

JOAQUINA CANOA GALIANA

TEORÍA DRAMÁTICA EN *LA HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS* DE MENÉNDEZ PELAYO

Como indica Menéndez Pelayo en el *Preliminar*, la *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883, es un largo y árido trabajo de índole analítica y expositiva, sobre materiales de primera mano, que puedan servir de base para un doble estudio: la historia de la ciencia de la belleza artística en España y la Historia de la Literatura española, enfocada desde ideas estéticas y no solamente con método cronológico, según el desarrollo externo de las formas artísticas o según generalizaciones histórico-sociales que expliquen el hecho literario.

En efecto, en el fondo de cada hecho estético hay una idea, teoría o doctrina que rige la concepción del artista, de modo consciente o inconsciente; el crítico y el historiador han de buscar su raíz y fundamento no sólo en la intuición del creador, sino en el ambiente intelectual de su tiempo, en las ideas estéticas y filosóficas dominantes. No hay obra de arte sin cierta teoría estética, explícita o implícita, y por tanto hay que investigar los cánones que han presidido el arte literario de cada época, en las obras de los preceptistas o en las propias obras.

En cuanto a las teorías dramáticas, solamente están expuestas por Menéndez Pelayo aquéllas que tienen relación con la estética, y no las referidas a lo mecánico y práctico. Esta restricción se complementa con una ampliación a las distintas etapas de la historia general y no sólo de España, porque considera Menéndez Pelayo que nuestra cultura estética ha estado influida por las ideas dominantes en cada período histórico. Por ello, en la amplia introducción sobre las ideas estéticas de griegos y romanos, insiste solamente en aquéllas que han influido en España, y excluye las demás.

De acuerdo con estos principios, voy a referirme a cuatro grandes etapas (Antigüedad, Siglo de Oro, Neoclasicismo y Modernidad) y en cada una señalaré ideas literarias que hacen relación al mundo, a la obra, al emisor y al receptor, para abarcar de algún modo la comunicación literaria.

Primera etapa: mundo clásico: las «Poéticas» de Aristóteles y Horacio

En cuanto a la relación con el mundo, el principio capital de la *Poética* de Aristóteles es el de la imitación: todas las obras de arte, y por tanto las literarias,

coinciden en ser imitaciones de la realidad, y difieren en los medios, modos y objetos de la imitación. La comedia es imitación de lo peor (sólo en el aspecto de lo ridículo) y la tragedia es imitación de lo mejor (pero la *Poética* de Aristóteles es *Poética trágica*, y apenas se ocupa de la comedia).

Según Menéndez Pelayo, los filólogos modernos interpretan la mimesis de Aristóteles en sentido idealista, que le acerca a Platón, puesto que imita lo universal, lo necesario, es decir, la idea y el tipo, no lo particular y lo relativo; si no, no hubiera defendido que la poesía es más universal que la historia, ni la teoría de la depuración del carácter, que lo convierte en paradigma o modelo de su respectiva clase. Max Schasler interpreta, en 1872, el ideal mimético de Aristóteles, acertadamente para Menéndez Pelayo, como *idealismo realista*: el arte es *una energía*, una capacidad de producir, una *virtualidad activa*, que actualiza en materia contingente lo necesario y universal; esto puede llamarse procedimiento de imitación, pero es más bien de idealización, una *representación ideal*.

Respecto a la imitación de formas individuales, se entienden en Aristóteles como un medio y no como el fin del arte, cuya materia propia es lo universal y cuyas obras perfeccionan y completan la naturaleza. Es un idealismo sólo diferente del ideal abstracto de Platón en cuanto se concreta en las cosas reales, como defiende Fox Morcillo en el siglo XVI.

