotélico, del desarrollo de la fábula.

La eliminación de la accidentalidad afecta de lleno la interpretación de la maravilla y del error. En uno de los pasajes más oscuros de la *Poética*, Aristóteles explica que son los hechos que se producen contra pronóstico y a la vez por relación causal aquellos que mejor, o en un grado mayor, provocan los efectos trágicos porque acarrear un componente añadido de maravilla en comparación con sucesos acaecidos de manera automática o por azar y hasta este tipo de hechos, continúa Aristóteles, resultan maravillosos cuando no parece que acontezcan por casualidad, y pone como ejemplo el caso de la estatua de Mitys en Argos, que mató al caer encima al hombre que, a su vez, había matado a Mitys. Para concluir la explicación, el filósofo asegura que necesi-

<sup>42</sup> La polémica que suscita la aparición de la tragedia *Comme* (acabada en 1542) de Sperone Speroni demuestra que el modelo católico se ha consolidado: la crítica rechina al autor que los protagonistas de su obra actúen condicionados por una voluntad superior, que no haya culpas "medianas" y que la perpetua no responda a una finalidad claramente moral. Speroni replica a todas estas críticas de naturaleza ideológica que ha escrito su obra respetando los principios técnicos que estipula Aristóteles.

<sup>43</sup> *Poét.*, 1452a 2-6; 1453b 1-5; 1454a 58-60.

riamente las fábulas de este estilo son más bellas, sin embargo, la sintaxis del pasaje hace que la afirmación resulte ambigua: las fábulas que más valora Aristóteles pueden ser las que presentan hechos inesperados pero derivados los unos de los otros o bien las fábulas con sucesos que *parecen* encadenarse de manera causal pero que en realidad son producto del azar, como el caso de Mítris.<sup>44</sup>

Los teóricos de la tragedia católica se aferran a la superioridad del encadenamiento causal porque les interesa excluir cualquier indicio de arbitrariedad en el desarrollo de la fábula. El castigo del pecador no suscita más compasión y temor porque se produzca contra pronóstico y como si obedeciera a un sentido de la justicia, sino que lleva añadido un componente maravilloso porque la providencia divina lo inflige en el momento en que pecador y público menos se lo esperan, esto es, cuando el personaje se siente más feliz y seguro. Más allá de la espectacularidad y del horror que genera la sorpresa, el modo cruel con que Dios administra justicia sirve como recordatorio a los espectadores y lectores cristianos de que deben estar siempre alertas y desconfiar de la buena suerte.<sup>45</sup>

En otro pasaje de la *Poética* que ya he aducido en relación con las interpretaciones de la catarsis, Aristóteles desaconseja a los autores que hagan caer a personajes perversos de la fortuna al infortunio porque se trata de un caso que no tiene capacidad de suscitar los efectos trágicos: la compasión nace de la desproporción entre el error que se ha cometido y la desgracia que se padece y el miedo se apoya en la identificación del espectador con el personaje, esto es, se asusta al entender que la misma suerte puede tocarle a él. Los personajes perversos merecen toda la mala fortuna que encuentren, por lo que resulta casi imposible inventar una desgracia desproporcionada respecto de sus errores, al par que nadie se ve reflejado en los personajes de naturaleza vil. Por todo ello Aristóteles concluye que la persona idónea para que la trage-

dia cumpla sus fines es aquella que, sin ser virtuosa en extremo, es buena, tiene prestigio y suerte y sufre la desgracia por un error.<sup>46</sup>

