



La comedia de Final feliz

FERNÁNDO MARTÍNEZ MONRROY/
MIGUEL ÁNGEL MONTERO AGUADO

Al hablar de la comedia son muchas y muy variadas las confusiones a las que se enfrenta el estudioso que recurre a textos teóricos o históricos acerca del tema.

Regularmente la comedia es asociada con la risa y de esta manera la crítica historicista y los teóricos de la literatura dramática dejan pasar desapercibidos una serie de detalles esenciales y fundamentales para el conocimiento profundo de la estructura y del proceso creativo de las obras. Es lo común —desde el punto de vista histórico— citar a Aristófanes como el comediógrafo más antiguo y sus obras denominarlas *Comedia antigua*, mientras que Menandro es considerado el representante principal de la *Comedia nueva*.¹

Ahora bien, cuestiones históricas determinaron que, al perderse la producción de los autores de ésta última, la comedia occidental en su totalidad fuese creada a partir de los modelos ofrecidos por Plauto y Terencio. Ambos autores fueron durante siglos la única posibilidad para suponer cómo pudo haber sido la Comedia nueva griega.² La otra posibilidad era la desatendida definición aristotélica,³ únicamente corporeizada totalmente en *Aulularia* y

sólo parcialmente en *Miles gloriosus*. Hasta la aparición del *Δυσκολων*, editado por primera vez en 1958, era imposible apreciar el proceso creativo de los autores latinos, su originalidad, su libertad inventiva, su proceso de imitación. Durante siglos, más de milenio y medio, estos comediógrafos habían sido considerados como simples traductores o adaptadores de la realidad romana, en el mejor de los casos, cuando no plagiarios de los comediógrafos griegos.

El valioso descubrimiento de una obra completa de Menandro tiene consecuencias adicionales a nivel teórico, además del suceso histórico que representa. Mientras que para el historiador del teatro significa la emoción de un documento nuevo que posibilita la apertura de nuevos enfoques a la consideración de los autores latinos y un sin fin más de posibilidades de comparación, para el punto de vista teórico, la afortunada aparición de el *Δυσκολων* permite además la posibilidad de confirmar un hecho que, aunque palpable, no era evidente: la confrontación de un segundo texto dramático clásico con las observaciones teóricas de Aristóteles.⁴

Durante siglos, a falta de otra, se ha venido llamando clásica a la comedia de Plauto y Terencio. Tal observación es justa en el sentido de que ellas han constituido el modelo genérico para la totalidad de la producción cómica occidental. Sin embargo, no siempre se observa que del conjunto de la obra de ambos surgen tres tipos bien delimitados de comedia, no todos relacionados con el testimonio aristotélico. Éste, por razones que se vuelven

FERNÁNDO MARTÍNEZ MONRROY: Profesor de la Escuela Teatral de Bellas Artes y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

ÁNGEL MONTERO AGUADO: Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), España.

evidentes en las propias estructuras de las comedias, ha de ser tomado como el modelo clásico, y los otros dos, como formas derivadas de él, a partir del hincapié en recursos estilísticos ornamentales y de fondo de la Comedia clásica, tales como el enredo, confusiones, juegos de palabras, chistes, etc. Son dos las variantes de la comedia:

- a) Una, la *Comedia realista* (Comedia clásica o de carácter), la que tomó como modelo a *Aulularia* y en cierta forma al *Miles gloriosus* de Plauto y que trascendió a través de *La verdad sospechosa*, *Tartufo*, *Volpone*, *La fierecilla domada*, hasta, por ejemplo *Rosa de dos aromas* (1985) de Emilio Carballido o *The Ride Down Mount Morgan* (1991) de Miller.
- b) La otra, compuesta por dos tipos básicamente diferenciados: la *Comedia no realista* y la *Comedia de Final feliz*, entre las cuales una plantea un conflicto dramático (b^1) mientras que la otra está concebida a partir de las posibilidades lúdicas del enredo (b^2). Éstas son:
- b^1) La que está basada en *Anfitrión o La andriana* y que pasa a ser el modelo estructural

formulado por Lope de Vega, constituyéndose en origen de *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El sí de las niñas*, *Los intereses creados*, ¡Ah, soledad! (1932) de O'Neill, *El amigo secreto* (1989) de Luisa Josefina Hernández o la comedia estadounidense e inglesa de Neil Simon y Noël Coward, a la cual se denominará en lo sucesivo *Comedia de conflicto o de Final feliz*, aunque ambas tenga tal característica en sus desenlaces.⁵

b^2) La que se origina en *Los Menecmos*, como *Don Gil de las calzas verdes*, *La comedia de las equivocaciones*, *Los empeños de una casa* o *Sueño de una noche de verano*, a la que se nombrará en adelante *Comedia de enredo o Comedia juego*.

Esta clasificación básica en tres modelos es la que defiende Luisa Josefina Hernández (LJH) y fundamenta su eficacia en el hecho de que afecta a la *concepción e intención* que motivan cada tipo, a la *relación*, directa o tangencial, con la *realidad (estilo)*, al *tono* y al *efecto* que causan y, finalmente, a un hecho pasado por alto por casi todos los estudiosos, la *relación con la definición aristotélica* que excluye a los modelos b^1 y b^2 , así como a la farsa aristofánica.

Éste es el momento de diferenciar brevemente entre lo *cómico*, lo *grotesco* y lo *gracioso*, términos técnicos que aluden a procedimientos estilísticos distintos para producir un efecto determinado que es la risa. Lo *grotesco*, relacionable con el modelo aristofánico, tiene relación con la broma cruel, con lo obsceno, con la agresión y las necesidades instintivas reprimidas que estallan en una risa violenta y potente por presentar la acción de manera absurda e imposible.⁶ Lo *cómico* aristotélicamente, y según *Aulularia* y el *Δυσκολων*, está referido a la risa por la contemplación del *ridículo* en el que cae un sujeto de conducta antisocial "pues lo risible es un defecto".⁷ Lo *cómico* tiene que ver con la parte *fea* del carácter.⁸ Lo *gracioso* produce risa, pero una risa distinta de la risa por escarnio de la *Comedia de carácter*, la risa producida por ésta es una risa surgida de la superioridad moral del espectador, justificada por el carácter moralizante del género. La risa del prójimo constituye un castigo moral para el vicioso, quien sufre mucho mientras los demás se regocijan en su ridículo. Lo *gracioso*, por otra parte, es producido por medio de equívocos, chistes verbales, juegos de palabras, enredos, etc. La risa



por lo gracioso resulta una respuesta tibia ante un hecho intrascendente por sí mismo⁹ pero ingenioso.

Así, mientras que lo grotesco es catártico, traducido sensorialmente como un *shock* emotivo, lo cómico es moralizante y por ello más trascendente que lo simplemente gracioso. Lo cómico moraliza y divierte, lo grotesco catartiza y divierte, lo melodramático divierte haciendo *sentir* con intensidad, lo gracioso divierte simplemente, sirve para *pasar el rato*.¹⁰

La definición cómica de Aristóteles parte pues del retrato de carácter del personaje central, al igual que en la tragedia. Eso hace realistas ambos géneros; pero el género trágico exalta los valores de la personalidad con el fin de contrastarlos con un defecto aislado que entra esporádicamente en funcionamiento en *circunstancias* concretas. La comedia, por su parte, hace referencia a un defecto constante y *compulsivo*¹¹ que llega a ser el común denominador de una persona; de ahí que se haga referencia al mentiroso, al avaro, al paranoico, al hipocondriaco, etc. La risa cómica es entonces producto de una actitud o conducta antisocial y ridícula, y la risa y el ridículo son castigos de índole moral que causan gran malestar al personaje cómico. Un personaje de comedia se refiere a esta situación de la siguiente manera:

TORO SENTADO: *Tener vicio es hacer cosa mala, no poder aguantar ganas, repetir muchas veces sin saber por qué. No te hacer feliz, hacer miserable.*¹²

La comedia realista es, por esencia, un género moralizante.

Cabe ahora preguntar: ¿qué hay de ridículo en *La Paz* o en *Listratta*?; ¿qué hay de ridículo en *Los Menecmos* o en *La dama boba* o en *Don Gil de las calzas verdes*?; ¿son estas obras derivadas de un carácter o lo son de planteamientos circunstanciales?; ¿es su intención primera moralizar?

Hasta la aparición de el *Δυσκολων* la única obra clásica que encajaba con la observación aristotélica era *Aulularia*. Hoy es posible afirmar que ésta es descendiente directa de aquella o de cualquier otra de este tipo. La definición aristotélica es pues confirmada con el *Δυσκολων* y el trabajo siguiente es la formulación teórica de las otras dos variedades

de comedia, así como el estudio de la concepción que las origina.

La concepción latina del teatro

Una gran inquietud, no satisfecha con la aparición del texto casi íntegro de Menandro, es la razón por la cual los autores latinos basaron su producción en la *Comedia nueva* y no en la obra aristofánica.¹³ Mariner considera tal interrogante como el meollo de un problema a resolver:

¿Cómo unos imitadores de la tragedia clásica griega se desprecuparon en tal grado de la comedia "antigua" concomitante y celeberrima también?
En otras palabras: no [hay que] preguntarse por qué se dio la imitación de la "nueva", sino por qué no se dio la de aquella.¹⁴

Muchas de las siguientes explicaciones resultan inviables y simplistas para el punto de vista de Mariner, sobre todo aquellas que se refieren a razones políticas, apoyadas por la imposibilidad legislada de infamar públicamente,¹⁵ cuyo ejemplo más palpable es el caso de Nevio.¹⁶ En tales circunstancias, por muy débiles que le parezcan a Mariner, era imposible el florecimiento de un teatro satírico como el de Aristófanes. Ni que decir tampoco de la Comedia de carácter que podía causar problemas por su alto contenido de crítica social, y el mejor ejemplo de ellos son las dificultades de Molière a raíz de *Tartufo*. La Comedia de carácter implica un compromiso moral tanto de autor como de empresario y de público, en tanto que la Comedia de Final feliz ofrecía al espectador romano "un tipo de comedia popular jocosa e intrascendente, encaminada primordialmente a hacerle reír".¹⁷ Este tipo de comedia difícilmente se toparía con las objeciones de un censor o con problemas posteriores. Ésta fue también la causa determinante de su éxito durante el Siglo de Oro cuando Lope aconseja la creación de un género prudente.¹⁸ Tales son las razones que argumenta Horacio como causa primordial de su extinción:

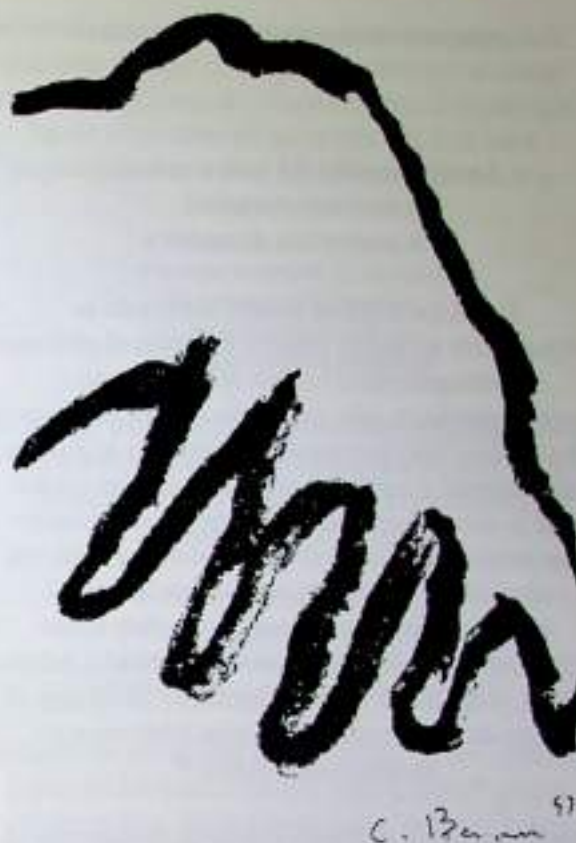
*Sucedió a éstos la antigua comedia, no sin mucha alabanza; mas la libertad decayó hacia vicio y violencia digna de ser por ley contenida; una ley fue aceptada y torpe el coro calló —perdido de dañar el derecho.*¹⁹

o bien a consideraciones de "decencia",²⁰ que evidentemente había que tomar en cuenta en un

público heterogéneo²¹ y masivo. Por otra parte, Mariner pasa por alto el hecho de que no es posible la imitación de un género que no ha sido experimentado como vivencia y que por ello no se comprende a nivel interior; esa comprensión tendría que coincidir con la *concepción grotesca* del mundo aristofánico.²² De hecho, los latinos, al no comprender ni experimentar la concepción trágica, adaptaron las tragedias convirtiéndolas en *melodramas*.²³ En cambio, lo que los escritores latinos podían expresar *vívidamente* era un tipo de comedia divertida y sin intenciones moralizantes y el melodrama que daba la oportunidad de sentir con intensidad y sin mayor compromiso que la atención necesaria para disfrutarlo. Tales son los géneros teatrales que la literatura latina podía manejar con el mismo *espíritu y vitalidad* que sus modelos.²⁴ A Mariner le parece que la circunstancia de censura política se hubiese resuelto con facilidad:

bastaba para orillar el riesgo con mantenerse en la temática helénica de las obras que hubieran querido imitarse. . . . A lo sumo, cabría haber evitado aquellas que pudiesen suscitar evocaciones comprometedoras; pero, aparte esta labor de censura previa, no parece que una introducción de los temas de la comedia antigua en la escena romana hubiese podido determinar otra cosa en su historia que la no aparición de la logia correspondiente. Es decir, que —al contrario de lo que ocurrió con los temas de la vida familiar o artesana, propios de la "travea"— no surgiese la comedia de asunto político o público aplicado a la situación de Roma o de Italia en general.²⁵

No obstante, la solución apuntada por Mariner no es, de hecho no fue, viable debido a las *concepciones* o *cosmovisiones* que sirvieron como base a la creación de ambos tipos de obras. Resulta asombroso el hecho de que comúnmente no sean percibidas las diferencias esenciales entre la obra aristofánica y la comedia latina. Aristófanes es un autor fársico,²⁶ lo cual implica la concepción y plasmación *grotesca* de la realidad. Sus obras hacen referencia a una realidad social concreta sólo comprensible en su entorno o en circunstancias históricas similares o bien mediante una serie de explicaciones y aclaraciones que desbaratarían su efecto.²⁷ Por otra parte, y no menos importante, es el hecho de que Aristófanes es crítico y satírico, hecho que lo volvía profundamente trascendente en su momento. Tal situación era imposible en Roma o en la España de los Siglos de Oro, en donde la censura se hizo patente por razones políticas y religiosas. Más certeras son las razones que él mismo apunta basadas en las diferencias de ambos géneros.