En el estudio de la obra dramática, Aristóteles cita un segundo principio, que se añade al de la imitación: *el del ritmo y la armonía*. Implícitamente reconoce que no es la imitación la única causa del placer estético sino el instinto de ritmo y armonía que guió a los hombres en la primera improvisación, cuando los géneros aparecían revueltos y confundidos. La *improvisación* es la fuente y primera forma de la poesía dramática, surgida por transformación de cantos ditirámicos o fálicos. A su vez, el ritmo yámbico, que la naturaleza destinó para el diálogo, sustituyó al trocaico, propio de la danza satírica.

El concepto de belleza no está expuesto claramente por Aristóteles ni implícito en sus conceptos de orden y proporción de tragedia. Kant y los herbartianos, sin embargo, anticipan a Aristóteles la visión subjetiva del problema estético y el arte desinteresado, que luego desarrollaron sus intérpretes escolásticos. Pero Aristóteles apunta una fórmula estética provisional y relativa: la belleza de todo compuesto, como un animal, exige dimensión ni excesivamente pequeña, ni demasiado grande, para que pueda abarcarse en visión de conjunto.

La fábula de la tragedia, composición, orden o síntesis de los hechos imitados, ha de tener extensión proporcionada, con unidad de acción, y ha de ser verosímil, orgánica e íntegra (con principio, medio y fin). Según Menéndez Pelayo, este concepto amplio de drama, en que inscribe la tragedia, alcanza igualmente al drama inglés de Shakespeare, al alemán de Schiller y al español del Siglo de Oro.

Aristóteles hace una recomendación sobre las fases de composición del drama que no parecen seguir los autores si escriben guiados por una inspiración conjunta de la obra. Es un procedimiento abstracto discursivo: recomienda que se piense primero la idea de la fábula, y después se desarrolle por episodios; incluso pone el ejemplo de *Ifigenia en Táuride*, comenzando por señalar las fases de la acción sin dar nombre a los personajes.

Respecto al autor dramático, Aristóteles recomienda que el poeta se sitúe mentalmente en el lugar de los espectadores para ver mejor todos los hechos, como si los tuviesen delante, y así comprender lo que más conviene al asunto. También debe colocarse en las mismas situaciones que los personajes participando de ellas por el poder de la simpatía, pues sólo se agita de veras quien está internamente agitado.

Por último, la teoría de la catarsis, en cuanto a la finalidad de la tragedia,

concentra el tercer principio estético de Aristóteles para la dramática. Según Menéndez Pelayo, la teoría de la purificación de afectos se refiere al restablecimiento de la *sofrosyne* o templanza y aquietamiento de pasiones defendida por Platón en los diálogos socráticos. Esta segunda coincidencia con Platón tiene su divergencia: Aristóteles espera este aquietamiento del arte mismo, y de la imitación escénica: la pasión, artísticamente idealizada, ha de ser remedio contra la pasión real que cada individuo espectador lleva dentro. Platón, en cambio, no reconoce tales efectos en el arte, y prohíbe en *La República* toda imitación apasionada y turbulenta, buscando la templanza por otros medios.

Max Schasler hace confluír el principio de la mimesis y el de la catarsis. La mimesis es la idealización que destruye las existencias finitas para ascender a una mimesis ideal, que llevará al restablecimiento de la armonía en el alma del espectador, conturbada por la lucha de los ocultos poderes morales. Sin embargo, Zimmermann y los de la escuela de Herbart, dan de la catarsis un sentido menos elevado, semejante al que Lessing hace en la *Dramaturgia Hamburguesa*: la purificación trágica es aplicación de la teoría del justo medio, fundamental en la ética de Aristóteles.

En resumen, hemos destacado en Aristóteles estas ideas estéticas defendidas en su teoría dramática:

1. *El principio fundamental de la imitación* (por la tendencia natural del hombre a imitar y complacerse en lo imitado).
2. *El principio del ritmo y la armonía* que está en el origen de la dramática.
3. *El concepto de belleza* relativo al orden, composición y proporciones de la obra dramática, vinculada a la *unidad de acción*.
4. *La finalidad catártica*, consecuencia de la imitación escénica, artísticamente idealizada, con lo que se vincula el arte a un efecto moral, al establecer la armonía o templanza en el espectador.