El error paradigmático de la tragedia griega es el de Edipo: puede considerarse que sus faltas están motivadas por buenas intenciones y que se cometen por ignorancia. No obstante, los teóricos quintenistas suelen ser menos magnánimos con Edipo y le imputan una culpa "mediana", la de no saber dominar su ira. El énfasis en el error moral resta importancia al infortunio accidental y permite encontrar puntos de contacto entre el personaje clásico y los caracteres católicos que deben suscitar el temor y la compasión. Estos personajes sólo son "medio" culpables, por ejemplo, por haberse casado sin pedir permiso a la autoridad paterna, esto es, cometen un error a conciencia pero de una gravedad media, condiciones que favorecen la identificación del público con ellos. Sin embargo, sufren un castigo desproporcionado no de manos de la providencia divina, siempre justa y ponderada, sino del personaje malvado que, siguiendo con el ejemplo, bien pudiera ser el padre.<sup>47</sup> En este punto, los autores se alejan del dictado aristotélico e introducen en sus obras, por razones morales y del gusto de la época, "el malo", personaje que adquiere una doble función: castigar en exceso a los personajes medio culpables y provocar, así, la compasión y el miedo, y ser castigado, a su vez, por la justicia divina. Las calamidades que padece el personaje perverso sirven para que el espectador aprenda a no pecar, mientras que las desgracias que sufren los personajes medio culpables con frecuencia de algún exceso, sirven para que el espectador experimente los efectos catárticos de la tragedia, purgue su espíritu y sepa controlar sus apetitos de un modo racional. La preferencia que Giraldi y otros autores tienen por los finales felices contrasta también a Aristóteles, sin embargo, la ideología católica avala la tragedia de desenlace alegre siempre que la fortuna se restrinja a los personajes medio culpables. El castigo que sufre el personaje perverso ya garantiza la lección sobre los pecados que deben rehuirse, mientras que la superación de terribles infortunios por parte de los pecadores "leves" demuestra la benevolencia y la magnanimidad de Dios y que el cristiano siempre tiene la oportunidad de enderezar el camino.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> *Poét.*, 1453a 1-17.

<sup>47</sup> Quien, además, podría ser también rey y desterrar a su discipula hija, la princesa, sin tener en cuenta las repercusiones políticas de su decisión.

<sup>48</sup> Giraldi, en su *Discurso de romanzis delle commedie e delle tragedie*, justifica haber escrito algunas tragedias "menos feroces" que las habituales, esto es, con final feliz, para accontentar a los espectadores después de haberlos hecho sufrir a lo

<sup>44</sup> Sobre las interpretaciones de los comentaristas del siglo XVI del pasaje de la estatua de Mítris y del concepto de maravilla, vid. Vega [2000].

<sup>45</sup> La interpretación de la maravilla de Denores es representativa del modo en que suele entenderla la crítica quintenista, *Discurso*, 391: "La maraviglia della tragedia [...] consiste in questo altro, che essendo qualche potente uomo in somma felicità non pare per la sua gran potenza e signoria che possa mai traboccar in miseria, nondimeno, i poeti, avendo la mira alle cose predette, tessono con le loro prudentissime favole la tragedia in tal guisa che, quantunque nel principio egli sia in una suprema contentezza e prosperità, all' ultimo, nondimeno, cade in molte disaventure."

Como ya he señalado, la valoración ética de los géneros es decisiva en la configuración de la jerarquía de las especies, por ello, el sentido católico que adquieren el error, la culpa o el pecado en la construcción del personaje trágico trastoca la posición ética que el género ocupa en la *Poética* respecto de la épica. Aristóteles establece que la tragedia y la epopeya comparten el objeto de imitación porque representan las personas de una manera superior a la realidad: la tragedia es superior porque su estructura es más eficaz para llevar a cabo sus efectos, pero desde un punto de vista ético, ambas especies son iguales. No obstante, la cristianización de los géneros tiende a asignar héroes virtuosos a la épica y a la tragedia, en cambio, reyes, príncipes y princesas con conductas morales reprobables (en grado diverso): esta distinción contradice la identidad del objeto de imitación que establece Aristóteles y comporta que la tragedia sea considerada una especie de menor nobleza ética que la poesía épica.

En suma, la tragedia que se escribe y se representa en el siglo XVI ilustra cómo se produce en la escena y mediante las técnicas de composición la integración de la teoría aristotélica y del modelo griego en la concepción utilitaria de la poesía y en una idea más ecléctica y cristiana del género. Con ello se demuestra que críticos y poetas comparan el marco de interpretación que determina el sentido y la función que se presta a la catarsis, a la maravilla, al error y, al cabo, a las nociones axiales de la teoría aristotélica.

Hemos dicho anteriormente que la fusión del modelo latino de Séneca con el griego rinde una idea de género más hospitalaria con la moral católica. Sin embargo, la fusión obedece también a razones de espectáculo, a la voluntad de satisfacer el gusto y las expectativas del público que acude a los teatros. Se trata de un indicio evidente de que se concibe la tragedia y la poesía dramática pensando más en el espec-

largo de la obra administrando el desarrollo de la fábula de manera que el espectador dudara hasta el último momento de que la historia fuera a acabar bien. En esta aclaración técnica, insertada en una reflexión que nada tiene que ver con las opiniones de Aristóteles, resuena aún, sin embargo, las indicaciones del filósofo sobre la composición de la trama: "Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia vincendo allegro gli lasci tutti consolati. E questo far stare sospeso l'auditore, dee però essere condotto talmente dal poeta che egli non stia sempre nelle tenebre, ma dee l'azione di parte in parte andare sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si veda mendare al fine, ma stia dubbioso a che gli debba riuscire". Apud Borsellino i Mercuri [1981: 98].

tador que en el lector, sesgo que, a su vez, resulta coherente con la función didáctica que se atribuye a la poesía escénica. En cualquier caso, las cuestiones sobre el espectáculo constituyen un foco de interés que se aleja de la importancia que el dictado aristotélico concede a la manera de representar la tragedia y es, por ello, otra vía por la que se transforma y adapta la teoría de referéncia.

Al dar cuenta de las seis partes cualitativas de la tragedia, Aristóteles considera el canto y el espectáculo elementos añadidos de menor importancia que la fábula, los caracteres, el pensamiento y la dición. Precisa que el espectáculo es el componente más técnico y menos "propio" de la poética y que el poder de la tragedia subsiste sin tener que ser representada.<sup>49</sup> El filósofo también prefiere que los elementos que suscitan los efectos trágicos dependan de la fábula antes que del espectáculo y subraya que conseguir estos efectos en virtud de los medios escénicos es más técnico y exige sólo recursos materiales.<sup>50</sup> Cabe decir que, a pesar de estas opiniones, Aristóteles es ambiguo respecto de la importancia que concede a la puesta en escena: aunque se dedica preferentemente a proporcionar reglas y consejos para componer la fábula, también se detiene en consideraciones que atañen a la escena, al menos de un modo tangencial.<sup>51</sup> En cualquier caso, todo lo relativo al montaje interesa más a los teóricos quinientistas que al filósofo, en parte porque muchos entienden que la tragedia cumple con más eficacia sus fines cuando se representa, en parte también porque el modelo griego y el latino divergen en aspectos como la división en actos, la función del coro y los sucesos que pueden representarse en el escenario, por lo que atender a uno u otro modelo genera controversias. La interpretación de la catarsis y del placer que produce la tragedia en ciertos aspectos también está vinculada a los debates sobre la puesta en escena, del mismo modo que las discusiones sobre el modelo métrico óptimo para componer tragedias en italiano perdería buena parte de la relevancia que adquiere en el siglo si la poética del drama no se concibiera pensando en el espectáculo. También se sitúa en esta vertiente de la teoría el debate sobre las unidades de acción, lugar y tiempo, principios que irán adquiriendo importancia en la teoría dra-

<sup>49</sup> *Poét.*, 1450b 28 y ss.

<sup>50</sup> *Poét.*, 1453b 1-11.

<sup>51</sup> Al final del capítulo dedicado a los caracteres (1454b 21-26), por ejemplo, dice que el poeta debe tener en cuenta también los adornos de la representación que acompañan a la poética, pero que sobre este tema ya se ha hablado suficientemente en los tratados publicados.



mática y que, en el devenir de la poética neoristotélica, restarán de un modo progresivo interés y presencia a otras cuestiones.

Deben mencionarse al menos estos frentes discursivos porque ocupan un espacio importante en la formación de la teoría aunque sus vínculos con el dictado aristotélico y el uso de la *Poética* puedan ser más tenues y, en consecuencia, sean menos reveladores en lo tocante a la posición que ocupa la tragedia en el sistema de especies quinientista. En cambio, algunos de los ejes que proporcionan las coordenadas de esta posición deben buscarse en la consideración y adopción del aparato conceptual que da cuenta de la tragedia como el método de indagación crítica más válido para abordar el examen de la poesía y de sus géneros, en la interpretación teórica y en la traducción práctica de la catarsis, de los cambios de fortuna, de los errores y de los personajes, en la integración y subordinación de las ideas aristotélicas en una poética didáctica y cristiana y en la actualización del género ecléctica y a la vez subordinada a la ideología católica que llevan a término los autores más prolíficos del siglo.

Todos estos ejes nacen y desembocan en la *Poética* de maneras más y menos directas y mediante recorridos más y menos largos, pero al cabo, ponen de manifiesto la dependencia que la concepción y la práctica de la tragedia tienen de todo lo que ocurre alrededor del tratado de Aristóteles. Debe subrayarse que la tragedia se convierte en paradigma de la idea de poesía o, al menos, en su máxima expresión técnica, en la medida que los teóricos construyen una poética a partir del texto de Aristóteles: ello da cuenta de la expansión del género en la cultura literaria renacentista a través de su teoría. Ahora bien, ya se ha apuntado que esta "colonización" del discurso teórico tiene sus límites y que sólo puede realizarse bajo ciertas condiciones: con ello se recoge que las convicciones, las expectativas y las exigencias teóricas e ideológicas del siglo que explican las principales líneas de formación de la poética neoristotélica constituyen también el marco discursivo que da cuenta de las características de la teoría trágica del quinientos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, M. R., *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel, Reichenberger, 1997.
- ANTOJINI, G., *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari, Laterza, 1988.
- BONORA, E., "La teoría del teatro negli scrittori del Cinquecento", en *Atti del Congresso Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, 1971, 221-251.
- BORSILINO, N. & MERCURI, R., *Il teatro del cinquecento*. Roma, Laterza, 1981.
- Cambridge History of Literary Criticism*, The. III. *The Renaissance*. Glyn P. Norton, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- CAMANTE, R., *Teatro del Cinquecento. La tragedia*. Milano, Riccardo Ricciardi, 1997.
- DENORES, Giason, *Discorso* (1586). En B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74, III, 373-419.
- DENORES, Giason, *Poetica di Giason Denores. Nella quale per via di Definitione si tratta seconda l'opinion d' Aristotele della Tragedia, del Poema heroico & della Comedia*. In Padova, appresso Paulo Meletto, 1588.
- GIRALDI CINZIO, Giovanni Gambattista, *Lettera sulla tragedia* (1543). En B. Weinberg, ed. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74, I, 469-486.
- GIRALDI CINZIO, Giovanni Gambattista, *Discorso over lettera intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* (1545). En *Scritti Critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, 173-224.
- GUERRIERI CROCETTI, C., G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI. Milano: Genova · Roma · Napoli, 1932.
- HARDISON, O. B., "Three Types of Renaissance Catharsis", en *Renaissance Drama*, nuova serie, 11 (1969), 3-22.
- HERMENEJILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1973.
- HERRICK, M. T., *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana, The University of Illinois Press, 1965.
- MAGGI, Vincenzo & LOMBARDI, Bartolomeo, vid., Madlus, Vincentius, & Lombardus, Bartholomaeus, *Vicentii Madii Brixiani et Bartholomaei Veronensis in Aristotelis de Arte Poetica Explicationes. Madii vero in Eundem Librum Propriè Annotations. Eisdem de Riddiculis: et in Horatii Librum de Arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposta est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*. Venetijs, in officina Erasmianna, Vicentij Valgrisijs, 1550.
- MAESTRO, J. G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Iberoamericana · Vervuert, Madrid · Frankfurt, 2000.
- MAESTRO, J. G., ed., *Tragedia, comedia y canon. Theatralia. Revista de teoría del teatro*, 3 (2000).
- MINIURNIO, Antonio Sebastiano, *L'arte poetica del Signor Antonio Miniurno, nella quale si contengono i precetti heroiici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia*. Con la doctina de' sonetti, canzoni et ogni sorte di rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiana a' suoi luoghi tutto quel che Aristotele, Horatio, et altri autori Greci, e Latini, è stato scritto per ammaestramento di poeta, Venetia, A.G. Andrea Valvasori, 1564.
- MINIURNIO, Antonio Sebastiano, vid., Miniurnus, Antonius Sebastianus. *Antonij Sebastiani Miniurni de Poeta*, ad Hecctorem Pignatellum, Vibonensium Ducem, *Libri Sex*, Venetijs, apud Franciscum Rampapetum, 1559.
- NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática del Siglo de Oro*. Londres, Tamesis, 1974.

- PICCOLOMINI, Alessandro. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica di Aristotele con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*. In Vinea, presso Giovanni Guariso & Compagni, 1575.
- Poétiques de la Renaissance. *Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. P. Galand-Hallyn & F. Hallyn, eds., Genève, Droz, 2001.
- REISS, T. J., "Renaissance theatre and the theory of tragedy", en *The Cambridge History of Literary Renaissance*, III. *The Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 229-247.
- RICCOBONO, Antonio, vid., Riccobonus, Antonius, *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine conversâ; eiusdem Riccoboni Paraphrasis in Poeticam Aristotelis; eiusdem Ars Comica ex Aristotele*, Patavii, apud Paulum Metetum, 1587.
- ROBORTELLO, Francesco, vid., Robortellus, Franciscus, *Francisci Robortelli utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica explanationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris, multis locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber à nullo ante declaratus, facili ab omnibus possit intelligi*. Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548.
- RUSO, L., "La catarsi aristotelica e i suoi interpreti", en *Problemi di metodo critico*. Bari, Laterza, 1950, 39-56.
- RYAN, E. N., "Robortello and Maggi on Aristotle's Theory of Catharsis", en *Rinascimento*, XXII (1982), 263-73.
- SANCHEZ ESCRIBANO, F., & POKUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*. Madrid, 1972.
- SANCHEZ LALLUA, L., ed., *Nueva idea de la tragedia antigua de Jusepe Antonio González de Salas*. Edición y estudio preliminar de Luis Sánchez Lallua, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- SCALIGERO, Giulio Cesare, vid., Scaliger, Iulius Caesar, *Poetics Libri Septem*, edición facsimilar de A. Buck de la impresión de Lión, apud Antonium Vincentium, 1561. Stuttgart, Bad Cannstatt, 1964.
- TASSO, Torquato, *Discorsi del poema eroico* (1594). En *Prose*. Edición de E. Mazzali, Milano, 1959, 487-729.
- TORELLI, Pomponio. *Trattato della poesia lirica* (1594). En B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74, IV, 239-317.
- TRUSSINO, GiovanGiorgio, *La Poetica* (I-IV) (1529). En B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74, I, 21-158.
- TRUSSINO, GiovanGiorgio, *La Poetica* (V-VI) (1562). En B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74, II, 3-90.
- VEGA M. J. & ESTEVE, C., eds., *Idea de la lirica en el Renacimiento. Entre Italia y España*. Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004.
- Wéca, M. J., *La formación de la teoría de la comedia*. Francesco Robortello. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1997.
- Wéca, M. J., "El azar y la maravilla en la teoría neorastotélica de la tragedia". En J. G. Maestro, ed., *Theatralia*, 3 (2000), 123-159.

- VIPERANO, Antonio, vid., Viperanus, Antonius, *Io. Antonii Viperanus de Poetica libri tres*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regii, 1579.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1961.
- Weinberg, B., ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1970-74.