Algunas de las farsas aristofánicas toman sus personajes y situaciones de su entorno histórico, político y social, con lo cual *particularizan* el mundo reflejado y de esta manera limitan su receptividad; en cambio, la Comedia nueva se basa en *generalidades* como el carácter y los conflictos derivados de él y que atañen a todos los hombres de todos los tiempos; la Comedia realista es universal, por el carácter humano o, en sus derivaciones, por los recursos estilísticos utilizados para la diversión cuyas fuentes son de origen clásico. Hoy, cualquier comedia teatral o cinematográfica sigue haciendo uso de los mismos recursos para obtener la risa.

La Comedia no realista o de Final feliz es un tipo de obra lograda a partir de medios técnicos artificiales, de convenciones, que en realidad son fórmulas, recetas eficaces para hacer reír, dechado de recursos para agradar y lograr éxito con ellas.²⁸ Por otra parte, su concepción como *género comercial* lo hace "exportable a los escenarios de otras literaturas".²⁹

De hecho esto es lo que ha sucedido en varios momentos de la historia: Siglo de Oro y Edad de Plata en España, y en la industria cinematográfica estadounidense bajo la fórmula:

encuentro - desencuentro - reencuentro
= *Final feliz*

La organización del teatro romano y sus consecuencias en la concepción dramática

De los datos que se poseen acerca de la organización del teatro romano respecto al proceso intermedio entre la obra concluida y su representación, se sabe que podía ocurrir mediante dos posibles vías: que el autor la vendiera al Estado directamente a través del edil que la tasara, o bien que la obra le fuera comprada por un empresario que lucraba con ella como intermediario y, una vez adquiridos los derechos con la transacción, la vendiera al Estado cada vez que la obra fuese representada. La función de este empresario, aclara Beare, podía no ser necesariamente el lucro sino el deseo de dar a conocer a autores talentosos en beneficio del público.³⁰

Una vez que el dramaturgo vendía su manuscrito al empresario, éste adquiría el derecho de representación, por lo que el autor perdía el control sobre su obra y las reposiciones que se hicieran de ella. Esta organización es ya muy distinta de aquella que funcionaba en Grecia, en donde el teatro era concebido en un principio como un espectáculo ritual. De hecho, como apunta LJI, los dos géneros griegos principales eran catárticos: la tragedia y la farsa aristofánica. "Si contemplamos el panorama clásico a la distancia que es nuestro privilegio, resulta más lógica la idea de que los griegos hubieran creado dos géneros catárticos por su concepción del teatro como experiencia transformadora",³¹ no venal como en Roma. A este hecho, el de amar los griegos la gloria literaria y utilizar el teatro como medio de "transformación" y los romanos como medio de lucro o de propaganda, hace referencia Horacio:

*A los griegos ingenio, a los griegos dio con boca rotunda
hablar la Musa, más que de alabanza, de nada ambiciosos;
los niños romanos con cálculos largos aprenden a dividir el as
en cien partes. "Que diga el hijo de Albino: si se ha quitado
a cinco onzas una onza, ¿qué queda?... Haber respondido
podías. —Un tercio. —¡Bien! Tu hacienda podrás conservar.
Si una onza vuelve, ¿qué se hace? —Un medio." ¿Acaso una vez
que este moho y afán de peculio haya imbuido los ánimos,
puedan formarse esperamos cantos que hayan de ungirse
en cedro y en ciprés terso guardarse?³²*

La concepción romana del teatro es ya de carácter abiertamente comercial o bien populista. Así pues, durante la República, los espectáculos eran utilizados como medio de propaganda electoral,³³ de ahí que eran promovidos por el Estado, que adquiría el usufructo de la obra comprada previamente al autor. Tal circunstancia provocaba la pérdida de libertad creativa del dramaturgo originada por la aparición de un aparato *censor* y la aparición de la *competencia* entre compañías por los premios que se otorgaban.³⁴ La competencia y el uso del teatro con fines políticos o económicos dieron origen a una organización teatral directamente dependiente de la ley de la oferta y la demanda: *oferta = demanda = competencia*. La competencia y la organización del negocio quedaron entonces al servicio del gusto del consumidor a quien se pretendía satisfacer.

El gusto del público-consumidor como parámetro y modelo de creación

La concepción comercial o propagandística del teatro romano³⁵ provoca que la intención de los autores sea divertir y la preferencia del espectador marca el patrón. Esto determina el canon de creación, que no puede ser crítico, y que debe doblegarse a las exigencias de la demanda, si no quiere quedar fuera de la competencia y, sobre todo, no traspasar los límites de lo social y lo "políticamente correcto". Estas circunstancias imponen restricciones a la creación artística. De ahí que sus géneros más frecuentados hayan sido el *melodrama* y un tipo de comedia que, sin saber con seguridad si existía en Grecia,³⁶ forma la mayor parte de la producción de Plauto y Terencio. El *melodrama* y la *Comedia de Final feliz* son los dos géneros que por su concepción y sus características como vehículo estético se adaptan a tales circunstancias.

Cásina de Plauto y *Hecyra* de Terencio son dos obras cuyos prólogos dan testimonio de la influencia del público para el triunfo o fracaso de una obra. Evidentemente, un teatro comercial vuelve al autor un simple proveedor y la mercancía debe satisfacer al consumidor; de conseguirlo dependía que la inversión en la compra de la comedia de un autor valiese o no la pena, en el caso de el Estado, y de las ganancias aseguradas por el patrocinador o

intermediario entre autor y ediles. Si bien la entrada era gratuita, las representaciones o *ludi theatrales*, eran festejos oficiales con los que se pretendía agradar a los posibles adeptos durante la República.

En el Prólogo a *Cásina* se hace referencia a cómo el público había solicitado con insistencia la reposición de la comedia.³⁷ Beare hace una observación valiosa referente a la necesidad de reponer obras cuyo usufructo estaba en su poder para evitar pagar por otras nuevas.³⁸ El manuscrito, agrega, debía su preservación a su valor comercial. De la misma manera, hay noticia en el Prólogo de la *Hecyra* de que los espectadores abandonaron el teatro con notable falta de interés en dos ocasiones ante la citada obra terenciana:

*Ahora oíd con benevolencia un ruego mío. Vengo a representaros una vez La suegra, que no me fue posible haceros escuchar en silencio: tan grande fue su desventura. Que vuestro buen juicio repare esa desdicha, ayudando a nuestra diligencia. La primera vez, apenas había comenzado la representación, vinieron a disturbarla famosos luchadores y el anuncio de un fundámbulo. La gente que los acompañaba, el bullicio, la grito de las mujeres me hicieron salir de la escena antes de tiempo. Siguiendo mi antigua costumbre, volví a probar fortuna con La suegra. Representóla de nuevo; aplaudí el primer acto, y heos aquí que llega al teatro el rumor de un espectáculo de gladiadores. Vuela todo el pueblo, alborotase, grita y pelea la gente, disputándose los puestos: yo con eso no pude conservar el mío. Ahora ningún bullicio hay, todo es paz y silencio; a mí se me ofrece favorable coyuntura para representar y a vosotros para honrar los juegos escénicos. No permitáis que por vuestra culpa la Musa escénica venga a ser regalo de unos pocos. Procurad que vuestra autoridad de favor y ayuda a la mía. Si jamás he mostrado avaricia en pedir precio excesivo por mi trabajo, sino que he tenido por mayor ganancia emplearme muy de veras en vuestro servicio, dadme que pueda sacar de vosotros que el que ha puesto su talento bajo mi tutela y su persona bajo vuestra protección, no sea burla de ruines viéndose injustamente afrentado. Haced esta causa, que es la mía, prestadme atención, para que otros poetas se huelguen de escribir y pueda yo estudiar otras comedias nuevas, comparadas según mi tasación.*³⁹

El Prólogo de Terencio es prueba inequívoca de que el público asiste para divertirse, pues quiere acción, necesita emoción, no sutilezas conceptuales, no lecciones de moral; de allí los criterios de concepción del modelo del espectáculo romano:

*A veces una fábula en sus situaciones brillante y bien caracterizada, sin belleza alguna, sin peso ni arte, en mayor grado encanta al pueblo y mejor lo entretiene que los versos pobres del asunto y las ronadas canoras.*⁴⁰

Para competir con los demás eventos por la atención del espectador será necesario elaborar las obras de

acuerdo con las necesidades del consumidor, dado que este público no acepta imposiciones al contar con otras opciones de dónde escoger. El triunfo que ha de adquirirse así no va más allá de la mera popularidad de autor, hecho que no beneficia la factura de las obras:

*y aunque lo apruebe el comprador
de garbanzos fritos y nueces,
no ecuanímes lo reciben
ni con la corona lo premian.*⁴¹

Se insiste pues en que hay intereses económicos y de popularidad en juego y a ellos va a supeditarse la creación. Ejemplo de este caso es la directa y citadísima afirmación de Lope:

*y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.* (vv. 45-48)

Mucho se ha escrito para disculpar las dos palabras clave de los versos citados *vulgo* y *necio*,⁴² pero es evidente que, tanto Plauto como Terencio, Lope y los actuales guionistas del cine comercial y la televisión se dirigen, en general, a un público masivo y heterogéneo, entre el cual hay que considerar a un gran porcentaje cuya formación es elemental.⁴³

Debido a la competencia con las luchas de gladiadores y otros espectáculos apasionantes, la escena requería entonces de una trama más compleja en acción y hechos representados de la que ofrecían las tragedias y comedias de carácter, mientras que por otra parte se avanzaba hacia un contenido conceptual más pobre, para satisfacción del vulgo:

La vulgaridad creciente del auditorio romano debe de haber tendido a degradar el rango de quienes representaban para divertir a ese auditorio. Polibio dice que en 167 a.c.

los eminentes músicos griegos reunidos en el escenario encontraron que la manera más directa de agradar a la multitud consistía en emprender una lucha mímica.⁴⁴

Horacio, a su vez, lo expresa de la siguiente manera:

*así el poema, para halagar ánimos nato e inventado,
si de lo sumo un poco ha bajado, hacia lo infimo cae.*⁴⁵

Éstas son las penosas consecuencias de la necesidad de agradar cuando se pretende, como en Roma y durante los Siglos de Oro, vivir de escribir, siendo el

teatro, en ambos momentos, el medio más seguro para ganarse la vida como escritor.⁴⁶ Pociña cree ver en este aspecto la razón de la diferencia fundamental entre el teatro de Menandro y el de Terencio:

Plauto había sido un autor que vivía del producto de la representación de sus obras, y que por tanto las concebía para un público mezclado y multiforme, cuyo aplauso tenía que ganarse so pena de verse en estrecheces, nada de ello ocurre en el caso de Terencio. Éste depende sólo en parte del éxito de su obra, por cuanto la protección por parte de un grupo de nobles romanos le resuelve el acuciante problema de la subsistencia; es, pues, completamente lógico que sea en este tipo de espectador en el que piensa Terencio a la hora de componer su obra.⁴⁷

Tal circunstancia se repetirá durante los Siglos de Oro en las comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca.⁴⁸

La acción exagerada

Se poseen abundantes datos acerca de la necesidad de acciones violentas para suscitar el interés de un público masificado.⁴⁹ Pociña alude, por ejemplo, al relato de Suetonio, quien describe cómo, para la representación de *Incendium*, de Afranio,⁵⁰ en la época de Nerón se hizo arder una casa en el escenario, y cómo se permitió que los actores la saquearan. Continúa Pociña:

Ya en el siglo I d.C. El mimo *Laureolus* de Catul o se representaba de modo ya no sólo notorio, sino bestial, con la crucifixión real en escena de un condenado que suplía al actor. El becho tuvo lugar en una representación con motivo de la inauguración del anfiteatro Flavio; pero ya cincuenta años antes, la obra se había representado haciendo correr sangre por el escenario.⁵¹

La competencia con los demás espectáculos de realismo brutal ejerció un papel decisivo en los



melodramas, exagerados y sangrientos, de Séneca. En tales exageraciones ha de verse el antecedente de los

Reality Shows actuales, concebidos sobre una base de competencia comercial por parte de las diversas cadenas televisoras, en las cuales la realidad sustituye a un espectáculo artístico fatigado, agotado de recursos, carente de novedad. En ellas el realismo deja paso a la realidad. La pérdida de realismo como técnica y artificio intencionado trae la incursión de la realidad cruda que, al ser melodramatizada, es decir expuesta como diversión, hace al espectador perder la conciencia de la dimensión de lo que ocurre ante sus ojos; se lo hace ver como algo

cotidiano, luego intrascendente; la muerte y el dolor, al hacerse comerciales pierden, significado y fuerza como imagen y como conceptos.