De los veintiocho preceptos en que resume Menéndez Pelayo la *Poética* de Horacio, vamos a destacar los que corresponden a teoría dramática.

El principio de imitación aparece en el 22: «Imitación de la vida humana como único fundamento de la verdad dramática», que se complementa con el 23: «Libertad en la imitación», y con el 24: «Verosimilitud en la ficción.»

El ritmo y la armonía en el origen de la poesía está expuesto en el precepto 6: «La armonía de las formas métricas con el asunto de la composición. No nacieron del acaso, sino de esa oculta correlación y analogía.»

Horacio insiste mucho en la *unidad de composición* y utiliza el símil del monstruo con cabeza humana y diversos plumajes, como aparece en la primera regla: «Unidad y simplicidad de la obra dramática.» Esta unidad exige la adecuación de sus partes, como resumen el precepto 13: «Conveniencia entre las partes de la fábula» y el 2: «Libertad relativa de la ficción poética y de la pictórica siempre que no aúnen elementos discordantes.» En cuanto a los asuntos, prefiere, como Aristóteles, los de la tradición poética sobre los de pura invención, pero en este último caso, «ha de infundirles una lógica interna que determine todas las manifestaciones de su carácter» (precepto 10).

Sobre el autor, en general aconseja el estudio de modelos griegos, arte e ingenio, defendiendo la «Doctrina del buen seso y de la moral filosófica como verdadera fuente de la materia poética» en varios preceptos, ninguno específico del autor dramático.

En cuanto al efecto en el espectador, dedica los números 8, 14, 22 y 23, con estas ideas: la importancia de lo patético y la emoción de afectos «no puede lograrla el

artificio sin una pasión real del poeta». Por ello «el estudio ético de las pasiones, afectos y condiciones humanas es necesario al poeta dramático».

Junto al efecto patético, Horacio destaca la finalidad sin fin del arte (que después señalará Kant) aunque conciliable con un alto fin de utilidad: «Espíritu desinteresado, sereno y libre que el arte exige, y su apartamiento de toda utilidad y granjería prosaica» (22). Pero «el arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, o bien un fin simplemente estético, o ético y estético a la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio» (23).

Como indica Menéndez Pelayo, de la tabla de derechos y deberes, sólo han caducado dos artículos de la *Poética* de Horacio: «la regla de los cinco actos y la proscripción del cuarto interlocutor en el teatro.» Esto, afirmado por Menéndez Pelayo en el siglo XIX, necesitaría hoy una revisión para adaptarse a la dramática actual que ha desestructurado todos los esquemas tradicionales.

Estas ideas estéticas de Horacio, son las mismas que hemos señalado en Aristóteles: la imitación como principio fundamental; la unidad y composición de la obra dramática; el ritmo y adecuación de los metros a los temas (más explícita en Horacio que en Aristóteles, y que originó la regla de la unidad de tono), y, por último, la finalidad ética o estética que sepa mover los afectos del espectador.

Segunda etapa: Siglo de Oro español

Las ideas estéticas defendidas en las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio han sido glosadas y ampliadas por los tres grandes preceptistas del Siglo de Oro español: Pinciano, Cascales y González Salas. El amplio prefacio sobre las *Poéticas* de la antigüedad sirve a Menéndez Pelayo para destacar la aportación de los preceptistas españoles.

Alonso López Pinciano, en *Philosophia antigua poética*, 1596, interpreta las ideas de Aristóteles con verdadero espíritu filosófico, realizando una investigación formal de los principios y razones de las cosas.

Los principios estéticos defendidos por Pinciano pueden resumirse así:

1. En cuanto a la relación con el mundo, defiende la *mimesis idealista*, como Aristóteles: «Si el poeta pintase a los hombres como son, no movería a imitación»; «La obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil». La verdad poética no es la verdad real, sino la verosimilitud. El poeta debe dejar lo *posible no verosímil* (por ejemplo, que mueran simultáneamente tres personajes en una tragedia) por seguir lo *verosímil no posible* (como la ignorancia de Edipo respecto a la muerte de su padre).

