



Autora: Ana Arcas Espejo.

Categoría académica: Licenciada en Bellas, Titula Superior en Arte Dramático, Especialidad de Escenografía.

D. E. A. en el Doctorado de Ciencias del espectáculo. Facultad de Filología, Universidad de Sevilla.

Doctoranda de programa Patrimonio artístico andaluz y su proyección Iberoamérica (con Mención de Calidad), Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla.

Institución: Asesora Técnica Docente Enseñanzas Artísticas Superiores, Consejería de Educación, Junta de Andalucía.

Profesora de Técnicas Gráficas en la especialidad de escenografía de la Escuela de Arte Dramático de Sevilla.

Dirección de correo electrónico:

arcas.espejo@gmail.com

INFLUENCIAS DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES EN LOS TRATADISTAS DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

INFLUENCES OF THE ARISTOTLE'S
POETIC IN THE WRITERS OF
TREATISES DURING THE ITALIAN
RENAISSANCE.

Fecha de recepción: Septiembre 2011

Fecha de aceptación: Octubre 2011

BIBLID [2254-2108 (2011), 4; 17-28]



RESUMEN: El siguiente artículo pretende exponer someramente las características más relevantes de las teorías que desde la segunda mitad del XVI comenzaron a retomar y reinterpretar los principales teóricos y autoridades italianos a raíz del descubrimiento de la Poética de Aristóteles. La mayoría de estos tratados y compendios saltan las fronteras italianas divulgando la doctrina nearistotélica y condicionando la recepción y comprensión del texto en teatro renacentista.

SUMMARY: This article aims to provide the reader with an outline of the major characteristics of the theories that the main theoretical and Italian authorities began to resume and reinterpret in the second half of the sixteenth century as a result of Aristotle's Poetics discovery. Most of these treaties and compendiums skip the Italian borders and spread the neo-Aristotelian doctrine abroad by conditioning the receipt and understanding of the text in Renaissance theater.

Palabras clave: Poética; Aristóteles; Renacimiento; comedia; tragedia; tratado; Giambattista Giral di Cintio; Francesco Robortello; Giovan Giorgio Trissino; Giulio Cesare Scaligero; Sebastiano Minturno; Ludovico Castelvetro

Keywords: Poetics; Aristotle; Renaissance; comedy; tragedy; treatise; Giambattista Giral di Cinthio; Francesco Robortello; Giovan Giorgio Trissino; Giulio Cesare Scaligero; Sebastiano Minturno; Ludovico Castelvetro

INFLUENCIAS DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES EN LOS TRATADISTAS DEL RENACIMIENTO ITALIANO

Con el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, a finales del siglo XV, cambia la manera de escribir y comprender la tragedia¹. Esta obra se convertirá en un texto que proporcionará las bases y fundamentos del discurso teórico sobre la poesía y sus especies. Sin embargo, como apunta M^a Rosa Álvarez Sellers: “práctica y teoría siguen caminos dispares y la primera se anticipa a la segunda” (Álvarez Sellers, 1997: 119). Así, mientras los dramaturgos anegaban los escenarios de escenas fuertes y violentas, los tratadistas aristotélicos intentan interpretar la *Poética* en asentido moral y placentero. Por este motivo, los constantes debates intentarían comprender la catarsis y su significado, alejándose cada más de la verdadera esencia de la tragedia clásica, en la que el *fatum* (motivo pagano e irracional) será sustituido, debido a las creencias religiosas, por la divina Providencia (Álvarez Sellers, 1997: 121).

Hasta la llegada Giral di Cintio y del aristotelismo, el punto de referencia es la comedia, que cuenta con una teoría dispersa en prólogos y otros escritos, pero no recogida en tratados. A partir de Francesco Robertello se intentan adaptar las ideas de Aristóteles

¹ La *Poética* de Aristóteles fue redescubierta en los últimos años del siglo XV. Traducida al latín por Giorgio Valla, el cual publica la obra en Venecia en 1498. Poco después, en 1508, es editado el texto en griego. En 1536 aparece la edición bilingüe, en griego y latín, realizada por Alessandro de'Pazzi, y en 1548 se edita la primera edición crítica, con traducción latina y un comentario de Francesco Robertello. El proceso se completará con la traducción al toscano de Bernardo Segni en 1549.

sobre tragedia y comedia (autor de *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, explicaciones de 1548 a las cuales les añade, siguiendo el método de Aristóteles, unos tratados sobre la comedia, la sátira y la elegía). A Robertello le seguirán Vivenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi, autores del segundo tratado en latín. A continuación surgirán los comentarios que ahondan en la teoría de la comedia, como Giogio Trissino con *La quinta e la sesta división Della Poetica* (1562). Le seguirán Giulio Cesare Scaligero con *Poetices libri Septem* (1561) y Antonio Minturno con *De poeta* (1559) y *L'Arte poetica* (1564), Castelvetro con la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et apostata* (1570), Antonio Viperano autor de *De poetica libri tres* (1579) y Giason Denores con el *Discorso* (1586) y la *Poética* (1588). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et apostata* (1570). En 1587 serán publicados los tratados *Ars comica ex Aristotele derivata* y la *Poética* de Antonio Riccobono².