En el mundo de la Comedia clásica, vedado a la violencia, la "bestialidad" de los espectáculos con los que competía condiciona que en la comedia romana se incremente el movimiento, la actividad escénica, la complejidad anecdótica basada en enredos y confusiones. Así, aparecen palizas, discusiones, suplantaciones y todo tipo de barbaridades ajenas al sentido moral de la Comedia de carácter, pero presentadas de manera graciosa, todo con el fin de animar la escena, de moverla con un "enloquecedor frenesí de movimiento y claroscuro espiritual..."⁵²

En el caso extremo de interés comercial, lejos de moralizar, higiénicamente, el autor refuerza la moral conservadora e "inmoral", en el sentido de desorden y caos de valores, a la que su público se aferra como tradición; esto se refleja al mostrarse condescendiente con la conducta guiada por el ejercicio del vicio de sus personajes, lo cual le ayuda a construir y a desenredar su trama con una resolución cuya consecuencia "moral" sería distinta.

El vicio pierde entonces su carácter antisocial y adquiere matices graciosos e inocentes: "a un vicio gula la fuga de culpa, si de arte carece".⁵³ La felicidad aparece como el resultado del uso de "tretas y engaños o como solución de compromiso para situaciones inmorales favorecida por las circunstancias".⁵⁴ De esta manera, despojada de casi todos sus atributos, la comedia queda reducida a acción pura, a un juego de volúmenes gracioso y espectacular.

El espectador romano asiste al teatro a que se le entretenga o a que se le divierta⁵⁵, a que sean estimuladas en él emociones que la vida cotidiana no le ofrece siempre, o bien emociones inicuas, que lo hacen sentir sin otro compromiso intelectual o espiritual,⁵⁶ y de las cuales es capaz de librarse en cuanto la representación concluye.

Por otra parte, el medio competitivo y el patrón comercial no dan pie a obras meditadas. La producción en serie, requerimiento del sistema comercial, produce la repetición constante de los mismos temas y estructuras en menoscabo del pulimiento del drama. De aquí los abusos de hechos circunstanciales, de casualidades o trucos anecdóticos no justificados en el desarrollo lógico de la trama para resolver el desenlace y forzar la resolución feliz,⁵⁷ la incongruencia entre los recursos y la fábula es uno de los "trucos" más frecuentados por Terencio, modelo indiscutible de los comediógrafos de los Siglos de Oro:

El propósito de la comedia, por lo menos para los romanos de esa época, era el de hacer reír. Si los chistes, juegos de palabras y alusiones tópicos podían servir a esta finalidad, debía admitirseles sin tener ninguna cuenta de la posible incongruencia con el contexto, ya que de hecho, esta misma incongruencia puede hacerlos más divertidos.⁵⁸

Lo mismo ocurre con la acción basada en peripecias desconectadas de la lógica causal y

provocadas por circunstancias como el azar, las coincidencias, casualidades y demás hechos fortuitos. El hecho fortuito resta calidad y expresa carencia de recursos, en ellos supera Plauto a Terencio. Una comedia de este tipo puede volverse excelente, como *Anfitrión*, cuando su autor ata todos sus hilos amparándose en el poder omnipotente de Júpiter, de quien puede esperarse cualquier cosa.

Otras obras modélicas en el género son *¡Ah, soledad!* de O'Neill, que se vale, como factor X, de la posibilidad de ternura y comprensión entre los miembros de una familia que son capaces de dialogar, tolerar y comprender a los demás. Entre las escritas en castellano cabe mencionar *El amigo secreto* de LJH, que recurre a la posibilidad de detenerse a reflexionar y utilizar el sentido común como factor X, para evitar la repetición de errores y desdichas a que condenan las debilidades del carácter y a señalar la posibilidad de cambiar, para mejorarlas, las condiciones de vida utilizando los recursos al alcance, entre ellos la opción de decidirse a hacerlo. Todo ello con un juego cómico apoyado en el recurso de un espíritu inteligente y práctico que toma posesión de vez en cuando de uno de los personajes, que le sirve de medium, para expresar su sabiduría y un punto de vista distanciado de los problemas cotidianos que enredan la vida de los otros.

Primacía de la acción sobre el retrato de carácter

Las grandes obras realistas expresan un profundo conocimiento del hombre, fruto de la observación reflexiva y la introspección.⁵⁹ La Comedia de Final feliz requiere, en cambio, observación, conocimiento y manejo en cuanto a recursos para producir risa, pero su visión del hombre y la realidad son parciales e idealizados, su objetivo no es el realismo y por lo



tanto no ha de juzgársele desde la perspectiva aristotélica. La observación y reflexión profunda que requiere la mimesis directa, recurso técnico esencial de la Comedia de carácter, enriquecería inmediatamente el *tipo* y lo individualizaría en un retrato de carácter genérico, con lo cual, al recibir éste el foco de atención, obligaría a romper con la convención de la trama de final feliz, o al menos la reduciría a telón de fondo, para dirigirla el personaje mismo. Cuando el *tipo* deja de serlo por medio de una caracterización profunda, da lugar a que la trama se reduzca y sea consecuencia directa del carácter en combinación con sus circunstancias. Por eso, en las comedias de carácter, la complejidad anecdótica se vuelve tan sólo un recurso ornamental, como la historia secundaria de los hijos de Cnemón, el misántropo, o las intrigas secundarias de Molière. No son la meditación, ni la reflexión características del sistema de producción *en serie* al que se hace referencia. Incluso en *Miles gloriosus* es notorio que Plauto no sabe qué hacer con el carácter que ha planteado y lo deja de lado hasta el acto V para ocuparse mientras tanto, durante tres actos, del desarrollo de un enredo en el que, finalmente, el soldado fanfarrón caerá, al ser retomado por su autor. Si se compara la trayectoria de Pírgopolinices con lo que sucede a Euclión o a Cnemón se hace notorio que una vez planteados el *carácter* y la *circunstancia*, la trama se construye a partir de él y todos y todo lo demás se vuelven estímulos para que el protagonista muestre su forma de ser.

En la Comedia no realista, las circunstancias priman y el personaje, con su rasgo caracterizador esencial y único, toma su lugar y las sigue. En este tipo de comedia el personaje está al servicio de una trama previamente concebida para avanzar hasta un desenlace feliz y es creado en función de ella. Ha sido transformado en convención, su función es fija, como fija es también su trayectoria. Todo en él es constante como el peón, el alfil o la reina, *diseñados* para cumplir un papel. El espectador sabe que son convenciones y no espera nada nuevo de ellos,⁶⁰ por el contrario le sirve como expectativa de sus exigencias elementales.

Por otra parte, si se toma en cuenta la trama y la trayectoria de *Aulularia* y *Δυσκολων*, y se compara con la trayectoria de acción de *Miles gloriosus*, *Anfitrión* o *Los Menecmos*, es notable el desarrollo

del enredo anecdótico, que en las otras dos se mostraba incipiente y que tenía la función técnica de *ornamentación de la fábula*. En *Miles gloriosus* tal ornamentación desplaza al personaje central aunque la *unidad* es recuperada finalmente; en *Anfitrión* pasa a ser recurso complementario de primer orden, pero en *Los Menecmos* el aspecto *lúdico* del enredo abandona su papel de recurso ornamental para convertirse en concepción, es decir, en el criterio estructurador de la obra.

En *Anfitrión*, por ejemplo, el criterio estructurador es la sátira de la leyenda de la concepción de Hércules. Su autor aprovecha la posibilidad *lúdica* del conflicto de los dobles personajes y la convención del final feliz con el objetivo de enriquecer su trama. En cambio, Plauto mismo, en una *Comedia de enredo*, como *Los Menecmos*, no se muestra más interesado que en el desarrollo del enredo mismo mediante la explotación del juego gracioso derivado de él.

Recursos técnicos adoptados por la nueva comedia como consecuencia de su concepción

Además de la simplificación del carácter en favor de la complejidad de acción, los comediógrafos se ven en la necesidad de hallar nuevos recursos que equilibren y compensen las pérdidas, pero sobre todo que mantengan el género dentro del interés del espectador.

La organización por patrocinadores estatales anuló la posibilidad de crítica social propia del género primigenio. Con excepción de *Aulularia* o del retrato de carácter del *Miles gloriosus* de Plauto, no hay crítica social, menos aún política. Existe en cambio la acción y exposición de la conducta de grupos, nunca individualizada en caracteres, como la de *Δυσκολων* o de las otras dos obras mencionadas, y que más tarde ejercería Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* o Don Domingo de Don Blas; Molière o el Shakespeare de *La fierecilla domada*, por ejemplo.

Se ha dicho ya que el *patrón comercial* provoca inmediatamente la fabricación en serie, fenómeno ocurrido con este mismo tipo de comedia en España durante los Siglos de Oro y el final del siglo XIX y los primeros treinta años del XX, y en los Estados

Unidos a partir de los cuarenta y hasta la actualidad en cine y televisión.

La producción en serie, a su vez, convierte los elementos en convenciones y reduce los personajes a tipos. Esta tipificación no existe en la Comedia de carácter sino en aquellos que sirven como apoyo anecdótico y trasfondo, por ejemplo en la pareja joven que desea casarse a pesar de las dificultades.

La tipificación es una reducción y convierte al personaje en una convención escénica más, en un volumen con una función específica casi invariable, determinada por el único rasgo de carácter que se le ha dejado: padres, hijos, esclavos pícaros, esclavos prudentes, parásitos, prostitutas, matronas, etc.⁶¹ Tales tipos no son otra cosa que comodines que, como las piezas de ajedrez, tienen alcance y connotaciones fijas, su posibilidad de juego está fundamentada en su posibilidad infinita de combinaciones a pesar de no abandonar nunca las mismas trayectorias. La comedia de los Siglos de Oro, que toma el patrón de Lope, juega con los tipos enredándolos y ordenándolos finalmente por parejas en el único final posible para deshacer el enredo: el *final feliz*.⁶²

Por otra parte también son reducidas y convencionales las situaciones: se toman aquellas preferidas por el espectador y se hace, en el mejor de los casos, el planteamiento de un conflicto que crezca hasta volverse serio sin importar la gravedad de lo expuesto que, pese a todo, concluirá de manera grata. Romper este tipo de patrón podría significar desilusionar a un auditorio ingenuo y romántico que detesta ver arruinadas sus expectativas, ver rota su seguridad, su superioridad de moldeador de la creación; atreverse a modificarlo

significaría ignorar su gusto y timar su confianza de gente que paga y aplaude para ser satisfecha.

El teatro de convenciones repetidas es consecuencia de otorgar superioridad al criterio del espectador, la superioridad ingenua de la seguridad del final. Con ello, éste sabe a qué atenerse, se le hace sentir inteligente al seguir el juego de ser capaz de prever lo que va a ocurrir y obtener la satisfacción de que sus pronósticos se cumplan. Lo divertido, entonces, puede ser presenciar cómo logra el autor desbaratar el enredo (*peripecia* o *factor X*) o superar los conflictos, que a veces adquieren seriedad como en el caso de la dignidad ofendida y humillada de Alcmena, en *Anfitrión*, para que el desenlace grato a todos se cumpla:

El equívoco de situaciones, la sustitución de personas, son circunstancias que, en el transcurso de la representación, aparentemente sólo las conoce el público: de ahí el enorme

atractivo popular que han tenido siempre. El espectador se siente ante ellas por encima de lo que se desarrolla en la escena, él es quien comprende lo que allí está pasando; espera con ansia e impaciencia el desenlace, que el comediógrafo se ha empeñado en prolongar y que él podría precipitar con una simple aclaración. . . Como un niño, el vulgo, no sólo el romano, sino el de todos los tiempos, se siente interesado y se divierte sobremanera con tan elementales situaciones.⁶³

Otro de los recursos históricos más socorridos de la comedia de esta época, así como la de los Siglos de Oro, para mantener la atención de los espectadores es el de romper la ilusión de la realidad escénica⁶⁴ para dirigirse directamente al espectador, como en *Anfitrión*⁶⁵ o *Los Menecmos*:

MENECHO II: *¿Ya se han ido de mi vista esos que me obligan a fingir la locura estando cuerdo? ¿Qué espero para marchar a la nave mientras esté aún sano? Os pido a todos vosotros que si el viejo*



volviera no le indignéis por cuál calle me he escapado. (vv. 880)⁶⁶

En Terencio y durante el Siglo de Oro este recurso está más disimulado en forma de *apartes*, con los cuales se informa en un momento determinado el pensamiento o el sentir del personaje.