Del principio de imitación deduce, como Aristóteles, los distintos géneros y tipos de formas, según los objetos imitados y el modo de imitar, en un sentido más amplio: los objetos imitados pueden ser acciones humanas, brutales o cosas inanimadas. Por el modo de imitar distingue cuatro géneros, según hable el poeta por sí mismo (ditirámbica), por persona ajena (diálogos platónicos, tragedia y comedia), alternadamente (épica) o que carezca de imitación (los más de los poemas líricos).

2. En cuanto al poema, concretado en la obra dramática, el principio estético es el de la *composición y orden, unidad y variedad*. La obra es un compuesto de *alma* (fábula) y *cuerpo* (lenguaje). Menéndez Pelayo asemeja esta distinción a la de *fondo|forma*, pero más precisa, porque en *alma*, incluye la forma sustancial, y en *cuerpo*, la forma externa.

La dramática es activa, porque tiene su perfección en la acción y en la represen-

tación. La unidad no exige una sola acción; pueden existir varias y una principal, «como el animal que tiene muchos miembros y el corazón es el principio y fuente de todos». Según Menéndez Pelayo, el ejemplo fisiológico es erróneo, pero la doctrina buena, como lo prueba Pinciano al mostrar comedias de Terencio con doble acción.

3. La finalidad de la dramática es influir en el espectador: toda buena fábula debe perturbar y alborotar el ánimo, por espanto y conmiseración (épica y trágica) o por alegría y risa (cómica y ditirámica). La purificación de los afectos como consecuencia de la tragedia surge por compasión y temor de vernos en presencia de la muerte verdadera.

El mérito de Pinciano está según Menéndez Pelayo, en la investigación razonada de los principios de Aristóteles, que eran interpretados literal y mecánicamente: 1. Al explicar la *mimesis* con la verosimilitud, supera la oposición realismo/idealismo, aclarando que en el arte interesa la verdad, pero la verdad poética. 2. Al defender el *carácter formal* de la composición dramática (forma sustancial/forma externa) defiende la independencia del arte. 3. Al exponer la *teoría de la emoción dramática* (basada en la teoría estética de lo trágico o de lo ridículo, según se trate de tragedia o comedia), eleva la dramática a la categoría de lo bello.

Las teorías dramáticas de Francisco Cascales están expuestas en las *Tablas poéticas*, 1617 (se inspira casi literalmente en las poéticas italianas de Minturno y Robortello).

Sintetizamos los principios estéticos que encuentra en la dramática:

1. El de la *mimesis universal* en el sentido de Aristóteles. Todas las artes se reducen al principio de imitación diversamente entendido. Así, poesía «es el arte de imitar con palabras». Toda la excelencia de la poesía está en la imitación, y no en el verso, que es secundario, y pertenece al ornato. Puede haber buena poesía sin metro, pero no sin imitación. Imitar es «representar y pintar al vivo las acciones de los hombres».

Lo *verosímil*, es decir, la conformidad con lo universal, es la ley del arte. Por eso Cascales prefiere asuntos históricos en la tragedia, porque mueve más a compasión la tragedia que ocurrió; pero la acción histórica es la primera materia que el poeta ha de suplir, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación. El historiador imita objetos particulares, mientras que el poeta imita lo universal.

2. En cuanto al principio estético de composición de la obra dramática, Cascales lo encuentra en la adecuación de dos componentes: *materia poética* (todo cuanto puede recibir imitación, que excluye lo no imitable como costumbres de santos o muertes de hombres) y *forma poética* (la imitación que se hace con palabras).

Las acciones y la fábula son lo fundamental de la poesía. Fábula es la imitación de una acción entera, de justa grandeza, como debiera ocurrir según lo verosímil y lo necesario. Supuesta la unidad de acción, no habla de la de lugar y amplía la de tiempo a diez días, sin comprender, como señala Menéndez Pelayo, que, admitido el principio de la verosimilitud, igual se hace transgresión, ampliando la duración de la representación a veinticuatro horas que a cien.