1. GIOVANBATTISTA GIRALDI CINTIO

Giambattista Giraldo Cintio (1504-1573) fue uno de los primeros en escribir tragedias inspiradas en las reglas de Aristóteles y Séneca. Vivió en la corte de Ferrara, donde estudió medicina y enseñó retórica entre 1531 y 1563, llegando a ser secretario del Duque Ercole II. Pocos fueron los que como Giraldo supieron combinar su actividad como dramaturgo con sus investigaciones filosóficas.

En el *Discorso Intorno al Comporre Delle Comedie e Delle Tragedie*, de 1554 proclama la autoridad de Aristóteles, pero manifiesta la necesidad de adaptarse a los nuevos gustos. Este tratado, escrito diez años antes de su publicación, está plagado de reflexiones y comentarios sobre el carácter de las representaciones teatrales de la corte Ferrara. En el *Discorso* añade observaciones personales sobre "le cose sceniche" como consideraciones acerca del comportamiento de

los actores, o de las características del vestuario.

Giraldo además rechazó la norma clásica de que la fabula se tuviese que basar en un argumento de carácter histórico. Abogaba por la capacidad inventiva del autor siempre que ello no conllevara la pérdida de la finalidad didáctica y moralizante de la tragedia. El poeta debe elegir acciones posibles e ilustres, protagonizadas por personajes de elevada condición. La clase social se convertía en el elemento distintivo para diferenciar tragedia y comedia. Siguiendo estas teorías compuso las 112 novelas publicadas en sus *Hecatommithi*.



Asimismo coincide con Aristóteles en condenar la intervención de divinidades y seres sobrehumanos, así como las tramas artificiosas e inverosímiles (Álvarez Sellers, 1997: 114).

En el final del *Discorso*, Giraldo diserta acerca del lenguaje apropiado para la comedia y para la tragedia, que ambos casos deberá ser adecuado y comprensible. También hace referencia a la catarsis aristotélica como medio para liberar las pasiones, que además lleva añadida una finalidad moral y educativa. El héroe trágico ideal es aquel que sin ser demasiado bueno, ni demasiado malo comete un error trágico (hamartia) con el cual se induce terror y compasión en la audiencia. En esto coincide con Aristóteles que se decanta por aquellos errores que se producen por ignorancia e implican una anagnórisis final (Álvarez Sellers, 1997: 119).

Pero sobre todo Giraldo destaca por ser uno de los primeros teóricos europeos en

considerar las reacciones y gustos del público. Para él la tragedia puede tomar dos caminos: aquellas que terminan en “il dolore”, o aquellas que conducen al “lieto fin”. Por otra parte Giraldi apenas se refiere a la unidad de acción, sin embargo hace alusión a la unidad de tiempo cuando recomienda, siguiendo las doctrinas de Aristóteles, un “giro de sol” para el desarrollo de la acción dramática. Por otra parte, toma de Séneca la tendencia a hacer reflexiones filosóficas a través de sus personajes y la segmentación en cinco actos, sus personajes guardan las leyes del decoro comportándose de acuerdo a su condición social. Además Giraldi presta una especial atención a los entre actos, insertando en ellos intervenciones musicales para hacerlos más amenos.

En *Orbecche* (1541), tragedia representada en 1543³, Giraldi sanciona y critica las novedades técnicas incorporadas por Trissino y sus seguidores florentinos, abogando por una nueva tragedia de inspiración senequista⁴. Además de conciliar sus teorías con Aristóteles y Séneca, también lo hace con Horacio; de esta manera obtiene una poesía en la que conviven el placer con el fin moral. Como dramaturgo no destaca por la calidad técnica y estilística de sus piezas, pero su producción influyó mucho en escritores posteriores, con la introducción de lo horrendo y lo novelesco en la representación, oponiéndose a Aristóteles y Horacio. Su espíritu renovador le llevó a apostar por una poética, que aunque conocedora de las reglas clásicas, conscientemente decide no seguirlas.

2. FRANCESCO ROBORTELLO

Robortello fue el primero en teorizar e interpretar la *Poética* de Aristóteles en el tratado *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes* (Florencia 1548). Después de él

continuaron muchos estudios sobre la *Poética*. Resultando multitud de aportaciones que, ya fueran en contra o a favor, tenían como precedente a Robortello.