Por otra parte, está la tendencia de la comedia latina a narrar el argumento y a reiterar constantemente lo que va a suceder, sobre todo en Plauto quien, a diferencia de Terencio, se dirigía a un público masificado de mentalidad elemental, que no daba el triunfo al autor de la *Hecyra*, que asistía a unas representaciones al aire libre, con acústica precaria⁶⁷ y con un "desorden típico de grupos humanos que buscan divertirse".⁶⁸ La necesidad de narrar el argumento y recordarlo constantemente debe ser entendida como un recurso necesarísimo, pues:

La atención del público era voluble; los espectadores estaban tan interesados unos por otros como en la obra. La llegada de un importante personaje público a los asientos delanteros, una observación en escena que pudiera parecer una alusión tónica, una falla de cualquier clase, alejaban su espíritu de la obra.⁶⁹

Este mundo de convenciones fijas, previsible, es lo que agrada al vulgo,⁷⁰ pero trae como consecuencia la falta de *suspense* de la comedia, a diferencia del melodrama que pretende hacer sentir con intensidad por lo menos la expectación. En la comedia tal expectación no es posible debido al propio juego de convenciones en el cual el espectador disfruta con el desarrollo de algo que ya le es familiar. *Suspense* o *expectación* implican desconocimiento y sorpresa por parte del espectador.

Por otra parte, ante la falta de *realismo* como técnica, la verosimilitud necesitaba ser reforzada, cambiándose el realismo por el *actualismo*, lo cual quiere decir que la verosimilitud era lograda a partir de referencias constantes a temas y personajes de actualidad. Éste es uno de los recursos principales a que recurre el autor para lograr la verosimilitud en un teatro que tan escasa relación tiene con la realidad y con la verdad. Recurso éste muy utilizado por el premio nobel de literatura en 1922, Jacinto Benavente. Pociña observa que también Plauto:

trata de sacar el máximo partido cómico de la presentación al espectador de los elementos que le son familiares, o de alguna

alusión a hechos contemporáneos. . . Característica típica de todas estas referencias a lo conocido es la ausencia total de un enfocamiento de las mismas que pueda interpretarse como crítica social, partidismo político, censura de las instituciones, etc. Su finalidad es cómica exclusivamente.⁷¹

Técnicamente su finalidad es lograr verosimilitud. Su objeto es fijar la acción de la obra dentro de un entorno de datos reales, pero externos. De esta manera se apoya la realidad insustancial del texto y se realza su *posibilidad* en contra de la *probabilidad* de los hechos que allí se muestran. El fondo de actualidad da a la obra la impresión de que, efectivamente, aquello podría haber sucedido en la realidad, bajo el mismo cielo y en la misma sociedad en la que ocurren los hechos verídicos aludidos.⁷² Tales datos dan *actualismo* a falta de realismo, dan un aire cotidiano y se constituyen en un recurso que perdura hasta estos días:

la "romanidad" de este nuevo tipo de comedia fue exclusivamente externa: personajes, nombres, usos y costumbres itálicos; pero además, en ellos veíamos como motivo de su creación un deseo. . . de acercar su comedia en todo lo posible al mundo del espectador con miras a hacerla todavía más popular. . .⁷³

Con todo esto, la comedia termina siendo un juego de encuentros y desencuentros ocasionados por un enredo que concluye felizmente, lo cual muestra una concepción temática elemental y candorosa de la vida; un mundo imaginado sin abstracciones, con problemas que, pese a su posible trascendencia y sin importar sus alcances y connotaciones, se resuelven bien. Es la suya una concepción divertida de la realidad, la proyección de un universo concebido para que en él las preocupaciones se reduzcan a conseguir placer y regocijo, con la gratuidad de no tener que hacer nada sino dejarse llevar por las complicaciones que conducirán, pese a todo, al paraíso de la felicidad.

Ya se ha explicado que la Comedia clásica o de carácter busca, además de divertir, dejar en el espectador una enseñanza moral o moraleja a través de un mecanismo dialéctico de exposición de un vicio y el castigo que recibe el vicioso. Lo que debería suceder con el espectador es que al final él piense que el sujeto es merecidamente castigado, es decir, que condene su conducta y se alegre de las consecuencias de ésta. La comedia funciona, por consiguiente, como una advertencia de que aquello que le sucedió a él puede pasarle a cualquiera que

obre de una manera semejante algo así como el refrán que dice: "Cuando veas las barbas de tu vecino cortar, pon las tuyas a remojar".

Sin embargo, mediante la lectura atenta de diversas comedias notaremos que si bien el esquema de la *Comedia clásica* o de *carácter* se adapta con facilidad a muchas de ellas, hay otras muchas más que quedan fuera de él, y ello no se debe a que sea ineficaz sino a que existen otros tipos de comedia, dos más concretamente, que requieren que se plantee su propio esquema de funcionamiento, sus partes y su mecanismo.

Tres cosas se hacen evidentes al aplicar el esquema cómico indiscriminadamente a todas las comedias: primera, que el mecanismo moralizador está ausente en gran cantidad de ellas; segunda, que la forma de reflejar la realidad se vuelve *posible*, es decir, no realista y dependiente de *casualidades* y *coincidencias* y *no probables*, es decir, originados en un *mecanismo lógico de causalidad*; y tercera, que por más que se las analice, parece que su única función es la de divertir, pura y llanamente, sin moralejas, sin catarsis, sin ninguna exigencia más que atención y buena voluntad para creer lo que allí se plantea.

A continuación se observará paso a paso lo que sucede en una obra de este tipo. Se tomará para ello un ejemplo clásico.

"Anfitrión", de Plauto

La obra comienza con un largo prólogo en el cual es nada menos que el dios Mercurio quien pone al espectador en antecedentes y le plantea la situación. En este simple hecho se advierte ya una diferencia considerable con la Comedia de carácter, pues en aquella la preocupación primordial del autor es la presentación del carácter y, derivado de él, la situación. Ambos, carácter y circunstancia se muestran como entidades interdependientes, en la comedia realista. Las cosas ocurren así en ella porque el objetivo es la moraleja y lo importante es hacer hincapié en los puntos que llevan a ella.

En esta obra, en cambio, es notorio que el hincapié está puesto en la *situación*. Plauto ha concebido una trama, basado en una situación conocida por su público,⁷⁴ lo cual constituye el núcleo de su obra y a

cuyo movimiento y desarrollo estarán subordinados todos los demás elementos, incluso los rasgos de carácter.

La lógica de este mecanismo funcionaría así: "si ha de ocurrir esto y esto otro, es preciso que el personaje sea de esta manera, a fin de que haga esto o aquello". Si se tratara de una Comedia clásica o de carácter, el autor, por cuestión de concepción del género, contaría ya con la anécdota básica⁷⁵ —que en este caso es el camino que va del planteamiento del vicio al castigo—, por lo cual ha de dedicar atención a la personalidad, es decir: si el personaje es así, las consecuencias que derivan de ello son éstas, por lo tanto haría ésto y ésto otro, pero no aquello.

Mercurio, dentro del prólogo acostumbrado en la época, plantea la situación: Júpiter, enamorado de Alcmena, ha tomado la apariencia de Anfitrión, su esposo, para pasar la noche con ella, y con tal de que el goce sea aún mayor, ha hecho que la noche se alargue. Finalmente ha ordenado a Mercurio que tome la apariencia de Sosia, el criado de Anfitrión y que vigile la puerta del palacio, pues el verdadero Anfitrión no tardará en llegar. Esto es, planteamiento de circunstancia, y ésta será alimentada primordialmente por la *excentricidad* que representa el PODER de Júpiter entre los mortales.

Es cierto que tal situación deriva de un vicio inherente a su persona, la lujuria, pero Plauto pone hincapié en el lío que se avecina y deja de lado el retrato de carácter del lujurioso; es así que esta obra no trata del lujurioso a nivel genérico, sino de éste *lujurioso* singular que cuenta con muchísimas más ventajas para lograr sus objetivos que ningún otro.⁷⁶

Hay un momento del prólogo en el cual Mercurio plantea que Júpiter y el actor que lo encarna, así como él mismo, están temerosos de una paliza:

mi padre me ha enviado aquí a pedirlos un favor, aunque él bien sabe que, sólo con una orden suya, vosotros haréis lo que diga, tal como se debe obrar con Júpiter. Pero me ha ordenado que yo os lo pida amistosamente y en buenos términos. Este Júpiter, por quien he venido aquí, teme tanto como cualquiera de vosotros una buena tunda puesto que ha nacido de padres humanos, no es asombroso que tenga miedo; también yo, que soy hijo de Júpiter, temo una paliza. . . (vv. 20-31)⁷⁷

Este temor que manifiestan ambos es posible que obedezca a cualquiera de dos causas: a) miedo de los

actores ante la reacción del público al verlos encarnar a personajes sagrados, en situaciones chuscas, o b) que, siendo ambos personajes sagrados, puestos en una comedia, se vean de repente ante el castigo, consecuencia de una conducta indigna y antisocial, lo cual, a pesar de que los griegos y romanos concebían a sus dioses a la imagen y semejanza de los seres humanos con virtudes y pasiones, no dejan de ser seres reverenciados y, por lo tanto, dignos de veneración y no de escarnio.

Más adelante, Mercurio vuelve a hacer hincapié en tal situación al referirse a la obra como una tragicomedia, es decir, mezcla de comedia y tragedia, ya que la interpretación a la observación aristotélica toma como condición social lo que más lógicamente sería observación de carácter. Según la primera perspectiva, en la comedia aparecen seres vulgares y en la tragedia dioses y héroes, y es claro que los autores habían —y han— de cuidarse mucho de ridiculizar al rey o a cualquier otra autoridad o símbolo si quieren ver sus obras en escena y conservar la vida.

El tono gracioso está presente en la obra desde el principio. El largo prólogo en boca de Mercurio está lleno de divertidos circunloquios y de palabrería que no dice nada. Además está el hecho de la suplantación de personalidad, lo cual apunta definitivamente a un enredo anecdótico. Esa transformación en el otro sólo podría hacerse atendiendo a la verosimilitud por medio de recursos como el uso de gemelos,⁷⁸ o valiéndose de un personaje como Júpiter quien, con su omnipotencia, justifica cualquier cosa, lo cual no deja de ser aclarado por el autor:

MERCURIO: ... *mi padre hace fácilmente cuanto desea* (vv.139). *Así de fácil cambia de aspecto cuando le viene en gana.* (vv.133)

El simple hecho de que aparezcan los dioses en una comedia aleja a la obra del realismo y la coloca dentro del campo de lo posible.⁷⁹ Los dioses aquí son posibles porque son figuras de culto cuya existencia se presupone y por lo tanto no es lícito negarla. Pero tampoco son mostrados como fuerzas cósmicas incomprensibles pero temidas y reverenciadas. Plauto despoja a ambas deidades del tono grave propio de la tragedia y juega con los designios divinos *inexplicables* ante los cuales Anfitrón no tendrá más remedio que resignarse de



buena gana. tampoco puede hablarse de una parodia fársica pues, aunque Plauto se vale de los poderes de Júpiter, no utiliza tono *grotesco* ni pretende catartizar ni moralizar, sólo divertir y hacer pasar el rato.

Un elemento más de la *posibilidad* es el de la personalidad. El hecho de presentar a los dioses implica que ha de inventárseles un carácter pues no hay mimesis posible. En cuanto a los demás personajes, carecen de él completamente, se les ve reaccionar, experimentar emociones, pero no es posible decir cómo son. Los datos psicológicos que Plauto da son elementales, lo cual hace de ellos personajes no realistas y simples psicológicamente hablando, en pocas palabras se trata de personajes funcionales y planos, de *tipos* destinados a cumplir una función concreta y convencionalmente establecida ya en el teatro: el amo, el esclavo, el cornudo, la esposa ofendida, etcétera.

La acción de la comedia comienza cuando Sosia, el esclavo de Anfitrón, llega al palacio de éste para comunicar a su ama el próximo arribo del esposo, victorioso en la guerra. Mercurio se encargará de

evitar su acceso al palacio y se divierte a costa del desconcertado esclavo quien se horroriza de encontrarse con él mismo fuera de sí mismo. Al principio cree que se trata de un impostor, pero es convencido por Mercurio de que el impostor es él mismo, cuando el dios, haciendo gala de su poder, le refiere con todo detalle los sucesos de la guerra, los trofeos que han conseguido y hasta los planes futuros de Anfitrión.

En medio de tan gracioso enredo Sosia se queja de una situación injusta que podría muy bien convertirse en el elemento de crítica social de la comedia: el abuso de los poderosos sobre los débiles:

SOSIA: ... *La esclavitud es dura si el amo es opulento y el esclavo es aún más desgraciado si el amo es rico. De día y de noche tienes que estar pendiente de algo que hacer o decir, sin parar un momento. El mismo amo, rico en bienes, pero desprovisto de fatigas, piensa que todo lo que se le antoja es posible: cree que es justo, no piensa en lo fatigoso que es, no se para a reflexionar si lo que ordena está bien o mal. Así pues, en la esclavitud sobrevienen muchas injusticias. Esta carga se ha de tener y soportar con esfuerzo.* (vv. 166-175)

La situación de abuso y de utilización de unos por otros es reforzada por el hecho de que Júpiter, valiéndose de su poder, abusa de Anfitrión y de su mujer: otra vez el poderoso utiliza a los demás para sus intereses particulares; pero ya que es Júpiter, su dominio se extiende no sólo a los hombres, sino a los elementos y las cosas:

MERCURIO: *Noche, sigue como empezaste, cumple la voluntad de mi padre; estás haciendo, de la mejor manera, el mejor trabajo para el mejor. Tendrás una buena recompensa.* (vv. 270)

Plauto tiene en este momento un tema candente entre las manos, finalmente podrá apreciarse qué es lo que hizo con él.