3. El tercer principio, el del placer estético vinculado a los efectos de la dramática, resulta de la propiedad y buena expresión de la imitación y es una especie de poder purificador que el arte tiene. Para explicarlo, define paralelamente la tragedia y la comedia; las dos son «imitación de acción, una ilustre, otra humilde, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático»; la tragedia limpia las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y el miedo; la comedia, por medio del pasatiempo y la risa, limpia el alma de los vicios. El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa.

En conclusión, Cascales expone los principios estéticos con claridad y sencillez, pero demasiado apegado a las normas recibidas: «Más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo», afirma cuando le cuesta aceptar la unidad de tiempo, aunque sea malinterpretando a Aristóteles.

González de Salas, en *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, 1633, completa la triada de preceptistas españoles más destacados del Siglo de Oro. Según Menéndez Pelayo no cumple con el título, pues no da idea de la tragedia griega sino de las opiniones de Aristóteles sobre ella.

Los principios estéticos son pocos y vulgares:

1. En cuanto al *principio de imitación* considera que el arte nacional sigue los principios de imitación y verosimilitud defendidos por Aristóteles, por se poético reflejo de las costumbres y modo de ser del pueblo español. Con esta afirmación muestra la divergencia que se está haciendo patente en España entre la tradición clásica y el teatro popular nacional. Con espíritu independiente admite la libertad del teatro de su tiempo, porque «el poeta es libre para alterar su arte con tal que se funde en las leyes de la naturaleza, adaptándose a la mudanza de edades y diferencia de gustos».

2. La misma apertura muestra en cuanto al *principio estético de composición* de la obra. Rechaza el consejo de Aristóteles de pensar primero la fábula sin determinación de personas, y dilatarla después por episodios, por su carácter discursivo y antipoético, aunque disculpe a Aristóteles por la «brevedad del modo de proceder de esta poética».

La rigidez de las unidades hace las fábulas artificiosas, según González de Salas, por lo que no condena ninguna forma artística por el hecho de apartarse de las normas antiguas; este apartamiento no indica ignorancia sino libertad de composición. Como la mayoría de comentaristas de Aristóteles, se inclina más por los temas históricos que por los de pura invención porque el fin de la tragedia «que es curar el ánimo de los afectos de miedo y de lástima, sin comparación se logra mejor viendo ejemplos verdaderos».

3. Y esta idea se enlaza con el tercer principio estético, el del *poder purificador del arte*. Explica la emoción trágica a partir de las *Cuestiones convivales* de Plutarco: «los horrores de la tragedia y sus conmieraciones que serían tan congojosas en su verdad, se vienen a desfigurar cuanto más perfectamente sean figuradas con la imitación, que ya son apacibles y deleitosas.» Este poder purificador del arte hace que en las representaciones trágicas «el dolor tenga su deleite».

En resumen, González de Salas insiste en las mismas ideas estéticas que Pinciano y Cascales, pero con menos profundidad y mucha mayor apertura e independencia.

Tercera etapa: Neoclasicismo

La *Poética* de Luzán, 1737, cierra el ciclo de las teorías miméticas del arte en el sentido aristotélico. Los errores de Luzán son los mismos del clasicismo de su tiempo, pues añade a la reformulación de las ideas de Aristóteles, la rigidez de las reglas dramáticas del neoclasicismo.

En la definición de poesía están implícitas todas sus teorías sobre el arte dramático:

— Imitación de la naturaleza

- en lo universal o en lo particular
- hecha en verso
- para utilidad o deleite de los hombres o para uno y otro juntamente.

Vamos a señalar los principios estéticos en el «Tratado de la poesía dramática», que ocupa el *Libro tercero* de la *Poética*.

1. El principio de *imitación* informa la fábula dramática: la fábula trágica es «imitación de un hecho apto para conseguir el temor, la compasión y otras pasiones; la fábula cómica es imitación de un hecho apto para inspirar amor a alguna virtud y desprecio de algún vicio».

El problema de la verosimilitud y lo maravilloso lo soluciona Luzán, afirmando que en tragedia importa más lo verosímil ya que una acción inverosímil, al no ser creíble no conmueve. Por ello Luzán tiene preferencia por los temas históricos, que le parecen más creíbles, porque la gente siempre tiene alguna noticia de ellos.

2. En cuanto al principio de *composición* de la obra dramática, Luzán insiste en el ejemplo del animal, que parecerá hermoso si no es demasiado grande ni demasiado pequeño; a esta justa extensión añade las cualidades de integridad y variedad: «Siendo necesaria la belleza a la poesía para que sea deleitosa y el deleite sea útil, si el poeta quiere hacer bellos los poemas, para que sean deleitables y útiles, ha de darles esta variedad reducida a la unidad.» Pero la doctrina de la unidad es rígidamente neoclásica: «La unidad de la fábula comprende no solamente la de acción sino la de tiempo y lugar.»

Al defender la verosimilitud material y tangible lleva al último grado de rigor las tres unidades.

3. En cuanto al fin de la poesía, es el mismo de la filosofía moral; el poema dramático es «una escuela provechosísima que enseña a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos». La tragedia es muy útil para «que los príncipes aprendiesen a moderar su ambición, su ira y otras pasiones». Ciertamente, como indica Menéndez Pelayo, si el fin es la exposición de lo útil, se niega el arte mismo, por más que se afirme la función docente y moralizante de su siglo.

Luzán, dentro de la rigidez del neoclasicismo, critica duramente al teatro español del Siglo de Oro especialmente por dos infracciones: 1. Respeto a las unidades. 2. Respeto a la pureza de géneros, en la tragicomedia o comedia mixta. Ambas son defendidas por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Menéndez Pelayo cita la crítica que el *Diario de los literatos* hizo a este ataque de Luzán: 1. La libertad de las unidades se explica porque las leyes de la dramática son «fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación». En el Siglo de Oro los autores debían adecuarse al gusto popular, por el influjo de la *democracia* en los teatros; 2. La defensa de la tragicomedia se basa en argumentos de autoridad (la cultivó Plauto en *Anfitrión* y Eurípides en *El Cíclope*) y argumentos de razón (en la vida hay serio y jocoso y el drama es imitación a la vida).

En resumen, en la *Poética*, Luzán reformula a Aristóteles y Horacio desde los presupuestos neoclásicos, inspirado en las teorías poéticas del clasicismo. Especialmente toma de Muratori las ideas estéticas principales (el sistema de la imitación de lo universal y lo particular, las dos clases de verosimilitud (popular y noble), las dos especies de verdad (cierta y probable), las fuentes del deleite poético, etc.

Menéndez Pelayo pondera la originalidad crítica de Luzán al hacer españolas las doctrinas clásicas e italianas (probándolas con ejemplos) y su carácter de *compilador inteligente* que sabe cuanto se sabía en su tiempo y lo asimila con discernimiento propio.

La ruptura de la construcción dramática neoclásica, heredada de Aristóteles es presentada a continuación por Menéndez Pelayo con las teorías europeas desde mediados del XVIII. Diderot en Francia, Lessing en Alemania, etc., hasta llegar a la *Crítica del juicio* de Kant, 1790, que defiende la finalidad sin fin del arte, y las teorías de los estéticos alemanes que superan los tradicionales principios de la imitación de lo bello y de la finalidad docente del teatro.

Solamente aludiré como muestra a dos pasos en esta transformación: la aportación de Lessing y la de Victor Hugo.