Robortello era conocedor de cuatro traducciones anteriores a la *Poética*: el comentario de Averroes en traducción que se hizo al latín en 1481, la traducción latina de Giorgio Valla (1498), la primera edición del texto griego (1508) y la traducción latina de Alessandro Pazzi (1536). Robortello trabajó con un manuscrito de la *Poética* perteneciente al fondo Medici, además dominaba a la perfección las generalidades de la tragedia y comedia de Donato y Diomedes, así como las principales obras poéticas en latín.

Su comentario del tratado *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes* comienza con una dedicatoria a Cosimo de Medici, tras el cual Robortello realiza su interpretación del texto griego.

Persuasión, progreso moral, efecto sobre la audiencia y sensaciones placenteras son algunos de los objetivos principales del método que propone Robortello. Ya desde el prólogo expone su pensamiento acerca del arte poético: fundamentado en el placer, la utilidad y la imitación. La diferencia más clara reside en que para Robortello la imitación no es solo de pasiones y acciones humanas, como sucede para Aristóteles, sino de todo tipo de cosas. Para él la utilidad de la catarsis reside en que permite que los hombres descubran gracias a la poesía su destino así como las situaciones merecedoras de terror y compasión; de esta forma la humanidad aprende a calmar sus pasiones en estados hostiles.

Para Robortello si el poeta se vale de un argumento ya sucedido, no está inventando, se asemeja a un historiador, por el contrario cuando se basa en lo verosímil para crear, se está inventando el argumento. Es necesario que aquellas lecciones que procedan de sucesos acaecidos al hombre reflejen una acción creíble de la vida real, ya que todos los hombres están expuestos a los cambios del destino. A través del razonamiento Robortello

⁴ Es significativo recordar que es en Ferrara donde, entre 1474 y 1484, se publicaron las tragedias de Séneca y que más adelante Cintio reflexionará acerca de que es más o menos aceptable de las obras del dramaturgo latino.



expone su propia teoría acerca de lo posible, lo probable y lo necesario. Puesto que lo real es creíble y por tanto conmueve. Existe una relación entre lo creíble y lo verosímil por un lado, y lo verosímil y real por otro. Lo imposible y lo falso no tiene lugar en la poesía y carece de consecuencia moral.

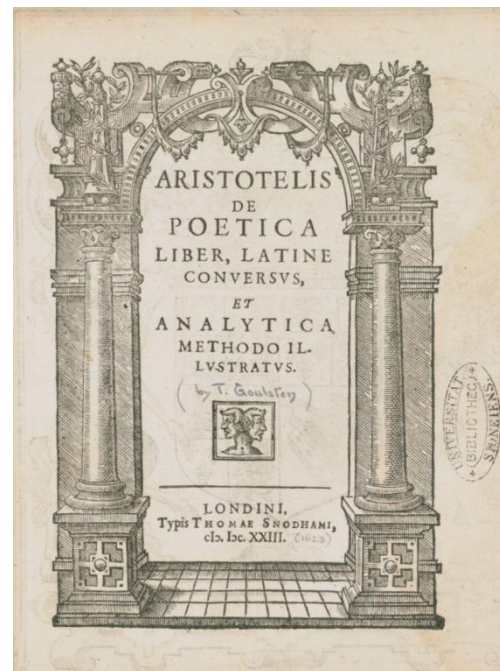
En muchos de sus pasajes Robortello habla de la puesta en escena y del efecto sobre los espectadores. Según él: verdad y la verosimilitud están subordinados al juicio del espectador.

Para Aristóteles la tragedia se divide en seis partes: la fábula, caracteres, pensamiento, lenguaje, música y espectáculo. Robortello mantiene esa misma repartición, con la diferencia de que la fábula pasa a ser el modo de imitación dramático (mientras que para Aristóteles era uno de los objetos a imitar). Además intenta demostrar que el aparato teatral y el espectáculo son los objetivos de la tragedia. En conclusión, las lecciones de utilidad moral que derivan de las acciones de los hombres son producto de la fábula del poema. Y puesto que esa fábula pertenece al ámbito del actor, más que al poeta, es producto del arte histriónico.

Finalmente será en la admiración como productora de placer donde más se detiene Robortello. La define como un sentimiento inesperado y sorprendente. Que al entrar en confrontación con el término creíble, será más adecuada para la comedia que para la tragedia.

El propósito de la tragedia es provocar las dos mayores conmociones anímicas la compasión y temor; es mucho más difícil provocar estas dos que las demás, que conmueven de manera más agradable –como la esperanza la risa y otras de esta índole–. Los hombres son por naturaleza proclives a lo que les agrada y huidizos de lo que les desagrada, de ahí que no puedan ser incitados fácilmente a dolerse de alguna desgracia; es necesario, pues,

que sepan antes cómo se ha producido. Por tanto, si una historia trágica incluye una acción que no ha tenido lugar ni es cierta, sino que ha sido tramada por el propio poeta de manera verosímil, es posible que conmueva los ánimos de los oyente, si bien lo hará en menor medida, puesto que, si lo verosímil nos agrada ese grado se deriva del hecho de que sabemos que en ello hay parte de verdad, y absolutamente todo lo verosímil, en la medida en que participa de la verdad, posee la capacidad de conmoer y persuadir [...] Lo verdadero nos conmueve porque sabemos que sucedió de ese modo: así que toda la fuerza que posee lo verosímil se la debe a cuanto tiene de verdadero (Bernard Weinberg, 2003: 74).



Al llegar a los caracteres Robortello da una explicación acerca lo que entiende cuando Aristóteles distingue entre personas iguales a nosotros, mejores o peores. Robortello traduce “mejores” por hombres superiores, como los héroes y reyes de la épica. Mientras que los “iguales” son aquellos que más se aproximan a

nosotros y nuestro tiempo. Los “peores” son personas malas y desagradables, aunque también se puede referir a los que pertenecen a clases sociales más bajas. Robertello defiende al igual que Giraldi, que la tragedia imita las acciones de personas de clase alta porque su caída se acusa y conmueve más que la de la gente corriente (Álvarez Sellers, 1997: 121). Es necesario que estos caracteres sean creíbles. Según Robertello se tienen que cumplir cuatro condiciones para lograr este objetivo:

1. La *probitas*, o virtud: eliminación de caracteres malévolos.
2. La *conuenientia*: para describir este término Robertello se basa en la *Retórica* de Aristóteles y en la *Ars poética* de Horacio en los que se define este término como la calidad de cada hombre según sus hábitos, carácter, fortuna, pasiones y edad.
3. *Similitudo*: se refiere a que la descripción del carácter del personaje concuerde con la descripción que otros poetas hicieron sobre él.
4. La *aequabilitas* es la perseverancia en el carácter. Es decir que cada personaje se mantenga constante a sí mismo⁵.

En resumen: para Robertello la tragedia será mejor si consigue unir las sensaciones placenteras, con las lecciones útiles y morales sobre el público. Esta interpretación de la *Poética* se aleja de la verdadera sustancia del texto, como un conjunto de ideas que guardan relación entre sí, y se aproxima a la retórica que le hace interpretar la *Poética* como una sucesión de pasajes.

3. GIOVAN GIORGIO TRISSINO

Giovan Giorgio Trissino (Vicenza, 1478-Roma, 1550) fue uno de los grandes críticos y gramáticos del renacimiento. Protegido por León X, Clemente VII y Paulo III. Expuso sus ideas sobre la reforma del alfabeto italiano en

Carta a Clemente VII (1524). Editó el *De vulgari eloquentia* de Dante. Ejerció una gran influencia en su época gracias a su *Poética*, que realmente es un compendio de dos obras separadas en el tiempo: la primera parte abarca las divisiones I-IV, publicados en 1529, y la segunda las divisiones V-VI. Ambas obras coinciden en ser prácticamente traducciones de Aristóteles.

La Primera *Poética*, de 1529, trata problemas métricos y rítmicos, basándose en el estudio de trovadores sicilianos, españoles y provenzales (Vega, 1991: 173). Las menciones a Aristóteles hacen referencia, de manera ecléctica, a los tres instrumentos de la imitación (ritmo, palabras y hamartia).

En *La quinta e la sesta división Della Poetica* publicada póstumamente en 1562, se percibe más firmemente la doctrina de Aristóteles. En la sexta parte define, basándose en Aristoteles, la tragedia aunque sin explicar la catarsis. Comparte con Giraldi la definición del poeta trágico, cuya finalidad es alabar y admirar a los buenos imitando las acciones de los mejores, y del cómico que pretende insultar y agraviar a los bajos.



Como bien apunta María José Vega, la cuestión del aristotelismo se refleja más esclarecedoramente en las dedicatorias y

prólogos de sus obras⁶. Su *Sofonisba*(1524), escrita en lengua vulgar, fue la primera tragedia que se sometió a la regla de las tres unidades. En la dedicatoria a León X hace referencia a la definición de tragedia y sus partes cualitativas, así como la comedia y los elementos de la fabula (peripecia, lance patético y anagnórisis). Destacan la producción de placer y la utilidad como los objetivos de la poesía. La *Sofonisba* de Trissino es el primer modelo de tragedia, dividida en estásimos, con coros y un número de personajes en escena similar a los griegos. Aunque no tenemos noticias de su representación hasta 1562, influyó en las obras posteriores de Rucellai, Pazzi, o Martelli (Álvarez Sellers, 1997: 114).

4. GIULIO CESARE ESCALÍGERO

Julio César Escalígero (1484-1558), fue un autentico “uomo universale” del renacimiento, para ello se formó en el arte de la medicina, la botánica, historia natural pero, sobre todo, adquirió amplios conocimientos de Filosofía, Teología, Arte y Filología (compuso un tratado filológico sobre los metros de los versos cómicos titulado *De comicis dimensionibus*) Su disposición humanística le llevó a escribir *Poeticæ libri septem* publicados en Lyon en 1561, tres años después de su muerte.

Escalígero vivió entre los años, 1484-1558, Minturno murió el año 1574 y la vida de Castelvetro comprende el espacio cronológico comprendido entre los años 1505 y 1571. Durante este periodo la *Poética* de Aristóteles había ido obteniendo una aceptación muy relevante entre los teóricos del renacimiento. De manera que no resulta difícil pensar que los tres pretendiesen explicar la intención y los objetivos del hecho poético.

Con todo, el más original de los tres es Julio César Escalígero, que, como veremos, sin despreciar lo aprovechable de las doctrinas de los antiguos (Aristóteles, Horacio y Hermógenes), así como de los modernos (Marco Girolamo Vida, que le inspiró la

disposición de su obra en los apartados de ‘defensa de la poesía’, ‘invención y disposición’ y ‘elocución’), se apartó de Aristóteles lo suficiente para influir en la estética del Barroco y del Neoclasicismo francés⁷. Escalígero fue capaz de elaborar un análisis tan consistente y razonable que no titubeo a la hora oponerse al propio Aristóteles. En su *Poética* define la tragedia como imitación de una acción gloriosa, en estilo grave y con final doloroso. Considera mejor el final triste, ya que la tragedia es seria y debe empezar bien para acabar terriblemente (Álvarez Sellers, 1997: 123).

El objetivo final de lograr placer le exige al poema una serie de premisas: en primer lugar escribir en verso, ya que no hay poesía sin verso. En segundo lugar la búsqueda del placer es el responsable del surgimiento de géneros menores; son los llamados interludios que le proporcionan al espectador un descanso. Así de la tragedia surge la sátira, de la comedia el mimo y de la rapsodia la parodia.

Una de las características fundamentales de Escalígero es un sistema en el que todo gira en torno a tres conceptos claves: las palabras, los objetos y las enseñanzas por medio de la imitación. Es por ello que Escalígero considera a la poesía como “lenguaje” y a las palabras como “materia” de la poesía.

No debemos olvidar que Escalígero contaba de un profundo conocimiento de la literatura clásica y de las fuentes más significativos de la poética clásica como: La *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, y el retórico compendio de Marco Girolamo Vida titulado *De arte poética libri tres*. También se sirvió de los recursos estilísticos de Hermógenes de Tarso⁸.

⁸ Estudioso del siglo II d. J. C. (época comprendida entre los tiempos del filósofo Emperador Marco Aurelio y los del profeta Mahoma), estuvo a la cabeza de los estudios de retórica y poética durante el Imperio Bizantino. Desde Bizancio y a través de la Italia Renacentista, pasó a toda Europa, donde a través de sus ideas influyó decisivamente en todas las literaturas occidentales. Su doctrina acerca de las

La particularidad que distingue la *Poética* de Escalígero es la estructuración ordenada y lógica que sigue en sus argumentos. Su obra se divide en siete libros y cada uno de ellos cuenta con un capítulo introductorio en el que se detallan los temas que se van a tratar, así como la metodología que se va a seguir:

- Libro I, titulado *Historicus*: estudia el origen, los modos y tipos de la poesía; centrándose especialmente en los géneros: La tragedia se basa, lo mismo que la comedia, en ejemplos tomados de la vida de los hombres, pero posee tres diferencias respecto a ella: la condición vital de los personajes, la índole de sus circunstancias y empresas, y el desenlace; de ahí que tengan que inferir necesariamente en cuanto al estilo. En comedia se introducen los Cremes [viejos avariciosos], los Davos [esclavos] y las Tais [mujeres atenienses], gentes el campo y de baja extracción; al principio hay algún que otro embrollo, el desenlace es feliz y el lenguaje coloquial. En la tragedia intervienen reyes y príncipes que habitan las ciudades, alcázares o campamentos; los comienzos son más tranquilos, pero los desenlaces son horribles; el lenguaje es grave, escogido y alejado de la dicción vulgar, todo en ella son rostros turbados, temores, peligros, exilios y muertes (Weinberg, 2003: 11)
- Libro II, titulado *Hyle*: razona acerca del concepto de “materia” de la poesía, la métrica y el ritmo de las palabras.
- Libro III, titulado *Idea*: analiza el concepto de la “forma” de la poesía. Es decir lo que es representado. Centrándose en tres factores determinantes: los objetos que describe el poeta, la ordenación y clasificación de las palabras y el orden que guarda cada

“ideas estilísticas” tuvo gran influencia en el renacimiento, sobre todo desde el momento mismo en que fue dado a conocer por Jorge de Trebisonda en 1430, a raíz de la publicación del libro *Rhetoricorum libri V*, que recogía una síntesis de las teorías de Tarso junto con las de las autoridades tradicionales latinas, todo ello acompañado de ejemplos autores clásicos como Cicerón, Virgilio y Tito Livio.

género. Para Escalígero las palabras son la “materia” de la poesía y son empleadas para expresar las “formas” de los objetos. Esta relación *Res- Verba* (cosa- palabra) se explica detalladamente en este capítulo.

- Libro IV, titulado *Parasceue*: trata del “estilo” más adecuado al poema. Libro V, titulado *Criticus*: se centran en una aplicación de sus teorías a poetas de otras épocas
- Libro VI, titulado *Hipercriticus*. Para Escalígero las palabras dependerán de los objetos que imitan, ampliando esa dependencia a los ritmos. Por tanto el lenguaje, además de producir placer en la audiencia, tiene que producir algún efecto de persuasión. En resumen, la poesía para Escalígero, tiene una función doble: se refiere, por una parte, a los objetos que representan las palabras, y, por otra, a los hombres a quienes se destina la representación.

Libro VII, titulado *Epinomis* (Weinberg, 2003: 115-129).

- Escalígero tomó diversos conceptos de la *Poética*, como la división que hace en el Libro I entre objetos, modos y medios, o los conceptos de *peripecia*, *desis*, *luis* y *metábasis*, que expone en el Libro III. Sin embargo, en su texto se pueden apreciar cuatro puntos fundamentales en los que contradice los planteamientos aristotélicos:

1. *La definición de la tragedia.*

En el Libro I contradice la definición de Aristóteles y discute sobre algunos de los términos como son la melodía, la armonía y el término *katharsis*.

2. *Las partes cualitativas de la tragedia.*

Escalígero rechaza las seis partes en que según Aristóteles se divide la tragedia (fábula, caracteres, dicción, sentencias, puesta en escena y música) y propone una nueva división segmentada en: prótasis (planteamiento), epítasis (nudo), catástasis y catastrophe (desenlace). El motivo es que para él las partes que propone Aristóteles no son todas absolutamente necesarias.

3. *La finalidad de la tragedia.*



En Libro VII Escalígero teoriza sobre la imitación y la poesía y de nuevo se opone a Aristóteles al afirmar que la imitación no es el objetivo fundamental de la poesía. Por tanto se opone a que el objetivo de la poesía sea la imitación y lo sustituye por una forma o medio placentero de transmitir un mensaje virtuoso, que sirva de ejemplo a los hombres.

4. *La importancia relativa de la fábula y los caracteres.*

Mientras que para Aristóteles la fábula es el elemento más importante de la poesía, más importante que los caracteres, para Escalígero el objetivo de la poesía es empujar al público a una buena acción y eso se logra mostrándole a la audiencia un ejemplo de carácter adecuado. Así pues, para Escalígero no es posible que la fábula se produzca sin los caracteres (Weinberg, 2003: 135-139).

5. SEBASTIANO MINTURNO

Sebastiano Minturno fue uno de los teóricos que gozó de mayor fama en el siglo XVI. Dos poéticas: *De poeta*, (en latín) de 1559 y *L'arte poetica* (en italiano) de 1563, son sus dos compendios más conocidos y de mayor influencia en la crítica literaria posterior.

De poeta (1559) es una pieza dialogada que recoge las conversaciones entre unos amigos de la Academia Pontaniana, que huyendo de la peste que asola Nápoles se juntan y rememoran una serie de diálogos socráticos, mientras disertan sobre el arte de la poética⁹. Coincide con Aristóteles en que la tragedia debe tener una lectura moral, ya que la considera como una advertencia contra la soberbia, envidia, avaricia y otras pasiones bajas. Minturno apuesta por una poética en estilo serio y grave, con acciones y personajes ilustres que pasan de la felicidad a la desventura. El compendio se divide en seis libros:

- Libro I: trata reflexiones generales sobre la poética y el poeta: la antigüedad de su

arte, los medios, modos y objetos de la imitación como principio fundamental.

- Libro II: se divide en tres apartados, el primero trata el lugar de la poesía entre las ciencias, el segundo se detiene en las partes del poema, y el tercero describe las características del poema épico.

- Libro III: se centra en la tragedia y sus partes, el número de actos y su métrica, entre otros aspectos. Al final se incluye una sección sobre la sátira.

- Libro IV: se aplica la misma metodología del diálogo anterior, pero para explicar la comedia.

- Libro V: está dedicado a la poesía lírica. Libro VI: tras un estudio de los distintos géneros, termina dando unas pautas para la dicción y la correcta combinación entre los distintos los tipos de elocución (Weinberg, 2003: 141-143). Resumiendo; las características más relevantes del *De poeta* de Minturno son:

a) La diferencia entre los términos *vis* (lo que la poesía es capaz de hacer) y *officium* (lo que la poesía debe hacer). Es decir, la poesía tiene una función civilizadora, apta para reunir a los hombres y convertirlos en seres refinados, haciendo que compartan artes y ciencias. En cuanto al término *officium*, es más complicado ya que se expone a lo largo de todo el compendio. Las variadas definiciones que se emplean para designar el *officium*, o deber de la poesía, se dividen en tres grupos: en primer lugar *docere* (enseñar), *delectare* (deleitar), *commouere* (conmover), en segundo lugar *admiratio* (efecto de admiración sobre la audiencia) y en tercer lugar *expirare animum a perturbationibus* (purgación o purificación de las pasiones) o lo que Aristóteles define como catarsis.¹⁰

b) Otro aspecto importante es la doble finalidad que la poesía ejerce sobre la población. Estableciendo una función civilizadora y placentera al mismo tiempo. Además la poesía es definida como una "imitación". La tragedia, por ejemplo, es



imitación de una acción grave, la comedia lo es de una acción pública o privada y la lírica lo será de una acción grave, pero también graciosa y liviana.

c) El objeto imitado debe tener apariencia de realidad, lo que se cuenta no debe dar la impresión de algo simulado, sino real. Para ello debe exponer y narrar los hechos de la forma más verosímil posible:

Mas el poeta debe preocuparse al máximo porque en todos los seres que haya escogido como objeto de imitación se aprecie verosimilitud (Weinberg, 2003: 143-151).

d) El poema se estructura en función de las facultades poéticas de su creador. Facultades que consisten en: invención, elocución y disposición.

En 1563 Minturno publica en italiano la *Arte poetica*, también conocido con el nombre de *Arte poetica Thoscana*. En este tratado, esencialmente, traduce al italiano las características fundamentales de la obra precedente. La gran diferencia entre un compendio y otro estriba principalmente, en que este último, incluye ejemplos (modelos de tipo italiano como Petrarca, Dante o Boccaccio) y géneros de la literatura italiana, mientras que el contenido filosófico (esencia, propiedades, e implicaciones morales de la poesía) y teórico del primero es mayor. El *Arte poetica Thoscana* se divide en cuatro libros:

- Libro I: analiza los objetos, medios y modos de la poesía.
- Libro II: se centra en la tragedia y la comedia.
- Libro III: se dedica a la lírica.
- Libro IV: establece principios para la correcta elocución.

6. LUDOVICO CASTELVETRO

Ludovico Castelvetro (Módena, 1505-Chiavenna, 1571) fue un humanista italiano, catedrático, filólogo y crítico literario. En 1570 publica la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Este tratado, recopilado, de alguna manera, la culminación de una serie de teorías que fueron expuestas por Robortello en su *In*

Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes (1548). Con la diferencia de que Castelvetro rechaza y contradice las ideas de Aristóteles; mientras que Robortello parte de la más absoluta admiración al texto aristotélico, que considera una obra maestra.

Entre las inclinaciones que, desde el principio, comienzan a distanciar a Castelvetro de la *Poética* aristotélica está la consideración del público. Para Castelvetro el poeta debe tener en cuenta la diversidad de condiciones entre la audiencia, un público en ocasiones ignorante y carente de imaginación. La mayoría del público carece de capacidad imaginativa y no se puede pretender hacerles creer que han pasado días o meses cuando en realidad él lleva sentado horas (Weinberg, 2003: 182-185). Del mismo modo se deben de pensar en la comodidad y capacidad física del público a la hora de establecer el límite temporal de las obras. Castelvetro fija este límite en doce horas. Además para él es fundamental conocer las cosas que pueden agradar o producir el rechazo del público. Por ello establece una serie de bases para agradarlo: para empezar está el conocimiento; al público le satisface aprender cosas mientras experimenta placer. Otro factor determinante es que los hechos ocurran según los deseos y expectativas de la audiencia, si esto no ocurre así se desilusionará. Finalmente, dado que el público relaciona lo sucedido en la obra con su propia vida, le producirá mayor placer aquellas acciones en las que los malos son castigados y los buenos compensados. Y es que para Castelvetro el poeta no puede pretender cambiar al público o aleccionarlo, la única y principal facultad de la poesía debe ser entretener y divertir. En este sentido Castelvetro se opone a la función purificadora, que según Aristóteles, tiene la catarsis. Más bien la considera otra fuente más de placer.

Aquellos que insisten en que la poesía se inventó principalmente sólo para ser útil y agradar al mismo tiempo, han de saber que están yendo en contra de la autoridad del mismo Aristóteles, quien aquí [*Poética*



1459 a 21] y en otros lugares parece no asignarle ningún otro fin que el placer; y si le concede alguna utilidad, lo hace de manera accidental, como ocurre con la catarsis del temor y de la compasión en la tragedia (Weinberg, 2003: 186).



La organización que sigue Castelvetro para elaborar sus teorías comienza por explicar, cuando las comprende, las teorías de Aristóteles, para después, tomarlas como caldo de cultivo de las suyas propias.

Castelvetro termina por clasificar las acciones posibles de la siguiente manera:

- I. Acciones posibles que han sucedido
 - A. Naturales: de acuerdo con la naturales o contrarias a su curso.
 - B. Fortuitas: producto de la casualidad o de la voluntad del hombre.
- II. Acciones posibles que todavía no han sucedido, tanto naturales como fortuitas. Estas son las más adecuadas para la poesía.

Como resultado de todo lo anterior el poeta tendrá que buscar la forma de entretener a la audiencia, mientras que por otra parte mantiene la verosimilitud de la acción. Para ello recomienda una serie de medios:

- I. El poeta deberá elegir un tema histórico y añadirle cambios o episodios para que parezca atractivo. Será necesario que este tema se enriquezca con otros elementos que pertenezcan a lo maravilloso. Aunque siempre dejando claro las diferencias entre poesía e historia: mientras que la poesía trata temas que ya han sucedido y emplea la prosa, la poesía muestra hechos que podrían pasar y emplea el verso.
- II. Todos los elementos anteriores se deben organizar guardando las tres unidades de acción, tiempo y espacio. De manera que la acción se tiene que desarrollar ante el espectador en un único espacio escenográfico, sin extenderse más tiempo de lo que podría durar una acción real. En cuanto a la unidad de acción Castelvetro no piensa como Aristóteles que esta tenga que ser solo una, sino que las fábulas dobles y múltiples favorecen en la producción del placer.
- III. El tercer medio se refiere a la exquisitez en la ejecución de la poesía. Son de mayor calidad los poemas largos con variedad de acciones. También se debe de cuidar la elocución, la métrica y el ritmo.

Finalmente Castelvetro ahonda en la definición de la poesía y su correspondencia con otras artes. Desestima la imagen del poeta como alguien iluminado por la divinidad, al igual que desecha la posibilidad de considerar al poema como imitación de la naturaleza. De esta forma el arte más próximo a la poesía es la historia de la que la poesía toma sus temas, aunque con la característica de agradar al público. También se enfrenta a Aristóteles al considerar que no se puede vincular a la poesía con la pintura (que exige un parecido exacto).

En definitiva, Castelvetro incorpora en su compendio las aportaciones que se hicieron tras el *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes* de Robortello y que dieron como resultado un texto no aristotélico que entronca directamente con el clasicismo francés. En ningún momento Castelvetro pretende justificar a Aristóteles, más bien, parece buscar

la manera de sustituir las teorías de este por las suyas propias. Por consiguiente nos encontramos con unas teorías básicamente no aristotélicas, más cercanas a la historia y la retórica que el texto original aristotélico.

BIBLIOGRAFÍA

Aa.vv., (2004), *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, ed. María José Vega, Pontevedra, Mirabel.

Álvarez Sellers, María Rosa; *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997.

García Galiano, Ángel (1992) *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Kassel : Reichenberger, 1992.

González de Salas, José Antonio (2003), *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed.Luis Sánchez Laíll, Kassel, Reichenberger.

Miguel Mora, Carlos de; “El *De oratore* de Cicerón como fuente del *De poeta* de Minturno”, en: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/doctrina.pdf>.

López Eire, A; “Aproximación a la poética de Julio César Escalígero”, en: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Escal%C3%ADgero1.Eire.pdf>.

Weinberg, Bernard, (2003) *Estudios de poética clasicista*, ed. Javier García Rodríguez, trad. Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, Madrid, Arco Libros.

Vega Ramos, María José, (1991) *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, Castilla: Estudios de literatura, Universidad de Valladolid, pp. 169-188.

---(1997), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