La obra continúa con el enredo: después de haber vuelto loco de confusiones a Sosia, quien se aleja en búsqueda de su amo, Mercurio queda en espera de que su padre, satisfecho, salga del palacio y dé por terminada la noche.

Cuando al fin Júpiter decide marcharse, se encuentra con la desesperación de Alcmena quien no quiere dejarlo partir nuevamente, esto provoca una situación muy graciosa de una que ruega y otro que se niega poniendo como excusa el deber. Por

fin, Júpiter se deshace de ella y se marcha justamente cuando llega Anfitrión. Se ve a este disgustadísimo con Sosia, pues cree que en lugar de llevar su recado ha bebido y, como consecuencia de la borrachera, se ha imaginado la asombrosa historia que le ha referido. Sin embargo, se encuentra con una Alcmena satisfecha que no corre a sus brazos hambrienta de amor y se extraña por su regreso tan de prisa. Alcmena y Anfitrión tienen entonces una discusión, pues ambos creen que el otro bromea, cada uno acaba por creer que el otro ha enloquecido mientras que Sosia se siente aliviado de no ser el único que sufre alucinaciones. Como muestra de que dice la verdad, Alcmena hace traer la copa que

Anfitrión le traía como regalo y que el mismo Júpiter se adelantó a obsequiarle. La presencia de la copa confunde a Anfitrión y lo introduce al juego de la confusión de no saber cómo ha hecho aquello que está seguro de no haber hecho. Pero su ira se enciende y sus sospechas en contra de Alcmena surgen cuando le pide que refiera, pues ella asegura que él había llegado antes allí, qué es lo que se supone que hizo. Alcmena entonces da una detallada descripción de todo lo ocurrido y Anfitrión furioso siente que ha sido deshonrado porque alguien ha seducido a su mujer, aunque no está seguro de si con el consentimiento de ella o no. A partir de allí comienza un diálogo de injurias e insultos para Alcmena, con lo cual se muestra que el juego de Júpiter está teniendo consecuencias graves para una inocente quien en ese momento está sufriendo por el maltrato del marido y temiendo las gravísimas y funestas consecuencias que sufrirían las mujeres adúlteras:

ALCMENA: *Juro por el poder del Rey supremo y por Juno, madre protectora, a quien debo venerar y temer en gran manera, que ningún otro mortal, excepto tú, ha tocado mi cuerpo para deshonrarme.*

ANFTRIÓN: *¡Ojalá que sea verdad!*

ALCMENA: *Te estoy diciendo la verdad, aunque en vano, pues no quieres creerme.*

ANFTRIÓN: *Eres una mujer, juras con mucho atrevimiento.*

ALCMENA: *La que no ha cometido falta alguna debe ser atrevida, y conviene que hable a tu favor confiadamente y con entera libertad.*

ANFTRIÓN: *Hablas con demasiada audacia.*

ALCMENA: *Tal como conviene a una mujer decente.*

ANFTRIÓN: *Sí, pero sólo de palabra.*

ALCMENA: *Para mí lo que todos consideran dote no es sino la fidelidad, el pudor, el freno de la pasión, el temor a los dioses, el amor y la concordia en la familia, para que sea complaciente conmigo,*

generosa con los buenos y ayude a la gente honrada. (vv. 831-842)

Ante la dignidad humillada y dolorida de la mujer, la injusticia de la acusación y las posibles consecuencias de ella, el tono gracioso se esfuma y se vuelve serio dejando en expectación por lo que va a pasar, un *suspense*, débil sin embargo, pues ya sabe el auditorio que se trata de una *comedia* y las comedias "acaban bien". El interés a partir de este momento se fundamenta en averiguar cómo hará el autor para *desenredar* el conflicto y llevarlo a buen término, ya que la trama parece apuntar hacia un desenlace funesto ante el cual no sería posible reír. El tono serio es roto de vez en cuando por las frases ingeniosas que deja escapar Sosia. Anfitrión, quien realmente ama a su mujer, decide darle una oportunidad de que confiese, pues teme acusarla públicamente y ser injusto. Así pues, manda traer a un tercero que dará testimonio de que Anfitrión ha pasado la noche en el barco. Mientras marchan en busca de él, Júpiter aparece de nuevo y con los nuevos enredos que provoca trae nuevamente el tono jocoso. Su presencia rompe la expectación y la seriedad que habían surgido.⁸⁰ Aparece, para tranquilizar a los espectadores y adelantar el final feliz de la trama, solamente de esta manera se pierde la seriedad nacida del temor de ver sufrir a una inocente:

JÚPITER: ... Ahora estoy aquí por la estima que os tengo, para que esta comedia no quede incompleta. Además he venido a ayudar a Alcmena, a quien Anfitrión acusa de infidelidad, siendo inocente. Culpa mía sería, cosa que me reprocharía yo mismo, si le sucediera algo a Alcmena, que no ha hecho nada. Ahora voy a fingir de nuevo ser Anfitrión y en el día de hoy sembraré el colmo de la confusión en toda la familia. Sólo después haré que se descubra todo y auxiliaré a Alcmena, haciendo que dé a luz sin dolor, en un solo parto, al hijo de su marido y al mío. He ordenado a Mercurio que me siga de inmediato, por si tiene que cumplir alguna orden. Ahora voy a hablar con ella. (vv. 867-881)⁸¹

Júpiter se dirige a Alcmena en términos cariñosos y como si nada hubiera pasado. Ella, quien además de ofendida estaba furiosa porque su marido ha dudado de ella, lo recibe con enojo; luego se enfurece más cuando piensa que todo ha sido una broma de mal gusto que él le ha jugado para probar su virtud, y le propone la separación:

ALCMENA: Gracias a mi virtud, tus palabras carecen de valor, y ahora, yo que me he abstenido de acciones

deshonestas, me quiero apartar de las palabras deshonestas. Que te vaya bien, quédate con tus cosas, devuélveme las mías. Ordena que me acompañen.

JÚPITER: ¿Estás cuerda?

ALCMENA: Si no lo ordenas, me iré sola; llevaré al Pudor como compañero.

JÚPITER: Espera. Juraré por quien quieras que estoy seguro de que mi esposa es honrada. Si miento, te pido entonces, supremo Júpiter, que tu ira sea permanente sobre Anfitrión.

[Alcmena, quien a pesar de todo lo ama, exclama]

ALCMENA: ¡No, que sea propicio!

JÚPITER: Espero que sí, pues he hecho un juramento sincero. ¿Ya no estás enojada? (vv. 1040-1052).

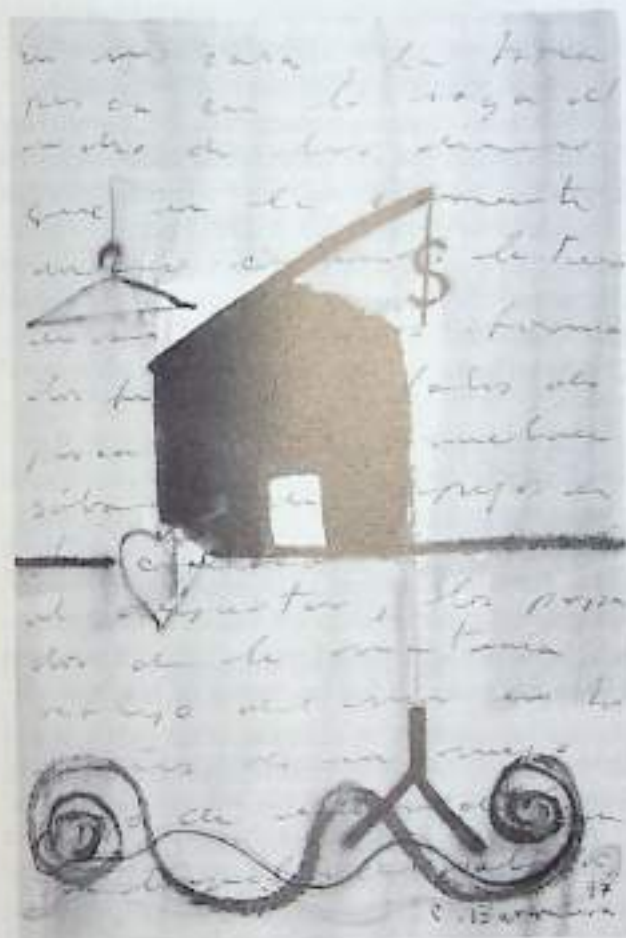
Una vez que Júpiter ha conseguido reconciliarse con Alcmena, entra con ella al palacio para "ofrecerse" un sacrificio y acostarse con ella nuevamente, para ello echa del palacio a Sosia y manda a traer a Mercurio para que vigile la puerta. En eso está el dios cuando llega Anfitrión a seguir la discusión con Alcmena viene solo pues no encontró al testigo. Para distraerlo, Mercurio, como Sosia, se finge borracho. Al llegar a esta parte el texto sufre de lagunas entre las cuales se puede entender la llegada de Blefarón y la confusión de Anfitrión al contemplarse en Júpiter. Sin embargo, el final se conserva y lo perdido no es más que una parte anecdótica del enredo. Anfitrión es informado por Júpiter del embarazo de Alcmena, ante lo cual experimenta celos, furia y desolación; nuevamente el tono cómico se desvanece para dar paso a la seriedad. Anfitrión desea vengarse, con razón, y su venganza puede costarle la vida a Alcmena su furia parece dirigir la obra nuevamente a un final funesto:

ANFTRIÓN: ¡Pobre de mí, estoy perdido! ¿Qué voy a hacer si mis amigos y abogados me han abandonado? Por Pólux, que éste nunca se reirá de mí, quienquiera que sea. Ahora mismo me dirijo al Rey para contarle todo como ha sucedido. Yo, por Pólux, hoy me voy a vengar de ese hechicero tesalio que ha perturbado maliciosamente la mente de mi familia. ¿Dónde está? Ha ido dentro, con mi mujer. ¿Hay alguien en Tebas más desgraciado que yo, de quién todos se ríen? Irrumpiré en la casa, y a cualquiera que vea, ya sea esclavo, siervo, esposa o adúltero, padre o abuelo, lo degollaré ahí mismo. Ni Júpiter ni todos los dioses me podrán impedir, aunque quisieran, que haga lo que tengo decidido. Entro sin demora. (vv. 1040-1052)

Y de repente, lo que sería un hecho fortuito, si no se tratara de Júpiter, otorga a la trayectoria de la obra una desviación de ciento ochenta grados: Anfitrión

es detenido por un rayo que cae del cielo y Júpiter se manifiesta para aplacar su ira:

JÚPITER: *Quédate tranquilo, Anfitrón, vengo en tu ayuda y a la delos tuyos. No tienes nada que temer. Deja a un lado a los adivinos y a los agoreros. Yo te diré lo que sucederá y lo que ha pasado mucho mejor que esos, pues soy Júpiter. Primeramente, gocé del cuerpo de Alcmena, y de la unión quedó encinta, al igual que tú hiciste cuando marchaste con el ejército. Ha dado a luz a dos niños en un único parto. Uno de ellos, el que yo engendré, te llenará de gloria*



inmortal con sus hazañas. Tú vuelve con tu esposa Alcmena a tu amorosa relación, no se merece que la acuses de nada, ya que yo la forcé a actuar así. Yo regreso al cielo. . . (vv. 1132-1144)

El hecho de ser Júpiter cambia las cosas, pues el adulterio y el engaño vienen a ser ahora no sólo un favor, sino un honor. Le guste o no a Anfitrón, tiene que aceptarlo, pues no le queda más remedio, como a Sosia en su condición de esclavo, que acatar los designios de aquel que es más poderoso que él:

ANFITRÓN: *Haré como ordenas y te suplico que cumplas lo prometido. Voy dentro con mi esposa,*

despediré al anciano Tiresias. ¡Ahora espectadores, aplaudid clamorosamente a Júpiter! (vv. 1131-final)

El final feliz se da entonces sin que el acto injusto haya sido condenado. No es posible castigar a un dios por ejercer su VOLUNTAD, por más que no coincida con la de los mortales afectados por ella; hay que alegrarse, incluso, de haber sido elegido para sus aventuras, pues ésa es la forma de comportarse de los dioses, de la misma manera en que no es posible quejarse de un amo que se comporta como tal, en el caso de Anfitrón y Sosia.

Así pues, queda descartada la idea de la tragicomedia y se revela la presencia funcional de los dioses. Dentro de la concepción de esta obra, el hecho de que se trate de un dios omnipotente.⁸² La omnipotencia de Júpiter le sirve a Plauto para justificar su *conflicto* y salir de él en un final feliz, tal posibilidad es su apoyo, cualquier cosa queda justificada por medio de ella. Sin embargo, es preciso hacer notar que su dios se comporta como un *pícaro*, como un vicioso sin castigo, un ser más inteligente que sus víctimas y que se sale con la suya a pesar de sus medios inmorales. El Júpiter mostrado por Plauto es un *pícaro*, un vicioso de lujuria, un burlador de maridos, cómico. Así pues, esta obra ha sido escrita para mostrar cómo el *pícaro* se sale con la suya.⁸³ Plauto aprovecha y se ríe de los designios divinos que han de acatarse y ser cumplidos aunque no se comprendan y aunque no se esté de acuerdo con ellos. No importa lo que Júpiter haga, todo está justificado por tratarse de él.

