

## RESEÑA-ARTÍCULO

### **Sobre Llanos López, Rosana (2007), *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco/Libros, 523 págs.**

En la introducción al libro, la autora señala que esta obra tiene su origen en otra investigación suya titulada *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro* (2005), que se basa en el tratado de Charles Mauron: *Psychocritique du genre comique* (1964), primera formulación teórica integral sobre el género cómico. Según el testimonio de la propia autora, su intención inicial consistía en aplicar las ideas de Mauron al análisis de la comedia del Siglo de Oro español, pero en el desarrollo de su trabajo advirtió la necesidad de contrastar las novedades de este enfoque psicocrítico con las aportaciones teóricas anteriores. De este interés derivado del propósito originario surgió el recorrido diacrónico por las teorías de la comedia que, poco a poco, se fue convirtiendo en una investigación de mayor envergadura y trascendencia, si cabe, que la propuesta inicial, pues la historia de la teoría de la comedia nunca se había abordado globalmente.

En mi criterio, el intento de acercarse a la teoría de este subgénero dramático desde un enfoque global representa uno de los méritos más destacables de este trabajo. En él la autora analiza con rigor las propuestas teóricas de los distintos autores que se ocuparon de dicho género, subraya con acierto la novedad de cada aportación en relación con la teoría anteriormente enunciada y sabe valorar en qué medida cada una de ellas anticipa planteamientos de autores posteriores. De modo que lo que se había abordado con anterioridad de forma inconexa y fragmentaria, al estudiar por separado las propuestas teóricas de cada autor que, a lo largo de la historia, se habían ocupado del

género cómico, con el enfoque diacrónico y global aplicado por la investigadora adquiere mayor coherencia y continuidad, lo que redundará en una mejor comprensión por parte de los lectores del contenido del libro. Por ello, esta investigación, al desgajarse del proyecto inicial de la autora para convertirse en una monografía, cobra valor, pues no solo viene a llenar un hueco de la historia de la teoría de la literatura, sino que, además, contribuye de modo decisivo a profundizar en la comprensión del subgénero cómico, con presencia en la literatura desde la Antigüedad.

Esto justifica plenamente que las dos líneas de investigación apuntadas, que confluyeron en la tesis doctoral de la autora, se hayan transformado en dos monografías publicadas de forma independiente, según queda señalado. Pero esa confluencia inicial también explica, como veremos, la orientación y el desarrollo de *Historia de la teoría de la comedia*: la autora nunca pierde de vista que su objetivo final es rastrear, en los distintos planteamientos teóricos sobre la comedia habidos a lo largo de la historia, aquellos aspectos que fundamentan la formulación integral que sobre este género propuso Charles Mauron.

La autora divide su investigación en tres partes. La primera se dedica al nacimiento y desarrollo de la teoría de la comedia desde la Antigüedad grecolatina al Renacimiento; la segunda parte se consagra a la preceptiva dramática cómica del siglo XVII español; y finalmente la tercera se destina a la propuesta de una teoría global y poético-filosófica de la comedia. Tal estructuración puede servirnos de guía en el comentario y el análisis crítico de las aportaciones más significativas de esta obra.

De la Antigüedad grecolatina, Platón y Aristóteles son estudiados, respectivamente, en los capítulos segundo y tercero del volumen que reseñamos. Platón sienta las bases para la formulación de los géneros literarios e incluye los géneros dramáticos, tragedia y comedia en la poesía mimética, la más

condenable en su criterio tanto por su forma –mimética pura– como por su contenido –falso y fingido–. La condena platónica hacia los dos géneros dramáticos se extiende al efecto que cada uno de ellos persigue: el llanto, en el caso de la tragedia, o la risa, en el caso de la comedia, ambos contrarios al ideal de templanza del filósofo. Y en alguno de los pasajes de su diálogo *Las Leyes* desliza rasgos caracterizadores de la comedia –su relación con lo «feo», con lo «ridículo» en oposición a lo «serio», su naturaleza impropia para personas libres, pero apropiada para esclavos y extranjeros– de los que se puede deducir, según Llanos, una infravaloración del género cómico con respecto a la tragedia que, sin embargo, no impide que el filósofo reconozca el carácter lúdico y atractivo del mismo.

Pero, sin duda, Aristóteles es el iniciador de la teoría sobre la comedia en la *Poética*, pues esta obra está consagrada a la descripción de los principios fundamentales del arte literario y pretende establecer los rasgos constitutivos de cada una de las formas y especies del mismo. Dicho interés sólo se consume en el caso de la tragedia, se cumple parcialmente con respecto a la epopeya y se anuncia pero no llega a realizarse en el caso de la comedia. Esta carencia en el estudio de los géneros induce a los estudiosos de esta obra aristotélica a sospechar que su texto está incompleto y que precisamente la teoría de la comedia ocuparía gran parte del texto perdido. Tal sospecha encuentra apoyo en algunos fragmentos de la propia *Poética*, así como en otras obras del estagirita –como la *Retórica* o la *Política*– en las que se alude a distintos aspectos de la teoría de la comedia comentados en dicho tratado poético.

En el texto conservado de la *Poética* Llanos examina con minuciosidad los rasgos caracterizadores de la comedia, que se desprenden al confrontarla con los demás géneros, sobre todo con la tragedia. El propósito que guía a la investigadora es tratar de descubrir, a través de las ediciones de la *Poética* más autorizadas, el sentido original de las ideas de Aristóteles acerca

de la comedia. Sería ocioso y reiterativo explicar, como se hace en la obra objeto de este comentario, todos los rasgos del género cómico tal como se presentan en la *Poética*. Por ello, solo me interesaré por aquellos aspectos que, en mi criterio, se precisan dentro de la investigación de la profesora Llanos o por aquellos otros que con posterioridad han adquirido significados muy distintos de su sentido original.

Así, al hablar del origen, desarrollo e historia de la comedia, Aristóteles la relaciona con las improvisaciones e invectivas que, más tarde, pasaron a formar parte de obras épicas como imitaciones dramáticas puntuales en versos yámbicos o que cobraron mayor extensión alargándose a toda una pieza. En este caso la invectiva deviene en lo risible, materia cómica por excelencia, tal como se recoge en la definición aristotélica de comedia. A juicio de la investigadora, quien se apoya en otros autores, la invectiva guarda relación con la sátira personal, mientras que lo risible tiene que ver con la composición de argumentos de carácter general e impersonal.