Mientras Diderot en Francia, en su tratado *Sobre la poesía dramática*, defendía la creación de géneros nuevos (de donde arrancarían todo el teatro moderno), Lessing en Alemania contribuye a la creación del drama de costumbres en la *teoría* «desembrollándolo de las nubes en que Diderot lo había envuelto» y en la *práctica*, con dos modelos *Minna* y *Emilia Galotti*, donde convierte un tema trágico en tragedia doméstica. Sin embargo, Lessing es todavía aristotélico y reinterpreta la catarsis como «transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas» según la teoría de la *aurea mediocritas* que considera la virtud en el término medio (de modo semejante a las enseñanzas de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles), es decir, *los que sienten demasiado, que sientan menos; los que sienten poco, que sientan más*; la tragedia es escuela de moral porque: 1. despierta la capacidad de sentir compasión y temor; 2. para transformarla, después, sometiéndola al justo medio.

Por último en el siglo XIX me referiré al llamado *Manifiesto romántico*. El *Prólogo a Cromwell* de Victor Hugo en 1833 «Primer código del Romanticismo en Francia», culmina esta ruptura de la construcción dramática tradicional y neoclásica.

Después de consideraciones generales sobre la poesía, Hugo propone su teoría dramática basada en el concepto de *lo grotesco*.

Los antiguos sólo habían estudiado la naturaleza bajo el aspecto de *lo bello*. La dualidad *cuerpo/alma* introducida por el cristianismo, acercó la poesía a la verdad. Porque al lado de lo bello existe lo feo, al lado de lo grotesco, lo deforme, al lado de lo sublime, lo grotesco.

Aunque lo grotesco existió en la literatura antigua, de forma tímida, es en el teatro de Shakespeare donde se funde *lo grotesco* y *lo sublime*, *la tragedia* y *la comedia*, y surge *el drama* que es la poesía completa, por ser *armonía de contrarios*. De aquí se deducen los cánones de la *poética dramática* defendida por Hugo:

1. *No hay distinción de géneros*, porque tragedia o comedia aisladas producirán abstracciones pero no representarán al hombre completo como *el drama*.
2. *Los argumentos* contra las unidades de lugar y tiempo ya no son nuevos; la única que se respeta es la *unidad de acción*.
3. *No hay reglas ni modelos* sino las leyes generales de la naturaleza y las específicas de cada composición.

Como concluye Menéndez Pelayo, Hugo tiene razón en casi todas las ideas aportadas; la de *lo grotesco*, aunque no se ajusta al proceso histórico, llamó la atención sobre las categorías estéticas menos estudiadas.

Es falso que la Antigüedad no toleró la imitación de lo grotesco (existía en el drama satírico, en las farsas atelanas, mimo, etc.). En el arte antiguo, sin embargo, impera la categoría de *la belleza* y en el moderno, no la de lo grotesco, sino la de *lo característico*, bello o feo, sublime o grotesco.

Con estas breves ideas, entresacadas de las muchas expuestas por Menéndez

Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas*, he querido subrayar la importancia de las teorías dramáticas dentro de la estética, desde las tradiciones hasta la renovación moderna.

BIBLIOGRAFÍA

MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas* (1883), CSIC, Madrid, 1979, 2 vols.

1. *Etapa clásica*

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. bilingüe de V. García Yebra, Madrid, ed. Gredos, 1974.

HORACIO, *Epístola a los Pisones*, en *Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas*, ed. de A. González, Editora Nacional, Madrid, 1977, 1982.

2. *Siglo de Oro*

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poetica* (1596), ed. de A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, 3 vols.

CASCALES, F., *Tablas poéticas* (1617), Madrid, A. Sancha, 1779.

GONZÁLEZ DE SALAS, J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), Madrid, A. Sancha, 1778, 2 vols.

3. *Neoclasicismo*

LUZÁN, I., *Poética* (1737), Cátedra, Madrid, 1974.

4. *Época moderna*

DIDEROT, D., *De la poésie dramatique*, ed. de Vernière, Garnier, París, 1968.

LESSING, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Instituto del Teatro, Barcelona, 1987.

HUGO, V., *Manifiesto Romántico*, ed. Península Barcelona, 1971.