La idea de que el esclavo tiene un amo y que ese amo es esclavo de un ser más poderoso es una idea que habla de un *orden social* basado en un *orden natural*, dentro del cual resulta lógica la esclavitud y absurdo considerarla injusta.

Esta comedia, por lo tanto, en vez de evidenciar, criticar y condenar una injusticia, que ya entonces lo parecía —prueba de ello es esta comedia— refuerza y justifica la idea de la esclavitud. Nada más contrario al otro tipo de Comedia.

El tema y la estructura

Tema y estructura encuentran en esta obra una resolución perfecta. En este tipo de comedia hay una **etapa A** en la cual se da el *planteamiento* de una situación, en ella suele mostrarse un planteamiento

de armonía que contrastará con la **etapa B**. En esta obra en particular, esa armonía a punto de romperse la constituye el amor, profundo y verdadero que se tienen ambos esposos. A esto sigue un hecho, **B**, que altera la armonía inicial y prepara al espectador para un desenlace de consecuencias nefastas, lo cual debilita el tono cómico que es insostenible ante el dolor, la preocupación, angustia y pena de los personajes. Cuando el lector está convencido de que aquello no tiene un arreglo favorable se da un hecho, al que se denominará en lo sucesivo *factor X*, constituido por un hecho fortuito que cambia violentamente el rumbo de los acontecimientos hacia el final feliz. En este tipo de comedia, no importa lo que pase y cuán grave sea ni la magnitud que alcance, siempre se conseguirá el *final feliz* de manera más o menos forzada según el talento del autor.

La mentalidad bajo la cual es escrita este tipo de comedia es la expresada por Júpiter:

JÚPITER: Así pues, en la vida de los hombres acontecen muchas cosas de este tipo: obtienen placeres, luego caen en la desgracia; sobrevienen los enfados entre ellos, pero después vuelven a la concordia. Pero si se trata de un enfado así como el nuestro, y llegan a reconciliarse de nuevo, después son mucho más amigos que antes. (vv. 940-943)

Con lo cual se expresa una realidad inherente al género, las palabras de Júpiter expresan que la reconciliación en un final feliz refuerza la idea del modelo de felicidad mostrado al principio. El planteamiento de la felicidad idealizada del final es la causa por la cual este tipo de Comedia de Final feliz, al que puede denominarse *Comedia de conflicto*, a diferencia de la de *carácter* y la de *enredo*, ha encontrado siempre una gran aceptación por el público de clase media y ha dado a sus autores muchas ganancias. Es, junto con el melodrama, el género que augura éxito comercial seguro. De hecho, gran parte de la producción cinematográfica comercial de los Estados Unidos son comedias de este tipo. Ellos definen su estructura de la siguiente manera:

Encuentro + Desencuentro + Reencuentro
= FINAL FELIZ

Y han hecho de ella la receta dramática del éxito comercial. En la mayor parte de ellas, y según quién

sea el dramaturgo que las escriba, encontramos un deseo fervoroso de halagar y dar gusto al público. El mismo Lope de Vega fue conciente de ello y no tuvo reparo alguno en confesarlo. Tanto él como Tirso de Molina, Calderón de la Barca y todos los demás autores menores que los tienen como modelos escriben comedias del tipo de la Comedia de Final feliz⁸⁴ o bien Comedias de enredo que requieren de un contenido aún más simple —a veces nulo— de valores positivos. Eso trae como consecuencia la necesidad, por equilibrio estético, de una estructura complicadísima, equilibrada por la libertad del mundo representado apoyada, en el placer lúdico por sí mismo y en el enorme potencial de posibilidades para su representación. Siendo Lope el autor clásico por excelencia del teatro español, no es raro que por generaciones y a través de los siglos el modelo se reproduzca hasta el punto de que en España, lo que aquí se denomina Comedia de Final feliz, sea el modelo más apreciado por el espectador culto bajo la denominación de *Alta Comedia*, para diferenciarla de los géneros considerados menores.⁸⁵

Los dos tipos de comedia de Final feliz, la de *conflicto* y la de *enredo*, son los más susceptibles de volverse peligrosas y reaccionarias pues, con el pretexto de ser comedias y ocuparse de defender la idea final de la felicidad, suelen apoyar la moral establecida, defienden los valores del sistema, es decir, aquellos que convienen a los intereses de unos cuantos y nunca a los intereses de la colectividad.

Este tipo de comedia suele ser retórica y es lo más parecido a una fábula, pues la lección moral suele ser declamada y no inferida de la acción.⁸⁶ No puede ser alcanzada de esa manera porque la trayectoria dramática no es lógica. Si fuese preciso elaborar un esquema general de acción de la Comedia de Final feliz podría recurrirse a la receta estadounidense, pero ésta no es suficiente. Al aplicar la fórmula:

Encuentro + Desencuentro + Reencuentro
= FINAL FELIZ

a *Anfitrión* de Plauto o a cualquier otra comedia hace falta el momento principal y clave que es lo que Aristóteles denomina *peripecia*, es decir, un acontecimiento que provoca un cambio de fortuna y que aquí ha sido identificado como *factor X*. La falta de realismo de éste tipo de comedia radica esencialmente en que ese *factor X* rompe con la

lógica de la acción planteada y arbitrariamente la lleva a concluir felizmente. El esquema general del mecanismo de esta obra es el siguiente: el planteamiento de un *Plano de moral social* y un *Plano de acción individual*. El *Plano social* sirve como telón de fondo y no necesariamente entra en el conflicto como en la comedia de carácter, su presencia se deja ver como un cúmulo de valores específicos. Posteriormente, sobre el *Plano individual* el esquema de acción:

A (planteamiento armónico)
+ B (acontecimiento que rompe la armonía)
+ X (un hecho cualquiera) = FINAL FELIZ

Para ejemplificar lo que sería una situación realista de la situación típica de la Comedia de Final feliz (Ff) podría sustituirse cada letra por un número consecutivo:

$$A = 1, \quad B = 2, \quad X = 3$$

Tratándose de realismo la suma sería:

$$(A + B) + X = 6$$

En la Comedia no realista, en este caso la de Final feliz, el Ff valdría 6, valiendo siempre $A = 1$ y $B = 2$, la suma sería:

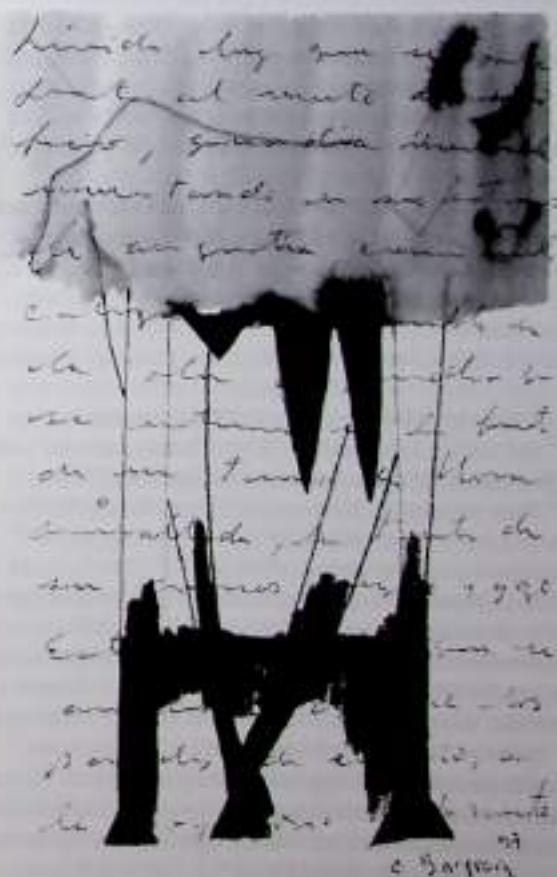
$$(A + B) + X = 84 \text{ (Ff)}$$

La *equis* podría ser sustituida por cualquier número, excepto 3, y el resultado siempre será el mismo. Para decirlo con otras palabras, la estructura de la Comedia de Final feliz es la estructura de un silogismo falso, en el cual una de las premisas, a pesar de ser absurda, da un resultado aparentemente lógico.

La consecuencia de esa forma de ocurrir los acontecimientos es que este tipo de comedia provoca una *idealización* en el espectador. La Comedia de Final feliz actúa sobre su capacidad de fantasía y lo evade de la realidad. Por esta razón sigue siendo muy discutible que se afirme que la trayectoria cómica avanza hacia un final feliz, lo correcto sería decir que recomienda una imagen de la felicidad, la imagen que de ella tiene el propio autor, y por lo tanto habría que preguntarse si se está de acuerdo en que se puede ser feliz de esa manera.

En síntesis: la Comedia de Final feliz nos ofrece una imagen de la felicidad. A veces la felicidad será la unión conyugal; otras, el amor filial, la soltería, el orgullo de la inocencia personal frente a la culpabilidad de los demás, como en *Rosas de otoño* de Benavente, el ejercicio del libre albedrío, el haber casado a una docena de hijas, la conformidad con una vida gris y cómoda frente a la renuncia a lanzarse al riesgo de vivir la vida como realmente se hubiera querido y, como la felicidad no es completa nunca, enseña que se puede ser feliz a pesar de los demás, de las carencias, de las frustraciones, de las injusticias, de la inmoralidad. Es, en definitiva, una recomendación de sumisión y resignación ante lo que no se puede cambiar y de aceptación de lo que se tiene: hay que pensar que los personajes han estado a punto de perder lo que tenían en un primer momento, la trama los puso delante de una circunstancia que estuvo a punto de destruir la armonía, por ello al final son felices por conservarlo, al volver a él tienen la posibilidad de ver su vida con otra actitud, de valorarla más. Sirve, en suma, para valorar lo que se tiene, sea positivo o no.

Madrid, octubre de 1996



Notas

- ¹ Al respecto, véase LESKY, Albin [1976], *Historia de la literatura griega*, Madrid, Ed. Gredos, y RODRÍGUEZ ADRADOS [1983], *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- ² Al respecto véase MARINER, Sebastián [1971], "La comedia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro", en *Estudios clásicos*, núm. 62, vol. XV, pp. 1-25.
- ³ *Poética* (1449a: 31-35, cap. V) [1988], Madrid, Ed. Gredos; ed. trilingüe de Valentín García Yebra.
- ⁴ Véase MARTÍNEZ MONROY, Fernando [1995], "La comedia clásica o comedia de carácter. I: El misántropo, de Menandro", en *Coatepec*, Año 4, Nueva Época, núm. 1, primavera/verano, pp. 144-154.
- ⁵ Los dos tipos de Comedia no realista son de final Feliz, en una predomina un conflicto (*b*¹) y en otra un enredo (*b*²).
- ⁶ Véase FREUD [1990], *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial; BENTLEY [1958], "The Psychology of Farce", en *Introducción a "Let's Get a Divorce!" and Others Plays*, New York, Hill and Wang, Inc., pp. VII-XX; BENTLEY [1982], *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, y HERNÁNDEZ [1977], "Un enfoque teórico de la farsa", en STERNHEIM, Karl, *Los calzones*, México, UNAM, y desde una perspectiva historicista KAYSER, Wolfgang [1964], *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, y BATTIN [1989], *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- ⁷ *Poética* (1449a: 31-35, cap. V)
- ⁸ *Poética* (1449a: 31-35, cap. V)
- ⁹ Al tipo de comedia basada en lo gracioso se aplica con exactitud la definición apuntada por OLSON que definitivamente nada tiene que ver con la comedia de carácter: "Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catástasis de la preocupación a través de lo absurdo", [1978], p. 67.
- ¹⁰ En palabras de ALFONSO ZAMORA VICENTE, la sensación que dejan las comedias de Lope de Vega es la de haber presenciado "una deliciosa porción de vida, animada y graciosa (...) que deja al terminar su lectura una honda sensación de gozo suave, contenido, de perpetua sonrisa" [1961], *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, Ed. Gredos, p. 285, citado por Diego MARÍN, [1994], p. 29.
- ¹¹ BERGSON [1986], *La risa*, Barcelona, Orbis, cap. II y XI.
- ¹² HERNÁNDEZ, Luisa Josefina [1990], "El amigo secreto", en *Tramoya*, núm. 25a (octubre-diciembre), pp. 5-48, Cuadro V.
- ¹³ Véase, por ejemplo, MARINER [1971], pp. 10-11, y POCIÑA PÉREZ [1975].
- ¹⁴ MARINER [1971], p. 10.
- ¹⁵ "Un funcionario de mayor rango a fines de la República era el censor de obras teatrales", BEARE [1964], p. 147.
- ¹⁶ Gneo Nevio fue un importante dramaturgo italiano que sufrió la pena de encarcelamiento a causa de sus continuos ataques a los nobles. Beare hace referencia a la *Ley de las doce tablas* que recomendaba la pena capital para el delito de difamación, mientras que condenaba a flagelación a ataques políticos. Parece ser que un verso *fato Metelli Romae sunt consules* ("Los Metelios se hacen cónsules de Roma por el Hado") provocó las represalias de la familia adúlada. (Véase Plauto: "... quita, quita, esa construcción no me gusta, que he sabido que hay un poeta romano en la misma postura custodiado día y noche por un par de guardianes", *Miles gloriosus*, 210 y ss.).
- ¹⁷ POCIÑA y LÓPEZ [1987], p. 22.
- ¹⁸ "en la parte satírica no sea/ claro ni descubierto, pues que sabe/ que por ley se vedaron las comedias/ por esta causa en Grecia y en Italia;/ pique sin odio, que si acaso infama,/ ni espere aplauso ni pretenda fama". (vv. 341-347).
- ¹⁹ HORACIO FLACO, Quinto [1974], *Arte poética* (trad. Tarsicio Herrera Zapién), México, UNAM, p. 131.
- ²⁰ Todavía circula en librerías la traducción venal del *Teatro completo*, de Aristófanes, hecha por Federico Baráibar y Zumárraga, de la editorial madrileña Hernando [1984], en cuya introducción se advierte: "... en la versión hemos procurado ceñirnos todo lo posible a la letra, adecentando a menudo con el velo de la perífrasis sus obscenas desnudeces y poniendo al pie la interpretación latina de Brunck, excepto en aquellos pasajes, poco frecuentes por fortuna, dadas las costumbres griegas, en que lo nefando del vicio nos ha obligado a suprimirlos o a dejarlos en el idioma original." (p. 16)
- ²¹ BEARE [1964] señala que todas las clases sociales iban al teatro, p. 151.
- ²² Es la concepción del autor, la función creativa que impide a la teoría dramática funcionar como receta de creación. El género no es sólo estructura al copiar la estructura sin tener en cuenta la concepción se llega automáticamente a otro género. Solamente es posible relacionarse directamente como adaptador o director de un texto previo cuando la concepción del mundo, que es una experiencia vital e intransferible, entre texto y adaptador, coincide. La concepción equivale al espíritu de la obra. Una concepción distinta del adaptador reformará dicho espíritu y variará su significado. El caso palpable es Séneca, en Roma, o Brecht, en el siglo XX.
- ²³ Roma hereda de Grecia una tradición religiosa y literaria que adapta a sus necesidades. Los héroes y dioses griegos pierden su dimensión y su sentido profundo para ser convertidos por completo en personas a quienes sucede algo. En Grecia, el drama estaba basado principalmente en las premisas de carácter, acción, responsabilidad y, por lo tanto, en las consecuencias del carácter y la conducta. Séneca, por su parte, prefiere los acontecimientos —base del melodrama— a los caracteres —esencia de la tragedia— y al adaptar las tragedias griegas a la cosmovisión latina en éstas, despojadas de aquello que les da sentido (retrato de carácter en pugna con ciertas circunstancias), adquiere énfasis la fatalidad de los hechos (destino) con lo cual libera al hombre de la responsabilidad de sus actos y lo muestra como un ser sujeto a movimientos que ni entiende ni provoca ni merece. El hombre, en la concepción de Séneca, se convierte en víctima inocente del hado. En este tipo de teatro, los hombres dejan de ser tales para convertirse en marionetas. La adaptación quita altura de la universalidad a las obras y la dignidad del carácter, y éstas son sustituidas por lo terrible, por lo abrumador, por lo exagerado, por aquella sensación denominada *lo patético*. Con el cambio de tono se pierde también el efecto. Las obras dejan de ser catárticas para volverse simplemente entretenidas o divertidas. Los melodramas son obras hechas para sentir con intensidad: miedo, suspense, ternura, tristeza, angustia, etc., de ahí que LJH defina la diversión como *ejercicio de sentimientos*, sean cuales fueren éstos. (Véase al respecto BENTLEY [1982], HERNÁNDEZ [1966], y THOMASSEU [1989]).
- ²⁴ No debe olvidarse que la concepción del mundo del autor es el operador fundamental de la creación y que se trata de una