Según apunta Llanos, el término de «lo risible» se carga de gran significación para rastrear las ideas aristotélicas sobre la comedia y le permite precisar el sentido que tiene en la *Poética* la expresión «imitación de los peores». La argumentación que Llanos expone es la siguiente:

Si lo risible es objeto de imitación de lo cómico y debe despertar la risa, de ningún modo puede entenderse que cuando Aristóteles define la comedia desde el objeto de imitación de “los peores” se refiera a una interpretación moral (no serán los peores desde un punto de vista ético), sino estética (aquellos que puedan producir la risa y por tanto no despierten ni dolor ni ruina) (Llanos, 2007: 62).

Las acciones de los peores, imitadas en las obras cómicas, son objeto de risa, porque guardan relación con vicios, de-

formaciones o fealdades, que resultan ajenos para los asistentes a la representación.

A juicio de la autora, otro aspecto relevante para la historia de la comedia es la observación realizada por Aristóteles sobre el distinto efecto que tragedia y comedia pretenden provocar sobre los receptores. Los autores de obras cómicas se adaptan al deseo de los espectadores, esto es, eligen en cada caso el argumento que creen causará una mayor satisfacción al público, conclusión similar a la que llegará la psicocrítica muchos siglos más tarde. Pero esta conclusión nada tiene que ver con el final feliz o desgraciado que la teoría medieval considerará como rasgo diferenciador de comedia y tragedia.

Otra idea de gran repercusión posterior en el desarrollo de la teoría de la comedia es el reconocimiento de esta como un género menos apreciado que la tragedia o inferior a ella, que en diversos pasajes de la *Poética*, Aristóteles deja traslucir, tal vez sin pretenderlo. En contra de la opinión platónica, la imitación en modo dramático, al que pertenece el género cómico, resulta ser la de mayor perfección para Aristóteles y la más apreciada por él. Sin embargo, tal aprecio no impide que el filósofo deslice en otros lugares de la *Poética* ideas que contribuirán a crear esa imagen de la comedia como género inferior. Así, al hablar de sus orígenes, advierte que no fue tomada en serio, lo que retrasó su práctica y su triunfo, o minusvalora a los comediantes y a los escritores de comedias; e incluso parece opinar que las obras cómicas presentan mundos ficticios más simples y adaptados a los deseos de los espectadores: con finales dobles, personajes maniqueos, etcétera.

Llanos llega a la conclusión de que, si bien las ideas sobre el género cómico que Aristóteles va desgranando en la *Poética* al hilo de la confrontación con la tragedia no constituyen un corpus teórico sólido, son el origen de otras muchas reflexiones posteriores sobre dicho género.

El estado de latencia en el que vivió el texto de la *Poética* tras la muerte de Aristóteles obliga a la autora de esta *Historia de la teoría de la comedia* a acudir a la vía árabe para explicar la transmisión de este texto aristotélico desde la Antigüedad grecolatina a la Edad Media. Frente a la falta de testimonios seguros sobre esta teoría poética en el mundo griego y latino – comentarios, traducciones– (aunque muchas de sus ideas eran conocidas en la tradición doxática), el mundo árabe tuvo un temprano contacto con las obras del estagirita –y la *Poética* no fue una excepción–. Hubo una fuerte línea de comunicación entre las traducciones árabes de la *Poética*, los comentarios que de ella se hicieron y el especial conocimiento medieval que se tuvo de la misma en Occidente. Tres son los comentarios elegidos por Llanos para rastrear las ideas sobre la comedia: el de Al Farabi, el de Avicena y el de Averroes. Todos tienen una relación desigual con el texto originario y los tres realizan interpretaciones erróneas o lecturas equivocadas del mismo. Por ello, son responsables de una serie de distorsiones sobre el pensamiento aristotélico en torno a la comedia que van a perdurar a lo largo del tiempo. Algunas de ellas son, por ejemplo, la equiparación de comedia y sátira, el reconocimiento de una finalidad moral para la literatura en general y para la comedia en particular o una cierta visión negativa del género cómico. En conclusión, la concepción de comedia que los comentaristas árabes trasladan al medievo es muy distinta de la propuesta por Aristóteles. Pero, como veremos más adelante, la investigadora pone de relieve la originalidad que alcanza la teoría de la comedia en la época medieval gracias a autores – como Donato y Evancio– que no siguen la línea aristotélica.

Las ideas aristotélicas sobre la comedia alcanzarán gran difusión e influencia en el Renacimiento italiano. En efecto, al reaparecer el texto griego de la *Poética* en la Italia del siglo XV, comenzaron a difundirse abundantes copias del mismo. A principios del siglo XVI dichas copias fueron vertidas al latín y

dieron origen al florecimiento de abundantes comentarios y exégesis realizados por autores italianos ya en pleno Renacimiento (segunda mitad del siglo XVI). De ello se deriva un fuerte desarrollo en Italia de la poética o teoría literaria general, con especial atención a la teoría de los géneros. Los comentaristas intentaron aplicar las ideas aristotélicas a los géneros citados en la *Poética* pero no desarrollados (la comedia), así como a los no tratados (la lírica) o a los que habían ido surgiendo en el propio ejercicio de la práctica literaria (la *novella*, por ejemplo). De todo este trabajo surgirá lo que Llanos denomina «teoría neoaristotélica de la comedia», con autores tan destacados como Francesco Robortello, Vincenzo Maggi, Piero Vettori, Ludovico Castelvetro, Alessandro Piccolomini o Antonio Riccoboni, entre otros. En general, todos ellos, al estudiar la comedia, recogen primero lo dicho explícitamente por Aristóteles sobre este género en la *Poética* y, en una segunda operación, proponen una serie de ideas que resultan de la traslación a la comedia de los elementos establecidos para la tragedia en el tratado aristotélico.

El análisis de la teoría neoaristotélica de la comedia está dividido en tres apartados. En el primero, «Definición de la comedia por imitación analógica de la tragedia», Llanos discute cómo se aplica a la comedia la teoría aristotélica de las partes cuantitativas y cualitativas de la tragedia, aunque en ocasiones se mezcla con las aportaciones de Donato acerca de la división de las obras cómicas. En el segundo apartado, «Definición de la comedia por imitación negativa de la tragedia», se recogen los rasgos por los que la comedia se opone a la tragedia, alguno de los cuales se verá más adelante. En el apartado tercero, «Otros aspectos relevantes de la definición aristotélica de la comedia», únicamente se comentan aquellos aspectos en los que los teóricos neoaristotélicos del Renacimiento italiano se apartan de la teoría del propio Aristóteles, bien porque asumen las

soluciones de otros teóricos de la comedia, o bien porque ellos mismos realizan interpretaciones novedosas.

A la hora de tratar las diferencias entre comedia y tragedia, los tratadistas neoaristotélicos adoptan como propias las que se habían consolidado entre los comentaristas de Terencio, Evancio y Donato: el final feliz, la naturaleza ficticia del argumento y la presencia de caracteres humildes, rasgos que se suelen presentar de forma conjunta en sus definiciones de la comedia. El criterio diferenciador en el que más coinciden los comentaristas del Renacimiento es el que el propio Aristóteles había establecido en la *Poética* bajo el principio del distinto objeto imitado por uno y otro género: la comedia es imitación de los peores. Al interpretar el término «peores» los comentaristas neoaristotélicos se apartan del sentido erróneo en clave ético-moral propuesto por los tratadistas árabes y propugnan un sentido social para el mismo: la comedia para ellos es imitación de hombres de rango social inferior.

Los tratadistas neoaristotélicos también abordan otro de los elementos fundamentales con que Aristóteles diferencia el género cómico del trágico —lo risible o ridículo como materia de imitación propia de la comedia— y lo interpretan, siguiendo al filósofo, alejado del vicio, de la maldad o de la negación de la virtud para relacionarlo más bien con la fealdad (*turpitud* o *deformitas*). De este modo, los comentaristas del Renacimiento liberan a la comedia de la censura moral que se le solía aplicar. Algunos de ellos prestan atención primordial a este aspecto esencial del género cómico. Es el caso de Trissino, que profundizó en el análisis de lo ridículo atendiendo a los numerosos aspectos de este concepto. Maggi dedicó todo su comentario, *De ridiculis*, a este rasgo específico del género cómico. En dicho tratado sintetiza todas las teorías anteriores sobre la comedia —Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano— y las combina con nuevas propuestas sobre este concepto, que anticipan futuras teorías sobre lo risible. Todo lo dicho es



indicio del valor y la originalidad de este comentario, cuya influencia se dejará sentir en otros autores.

Otro de los aspectos tratados por los comentaristas del Renacimiento es la definición de la comedia desde el efecto, al que, sin embargo, consideraron un asunto difícil y nunca lo abordaron en términos de una catarsis cómica similar al efecto catártico propio de la tragedia. Tan sólo se limitaron a estudiar temas próximos a este como el de la finalidad de la comedia que, a juicio de Llanos, de ningún modo es criterio diferenciador del género cómico. Tan sólo Guarini llega a proponer un fin propio del género dramático –la purgación– que se concreta de modo específico para cada subgénero. En el caso de la comedia, su efecto consistiría en la purgación de la tristeza por medio de la risa.

La labor de los comentaristas neoaristotélicos fue de gran trascendencia para el avance de la teoría literaria en general y para la consolidación de una teoría de la comedia en particular. Este apartado de exégesis de la *Poética* se cierra con el análisis de otro tratado dedicado a la teoría aristotélica de la comedia. Se trata de un texto localizado en el manuscrito n° 120 de la colección de Coislin de la Biblioteca Nacional de París editado por J.A. Cramer en 1839. Es el *Tractatus Coislinianus*. Para algunos estudiosos este tratado constituiría el segundo libro de la *Poética* dedicado a la comedia. La aparición del mismo generó numerosos interrogantes, como por ejemplo, su autoría –¿un compilador, varios o el propio Aristóteles?– o su naturaleza –¿*Poética* II o la última parte de la *Poética*?–. Sin poder resolver ninguna de estas cuestiones, por carecer de datos fiables, la autora analiza los dos intentos habidos –el de Lane Cooper (1922) y el de Richard Janko (1984)– de reconstruir la teoría de la comedia a partir de este tratado. La principal novedad de esta obra, según sus comentaristas, es que emana de fuentes aristotélicas bien directamente a través de obras pertenecientes al corpus conservado del filósofo –*Poética* y *Retórica* principal-

mente—, o bien indirectamente a través de noticias conocidas gracias a sus discípulos, compiladores o intérpretes.

Llanos dedica el cuarto capítulo de esta *Historia de la teoría de la comedia* a la otra vía de formación de esta teoría, la latina, lo cual significa un retroceso desde el punto de vista temporal y espacial y un alejamiento del enfoque aristotélico. La contribución de los autores latinos a la formación de la teoría sobre el género cómico es de naturaleza diversa. Así, Cicerón y Quintiliano no siguen la línea aristotélica, realizan un acercamiento retórico al tema de lo cómico y se centran en el análisis de lo ridículo. Horacio, por su parte, parece conocer la *Poética* de Aristóteles, que le sirve de guía para la composición de su propio tratado poético —la *Epistola ad Pisones*— en el cual se acerca a la comedia en tanto que género dramático y desde una perspectiva poética.

Tras un breve repaso de la *Rhetorica ad Herennium* de autor anónimo —aunque con frecuencia atribuida a Cicerón— en su contenido referido a lo cómico, la autora dedica su interés al examen de *De Oratore* de Cicerón, obra que concentra la temática sobre lo cómico en el Libro II. El enfoque retórico de esta obra ciceroniana aporta novedades importantes en torno al tema de lo risible como, por ejemplo, la diferenciación de distintos tipos de comicidad, tanto por el grado en que afectan al discurso como por su procedencia del fondo o de la forma, su distinción entre la comicidad moralmente aceptable y la que no lo es, etcétera. Lo que sorprende a la investigadora es observar en el Libro II de esta obra ciceroniana las reflexiones más completas y estructuradas que se pueden encontrar en la Antigüedad sobre lo risible y la coincidencia, pese a que también existan diferencias, entre algunos de los aspectos en ella planteados y los considerados como caracterizadores de una posible teoría aristotélica de la comedia.

Por su parte, M. Fabio Quintiliano en sus *Institutiones Oratorias* trata el tema de lo cómico y lo risible en distintos

momentos de esta obra, lo hace de modo similar a Cicerón y con el mismo enfoque retórico. En opinión de Llanos, el libro VI de su tratado contiene la aportación fundamental de este autor en lo que se refiere al tratamiento del género cómico, pues en él Quintiliano, tomando como base la distinción de los antiguos retóricos de los dos tipos de afectos —*ethos* y *pathos*— que el orador podía suscitar en su auditorio, los acerca a la definición de los dos subgéneros dramáticos principales: comedia y tragedia, respectivamente. Matiza además su significado del siguiente modo: el *ethos* es un sentimiento continuado que tiene que ver con los afectos mitigados, los sentimientos tranquilos, la consecución de la persuasión y con la inclinación a la benevolencia. El *pathos*, por el contrario, es sentimiento momentáneo, relacionado con afectos apasionados y violentos, de gran eficacia para turbar al auditorio.

Llanos señala la trascendencia que la asociación del afecto *ethos* y la comedia va a tener en las teorías posteriores sobre este género, pues Donato asumirá como uno de los rasgos específicos en su definición de comedia el efecto “amable” que la caracteriza. La influencia de este autor se dejará sentir, como veremos, en las teorías que sobre el género cómico se desarrollarán hasta la primera mitad del siglo XVI. Pero Llanos advierte que la definición de *ethos* propuesta por Quintiliano anticipa incluso uno de los rasgos —el de la continuidad de sentimiento— con el que la psicocrítica va a caracterizar el género cómico.

Las ideas de Horacio expresadas en su *Epistola ad Pisones* en relación con la teoría de la comedia son menos numerosas que las de Cicerón y Quintiliano. Entre ellas cabe destacar: la consideración de la comedia en tanto género literario, la función igualadora de la risa o el reconocimiento de una “verosimilitud interna” relacionada con la unión de los hechos en una fábula, y una «verosimilitud externa», según la adecuación entre el mundo ficticio de la comedia y la realidad externa.

En la transmisión de las ideas contenidas en las obras de los escritores latinos, la investigadora, tras un epígrafe dedicado a los «Gramáticos griegos en tiempo y espacio romanos», importantes por su labor transmisora primero entre Grecia y Roma y después entre Roma y la Edad Media, estudia con detenimiento las aportaciones de dos gramáticos latinos –Donato y Evancio (s. IV)– de gran trascendencia para la formación de la teoría de la comedia, pues sus ideas alcanzarán difusión e influencia a lo largo de Edad Media y se prolongarán incluso a los siglos XVI y XVII. Estos dos autores no se limitan a transmitir en sus obras opiniones anteriores sobre la comedia, sino que ofrecen ideas con un alto grado de originalidad. Llanos nos advierte del engaño al que puede inducirnos la enunciación conjunta que suele hacerse del nombre de estos autores, pues la figura que desarrolló una mayor labor tanto en el terreno de la gramática como en el de la teoría de la comedia fue Donato. Él es el autor de *Comentum Terentii*, obra en la que, además de los comentarios de las comedias de Terencio, solía figurar un opúsculo con dos partes *De Fabula* y *De Comoedia* o *Excerpta Comoedia*, ambas atribuidas inicialmente a Donato. Hoy se sabe que *De Fabula* corresponde a Evancio, aunque se haya editado conjuntamente con la obra de Donato.

Las principales ideas de estos autores sobre la comedia alcanzaron gran popularidad y fueron asumidas por los teóricos neoaristotélicos, pese a que se apartaban en algunos aspectos de lo propuesto por Aristóteles. Según la autora del trabajo que venimos reseñando, algunas de las aportaciones más importantes de estos dos teóricos sobre la comedia son las siguientes: el carácter ficticio de los argumentos, la presencia de personajes humildes, el final feliz y el reconocimiento de una finalidad didáctico-moral, pues enseña tanto lo útil como lo rechazable, lo que no impide el deleite de los espectadores. No aluden, sin embargo, a conceptos como catarsis o *ridiculum*, que en la línea

aristotélica se reconocían como importantes para la definición del género.

Otro de los nexos contemplados en la transición de la Antigüedad grecolatina y la Edad Media es la patrística. Los Santos Padres aportan una visión negativa tanto del teatro como de la comedia en todas las etapas y obras en las que desarrollan su estética. Tal visión hunde sus raíces en la teoría platónica.

Una vez que Llanos culmina su revisión de la teoría de la comedia en la Antigüedad clásica con sus dos vías, la griega y la latina, así como el modo en el que se realizó la transmisión y asimilación de las ideas de los distintos autores, se detiene a examinar cómo se produjo la consolidación de la teoría medieval.

El examen lo lleva a cabo en varios apartados. En el primero, «De los gramáticos griegos a las poéticas de los siglos XII y XIII», estudia las principales poéticas habidas a lo largo de un período que va desde el último tercio del siglo XII a mediados del siglo XIII –las de Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf, Juan de Garlande y la de Évrard L'Allemand– y la adopción que hacen de los tres estilos –alto, medio y bajo– como criterio básico para clasificar los géneros literarios y, dentro de ellos, la comedia. La asimilación de la comedia con el estilo bajo, tal como se manifiesta en las poéticas de las que venimos hablando, no afecta únicamente al lenguaje, como sería esperable, sino a todos los demás componentes de la obra cómica –tipo de acciones, personajes, etcétera–. De dicha asimilación se derivan repercusiones para la recepción crítica del género cómico, que pasa a definirse en relación con el estilo bajo y todos los elementos que implica, dejando atrás criterios aristotélicos cruciales de su definición de comedia, como la imitación de lo ridículo o el modo de expresión dramático. Esto lo refleja bien Dante en *La Divina comedia* al titular así una obra alejada del modo dramático y cuya

temática nada tiene de cómico o ridículo, aunque esté escrita en estilo bajo y acabe satisfactoriamente.

En el segundo apartado titulado, «De los gramáticos latinos a los comentaristas de Terencio», Llanos pone el énfasis en un suceso que anticipa la efervescencia de la actividad crítica en la segunda mitad del siglo XVI en torno a la *Poética* de Aristóteles. Tal suceso no es otro que la proliferación de comentarios a las obras de Terencio (finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI) que, a imitación de la obra de Donato y Evancio, adoptaron su misma disposición: comentario a las obras de Terencio, precedido o seguido de un opúsculo de carácter teórico.

El tercer apartado titulado, «Los comentaristas de Terencio», recoge la noticia de los comentarios que surgieron a finales del siglo XV y que continuaron durante la primera mitad de siglo XVI.

Este examen conduce a la autora de la *Historia de la teoría de la comedia* a preguntarse, en un cuarto apartado, por la existencia de una teoría terenciana en el siglo XVI —«¿Teoría terenciana de la comedia en el siglo XVI?»—. De su análisis detallado extrae la siguiente conclusión: «con anterioridad a que se difundiese el ideario contenido en la *Poética* de Aristóteles y se ampliasen sus contenidos sobre la comedia» (Llanos, 2007: 293) en la segunda mitad del siglo XVI, ya existía una fuerte línea de reflexión sobre lo cómico de signo terenciano o donatiano, si bien esta línea teórica no gozó de la misma consideración que la neoaristotélica. En dicha teoría figuraban los mismos elementos —mímesis, partes cuantitativas, argumento, personajes, pensamiento, dicción y espectáculo— que formaban parte del corpus doctrinal de los tratados neoaristotélicos aunque recibían soluciones distintas. Sin embargo lo verdaderamente original y esencial de la teoría desarrollada por los comentarios terencianos reside en la definición que proponen de comedia por oposición a la tragedia, definición que coincide con la establecida por Donato en sus rasgos primordiales —final feliz,

argumentos ficticios, personajes socialmente bajos, a veces, también con bajeza moral, estilo humilde, etcétera—. También se observa en ella una especial insistencia en la finalidad didáctico-moral del género cómico, consecuente con el predominio que dicha finalidad tenía para todo tipo de literatura en la Edad Media, que ahora será interpretada con nuevos matices. Esta cuestión, con un origen muy antiguo — Platón, Cicerón, Quintiliano, los Santos Padres—, fue reactivada por la escolástica, que propugnaba la conveniencia didáctica de la comedia, pero también un manejo prudente de la misma dada su peligrosidad. Pero los autores de los tratados terencianos, por su proximidad al pensamiento humanista más confiados en el buen criterio del ser humano, ponderaban la utilidad de la comedia como instrumento de la enseñanza-aprendizaje en su calidad de antiejemlo que los espectadores sabrían aprovechar.

En el quinto capítulo de esta primera parte, que la autora titula «Fundamentos y carencias de una teoría de la comedia», se hace un balance de las dos vías fundamentales de reflexión sobre el género cómico en sus manifestaciones últimas: la neoaristotélica de la segunda mitad del siglo XVI y la donatiana o terenciana de la primera parte de este mismo siglo. Llanos afirma que los neoaristotélicos aprovechan la teoría de los terencianos, de signo más descriptivo, para enunciar, sumándola a la de corte aristotélico, más metódica, su propia teoría de la comedia. Ambas líneas teóricas, donatiana y neoaristotélica, en opinión de la autora, reflejan carencias que condicionan las taras que se observarán en el desarrollo posterior de la teoría de la comedia, a saber: una definición de comedia en la que predominan los rasgos descriptivos y verbales y la falta de una perspectiva ontológica y pragmática, centrada en lo ridículo y en el efecto cómico, que, en su criterio, son esenciales en la caracterización del género.

Con este balance se cierra la primera parte de la *Historia de la teoría de la comedia* para dar paso a la segunda cuyo título, «La

preceptiva dramática cómica del siglo XVII español. La tensión entre la teoría y la práctica» anticipa el contenido de la misma que no es otro que el estudio de la preceptiva dramática cómica del Siglo de Oro español. Al lector puede resultarle sorprendente esta repentina restricción del campo de investigación, pero no debemos olvidar el propósito inicial del proyecto, el estudio de la comedia española áurea a la luz de la teoría psicocrítica de Mauron. Esta intención inicial justifica la acotación restrictiva del objeto de investigación que, sin embargo, en mi criterio, merecería una explicación por parte de Llanos una vez tomada la decisión de transformar en una monografía la *Historia de la teoría de la comedia*.

Antes de entrar en el estudio de la preceptiva del Siglo de Oro español, la investigadora se detiene a considerar en este contexto los antecedentes de dicha preceptiva en los siglos XV y XVI. Los rasgos considerados acerca de la reflexión teórica de estos dos siglos son, entre otros, los siguientes: la influencia inicial de la corriente latina en el estudio de los aspectos teóricos tratados; la aplicación de la teoría a la descripción de obras dramáticas contemporáneas, antes que a las clásicas; la visión dualista, de ascendencia donatiana, que enfrenta tragedia y comedia con consecuencias negativas para la valoración del género cómico, pese a ser este último el género más cultivado y el que gozaba del favor del público; la revalorización posterior, a finales del siglo XVI, por parte de algunos autores —Juan de la Cueva, Díaz Rengifo— y especialmente por parte de Francisco López Pinciano en su obra *Filosofía antigua poética*.

Precisamente al estudio de esta obra dedica Llanos el capítulo siguiente de la segunda parte de su investigación, prueba de la importancia que le concede para el desarrollo de la preceptiva de la comedia en el Siglo de Oro. En efecto, la autora da variadas razones para justificar la valoración positiva que le merece la poética de Pinciano. Así, señala que es la obra que introduce en España la vertiente aristotélica de reflexión



sobre la comedia en el marco de la tradición latina predominante en el siglo XVI. Considera asimismo que este autor demuestra un conocimiento profundo tanto de la teoría aristotélica como de las poéticas neoaristotélicas, lo que le permite analizar con acierto algunas de las cuestiones más problemáticas de la teoría de la comedia, apoyándose en las obras más clarividentes de los tratadistas del Renacimiento, y a la vez corregir las interpretaciones más sesgadas e imprecisas presentes en ellas. Llanos reconoce además la originalidad y elaboración propia que Pinciano demuestra en su poética, al lograr la integración de la vertiente aristotélica y la tradición latina con gran número de fuentes y conocimientos en un sistema de pensamiento que, si no es original, alcanza una divulgación extensa.

El análisis que Llanos realiza sobre el contenido de la poética de Pinciano, en lo que a la teoría de la comedia se refiere, es sumamente detallado, pero interesa destacar aquí tan solo aquellos aspectos que, a juicio de la investigadora, resultan decisivos para la definición del género cómico, a saber: lo ridículo, como la materia específica de la comedia, y la catarsis cómica, como efecto diferenciador de la misma. En una de las distintas definiciones de comedia que Pinciano propone en su poética —aquella que, a través de Fadrique, presenta como propia: «comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y de la risa» (Llanos, 2007: 342)—se advierte el peso de la tradición aristotélica al señalar un efecto específico para el género cómico paralelo al establecido por Aristóteles para la tragedia. De alguna manera, este reconocimiento equipara comedia y tragedia y, por ello, significa una revalorización de la comedia. Si en la definición señalada no aparece el otro elemento aristotélico propio de la comedia, relativo al objeto de imitación, las acciones ridículas, tal ausencia, como apunta Llanos, es solo transitoria pues reaparece en el momento más

oportuno: al tratar la definición de tragicomedia, subgénero dramático que, como indica Pinciano, imita acciones graves y no ridículas como sí lo hace la comedia, aunque coincida con ella en los otros dos aspectos, pues es «poema activo» que «limpia el ánimo de las pasiones por medio del deleite y de la risa». Con este planteamiento Pinciano anticipa cuestiones problemáticas en torno al nuevo subgénero dramático desarrollado en España que serán abordadas por los preceptistas del siglo XVII.

La lucidez del análisis llevado a cabo por Llanos sobre el contenido de la poética de Pinciano se pone de manifiesto al señalar, pese a la valoración positiva que le merece este tratado, que la novedad de las soluciones propuestas por este autor es solo relativa. En lo que al efecto de la comedia se refiere, Pinciano, al igual que los teóricos neoaristotélicos del Renacimiento, se desentiende del estudio de la construcción de la obra cómica —cuestión que Aristóteles estudia con detenimiento en la *Poética* en el caso de la tragedia— para considerar únicamente una de las dimensiones del efecto: las reacciones puntuales de los espectadores. Tampoco en el tratamiento de lo ridículo Pinciano va más allá de la tradición previa y del tratamiento retórico que había recibido tanto en los autores latinos como en las poéticas neoaristotélicas del Renacimiento.

«El siglo XVII español o la dialéctica de las controversias» es el capítulo en el que Llanos concentra su investigación sobre la teoría de la comedia del siglo XVII español, que más que teoría es una preceptiva. Desde el comienzo advierte que la mayor novedad de la reflexión teórica de este momento reside en las controversias que se originan ante el reto de aplicar la teoría anterior a la descripción de la nueva comedia. Pasa después a diferenciar la controversia estética, objeto primordial de su investigación, de la controversia ética, más prescindible desde el punto de vista de una reflexión teórica sobre la comedia,

aunque con frecuencia se presentaban unidas y eran indisociables.

La autora de la investigación anticipa su propósito de prestar menor atención a la controversia ética, aunque no por ello deja de analizar con detalle las razones que en el contexto histórico del momento motivaban el rechazo de la comedia desde el punto de vista moral –su escasa capacidad didáctica por no educar en las buenas costumbres y mostrar, en cambio, los vicios–. La práctica teatral de la época –la presencia de mujeres en escena como actrices e incluso como espectadoras– también era otra fuente de críticas y en numerosas ocasiones originaba el cierre de los teatros. Después de señalar distintas etapas de esta controversia ética así como los cierres teatrales que se sucedieron bajo su influencia, Llanos comenta las obras que se mostraron más críticas hacia la comedia.

Tampoco pierde de vista la otra cara de esta polémica al estudiar en distintas obras y autores la postura contraria de defensa de la moralidad de la comedia, basada en la capacidad didáctico-moral del género que invita a imitar las acciones nobles y a rechazar aquellas que la propia ficción presenta como reprobables –es el caso de la obra anónima *Discurso apologético en aprobación de la comedia* (1646)–. Otras obras y autores apoyan su defensa moral en la necesidad de que la bondad ética sea considerada en cada una de las comedias, argumento que abre el camino a la valoración positiva de algunos subgéneros cómicos –comedias de santos, de historia, de amor...–.

El examen de la controversia estética lo realiza Llanos en tres epígrafes a los que, tal vez por contagio del tema que viene tratando, denomina con la palabra *acto* seguida del número romano correspondiente y del título.

Así, en el primer epígrafe –«La controversia estética, acto I: la primera década del siglo XVII. La necesidad de un lugar teórico para la nueva práctica»–, que la investigadora extiende

hasta la aparición del *Arte Nuevo* de Lope de Vega, se ocupa tanto de los tratados que mantienen una actitud positiva hacia la nueva Comedia lopesca como la de aquellos otros que detentan una valoración negativa de la misma.

La revisión de los tratados de actitud positiva hacia la nueva Comedia se apoya fundamentalmente en tres obras: *Cisne de Apolo* (1602) de Carvallo, *Loa de la comedia* (1603) de Agustín de Rojas y *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva. Todas ellas mantienen el rechazo hacia la teoría anterior que, en su criterio, ya no sirve para juzgar la nueva producción dramática y basan su defensa de esta nueva forma en el argumento de que el paso del tiempo hace inevitable el cambio en las producciones literarias. En general, consideran que el nuevo modelo de comedia es superior a los que hasta el momento se habían escrito.

De las teorías negativas sobre la comedia Llanos examina la postura de Cervantes manifestada en el capítulo 48 de *El Quijote*, donde se acusa a la nueva comedia de ser un género comercial con baja calidad estética, opinión que modificará posteriormente (véase más abajo).

Tras la revisión crítica de lo que la autora de esta densa investigación considera el primer acto de la controversia estética, extrae algunas conclusiones como, por ejemplo, que en este período no se produce un verdadero cambio de paradigma en la teoría de la comedia. Por el contrario, hay un estancamiento teórico por el afán de prolongar el continuismo descriptivo que desatiende los criterios que Llanos considera esenciales para la definición de género cómico –lo ridículo y la catarsis cómica–. La aportación que reconoce como más innovadora es la relevancia que adquiere el *enredo* en la trama cómica como elemento imprescindible para el mantenimiento de la tensión y la suspensión del ánimo de los espectadores.

En «La controversia estética, acto II: la polémica entre antiguos y modernos. La propuesta de un Nuevo Arte» Llanos comienza por advertir que la aparición en 1609 del *Arte Nuevo*

*de hacer comedias en este tiempo* marca un hito en la preceptiva dramática española del siglo XVII, y no tanto por las novedades que aporta sobre el género cómico cuanto por las consecuencias que provocan sus opiniones, avaladas por el éxito de sus comedias, al dividir el panorama crítico de la época en dos posturas: la de los contrarios a sus ideas –Cristóbal de Mesa, Suárez de Figueroa, Cascales y Villegas– y la de los seguidores y discípulos –Carlos Boyl, Ricardo de Turia, Guillén de Castro o Tirso de Molina, entre otros–.

Al centrarse en el análisis del *Arte Nuevo*, Llanos apunta las escasas aportaciones del texto a la teoría de la comedia tanto en el ámbito español como en el europeo. Lope comienza por diluir la idea de comedia al generalizar el carácter tragicómico de la nueva variedad a todas las composiciones dramáticas. De este modo, viene a negar la posibilidad de existencia de los dos géneros tradicionales, tragedia y comedia, subsumidos en la tragicomedia. Muchas serán las voces que, ya en su tiempo, se alzarán para rechazar la existencia de un tercer género, el tragicómico, perfectamente explicable desde los otros dos. Precisamente de estas dos posiciones surgirá la controversia en todo su auge y originará dos corrientes: la de los Modernos, partidarios de la nueva comedia, y la de los Antiguos, inclinados a la conservación de las variedades mayores del género dramático.

Una vez que Lope se inclina por la variedad tragicómica de la nueva comedia, no puede sorprender que su peculiar tratado no profundice en los rasgos que la autora de este trabajo considera específicos y esenciales para la diferenciación del género cómico. Ello no es óbice para que Llanos analice con detenimiento los contenidos que apuntan a un reconocimiento del efecto específico de dicho género, como, por ejemplo, la recomendación de Lope de dilatar la resolución del final de la obra para mantener en suspensión el ánimo de los espectadores; o bien las alusiones, en distintos pasajes del

tratado lopesco, al efecto deseable para la comedia mediante el verbo latino «mouere», para el que parece advertir, sin embargo, un sentido relacionado con un efecto didáctico antes que catártico.

Un paso más en el análisis de este segundo momento de la polémica lo constituye la revisión de las posturas, ya anunciadas, de Antiguos y Modernos. Los Modernos consideraban necesario sustituir la tradicional teoría de la comedia por un Nuevo arte adecuado al estudio de la nueva producción dramática. Con gran detalle, Llanos pasa revista a las ideas en las que los principales autores y obras de esta corriente fundamentan su defensa de la nueva comedia: la necesidad de cambio, la variedad necesaria a cualquier ente natural o creación humana, el gusto del público, etcétera.

Los Antiguos, por su parte, defendían la continuidad de la teoría antigua, largamente gestada, y criticaban el desconocimiento de los preceptos clásicos —de ascendencia aristotélica sobre todo—, que los seguidores del *Arte Nuevo* manifestaban en sus escritos. La investigadora elige como figuras ilustrativas de esta postura a dos autores, Cristóbal Suárez de Figueroa y Francisco Cascales, que en sus obras realizan la defensa de su actitud desde criterios moralistas, el primero, y desde principios estéticos más profundos, el segundo, quien aboga por mantener la división del género dramático en tragedia y comedia por haber sido establecida desde la antigüedad por teóricos de gran prestigio.

En un nuevo epígrafe, la autora del trabajo atiende al que considera el núcleo de la controversia que no es otro que la justificación de la tragicomedia en un aspecto primordial: la *mezcla* de lo trágico y lo cómico. Este asunto no era exclusivo de los preceptistas españoles: también en Italia y en Inglaterra se discutía sobre la legitimidad de la tragicomedia, aunque en España la polémica alcanzó mayor efervescencia. A juicio de Llanos, dos autores —Francisco de Córdoba y Ricardo de Turia—

son los que con mayor rigor y con argumentos más convincentes defendieron la existencia de la tragicomedia alegando, por ejemplo, la mayor complejidad de un género mixto frente a uno puro o la gran dificultad a la que se enfrenta el autor de comedias por la necesidad de adaptarse al gusto del público, siempre inestable y cambiante. Frente a ellos, Cascales se muestra partidario de perpetuar la pureza de los géneros tradicionales y rechaza incluso el nombre de tragicomedia que pretende sustituir por tragedia doble o comedia doble.

Todo lo expuesto lleva a la autora a plantearse cuál era la teoría del Arte nuevo desarrollada en los tratados posteriores a Lope y cuál seguía siendo en esta época la del Arte antiguo entre sus defensores. Con respecto a la del Arte Nuevo, constata la pretensión de los teóricos de atenerse únicamente a la práctica teatral del momento, sin atención alguna a la tradición previa. El resultado es una teoría de carácter sumamente descriptivo que no aspira a la elaboración de conceptos generales válidos y aplicables más allá del teatro español del siglo XVII. Como muestra ilustrativa de esta tendencia se señalan, por ejemplo, las posturas de Carlos Boyl en *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616) o la de Cervantes en el «Prólogo» a *Una comedia y ocho entremeses* (1615). El primero anota como rasgos esenciales de la nueva comedia: la presencia de la traza o maraña, el tema amoroso o la dimensión lúdica del teatro, que da gusto y alegría al público. Cervantes —que había rectificado su postura negativa hacia la nueva comedia en *El rufián dichoso*— en el prólogo mencionado describe los pasos por los que fue pasando la comedia española contemporánea desde Lope de Rueda hasta Lope de Vega y sus seguidores. Al hablar de sí mismo alude, por ejemplo, a cómo se atrevió a reducir las cinco jornadas, propias de las comedias antiguas, a las tres habituales en la nueva comedia. A Lope de Vega le reconoce el mérito de «alzarse con la monarquía cómica» (Llanos, 2007: 414).

En relación con la posibilidad de una teoría de la comedia que, en el siglo XVII, siguiese la doctrina tradicional sobre el género –un Arte antiguo–, Llanos confirma su existencia y se detiene a considerar el esfuerzo de sus defensores por lograr un estudio de la comedia de ascendencia aristotélica, con vocación general y sistemática, similar a los desarrollados en Italia en la segunda mitad del siglo XVI por los tratadistas neoaristotélicos. Como ejemplo de tal propuesta teórica la autora del trabajo que venimos comentando cita la parte dedicada a la teoría de la comedia dentro de *Las tablas poéticas* (1617) de Cascales, tratado que no desmerece en nada de los neoaristotélicos.

El tercer apartado sobre las polémicas del siglo XVII Llanos lo titula «La controversia estética, acto III: la radicalización de la polémica y la síntesis hacia una teoría integral de la comedia». En él advierte la continuidad de las dos tendencias en la reflexión sobre este género: una de signo descriptivo e histórico relacionada con los partidarios del Arte nuevo y otra, promovida por los defensores del Arte Antiguo, de carácter más general e integrador. A lo largo de este período –finales del siglo XVII– esta segunda será la que prevalezca mientras que la primera va perdiendo fuelle, porque cada vez más se pone en duda la naturaleza cómica de la tragicomedia.

La posición de los defensores del Arte nuevo alcanza ahora un radicalismo excesivo: el rechazo absoluto hacia la comedia antigua, rechazo que puede observarse, por ejemplo, en el título de la obra de Barreda –*Invectiva de las comedias que prohibió Trajano y apología de las nuestras*–. Este autor, junto con Pellicer, ilustra la postura de los partidarios del Arte nuevo. Ambos realizan una defensa hiperbólica y desmedida de la nueva forma, criticando a los comediógrafos clásicos y toda la teoría anterior. En su ponderación van tan lejos que pretenden elevar a preceptos universales el tratamiento que reciben en las comedias de la época algunos elementos –el amor, los celos o el enredo–, propios de la nueva comedia, pero también presentes desde la



antigüedad en las obras pertenecientes a dicho género. Llanos advierte, en este intento de ceñirse exclusivamente a los preceptos de la nueva forma, la pretensión de abandonar la perspectiva teórica generalista para limitarse exclusivamente a las comedias de ese momento histórico.

Por su parte, los defensores del Arte antiguo propugnan una teoría general de la comedia basada en la integración de las dos vertientes anteriores –la aristotélica y la latina– con algunos rasgos característicos de la nueva comedia. Son muchos los autores y obras representativos de esta corriente analizados por Llanos. Como muestra de la voluntad sintética e integradora de todos ellos sirve, en mi opinión, su alabanza hacia la figura de Calderón de la Barca, que en su dramaturgia supo conjugar el respeto a la tradición teórica anterior con el gusto del público. Para esta generación de teóricos de finales del siglo XVII, Calderón supone «el clímax de perfección de la comedia española» (Llanos, 2007: 443), en sustitución de Lope de Vega.

Sin embargo, la autora de la investigación echa en falta, en la teoría desarrollada en este tercer período de la controversia, una clarificación de los criterios empleados para distinguir tragedia y comedia que pusiera orden en la confusión terminológica que la tragicomedia había instaurado. A juicio de Llanos, tan solo Mártir Rizo caracteriza la comedia por rasgos esenciales: la imitación de materias y personajes ridículos y la finalidad específica de mover a risa. En su análisis ve la proximidad de este autor al reconocimiento de la catarsis cómica al señalar que la comedia, a diferencia de otros géneros, aparta de los espectadores pasiones, descontentos y pesares que alteran su tranquilidad. Finalmente la investigadora afirma que, aunque entre los tratadistas de finales del siglo XVII, el criterio del efecto específico no llegó a imponerse, ejerció una cierta influencia, pues solo así puede explicarse la proliferación de escritos en los que la comedia era caracterizada como género de

naturaleza lúdica, opuesto a los demás y especialmente a la tragedia.

De todo lo anteriormente expuesto se deduce la aproximación de las posturas de Antiguos y Modernos y la aceptación por parte de unos y otros de los principios de sus contrarios. Buen ejemplo de todo ello es la admisión por parte de Cascales, defensor acérrimo del Arte Antigo, de elementos trágicos en la comedia.

Al concluir la revisión de la convulsa preceptiva española del siglo XVII, se entra en la tercera parte de la *Historia de la teoría de la comedia* titulada «Hacia una teoría global y poético-filosófica del género cómico», que la autora divide en dos capítulos, nueve y diez.

En el señalado con el número nueve, Llanos hace un balance de la preceptiva del siglo XVII español que la conduce a la conclusión, en parte ya anticipada, de que finalmente en dicho siglo se produce una revalidación de la teoría general de la comedia. Advierte asimismo que, en el fondo, en dicha teoría se encuentran avances y deficiencias similares a los que la reflexión sobre lo cómico había tenido con anterioridad a dicho siglo, aunque la fuerte controversia los puso en una mayor evidencia.

Las cuestiones debatidas en las polémicas serán las mismas que se planteará Mauron en pleno siglo XX en su teoría psicocrítica de la comedia. De este modo introduce Llanos la teoría que va a ser objeto de su análisis en el capítulo siguiente y justifica el salto temporal –del siglo XVII al XX– afirmando que, más que una historia de la comedia en perfecto orden cronológico, su objetivo fue siempre el desarrollo de las ideas fundamentales y las redes de pensamiento que constituyen dicha teoría. Por otra parte, en su criterio, la psicocrítica de la comedia asume el pensamiento filosófico sobre la risa y sobre lo cómico desarrollado entre los siglos XVIII y XX por pensadores y filósofos –tales como Kant, Freud o Bergson–. Esto no significa que, a lo largo de los siglos mencionados, se

hubiera abandonado la línea poética que la indagación sobre el género había seguido con preferencia desde la antigüedad clásica. Las dos líneas de especulación –la poética y la filosófica– se consolidan y propician que un autor como Mauron formule la teoría integral del género cómico.

El capítulo décimo está dedicado a la exposición de la doctrina de Mauron sobre la comedia. Concretamente, Llanos parte de la obra *Psychocritique du genre comique* para estudiar la propuesta integradora que sobre este género hace el autor, propuesta que recoge muchos de los criterios empleados a lo largo de la historia para su definición, bien para asumirlos, o bien para, desde esa óptica, darles nueva solución. Además, Mauron puede ayudar a compensar alguna de las carencias que, en el curso de la investigación, la autora había detectado en otros tratadistas.

Llanos destaca como piedra angular de la teoría de Mauron el criterio del efecto, que, a su juicio, resulta esencial para su definición y que había sido soslayado por toda la teoría anterior. Por el contrario, Mauron atiende al efecto en sus dos dimensiones, como reacción del espectador y como construcción del autor. Con respecto a la reacción del espectador contempla no solo la fisiológica –la risa–, sino también la psicológica –la euforia o tensión cómica–; en relación con la construcción del autor, presta atención tanto a la comicidad verbal de incidencia puntual y vertical en el discurrir de la trama, como a la comicidad de lo argumental, creada a partir de todos los elementos de la historia, de incidencia más prolongada y horizontal, dilatada de principio a fin de la obra. Tal planteamiento le permite aglutinar las dos líneas de reflexión sobre lo cómico: la poética, relacionada con la creación por medios literarios y dramáticos, y la filosófica, en la que lo cómico se estudia como fenómeno que va más allá de las categorías estéticas. Por todas estas razones, la tesis de Mauron sobre lo cómico le va a permitir entre otros logros: dar una definición de

este género y establecer sus límites con otros subgéneros dramáticos, y especialmente conseguir su diferenciación definitiva de la tragicomedia, objeto de tantas discusiones durante el siglo XVII, y, quizá el mayor de todos ellos, profundizar «en la complejidad de la construcción cómica que, para la psicocrítica, exige al autor no sólo un manejo en el plano consciente de la dimensión verbal sino también una serie de estrategias inconscientes que afectan a cuestiones profundas de la psicología humana» (Llanos, 2007: 16).

Llanos ha demostrado el rendimiento de la teoría psicocrítica al aplicarla al análisis de las comedias españolas del Siglo de Oro —en su obra *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, ya mencionada— y advertir que en ellas se produce un proceso de inversión de las situaciones angustiosas humanas que, a través de su representación ficticia, son vividas de un modo alegre y liberador, aunque inconsciente, en un proceso similar a cómo vive el niño sus propias angustias invertidas a través del juego. Es esta una interpretación precisa de lo que podría haber sido la catarsis cómica si Aristóteles la hubiera formulado y, como en el caso de la tragedia, constituiría el criterio decisivo para la diferenciación del género cómico.

## Bibliografía

- Butcher, S. H. (1951<sup>4</sup>) [1911]: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York, Dover Publications.
- Cooper, Lane (1922): *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of 'Poetics' and a Translation of 'The Tractatus Coislinianus'*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- Cooper, Lane (1947)[1913]: *Aristotle on the Art of Poetry. An Amplified Version with Supplementary Illustrations*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

- García Yebra, Valentín (1974): *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- Janko, Richard (1984): *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Llanos López, Rosario (2005): *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Oviedo-Kassel, Reichenberger.
- Mauron, Charles (1964): *Psychocritique du genre comique*, Paris, J. Corti.
- Mauron, Charles (1998) [1964]: *Psicocrítica de género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière*, Madrid, Arco/Libros. Traducción al español por María del Carmen Bobes Naves.

Gloria Baamonde Traveso  
*Universidad de Oviedo (España)*