experiencia vital, intransferible y no intelectual. Véase DILTHEY [1988], *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Alianza Editorial, y WUNDT [1930], "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo", en ERMATINGER [1946], *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE.

²⁵ *Ob. cit.*, p. 11.

²⁶ HERNÁNDEZ [1977].

²⁷ La farsa pierde significado cuando la referencia a la realidad que oculta su simbolismo desaparece, a pesar de que sus medios técnicos no sufran modificación alguna (como en *Gargantúa*, véase BARRÍN [1989], pp. 103 y ss.). Cfr. FREUD [1990], "La pérdida de efecto que supone el que la alusión, dirigida entonces a un suceso reciente y revestido de interés inmediato, recuerde hoy tan sólo ya algo indiferente y ya casi olvidado. Otros chistes de esta clase, que hoy nos producen irresistible efecto, lo perderán en gran parte dentro de poco tiempo, y más tarde, cuando sea imposible relatarlos sin el auxilio de un comentario aclaratorio, serán totalmente nulos, a pesar de todas las excelencias de su técnica. [...] El factor 'actualidad', que se agrega como una pasajera pero generosa fuente de placer a las propias del chiste mismo, no puede ser juzgado equivalente al recuerdo de lo desconocido" (*ob. cit.*, cap. IV, pp. 108-109). Barrín hace referencia a las novelas *en clave*, que eran graciosas de por sí y lo eran aun más cuando lograba encontrar la clave o clave que ayudaba a descubrir quién de las personalidades del entorno estaba detrás del símbolo de cada personaje. Hoy aquellas conservan su gracia sin que al lector actual le interese el dato suplementario, con lo cual se pierde la mitad del efecto. No hay que olvidar tampoco que las farsas aristofánicas requieren de una buena introducción explicativa que haga referencia a las personas y hechos referidos.

²⁸ "verdaderamente nos sorprende hasta qué punto es un diseño, perfectamente calculado de estímulo-respuesta", DIEZ BORQUE [1996], "Lope de Vega y los gustos del vulgo", en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona; "Oro viejo" José de Olaneta, editor, pp. 37-63, 42.

²⁹ Cfr. MARINER [1971], pp. 12-13.

³⁰ BEARE menciona el caso de Ambivio Turpión, patrocinador de Terencio (p. 142), quien realmente arriesgaba el dinero que invertía en él, pues es sabido que la obra de Terencio no gozaba de popularidad como la de Plauto, por ejemplo.

³¹ [1977], p. 7.

³² HORACIO FLACO, Quinto [1974], *Arte poética*.

³³ POCINA [1977].

³⁴ Lo cual a su vez produjo la aparición de la *claque*, es decir las personas pagadas y entremezcladas entre el público para aplaudir o reír en el momento preciso para dar la impresión de éxito de la obra mediante la satisfacción comprada del espectador (BEARE, p. 145). Una alusión directa a este hecho es la que hace Mercurio al Afrodita: "Pues bien, éste es el ruego que me ordenó haceros Júpiter: que unos inspectores vayan de asiento en asiento por todas las gradas para vigilar a los espectadores y, si vieran a algún dispuesto a hacer de alabardero en favor de algún actor, que se le coja la toga en prenda; y si alguien hubiera intrigado para conseguir la palma para los cómicos o para cualquier artista —bien por escrito o personalmente o por un intermediario—, o si los ediles se la dieran a alguien injustamente, Júpiter ordenó que se aplique la misma ley que si hubiesen intrigado para hacer una magistratura para sí o para otro. Dijo que vuestras victorias debáis a vuestro valor y no a la intriga o a la injusticia. ¿Y por qué no se va a aplicar la misma ley a lo cómico y a un alto

personaje? Hay que intrigar con el valor personal y no con la ayuda de alabarderos. Bastantes alabarderos tiene siempre el que obra rectamente, si aquellos de quienes depende la concesión del premio son justos" (vv. 65-81, trad. de José ROMÁN BRAVO, Madrid, Cátedra, pp. 117). Referente al mismo asunto pero con respecto al teatro español de principios del siglo XX, véase ARAQUISTAIN [1930], "Defensa de la claque", en *La batalla teatral*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones Mundo Latino, pp. 267-272.

³⁵ En este caso, el cliente a satisfacer es el Estado. Es el caso del *Realismo socialista*, canon artístico impuesto por el cliente en los países como la URSS o Cuba.

³⁶ La única comedia griega completa es el *Diskolos*, de Menandro, que es una comedia de carácter tal y como las describe Aristóteles. Si se toma en cuenta la técnica del *contaminatio*, es decir, la fundición de varias comedias en una nueva, puede considerarse que en *Miles gloriosus*, por ejemplo, existen rastros de una Comedia de carácter a la que se le ha añadido un desarrollo anecdótico ajeno a la esencia original. El retrato de carácter queda establecido en un principio, luego la acción se corta y se pasa al enredo del que el soldado fanfarrón es ajeno. Así, no presenciaremos el desarrollo anecdótico del vicio, pero asistimos, una vez superado el enredo, al ridículo final.

³⁷ "Los que beben vino añejo son, a mi juicio, unos sabios, así como aquellos a los que les gusta asistir a las comedias antiguas. Dado que os gustan las obras y las palabras antiguas, deben gustaros también las comedias antiguas más que ninguna otra. Pues las modernas, que se estrenan ahora, son mucho peores que las monedas modernas. Nosotros, en cuanto supimos por los rumores del pueblo que descabais ardentemente ver comedias de Plauto, os hemos puesto en escena una antigua comedia suya que los mayores de vosotros ya habéis aplaudido. Ya sé que los más jóvenes no la conocen. Pero pondremos todo nuestro esfuerzo en que la conozcan. Esta comedia, cuando fue representada por primera vez, superó a todas las demás..." (vv. 1-20)

³⁸ "esto es hacer virtud de la necesidad o al menos de la economía. Una obra nueva requería abocar una remuneración al escritor", BEARE, p. 143.

³⁹ Respecto a estas últimas palabras, afirma Fernando Montes de Oca ("Introducción a *La suegra*", México, Ed. Porrúa, p. 150) que el encargado de recitar el prólogo era el director de la compañía, quien se encargaba de tasar la comedia en la cantidad que más tarde los ediles pagaban al autor o al patrocinador, quien a su vez había comprado ya la comedia y gozaba de los derechos con carácter vitalicio.

⁴⁰ HORACIO FLACO, Quinto [1974], *Arte poética*.

⁴¹ HORACIO FLACO, Quinto [1974], *Arte poética*, p. 129.

⁴² Véase, por ejemplo, SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO [1967], "Función del vulgo en la preceptiva dramática española de la Edad de oro", en *Revista de Filología Española* (enero-diciembre), t. I, pp. 123-143; reeditado como Apéndice 2o. en [1971], en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, pp. 365-387.

⁴³ POCINA [1975], p. 240.

⁴⁴ BEARE, p. 145.

⁴⁵ HORACIO FLACO, Quinto [1974], *Arte poética*, p. 134.

⁴⁶ Explica Diego MARÍN esta circunstancia referida a Lope de Vega: "Un enorme producción de comedias obedecía en gran parte a la demanda incesante y a las necesidades pecuniarias del poeta, quien por su gusto habría dedicado más tiempo a géneros

de mayor prestigio artístico y cultural, como la épica y la lírica, llegando en alguna ocasión a quejarse de las comedias como "ocupaciones viles y ajenas a mi natural condición", que se llevaban lo mejor de su vida", "Introducción a *La dama boba*, de Lope de Vega", Madrid, Cátedra, pp. 14-15.

⁴⁷ POCIÑA, Andrés, y Aurora LÓPEZ [1987], "Introducción a *El eunuco*, de Terencio", p. 25. Sin embargo, Terencio mismo afirma que vive de escribir: "Él ha procurado morir de hambre a nuestro poeta apartándole de este ejercicio... (Formión, vv. 18 y ss.) La misma situación es comparable en pleno siglo XX entre un autor como Jacinto Benavente y autores, entre otros, como Valle-Inclán; el primero vivió de las ventas de su teatro, mientras que el segundo, interesado en cuestiones estéticas y no en el gusto del espectador, apenas estrenó. El resultado es que el teatro de Benavente, explotador hasta la saturación del esquema derivado de Terencio, no presenta hoy mayor atractivo que el de una curiosidad histórica, a partir de su Premio Nobel; no sucede lo mismo con la obra de Valle-Inclán que, sacada de su entorno comercial, despertó pronto un interés que no se apaga.

⁴⁸ "...un distanciamiento entre el autor y público en buena parte de la producción calderoniana y de sus más distinguidos seguidores. Por tanto, el empeño de Lope... y de sus discípulos de contar con el vulgo para enaltecerlo y transformarlo se vio interrumpido", PORQUERAS MAYO/SANCHEZ ESCRIBANO [1967], "Función del 'vulgo' en la preceptiva dramática de la Edad de Oro", en *Revista de Filología Española*, t. I (enero-diciembre), pp. 123-143, 141.

⁴⁹ [1975], pp. 244-247.

⁵⁰ Suetonio Nero, 11, cit. por POCIÑA, ob. cit.

⁵¹ [1975], p. 247, cfr. Suetonio Calígula, 57.

⁵² ZAMORA VICENTE, Alonso [1993], Introducción a *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Castalia, pp. 7-73, 39.

⁵³ Horacio (p. 122) se refiere al arte realista, claro está. Dentro de la lógica causa-efecto del estilo realista el carácter guía a todos los otros elementos, mientras que en las Comedias de enredo y de Final feliz la trama graciosa es lo importante, con lo cual se orilla a los personajes a caer en actitudes y conductas inmorales que, sin embargo, son premiadas con el Final feliz, contrariamente al sentido moral de la Comedia clásica que castiga el vicio. Tal circunstancia transportada a la realidad sería sinónimo de un orden social corrupto y decadente en el cual "el mal" se volvería la conducta virtuosa, como en el caso del exaltado Dr. Stockman de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen.

Ejemplos claros de esta circunstancia pueden hallarse abundantemente en Plauto y Terencio, así como en obras de los

Siglos de Oro como *La dama boba* o *Don Gil de las calzas verdes*. Véase, por ejemplo: NOUGUÉ, André [1956], "L'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina", en *Bulletin Hispanique*, LVIII.

⁵⁴ MARINER [1971], p. 23.

⁵⁵ Para L.H. la diversión propia del melodrama consiste en un ejercicio de sentimientos. El espectador de una obra de este género siente con exageración risa, miedo, terror, suspense, angustia, tristeza, etcétera.

⁵⁶ Si bien la función general del teatro es divertir, los sentimientos desencadenados por el melodrama son sentidos sin verdadera involucración por parte del espectador, no se le exige mayor compromiso que el emotivo y éste concluye una vez terminada la representación. La gente queda muy contenta de haber llorado, de haber sentido terror, angustia o tristeza. La tragedia o la Comedia de carácter lo involucran además espiritualmente, de ahí el golpe liberador de la catarsis trágica que no es un gozo sino una toma de conciencia acerca de la dimensión verdadera del ser humano frente a las fuerzas ocultas que no le es dado comprender ni concebir, conciencia de su responsabilidad y de sus limitaciones, y que no se esfuma al concluir la obra.

⁵⁷ De aquí que puedan ser consideradas modélicas obras como *Anfitrión* de Plauto, *Ah, Soledad!* de O'Neill o *El amigo secreto* de Luisa Josefina Hernández, autores que, conscientes de la gratitud temática del género, lo apoyan en trucos que aporten orden lógico, como es el caso del soporte en la omnipotencia de Júpiter, o en valores positivos como el amor filial o el uso del "sentido común" para alcanzar la felicidad sobre el desorden sentimental de la vida de la gente común.

⁵⁸ BEARE, p. 24.

⁵⁹ GOUHIER, H. [1965], *La obra teatral*, Buenos Aires, EUDEBA, p. 41.

⁶⁰ Cfr. POCIÑA [1975], p. 242.

⁶¹ Tal tipificación fue comprendida como necesidad durante los Siglos de Oro y la Comedia del Arte y pasó al siglo XIX como necesidad de las compañías: galán, dama joven, viejo, actriz de carácter, etc. Esta clasificación puede hacerse de la misma forma en las comedias de Lope de Vega o de las de Carlos Arniches.

⁶² De ahí la tan mencionada falta de caracterización del teatro español de este periodo, característica que se contempla como un defecto desde el punto de vista de una lectura aristotélica que no debería hacerse con un tipo de obra escrita ignorando intencionalmente los preceptos del "arte" realista.

⁶³ POCIÑA [1975], p. 258.

⁶⁴ Véase POCIÑA [1975], p. 249.



⁶⁵ Vv. 867 y ss.

⁶⁶ Trad. Miguel Ángel Montero Aguado.

⁶⁷ Esto puede suponerse por los citadísimos versos del prólogo a los *Captivi*:

...os voy a explicar, si me prestáis atención. Este viejo tuvo dos hijas. A uno de ellos, cuando era un niño de cuatro años, lo robó un esclavo que huyó de aquí y que lo vendió en la Élide al padre de éste. ¿Lo habéis entendido? ¡Estupendo! Aquel del final dice que no. Acércate. Si no tienes donde sentarte. . . tienes donde pasar, ya que quieres obligar al actor a mendigar. Yo por tí, no te equivoques, no me voy a reventar. (A los espectadores de las primeras filas) A vosotros, que podéis ser inscritos en el censo por vuestros bienes, voy a liquidaros el resto de la historia. . . (vv. 10 y ss.)

⁶⁸ Describe BEARE: "Todas las clases iban al teatro. . . Una multitud tumultuosa de toda edad y condición y de ambos sexos aflua al teatro en busca de diversión y excitación, gritándose, riendo, riendo, luchando por los asientos. El Estado, que tenía un oído tan suspicaz para lo que se decía en escena, parece haber hecho pocas tentativas, o ninguna, para controlar la conducta del auditorio. Los ujieres (*designatores*) pueden haber contribuido a mantener el orden, pero el dramaturgo y los actores sabían que quedaba librado a sus mancomunados esfuerzos asegurarse un auditorio para la obra, pues nadie más los ayudaría," (p. 151)

⁶⁹ BEARE, p. 152.

⁷⁰ Cfr. POCIÑA [1975], p. 243.

⁷¹ POCIÑA [1975], p. 261.

⁷² En *Don Domingo de Don Blas*, Ruiz de Alarcón recurre a un fondo histórico verídico como apoyo para lograr la verosimilitud de su comedia, hecho del cual podría haber prescindido, en cuanto a verosimilitud, pues ésta hubiese sido lograda tan sólo con el espléndido retrato de carácter de su protagonista: "... bien mirado, lo que más distingue *Don Domingo de Don Blas* de las otras obras teatrales del siglo XVII, en cuanto a la verdad poética o histórica, es el cuidado con que el poeta ha colocado la pieza dentro del marco histórico medieval sin romper los datos. A la misma vez es verídico y verosímil", WILLIAMS, Vern G. [1975], "Introducción a *Don Domingo de Don Blas*, de Juan Ruiz de Alarcón", en *Estudios de Hispanofilia*, pp. 7-24, 10.

⁷³ POCIÑA [1975], p. 261.

⁷⁴ La fuente de esta obra es el mito del nacimiento de Hércules.

⁷⁵ Si cada género está basado en una estructura básica que se repite en un mismo tipo de obras, cada género parte de un anécdota básica esencial. En el caso de la comedia, ese planteamiento anecdótico consiste en el planteamiento de un carácter y en cómo ese personaje avanza del ejercicio de su vicio al ridículo.

⁷⁶ Al respecto conviene recordar el relato ridículo de las escapadas a través de las ventanas del consueño Bernick, en *Las columnas de la sociedad*, de Ibsen.

⁷⁷ La traducción de los textos citados de *Anfitrión* y *Los*

Menecmos ha sido realizada para este trabajo por Miguel Ángel Montero Aguado.

⁷⁸ Como en *Los Menecmos* de Plauto o *The Comedy of the errors* de Shakespeare.

⁷⁹ En la tragedia, género realista por excelencia, los dioses aparecen como parte del *Cosmos* dentro del cual habita el hombre. La tragedia muestra dos niveles de acción: el *Plano Cósmico*, o *Divino*, o de *Valores éticos*, y el *Plano Humano*. En la tragedia, los dioses aparecen como entidades dignas de veneración, nunca como susceptibles de burla. Cada dios en la tragedia es una abstracción que representa a un valor ético y universal (KITTO [1977] [1956], *Greek Tragedy*, Londres, Methuen; HERNÁNDEZ, L.J. [1966], Prólogo a *El rey Lear*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 9-40; KNOWLES [1980], *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM; cfr. NUSSBAUM, Martha C. [1995] [1986], *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*, Madrid, Visor.

⁸⁰ Este momento de conflicto sin aparente salida feliz es lo que ha llevado a los autores y críticos a denominar este tipo de obra como tragicomedia. El ejemplo más claro es el de Lope de Vega (véase ROZAS [1976] y GARCÍA VALDÉS [1991]). Una *tragicomedia*, como la entienden Kitto y Luisa Josefina Hernández (véase KITTO [1977], KNOWLES [1980]) presenta los dos tonos: *serio y cómico*, en trayectorias paralelas y alternas; la seriedad es identificada con el héroe y la comicidad con el personaje que le presenta los obstáculos que debe superar. El efecto de la tragicomedia es más profundo y trascendente que el de la Comedia de Final feliz. Según L.H. este tipo de obra aporta un enriquecimiento anímico, propio de las antiguas leyendas orientales, cuya finalidad es la lección espiritual, que nada tiene que ver con los conflictos y los trucos para extraer la felicidad en donde no ha sido sembrada, por puro azar.

⁸¹ Éste es uno de los pasajes derivados de ello, por las condiciones físicas de la representación (mala acústica, distracciones constantes, desorden, etc.) Véase BEARE, "Los espectadores", en *ob. cit.*, pp. 151-153, que crearon la necesidad de anticipar la anécdota y recordarla constantemente, con lo cual se rompía la ilusión escénica al hacer referencia directa a los espectadores (véase POCIÑA [1975], pp. 249-252).

⁸² Por eso no es inverosímil el tiempo de duración del embarazo de Alcmena, hecho que preocupa a autores como PARATORE [1957], *Historia del teatro latino*, Milán, y BRAVO [1994].

⁸³ De hecho, la estructura fundamental de la literatura picaresca se basa en mostrar las artimañas para lograr sus objetivos.

⁸⁴ Ejemplo de Comedias de Final feliz de estos autores son: *Las bazarías de Belisa*, *El villano en su rincón*, *El perro del hortelano* y *La dama boba*, de Lope de Vega.

⁸⁵ TOMACHEVSKI se refiere a esa arbitraria gradación de los géneros en su *Teoría de la literatura* [1981], Madrid, Akal, p. 212. Éste es el mismo asunto del que habla GONZÁLEZ, *vid. cit.*

⁸⁶ Véase, por ejemplo, *El sí de las niñas*, de Fernández de Moratín, o *Rosas de otoño*, de Jacinto Benavente.

Bibliografía

Obras

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina [1990], "El amigo secreto", en *Tramoya*, núm. 25a (octubre-diciembre), pp. 5-48, Cuadro v.

Estudios históricos:

- ARAQUISTAIN [1930], "Defensa de la claqué", en *La batalla teatral*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones Mundo Latino, pp. 267-272.
- BAJTIN [1989], *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARÍN, Diego [1994], Introducción a *La dama boba*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, pp. 11-58.
- MONTES DE OCA, Fernando [1988], Introducción a *La suegra*, México, Ed. Porrúa.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO [1967], "Función del vulgo en la preceptiva dramática española de la Edad de Oro", en *Revista de Filología Española* (enero-diciembre), t. I, pp. 123-143; reeditado como Apéndice 2o. en 1971, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, pp. 365-387.

Estudios teóricos:

- ARISTÓTELES [1992], *Poética* (Ed. trilingüe, de Valentín García Yebra), Madrid, Ed. Gredos.
- BEARE, W. [1964], *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los años de la República*, Buenos Aires, EUDEBA.
- BENTLEY, E. [1958], "The Psychology of Farce", en *Introducción a "Let's Get a Divorce!" and Others Plays*, New York, Hill and Wang, Inc., pp. VII-XX.
- [1982], *La vida del drama*, Barcelona, Ed. Paidós.
- BERGSON, H. [1986], *La risa*, Barcelona, Orbis.
- BRAVO, José Román [1994], Introducción a *Comedias I*, de Plauto, Madrid, Cátedra, pp. 9-104 y 107-112.
- DÍEZ BORQUE, José Ma. [1996], "Lope de Vega y los gustos del vulgo", en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona, "Oro viejo" José de Olañeta, editor, pp. 37-63.
- DILTHEY, W. [1988], *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund [1990], *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa C. [1991], *De la tragicomedia a la Comedia Burlesca: "El Caballero de Olmedo"*, Pamplona, EUNSA.
- GONZÁLEZ HABA, Mercedes [1992], Introducción a *Comedias I*, de Plauto, Madrid, Ed. Gredos.
- GOHUIER, H. [1965], *La obra teatral*, Buenos Aires, EUDEBA.

- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina [1966], Prólogo a *El rey Lear*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 9-40.
- [1977], Introducción a *Los calzones*, de Sternheim, México, UNAM, pp. 5-11.
- KAYSER, Wolfgang [1964], *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- KITTO, H.D.F. [1977] {1956}, *Greek Tragedy*, Londres, Methuen.
- KNOWLES, K. [1980], *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM.
- LESKY, Albin [1976], *Historia de la literatura griega*, Madrid, Ed. Gredos.
- MARINER, Sebastián [1971], "La comedia latina a la luz de los descubrimientos de Menandro", en *Estudios clásicos*, núm. 62, vol. XV, pp. 1-25.
- NOUGUÉ, André [1956], "Laberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina", en *Bulletin Hispanique*, LVIII.
- NUSSBAUM, Martha C. [1995] {1986}, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*, Madrid, Visor.
- OLSON, Elde [1978], *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ed. Ariel.
- POCINA PÉREZ, Andrés [1975], "Recursos dramáticos primordiales de la comedia popular latina", en *Cuadernos de Filología Clásica*, núm. 8, vol. VII, pp. 239-275.
- , y Aurora PÉREZ [1987], Introducción a *El Eunuco* de Terencio, Barcelona, Bosch, pp. 11-66 (ed. bilingüe).
- RODRÍGUEZ ADRADOS [1983], *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- ROZAS, Manuel [1976], *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad general española de librería, S.A.
- TOMACHEVSKI, Boris [1981], *Teoría de la literatura*, Madrid, Ed. Akal.
- THOMASSEAU, Jean Marie [1989], *El Melodrama*, México, FCE.
- VEGA Y CARPIO, Lope de [1971], "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", en SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, "Preceptiva dramática española" del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Ed. Gredos, 1972, pp. 154-165.
- VIVEROS, Germán [1978], Introducción a *Comedias de Plauto*, México, UNAM, vol. I, pp. 5-127.
- WARDROPER, Bruce W. [1978], "La comedia española del Siglo de Oro", en OLSON [1978].
- WEBBER, Edwin [1956], "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain", en *Hispanic Review*, núm. 1, vol. XXIV, enero, pp. 191-206.
- WUNDT {1930}, "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo", en ERMATINGER [1946], *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE.