



Preceptiva y poética en el Siglo de Oro

La comedia palatina en el Siglo de Oro

Dra. Jéssica Castro
Curso 2024

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

IV. TEXTOS

COORDINACIÓN DE SERVICIOS
DOCUMENTALES - BIBLIOTECA

FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO Y
ALBERTO PORQUERAS MAYO

PRECEPTIVA DRAMÁTICA ESPAÑOLA:

DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

SEGUNDA EDICIÓN MUY AMPLIADA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

ALGUNAS OBSERVACIONES INTRODUCTIVAS A LA TEORÍA DRAMÁTICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

I. CONSIDERACIONES PREVIAS

En este libro ofrecemos un manojo de tratados de preceptiva dramática. También recogemos otras observaciones de teoría teatral (que surgieron a veces como preliminares, fragmentos o apéndices de diversas producciones literarias) siempre que presenten cierto carácter orgánico y estructura sistemática (por ligera que ésta sea). Se trata, pues, de reproducir un cuerpo de doctrina dramática que cobrará así, unido, compacidad y vigor. A veces las teorías literarias recogidas (con estos ejemplos se aclarará nuestro punto de partida) estaban formuladas oficialmente y con ambición, como en los casos del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega o la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer de Tovar. En otras ocasiones la doctrina teórica ofrecía un carácter presentativo, como en los prólogos del teatro de Cervantes o en la tragedia de Feliciano Enríquez de Guzmán; o laudatorio y ocasional, como en la *Loa* de Agustín de Rojas y *Alabanzas de la comedia* de Juan Rufo. Otras veces la formulación preceptiva está arrancada de una obra literaria de carácter diverso: allí, súbitamente, emerge una exposición de teoría teatral, como en los ejemplos del *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva o de el *Quijote* de Cervantes. Acabamos de señalar sólo unos ejemplos para que se vea nuestro propósito y método de trabajo.

Aunque nuestra colección parecerá exhaustiva a simple vista (sobre todo si se compara con el breve librito de Chaytor¹), como toda obra de esta naturaleza tendrá que quedarse en “casi completa”. Es posible que se descubran nuevos tratados y doctrinas teatrales de cierto valor, desconocidas hasta ahora o escapadas a nuestra atención indagatoria. Nosotros mismos reservamos otros materiales de cierta importancia para otra ocasión. Se trata ahora de presentar lo fundamental —la aparición de esta edición se hacía urgente en este momento de honda preocupación literaria—. Nosotros mismos, a última hora, hemos sometido el libro a una poda rigurosa. Hemos eliminado de propósito todo lo que no presentase un carácter orgánico (por ejemplo, hemos prescindido de varios apotegmas de Juan Rufo en que se aludía al teatro) y de todo lo que no revistiese una intención marcadamente estética o preceptiva (por este motivo no hemos incluido el *Breve discurso de las comedias y de su representación* de Diego de Vich, Valencia, 1650, o la *Epístola III al Apolo de España*, Lope de Vega Carpio de las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales; ambos textos tenían más que ver con el problema moral o de la licitud del teatro, asuntos fuera de nuestro propósito y ya estudiados por Cotarelo²). Las pocas excepciones a esta regla estarían representadas por las inclusiones de Fray Juan de Santo Tomás (también excepcionalmente el único autor no español de nuestra antología, aunque vivió en España y fue confesor de Felipe IV) y del P. Ignacio Camargo.

Aparte de trabajos muy específicos sobre las ideas dramáticas de un autor determinado (Juan de la Cueva y Lope de Vega, sobre todo), son pocos los antecedentes que, por su carácter global, podíamos manejar como preparación de nuestro trabajo. Las mejores intuiciones, como siempre, son las de Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*³; pero allí la preceptiva dramática surgía fundida con las ideas literarias generales en el Siglo de Oro, dentro de una obra amplísima y de completo andamiaje que abarcaba, de hecho, toda

¹ H. J. Chaytor, *Dramatic Theory in Spain*, Univ. Press of Cambridge, 1925.

² Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, 1904.

³ Menéndez y Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*. Ed. Nacional del C. S. I. C., 3.ª ed., 1962.

la estética mundial. De aquí que las ideas teatrales del Renacimiento y Barroco españoles ocupasen solamente un aspecto muy limitado —pero con intensa y magistral profundidad—. El libro de Chaytor, ya citado, contiene un material muy reducido y, a menudo, sus notas introductorias pecan de precipitación e inexactitud. Gracias a Chaytor, de todas maneras, el mundo de la investigación literaria tenía a mano, cómodamente, algunos tratados fundamentales de teoría dramática. Ello sirvió para que muchos se enteraran de la contribución española a la especulación preceptiva⁴, aunque, a la postre, quedaran “desorientados” ante la poca cantidad de materiales que ofrecía Chaytor. El hecho de que el libro de Chaytor siga siendo hasta hoy fuente primaria en donde beben los investigadores de la teoría literaria, prueba el abandono general en que han estado estas cuestiones.

Joaquín de Entrambasaguas publicó una ceñida monografía sobre una apasionante polémica, central, desde el punto de vista histórico, en la teoría dramática de su tiempo⁵. Allí a Entrambasaguas le preocupaba más, con gran rigor documental, el ambiente íntimo en que se movía Lope que la problemática literaria, que prometió estudiar en el futuro.

Casi nada sobre teoría dramática se encontrará en las más acreditadas historias de la literatura española. Incluso en la reciente *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, el encargado de estudiar a los preceptistas españoles, Antonio Vilanova, descuidó estos aspectos (salvo someras alusiones al tratar de Cascales y González de Salas); probablemente perjudicó al equilibrio del panorama allí expuesto su casi exclusiva observación del fenómeno poético, en sus manifestaciones lírica y épica.

Juana de José Prades⁶ prestó un buen instrumento de trabajo con su sucinta bibliografía sobre *La teoría literaria*, en donde, por supues-

⁴ Negada absurdamente por G. Saintsbury, *A History of Criticism and literary taste from the earliest texts to the present day*, Edimburg, 1900-1904, y todavía desconocida en libros recientes de gran difusión, como el de Walter Bate, *Criticism: the major texts*, New York, 1952.

⁵ Joaquín de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro y los preceptistas aristotélicos*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C. S. I. C., 1946-47, vols. I y II.

⁶ Juana de José Prades, *La teoría literaria*, Madrid, C. S. I. C., 1954. Hay que tener en cuenta también tres tesis doctorales norteamericanas. Todas

to, se dedica bastante atención a la teoría dramática. Claro está que la señorita De José Prades ofrecía una bibliografía sin carácter exhaustivo, sino selectivo. Desde la fecha de su aparición han pasado diez años, en los cuales este tipo de estudios se ha renovado casi completamente, por lo que sería de esperar una próxima edición. El trabajo más importante —columna fundamental para el estudio de las fuentes y relaciones de las ideas dramáticas— es el de Margarete Newels⁷. Allí la autora presenta una obra prodigio de capacidad de trabajo, de agotamiento y asimilación de bibliografía, de profusión de datos (sus notas son tan importantes como el mismo texto del libro). Lástima que la señora Newels, demasiado preocupada en rastrear fuentes y escribir extensas notas —a veces con aspectos tangenciales y periféricos—, no se haya propuesto presentar, con penetración y sagacidad, un cuerpo doctrinal no sólo “de dónde” han bebido nuestros preceptistas, sino también “de qué” es lo que en definitiva nos “han dicho” o, sobre todo, nos “han querido decir”. De todas maneras, la autora ha esta-

inéditas. Ofrecían cierto interés informativo en las fechas en que fueron redactadas. Después han resultado superadas por los estudios posteriormente aparecidos en este campo, William Grupp, *Dramatic Theory and Criticism in Spain during the sixteenth, seventeenth and eighteenth Centuries*, Cornell University, 1949; William C. McCrary, *The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory of the sixteenth and seventeenth centuries*, University of Wisconsin, 1958; Herman Cleophus Hudson, *The Development of dramatic criticism in England and Spain during the Elizabethan Period and the Golden Age*, University of Michigan, 1962.

⁷ Margarete Newels, *Die Dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959. Hemos de añadir, además, que Margarete Newels presenta, como apéndices, interesantes textos de teoría dramática. Vamos a citar los textos que reproduce Newels que, por consiguiente, en esta ocasión no hemos creído oportuno recoger en nuestra antología: Juan Luis Vives, *Opera*, Basileae, 1565 (un fragmento de *De Arte Dicendi*, Liber III); Francisci Fernandii de Cordova Cordubensis, *Didascalia Multiplex*, MDCXV (se reproduce el capítulo XXI, que trata de las diferencias entre la tragedia y la comedia); algunos breves fragmentos de *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, por Don Alonso Ordóñez, Madrid, 1626. En los casos de Lupericio Leonardo de Argensola (*La Alejandra*), de Cristóbal de Mesa, de la *Expostulatio Spongiae* y de la *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada* por Juan Pablo Mártir Rizo, hay algunas diferencias de criterio selectivo entre los textos que reproducimos y los que reproduce M. Newels.

blecido una sólida base documental como preparación de su proyectado *Ästhetik und Technik des Dramas*, cuya redacción promete en la última página de su libro.

La tesis doctoral de Juana de José Prades⁸, que acaba de publicarse, inicia una nueva dirección en este tipo de estudios, al tratar de crear una teoría de los personajes basándose en las obras mismas, y para ello escoge cinco dramaturgos menores, del ciclo de Lope. El libro es muy valioso, aunque no podemos aceptar su importante afirmación de "Y, de hecho, realizamos una primera revisión de dichos textos [de teoría dramática] que nos confirmaron en nuestra previa convicción de la penuria, brevedad y superficialidad de los mismos"⁹. Invitamos a nuestra buena y admirada amiga a leer de nuevo, y completamente, estos textos dramáticos, sin ninguna "previa convicción"; y estamos seguros de que sus conclusiones serán muy otras. Es verdad que un tema tan concreto como el "dramatis personae", de tanto carácter creativo, se descubrirá mucho mejor observando la práctica y desarrollo del teatro nacional que en tratados de teoría dramática, más preocupados por librar la difícil batalla teórica de justificación de un nuevo género. Pero, aun así, se encontrarán muchas alusiones esporádicas a la teoría del personaje, que recogeremos (probablemente) en otra ocasión. Precisamente, hace muy poco, se han conjugado los aspectos teóricos y los prácticos (haciendo más hincapié en estos últimos) en un novedoso libro sobre Lope de Vega¹⁰.

Pero en estas líneas sólo hemos intentado orientar al futuro lector sobre el estado actual de la investigación en torno a la teoría dramática.

Pasamos ahora a penetrar en un rápido sondeo, que escoge un problema central, en el cuerpo de doctrina aquí presentado, con la brevedad que esta introducción requiere.

⁸ Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, C. S. I. C., 1963.

⁹ *Ibid.*, pág. 11.

¹⁰ L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, 1961.

II. DEFINICIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA COMEDIA

Ya en el siglo xv encontramos los primeros intentos, en lengua vulgar, de definir la comedia en España. Juan de Mena, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, dice que los poetas escriben en tres estilos: "tragédico, satírico o cómedico". Afirmo respecto al último: "El tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio"¹¹. La cita de Terencio es significativa porque la teoría dramática española nace muy vinculada a las explicaciones de los comentaristas de Plauto y Terencio. En este caso estamos ante un calco del comentarista Diomedes¹². En esta definición hay dos elementos que nos interesa subrayar: la bajeza de las cosas tratadas y la humildad del estilo, por una parte, y el final alegre, por otro lado. Ya veremos que, andando el tiempo, las primeras afirmaciones se harán más borrosas hasta desaparecer, y la nota alegre se hará central en la teoría de la comedia. Pero para ello se precisará un fino mecanismo dialéctico al que ya aludiremos. El Comendador Hernán Núñez en su *Glosa sobre las trecentas del famoso poeta Juan de Mena*, al explicar la copla 123 de Mena, en lo tocante a la comedia nos dice: "La comedia es, según los griegos, una comprensión del estado civil y privado sin peligro de la vida, y según la sentencia de Tulio, la comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad". Para la primera parte de su proposición se ha basado en Diomedes para terminar con la definición de Tulio, es decir, de Cicerón (en realidad se la atribuyó Donato —otro famoso comentarista— a Cicerón). Esta definición de "la imitación de la vida", desde la Edad Media pervive a través de los siglos y es todavía po-

¹¹ Todos los textos citados en esta introducción pertenecen al material que presentamos, excepto la definición de la comedia de Hernán Núñez. La brevedad de estos tratados y la comodidad con que puede comprobar el lector en este mismo libro estas citas nos ha eximido de dar la paginación. El subrayado de los textos es nuestro. En los textos que presentamos en este volumen hemos modernizado la ortografía y la puntuación, conservando la estructura fonética de palabras antiguas, como "agora, aqueste", etc.

¹² Cfr. Margarete Newels, *ob. cit.*, pág. 23.

pular en el siglo XVII, gracias a su carácter general englobador y a su finalidad moral. La encontraremos muchas veces en nuestros teóricos españoles y, para abreviar, la designaremos en lo futuro "definición de Tulio", aunque no insistiremos mucho en ella.

El marqués de Santillana tiene puntos de vista parecidos a los de Juan de Mena, por beber ambos en fuentes comunes, en sentido extenso. En su dedicatoria a la *Comedieta de Ponza*, declara: "Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso y bien aventurado".

Vemos, pues, que en el siglo XV se preocupan de la comedia para distinguirla de la tragedia (que también definen siguiendo esquemas fijos de los comentaristas del teatro latino). En estas definiciones se destacan dos notas: 1) la inferioridad de la comedia respecto de la tragedia; 2) el distinto "tono" —alegre— de la comedia. Ya veremos que la preceptiva dramática del Siglo de Oro sólo se interesará, prácticamente, en el segundo aspecto, ampliando con gran rigor de pensamiento la mezcla de acontecimientos tristes y alegres, para crear una teoría de nuevo cuño sobre la tragicomedia.

En el siglo XVI hay dos actitudes que nos interesan sobremanera. Una, a principios de la centuria, fundamental y definitiva, como raíz que posibilitará una germinación espléndida posterior: la de Torres Naharro. Otra postura aparece al final del siglo en un momento de densa especulación literaria, primer intento de comprender la literatura en España en su esencia filosófica y humana: la de López Pinciano. Torres Naharro queda fuera del famoso esquema aristotélico (que empieza ya a preocupar y cuya problemática se sentirá de manera acuciante a medida que avanza el siglo XVI) para, más que confrontar tragedia y comedia, enfocar la comedia, en su primer plano, con una clasificación novedosa: "comedia a fantasía", es decir, de cosas inventadas, y "comedia a noticia", es decir, de cosas ocurridas ¹³.

¹³ Véase F. Sánchez Escribano, *Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial*, en *Bulletin of the Comediantes*, vol. XIII (1961), págs. 1-3. En general recomendamos esta revista como la más informada para la teoría y práctica dramática en España en el Siglo de Oro. Desde hace pocos años existe también *Segismundo*, otra excelente revista sobre investigaciones teatrales. Para un breve resumen del proceso de introducción de la Poética en el Renacimiento, y los previos contactos aislados en las letras

Y muy importante también es su intención dignificadora de la comedia en las siguientes palabras: "Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado". Notemos la concentración positiva de los adjetivos "ingenioso" y "notables" ¹⁴.

López Pinciano en 1596 publica su *Filosofía antigua poética*, redactada, al parecer, varios años antes. Esto explica su actitud reservada y hasta negativa para la tragicomedia que se está desarrollando con Lope de Vega (cuando el Pinciano escribía su *Poética* todavía no había triunfado Lope de Vega).

El Pinciano se refiere ampliamente al teatro, y muestra sus preferencias para la tragedia, aunque acepta y elogia la comedia. Sólo queremos destacar aquí una de las definiciones que se proponen para la comedia, porque supone un poderoso injerto que, poco a poco, elevará la categoría de la comedia. He aquí la definición que nos interesa: "Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa". En este caso, por lo menos, no se insiste en dibujar ninguna diferencia con la tragedia, sino en "aplicar" el principio catártico de la tragedia a la comedia ¹⁵. En otras palabras, se "injerta" una de las características estéticas y morales típicas de la tragedia (la de limpiar las pasiones) en la comedia (sin mencionar la tragedia), por lo que la comedia se eleva dialécticamente, con el prestigio aristotélico. Se destaca también la nota alegre. Nada, por otra parte, se nos dice aquí de que la comedia es para personas bajas y de estilo humilde, como quería Aristóteles. Este aspecto de la bajeza y

medievales, véase A. Porqueras Mayo, *El problema de la verdad poética en la Edad de Oro*, Madrid, 1961, págs. 11-15. Véase ahora B. Weinberg, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2.ª ed. 1963, 2 vols., especialmente vol. I, págs. 349-423.

¹⁴ A partir de este momento, por lo común, no nos preocupa el problema de las fuentes. Para este aspecto se puede consultar la obra de Margarete Newels, y para Torres Naharro a Joseph E. Gillet, *Propalladia and other Works of Bartolomé Torres Naharro*, Bryn Mawr, 1943-1951, y especialmente su documentada obra póstuma, con la colaboración de O. H. Green, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1961.

¹⁵ Según Margarete Newels, *ob. cit.*, pág. 26, la fuente de esta definición del Pinciano sería el *Tractatus Coislinianus*.

humildad de la comedia (todavía presente en la mente del Pinciano en otros pasajes) será abandonado, al pasar los años, en hombres como Barreda y Pellicer de Tovar, quienes, con perspectiva histórica de años de triunfo, podrán hablar sin titubeos ante un género aclimatado y victorioso. Ya lo veremos. Otro aspecto interesante que se incorpora en la mente del Pinciano es el considerar a la comedia como poema activo ("imitación activa") siguiendo las ideas de Platón y Aristóteles. En estos años el prestigio creciente de la profesión poética ayudará poderosamente a este proceso de elevación de la comedia. La actitud conservadora del Pinciano se nota al propugnar todavía los cinco actos, en que sigue la cadena Horacio-Torres Naharro. Esta cadena teórica se romperá, como es sabido, en Juan de la Cueva, que propone cuatro actos, y en Lope de Vega, a quien, desde un punto de vista teórico (conocidos son los antecedentes en la práctica del teatro nacional), se le supone responsable de aceptar y aclimatar los tres actos¹⁶. No insistiremos más en este punto tan marginal, ya que nos hemos propuesto dejar fuera las cuestiones de carácter técnico.

Hemos visto, por consiguiente, que en los albores del siglo xvi surge, históricamente, el primer teórico de importancia: Torres Naharro. Evita, estratégicamente, una discusión con la tragedia para recortar en un primer plano una enérgica silueta de la comedia, que clasifica y define originalmente. Ello supone un viraje rotundo respecto de la gravitación aristotélica. Pinciano, en un libro de profundo substrato aristotélico, dibuja en el aire un agudo juego de prestidigitación intelectual: nos presenta algo sustancial al prestigio de la tragedia (el limpiar las pasiones), pero escamotea, ágilmente, el concepto "tragedia", sustituido por el rótulo "comedia", insistiendo, para evitar ambigüedades y conflictos con la tragedia, en la connotación alegre de la comedia. Dicho de otra manera, se sirve de Aristóteles para ir contra Aristóteles, al prestigiar un género que Aristóteles había despreciado.

¹⁶ En realidad, el primer teórico que propone los tres actos —siete años antes de Lope de Vega— es Carvallo en su *Cisne de Apolo*, inspirado, probablemente, en la práctica del teatro de Lope. Dice así Carvallo: "Y aunque éstas son las partes principales que en sí tiene la comedia, con todo eso se suele dividir en cuatro o cinco jornadas. Pero lo mejor es hacer tres jornadas solamente, una de cada parte de las principales".



Al adentrarse en el siglo xvii —y aun antes— hay que tener en cuenta las tres fundamentales acepciones de la palabra *comedia*: 1) lo opuesto a *tragedia*, en sentido aristotélico; 2) comedia como sinónimo de *teatro* en general; 3) *comedia* en el sentido de *teatro nacional español*, es decir, comedia española; a veces, por tanto, *comedia* significará *tragicomedia*. Muchas veces los tres conceptos aparecen ambiguamente, en un mismo tratadista, sin que éste se tome la molestia de señalar las diferentes connotaciones. Es posible que el mismo preceptista no se dé, a menudo, perfecta cuenta de ello. Una buena parte de las contradicciones y ambigüedades de Lope en el *Arte nuevo* radica en el uso, brusco, de las distintas acepciones de esta palabra.

Pues bien, a principios del siglo xvii, en 1602, se publica una importante poética: *Cisne de Apolo*. Su autor, gran admirador del ya triunfante teatro nacional, rompe una lanza, valientemente, por la nueva comedia. Sus definiciones de la comedia llevan un lastre tradicional. En efecto, las definiciones de Tulio y de Diomedes imprimen un fuerte sello a sus palabras, que surgen con los consabidos clichés lingüísticos¹⁷. Su pensamiento, original y vigoroso, palpita con energía en el siguiente texto: "Si comprehender quisiésemos todo lo que a la comedia pertenece a su traza y orden mucho habría que decir, y sería nunca acabar el querer decir los *subtiles* artificios y *admirables* trazas de las comedias que en *nuestra lengua se usan*, especialmente las que en *nuestro tiempo* hacen con tan divina traza, enriqueciéndolas de *todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar*". En este pasaje hay dos aspectos que se irán repitiendo en todo el siglo xvii, a partir de este momento: por una parte "el panegírico", sustituyente o "integrante" de la definición, según los casos; por otra banda el nacionalismo que lo impregna todo (*nuestra lengua, nuestro tiempo*). Estamos ya frente a una teoría de abierto elogio para la comedia española. Desde el punto de vista teórico es muy importante (aunque todavía no se expresa claramente) la consideración de la comedia como un género englobador y ecléctico que se nutre "de todos los géneros de flores" de la poesía. Por tanto, se evita, diplomáticamente, el conflicto de dar prioridad a un género determinado, puesto que la

¹⁷ Margarete Newels, *ob. cit.*, págs. 7, 11, 12, y especialmente en las notas de la pág. 144 y sigs., ha demostrado también la honda influencia de Badius Ascensius en el pensamiento de Carvallo.

comedia los tiene todos. Barreda y Pellicer de Tovar, varios años más tarde, llevarán a sus últimas consecuencias esta doctrina¹⁸.

Un año más tarde, en 1603, aparece la *Loa de la comedia*, de Agustín de Rojas, en un clima afectivo parecido al de Carvallo. Claro está que lo que importa allí es la nota elogiosa y no la profundidad teórica. Nos interesa consignar, no obstante, tres aspectos de la *Loa* de Rojas. En primer lugar su observación de que en las comedias se "empiezan a introducir amores". La importancia dada a los amores es un punto que permanecerá en la visión de la comedia, como algo sustancial al género. Otra afirmación de Rojas:

y aquí se ve dechado
de la vida, la comedia.

Al mismo tiempo que en todo el siglo XVII se debe librar la batalla teórica de la elevación y dignificación de la comedia como género literario, existe también la precisión de justificar su buen influjo moral. De aquí la popularidad de la "definición de Tulio" que recogen casi todos los tratadistas del teatro nacional. En el caso de Rojas, además, "la imitación de la vida" se ha sustituido por "dechado de la vida", con lo que queda reforzada la cargazón moralística. De la *Ars Poetica* de Horacio pasan, fundamentalmente, a penetrar en la teoría de la comedia las doctrinas del decoro y el *utile dulci*¹⁹. Es decir, uno de los elementos horacianos, el *utile dulci*, es de carácter más bien moral. Anticipemos que son las ideas de Aristóteles en su explicación y justificación de la *verdad* del arte, y a veces las de Platón (sobre todo en torno al amor o a la inspiración), las que forman el sustrato ideológico del andamiaje teórico nacional. A ello se unen las observaciones

¹⁸ Ya Cervantes, en *El Quijote* (I, cap. 47), intuyó también la importancia de la mezcla de estilos dentro de un género: "Porque la literatura de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico..."

¹⁹ Aunque no habla de literatura española es interesante como fondo general que relaciona a Aristóteles y a Horacio el libro de M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1946. Véanse además, del mismo autor, como base de comparación, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France, and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1955, y *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

técnicas de los comentaristas del teatro latino como Diomedes, Evanthius, Donato, Badius, etc. Y algo (no mucho) hay que contar también con los preceptistas italianos, aunque éstos están más preocupados por la épica. Pero todo ello transformado, enriquecido, en suma, nacido originalmente ante la observación de un género cuya "práctica" va "modelando" la teoría literaria a la que siguió en un principio, y que termina por transformar completamente. En otras palabras, se parte de lo "antiguo" para dejarlo atrás, lentamente, ante la evidencia de lo "nuevo". La actitud optimista de Rojas ante la presencia del teatro nacional queda patente cuando afirma que el tiempo presente "...pudiera / llamarse el *tiempo dorado* / según el punto en que llegan / las comedias..."

Las opiniones de Cervantes, negativas para el estado contemporáneo de la comedia española, tienen poca vigencia teórica porque fueron rectificadas por la práctica y la teoría del propio Cervantes. Esta noble retractación cervantina fue justificada, sobre todo, al principio del segundo acto del *Rufián dichoso*²⁰. Para la definición, justificación y aclimatación de la comedia son trascendentales dos tomas de contacto con el problema, a cargo de los dos dramaturgos responsables del nuevo estilo: Juan de la Cueva y Lope de Vega. Las ideas dramáticas de Juan de la Cueva y Lope de Vega han sido de sobra estudiadas para insistir aquí. El mismo Juan de la Cueva nos habla de sus innovaciones: que fue el primero en poner "reyes y dioses" en la comedia (es decir, el primero en practicar la tragicomedia, aunque no emplea esta palabra), y el primero que ha reducido los cinco actos a cuatro. Su definición de la comedia no aporta nada especial y sigue la línea positiva subrayada por el fondo poemático de la comedia y su alegría:

Porque debes tener conocimiento
que es la comedia un poema activo,
risueño, y hecho para dar contento.

Hay dos aspectos en el pensamiento de Juan de la Cueva que nos parece importante destacar. En primer lugar su actitud panegírica so-

²⁰ Está totalmente desenfocado, y es por tanto desorientador, el artículo de Bruce Wardropper, *Cervantes Theory of the Drama*, en *Modern Philology*, vol. 52, 1954-1955, págs. 217-221.

portada por un argumento que irá rodando por la vertiente teórica española para constituir un enorme conglomerado de pensamiento doctrinal:

Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres, que nos hacen
mudar y variar operaciones.

Este argumento de “los tiempos cambian” esgrimido durante todos los diversos períodos de la historia literaria mundial es, en efecto, el único que podía eliminar el prestigio “de los antiguos”, basándose en la experiencia cambiante “de los mismos antiguos”. En España no hay querella entre antiguos y modernos, al menos en el estilo de la querella de Francia, porque en España se “acepta” a los antiguos, para así evitar estorbos y conflictos, y poder “olvidarlos”, con toda la prosopopeya oficial, y desarrollar un arte “moderno”. Es lógico, no obstante, que haya alusiones peyorativas al arte antiguo, como en el mismo Juan de la Cueva (la actitud de Lope de Vega, fluctuante e inseguro “oficialmente” —aunque firme en la práctica—, supondrá un ligero retroceso en esta marcha ascendente). Otros autores entran decididos para clavar una limpia estocada al arte antiguo. Pero ello sólo ocurre en contadas ocasiones.

El otro ángulo importante en la teoría de Juan de la Cueva viene representado por una actitud valiente y un ademán decidido de dar un paso hacia el frente. Nos referimos a los imperativos con que preceptúa Juan de la Cueva: “evita”, “harás”, “guarda”, “no introduces”. De lo definido y justificado se avanza hacia la implantación definitiva. Digamos, marginalmente, que Juan de la Cueva no cree que el fin de la comedia debe ser siempre el casamiento (acaso haya aquí veladamente un eco de la rivalidad sentida con Lope de Vega). Juan de la Cueva da mucha importancia a la *maraña*, concepto que parece vestir un “traje” muy español (ya está en Carvallo) y que será intensificado por todos los tratadistas siguientes.

El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en 1609, tres años después del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva (evidentemente, Lope de Vega conoce a Juan de la Cueva, aunque lo silencia) es tan trascendental que bastará decir que acaso no hubiese surgido toda la brillante floración teórica posterior (o hubiese surgido raquí-

tica y nebulosa) sin este tratado fundamental, lleno de adivinaciones y, sobre todo, lleno de “tirar la piedra y esconder la mano”. No, no es ni “retractación absurda” (Menéndez Pelayo) ni “ironía ante los críticos” (Menéndez Pidal). Es ambas cosas, porque no es ninguna de las dos cosas en definitiva. Sin embargo, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal vieron estupendamente el valor y significado de este tratado en sus diversos puntos, y de una manera global. Lope de Vega emplea todas las definiciones conocidas de la comedia, pero añade una trascendental: “el no definiría”. Señala así su plenitud misteriosa en un momento en que lo que importa es su creación y comprensión artística:

Que en la comedia se hallará de modo,
que, oyéndola, se pueda saber todo.

Por supuesto que le preocupa (y da un paso definitivo con su ejemplo creador) el justificar teóricamente la categoría artística de la comedia. Por ello junto a las retractaciones (con un socarrón guiño intelectual) abundan los testimonios de autoridad de Homero y Dante, como ilustres ejemplos que han practicado la “comedia”, en sus múltiples y universales posibilidades. Es decir, entre col y col, lechuga.

Los nueve años siguientes al *Arte nuevo* son decisivos para la teoría dramática. Se levantan voces en favor y en contra, aquí y allá. Tenemos las actitudes negativas de Cristóbal de Mesa, de Suárez de Figueroa, de Cascales. Tenemos las actitudes audaces y favorables de los discípulos de la “comedia nueva”, como la había llamado Lope en el *Arte nuevo*: Boyl, Ricardo de Turia, Guillén de Castro, Tirso de Molina. Y tenemos la famosa guerra literaria estudiada por Entrambasaguas, que se agudiza en dos años decisivos: 1616, año de la *Spongia*, y 1618, año de la *Expostulatio Spongiae*. La comedia sale triunfadora, y años después surgen dos columnas inmovibles, de gran solidez dialéctica: Barreda y Pellicer de Tovar.

Suárez de Figueroa expresa sus opiniones —negativas— sobre el teatro español en dos ocasiones. En la primera, cuando publica una traducción del italiano en 1615: *Plaza universal de todas las ciencias*. Allí, de pasada, da una nómina —positiva, o más bien neutral— de comediógrafos, en la que figura Lope de Vega. Pero sus tiros apuntan contra el propio teatro creado por Lope de Vega. Lo mismo ocurre

en su *Pasajero*, publicado dos años después, en 1617. Allí expone su definición: "Pues con la precedencia de esto sabréis ser la comedia imitación dramática de una entera y justa acción, *humilde* y *suave*, que por medio de pasatiempo y risa limpia el alma de vicios". Vemos, pues, una bella y completa definición —con conceptos tradicionales— en donde hemos subrayado dos adjetivos. No extraña la reaparición del adjetivo *humilde* (en sentido aristotélico, que rebaja la dignidad de la *comedia*, en comparación de la tragedia que es *elevada*, como ya sabemos) en un hombre tan clasicista y tan recalcitrante contra Lope. El adjetivo *suave*, en cambio, está cargado de intensidad estética y beneficia a la comedia, hasta cierto punto. Ya desde el siglo xvi (acaso por influencia del mundo pastoril) se señala para la bondad del estilo —además de su elevación— su suavidad y dulzura. Es más, cuando los autores, por principio, no pueden usar el estilo elevado (como es el caso de la novela pastoril) se refugian en la escapatoria de lo suave y placentero de su estilo ^{20 bis}. Probablemente, por tanto, en el caso de Suárez de Figueroa haya una intención de "asegurar" con ello el nivel literario de la comedia —agradable, pero inferior—. Las ideas dramáticas de Suárez de Figueroa nos parecen originalísimas y es muy personal su contribución al esclarecimiento y límites de la terminología dramática. Pero eso es otra cuestión en la que no podemos entrar aquí. En 1616, un año antes de *El Pasajero* de Suárez de Figueroa, se publican en Valencia curiosos documentos para la teoría de la comedia. Aparecen como preliminares en una colección de doce comedias que llevan el título de *Norte de poesía*. Allí Carlos Boyl y Ricardo de Turia hacen una inteligente y encendida apología del teatro español. En ambos aparece claramente el vocablo *tragicomedia*. Carlos Boyl define así la comedia:

La comedia es una traza
que, desde que se comienza,
hasta el fin, todo es *amores*,
todo *gusto*, todo *fiestas*.

^{20 bis} Se recogen varios textos renacentistas en torno a estos problemas en A. Porcheras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, 1965, págs. 14-21.

Es esta definición como una fotografía instantánea de la comedia española, olvidando todos los conceptos tradicionales y elevados, para dejar paso a una intuición personal y vívida. La *traza* (palabra equivalente a *maraña*) aparece para Boyl, en este momento, como más importante que lo de "poema activo" o lo de "imitación de la vida", y otras zarandajas tan traídas y llevadas por los teóricos anteriores. El juego de los *amores* es captado en su radical vitalidad para el teatro español, y las palabras *gusto* y *fiestas* aluden evidentemente al aplauso popular y alegría. Al definir la tragicomedia señala, elementalmente, su carácter esencial:

La tragicomedia es
un principio, cuya tela
(aunque para en alegrías)
en mortal desdicha empieza.

En Ricardo de Turia, más que una actitud de rigor definitorio, veremos una enérgica postura de justificación y defensa. Esgrime los argumentos en pro de "los modernos", es decir, que los tiempos cambian, y que en España no hay por qué escribir como en Grecia o en Italia. Lo que sí es ya trascendental como prueba de la absoluta aclimatación de la tragicomedia en 1616 es este juego de sinonimias: "digo que sin defender la *comedia española* o por mejor decir *tragicomedia* con razones filosóficas ni metafísicas, sino arguyendo *ab effectu*...". Es decir, a Turia no le importa tanto la justificación teórica de un género literario como señalar, observando en la realidad circundante, un hecho rotundo e incuestionable. Lope de Vega —siete años antes— no se había atrevido a hacerlo desde un punto de vista teórico oficial. Lo estaba haciendo en las tablas. Son ahora sus discípulos los que afirmarán categóricamente la última parte de un silogismo teórico que Lope había dejado truncado al llegar a *ergo*, sabiendo seguramente que sus discípulos se encargarían de redondearlo con la teoría y la práctica. En realidad, a Turia sí le preocupa —a pesar de lo que nos había dicho— justificar metafísicamente la tragicomedia. De acuerdo con la filosofía de Aristóteles, lo trágico y lo cómico suponían una *antinomía* irresoluble en la "composición" de un nuevo cuerpo. Por ello Ricardo de Turia usa una feliz pírueta dialéctica: no habla de "com-

posición", sino de "mixtura". Y añade: "la tragicomedia es un *mixto* formado de lo cómico y lo trágico".

En 1617 se levantan dos voces en contra de la comedia: Villegas y Cascales. El segundo, con todo su prestigio de humanista, publica las *Tablas poéticas*. Allí reduce los famosos cuatro géneros aristotélicos (lírica, épica, tragedia y comedia) a tres: lírica, épica y drama (incluyendo en este concepto tragedia y comedia). Éste es un paso innovador, y es Cascales el primero en formular esta nueva clasificación. Por supuesto que esto, de rechazo, beneficia a la comedia englobada en una categoría literaria amplia y prestigiosa: el drama. Pero los tiros de Cascales, con muy mala intención, apuntan a la comedia española, es decir a la tragicomedia, que Cascales denomina "hermafrodito" y "monstruo". Aunque Cascales, indudablemente, prefiere la tragedia, su feroz ataque a la tragicomedia tiene sobre todo un cariz pedantesco de filólogo a quien repugna el término (no cabe duda que tampoco le "entusiasma" el género literario que se esconde detrás del término). No olvidemos que unos años más tarde —acaso doblegado ante la evidencia— elogia sin reservas a Lope de Vega en sus *Cartas filológicas*. Su "alergia" a la palabra "tragicomedia" queda clara cuando propone la terminología de *tragedia doble* "donde hay mudanza de infelicidad en felicidad no en una persona, sino en diversas"; aunque ya antes había clavado una profunda estocada a las tragedias dobles: "que es tanto como decir malas tragedias". De todas maneras, Cascales, a pesar de sus ínfulas de dómine, no puede por menos de echar una ojeada a la realidad circundante para exclamar: "ahora se me ha venido al pensamiento, no sé si es muy a propósito, cómo en España no se representan tragedias. ¿Es por ventura porque tratan de cosas tristes y somos más inclinados a cosas alegres?". Desde luego que Cascales ha leído a Huarte de San Juan —con menos aprovechamiento que el Pinciano y Carvallo— y algo le ha quedado sobre las observaciones acerca de los temperamentos de los diversos países.

En 1618 aparecen tres intensos documentos sobre la comedia. Se trata de los textos incluidos en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, *El curioso impertinente* de Guillén de Castro (aunque se publica en la edición de sus *Obras* de 1618, indudablemente es algo anterior) y la *Expostulatio Spongiae*. Los dos primeros nos interesan más por su toma de contacto, firme y responsable, con la tragicomedia,

que por su densidad teórica. La *Expostulatio Spongiae* es de capital importancia desde el punto de vista ideológico, pero aquí sólo podemos señalar lo sustancial que, en definitiva, iluminará su íntimo mensaje. Nótese, en el caso de Tirso, su postura decidida respecto de la tragicomedia: "¿Qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados y injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible destos dos encontrados poemas, y que participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una, ya jocosas y ridículas como la otra?". Hay otro pasaje curioso en el que al referirse a los personajes que debieran propiamente intervenir en ella, afirma que en vez de la nobleza deberían ser de la clase media ("ciudadanos, patricios y damas de mediana condición", son sus palabras), con lo que, sin rebajar la comedia a la gente humilde (como quería Aristóteles), le da su justo puesto en un mundo moderno donde ya impera la burguesía. *El Quijote*, unos años antes, ya nos ha demostrado que los grandes escritores, aunque dediquen sus libros a los nobles, escriben para la burguesía y sobre la burguesía.

La raíz popular (en sentido de "pueblo": alto y bajo) de la comedia española, que es capaz de gustar a todos como ningún otro teatro del mundo, se recorta en estas palabras de Guillén de Castro:

Y es su fin el procurar
que los oiga un pueblo entero,
dando al sabio y al grosero
que reír y que gustar.

En este 1618 se responde a los ataques que fueron propinados a Lope en la *Spongia*, y surge la *Expostulatio Spongiae*. Ya hemos dicho que estos años de 1616 a 1618 son decisivos para el triunfo de la comedia. De aquí que también en la *Expostulatio* más que una "definición" de la comedia preocupe una "justificación", total y concluyente. Se recrudece en este momento la polémica con los antiguos, para —como ya hemos apuntado— sortearlos estratégicamente. Toda la *Expostulatio* gira en torno a un núcleo básico: la naturaleza. Puesto que para la *Poética* de Aristóteles éste es el principio capital, y Lope de Vega nunca se ha apartado de seguir las supremas leyes de

la naturaleza, el teatro de Lope de Vega es, en el fondo, aristotélico. Por supuesto que la misma naturaleza —se nos dice como corolario de la proposición— cambia a través de los tiempos y de los gustos. Y éstas son las máximas leyes: las leyes “cambiantes” de la naturaleza.

Al cabo de cuatro años, en 1622, con la serenidad que proporciona la contemplación de un mundo ideológico —más que la inquietud de una batalla encarnizada de antes— pueden surgir de nuevo especulaciones profundas y ecuanímes. Se trata de Barreda en su *Invektiva a la comedia*. Allí se airea el problema desde su raíz literaria. Estamos en un momento en que la poesía goza de un prestigio altísimo. Además, desde un punto de vista dialéctico, el teatro español quedará tanto más dignificado cuanto más encarne el verdadero poema. Y el verdadero poema (obsérvese aquí también la fina estrategia) es el que no tiene ningún estilo determinado, porque tiene todos los estilos. Desde luego que este punto de vista al aproximarlos al teatro español iluminará, de súbito, la explicación teórica. En efecto, el teatro español —mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo divino y lo humano— queda encuadrado elogiosamente dentro de esta actitud ecléctica y universal. Veamos algunos textos importantísimos que nos eximen de más comentarios: “...las comedias que hoy gozamos dichosamente son un orbe perfecto de la poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas, cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos”. Más concretamente alude a la mezcla de estilos en el siguiente pasaje: “Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y la grandeza del poema épico. Hay también las flores y dulzuras sonoras del lírico, las veras y serenidad del trágico, las burlas y risas del cómico, la gravedad y verdad de la sátira”. Y en este otro pasaje se perfila la silueta de un riguroso silogismo: “El poema, pues, que retratase esta acción fielmente [es decir, la mezcla de tristeza y alegría] habrá cumplido con el rigor de la poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención. Luego son perfectísimas”. Otra vez más se patentiza la aceptación del término “tragicomedia” y el juego de sinonimias: “más bien lograda está hoy la tragedia, o sea, tragicomedia, o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre”.

González de Salas en 1633 publica su *Nueva idea de la tragedia antigua*. Evidentemente González de Salas es un partidario acérrimo de la tragedia, pero su postura, por la pátina del tiempo, no puede

ser tan conservadora y recalcitrante como la de un Suárez de Figuerroa y un Villegas, por ejemplo. Entre ellos y González de Salas se extiende un gigantesco puente —de varios años— en favor de la comedia, reforzado desde 1622 con la columna teórica de Barreda. Por otra parte, a cada momento el teatro de Lope de Vega ilumina la senda teórica con la plenitud de su ejemplo creativo. De aquí que González de Salas, ya en su título, exprese un aire conciliador y transigente: *Nueva idea de la tragedia antigua*; es decir, el adjetivo *nueva* es un parachoques para la “tragedia” que viene detrás. Por eso, aunque dedique su enorme caudal de conocimientos para esclarecer la tragedia, aprovecha todas las oportunidades para dejar constancia de su admiración oficial por Lope y la comedia.

Es curioso también que en este momento no se insista tanto en la mayor elevación de la tragedia respecto de la comedia como en su diferente “tono”. He aquí lo que nos dirá más tarde José Alcázar, que parece muy novedoso: “En la tragedia reinan más *vehementes* movimientos de ánimo; en la comedia son los afectos más *sosegados*”.

En 1635 Pellicer de Tovar lee en la Academia de Madrid su *Idea de la comedia de Castilla*, que ha permanecido inédita hasta 1961²¹. Este tratado es de gran profundidad teórica, sólo comparable al de Barreda. Coinciden en su actitud elogiosa del teatro como el género literario por excelencia: “Yo confieso que la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentarlo, y más glorioso para conseguirlo, que tienen los ingenios”. El otro punto fundamental es considerar a la comedia como el resultado y mezcla de los estilos más importantes (como ya había hecho Barreda en 1622): “Y aunque en mi opinión no lo tiene determinado [estilo], hallo en esto mayor excelencia, por ser un compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heroico”.

Después de Pellicer de Tovar hay que llegar a finales del siglo XVII para encontrar de nuevo cierto rigor de pensamiento en José Alcázar. Antes de él, Lope de Vega, en 1641, se muestra contrario a la comedia, y Camargo y Fray Juan de Santo Tomás se preocupan sobre todo por censurar los peligros morales. Es José Alcázar, hacia 1690,

²¹ Para amplias referencias al alcance de la preceptiva de Pellicer, véase A. Porcheras Mayo y F. Sánchez Escribano, *Las ideas dramáticas de Pellicer de Tovar*, en *Revista de Filología Española*, XLVI, 1963, págs. 137-148, reproducido en este mismo volumen como apéndice.

quien se enfrenta de nuevo con la comedia, con gran comprensión y atinadas observaciones. Su definición, junto a elementos tradicionales, acuña nuevos puntos de vista, tocados de una actitud muy positiva: "la comedia es espejo de la vida humana; muestra las conveniencias de la juventud y de la vejez, enseña salada graciosidad, palabras cultas, lenguaje puro, a mezclar las cosas burlescas con las graves, y las de chanza con las serias...". De una manera muy indirecta y diplomática parece eliminar el prestigio de la épica en favor de la comedia, al subrayar que en la comedia no sólo se ve con los ojos, sino que es posible escuchar los acontecimientos (recordemos, además, el prestigio de estos dos sentidos corporales, los más espirituales, según León Hebreo en los *Diálogos de amor*). He aquí el pasaje de Alcázar en cuestión: "Es la comedia una viva historia (real o moral) que representa los grandes hechos de los varones ilustres para que, viendo con los ojos y oyendo con los oídos las cosas que otros obraron gloriosamente, nos encendamos con su ejemplo a seguir y ejercitar sus virtudes y a imitar sus gloriosas hazañas". Claro está que Alcázar, como todos los preceptistas, se encarga de resaltar el valor moral.

Hemos visto, pues, aludiendo sólo a lo esencial, que el siglo XVII es definitivo para el triunfo de la comedia. Diríase que toda la centuria se asienta en un triángulo que establece las bases, muy a comienzos del siglo XVII: Carvallo, Juan de la Cueva y Lope de Vega. Después, hasta 1618, son años de forcejeo, ganados a pulso. Cuando ya ha pasado la lucha y la victoria es definitiva, pueden surgir tratados más preocupados en definir la esencia íntima de la comedia —sin la tensión de la controversia circundante—. En este sentido se destacan las contribuciones de Barreda y Pellicer de Tovar. El mismo año que Pellicer de Tovar escribe su *Idea de la comedia de Castilla*, en 1635, muere Lope de Vega, y su entierro constituye un verdadero homenaje al teatro nacional.

Claro está que habrá todavía algunas voces negativas, pero tienen más el carácter de guerrillas aisladas, disipadas de nuevo ante la postura, a finales del siglo XVII, de José Alcázar ^{21 bis}.

^{21 bis} No hay que olvidar, sin embargo, que Alcázar sigue muy de cerca, a veces al pie de la letra, las ideas expuestas por Juan Caramuel en *Primus Calamus*, en la edición de 1668.

III. CONSIDERACIONES FINALES

La teoría dramática española ofrece un *corpus* compacto, muy unido a la labor creativa. Diríase que ésta, con sus sacudidas vitales, crea el movimiento de vaivén que oscila entre la tragedia y la comedia, para crear, por síntesis, una nueva criatura de arte: la tragico-comedia. Ningún país en el mundo, por estos siglos, puede ofrecer una teoría dramática tan original y completa como España. Y es que España, con hondas raíces aristotélicas y horacianas, y un profundo conocimiento de los comentaristas del teatro latino y de los preceptistas italianos, supo, a la postre, dar el brinco definitivo para zambullirse en las aguas vivas de la creatividad propia de la época y del temperamento. Y así, día a día, crea un arte, incomprendido al principio por los de fuera, pero después imitado y elogiado como una de las máximas contribuciones hispanas a la literatura universal, precisamente porque además de *español* era, sobre todo, *universal*.

Muchas papeletas ya clasificadas y estudiadas quisiéramos que se incorporasen a este estudio inicial. Por ejemplo, la función del vulgo (*vulgo* muchas veces significa *público*, y ello abre una perspectiva desconocida) ²²; el significado de la verdad poética ²³; ejemplos concretos del problema "antiguos y modernos"; la teoría de la tragedia; terminología novedosa de gran valor técnico. Todo ello tiene que quedarse fuera, y nos proponemos publicar varios artículos sobre estos aspectos, para que, lentamente, consigamos horadar esta ingente masa de preceptiva dramática. En esta ocasión hemos escogido un núcleo aglutinante de gran potencia unificadora: la definición y justificación de la comedia. Desde este núcleo, a veces, en rápidas miradas, hemos visto otros paisajes laterales, procurando no perder la unidad de nuestra visión. En realidad, y de manera muy esquemática y acaso caprichosa, lo que nos preocupaba era observar cómo se iba definiendo y

²² Véase ahora *Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro*, en *Revista de Filología Española*, L, 1967, págs. 123-143, reproducido ahora como apéndice.

²³ Véase ahora el apéndice número 3, todavía inédito, *La verdad universal y la teoría dramática en la Edad de Oro*.

justificando la comedia. Es decir, cómo iba surgiendo un nuevo vegetal trasplantado desde la remota antigüedad grecolatina a las tierras españolas, abonadas por los aires renovadores del Renacimiento y Barroco.

Antes de terminar este ensayo que, por su distinto carácter, sirve de complemento al que publica mi maestro en estas cuestiones, el profesor Sánchez Escribano, he de patentizar a él mi agradecimiento por su generosa llamada a unirme a su labor. Cuando este proyecto estaba ya cristalizado, y recogida la mayor parte de los materiales, hace unos tres años, el profesor Escribano me invitó a dar a la obra el remate final. Desde entonces, esporádicamente hemos trabajado juntos y, de manera especial, en dos veranos que hemos coincidido en el paisaje grandioso de las Montañas Rocosas.

También quiero dar las gracias a mis alumnos de la Universidad de Missouri. Allí, en dos seminarios dedicados a la teoría dramática, con sus preguntas y sugerencias, ha ido creciendo mi interés por la preceptiva teatral.

A. P. M.

Boulder (Colorado), agosto 1963.

ENSAYO DE SÍNTESIS SOBRE LA COMEDIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

El propósito de este ensayo es doble. Sirve de resumen a la antología de la preceptiva dramática española de los siglos XVI y XVII y apunta de un modo general el nexo entre teoría y práctica, con lo cual se prepara al estudiante y al investigador a no tratar en falso difíciles problemas estéticos. Débese advertir que este resumen es en gran parte compendio de una larga serie de estudios contemporáneos sobre el drama español del siglo XVII, partiendo del siglo XVI como base y desarrollo de lo que fue después la "comedia" del siglo Barroco. No se pretende, pues, la originalidad, sino un acercamiento a la recta interpretación de "la comedia", que tanto ha padecido de torvas interpretaciones. A medida que se ha ido haciendo la antología y este resumen, nos hemos dado cuenta de que había necesidad de hacer una poda, que siempre parecerá caprichosa al lector, pero que así ha tenido que ser y hacerse para no llenar el bosque de más árboles de los que ya tiene y dejar ver el patrón cultural y la silueta estética de ese bosque dramático tan enmarañado y difícil de captar en su sentido espiritual y estético, porque si algo hay que recalcar ahora y adelantándonos a lo que queremos dar realce es que la comedia Barroca¹, la comedia española del siglo XVII, es un teatro de ideas expuestas siempre con una tremenda belleza.

¹ Escribimos *Barroco*, con *B* mayúscula, para designar el sentido espiritual del siglo XVII, poco más o menos, y *barroco*, con *b* minúscula, lo que es barroquismo de otras épocas.

1. El problema de las épocas espirituales y de las corrientes literarias. ¿Es posible y es real la división y catalogación de obras literarias y sus respectivos autores en grupos o núcleos genéricos a través de los siglos? Al parecer, es inevitable esta tendencia, esta preocupación, que podemos atribuir a primera vista a una necesidad pedagógica, con lo cual se facilita al estudiante y al estudioso el retener fácilmente ciertos hechos, ciertos fenómenos literarios, que parecen tener un nexo más íntimo entre sí que con otros de diversa época. Pero si se ahonda en el problema, resulta más inevitable su inevitabilidad. Hay un necesario destino que lleva a la clasificación del producto literario en grupos coherentes, en estilos e ideas que pueden reducirse a un común denominador. La clasificación no es, por lo tanto, una abstracción fantasmagórica, un simple espejismo, sino una abstracción real y vital. Precisamente la esencial diferencia entre lo racional y lo irracional es la capacidad y la facultad de lo racional de poder abstraer ideas y hacer abstracciones. Platón, Santo Tomás de Aquino y Kant son nuestros más grandes ejemplos de lo racional y de lo abstracto en su facultad de abstracción. El peligro reside en el modo de hacer esa abstracción y luego en no exagerar su aplicación. La abstracción, lo abstracto y abstractado no es una serie de cajones, porque la abstracción no tiene la realidad de un mueble con sus dimensiones y limitaciones físicas, sino una realidad metafísica, de captación posible por medio de ideas y una dialéctica. La abstracción nuclear es un espíritu de poca estabilidad, y, como espíritu, no tiene lindes físicos y temporales —aunque lo temporal puede ser útil, pero no definitivo—, y está siempre en estado de fluidez, propenso a un cambio. Existe otro peligro: el querer encontrar todos los elementos de una abstracción en determinado autor, cuya obra pertenece a esa abstracción. Es, pues, suficiente que la obra de un autor contenga sólo algunos de los elementos de la abstracción para poder asignarle el lugar que le pertenece.

2. La abstracción como expresión total de una época, de un cierto movimiento literario, no sólo es necesaria, sino también inevitable, porque los hombres demuestran, en determinadas épocas, ciertas maneras de pensar y de conformar su expresión, que se diferencian radicalmente de otras. La experiencia y la madurez literarias nos llevan a

rajatabla a la abstracción. El problema fundamental es cómo llevar a cabo esa abstracción. La historia de la literatura española de Fitzmaurice-Kelly está concebida a base de los reinados españoles, en la mayoría de sus capítulos; la larguísima historia de Cejador está hecha según la fecha de la obra más importante del autor; otras historias se basan más en abstracciones como “neoclasicismo”, “romanticismo”, etcétera; los historiadores italianos tienden a una clasificación por siglos *duocento*, *trecento*, etc.; en los últimos treinta años se viene hablando de “generaciones”.

3. Como se ve, si la abstracción es difícil, su designación terminológica lo es más. La nomenclatura literaria puede irse a uno de los dos extremos: o decirnos algo o no decirnos nada. “Renacimiento”, término inventado por el alemán Voigt a mediados del siglo pasado, nos dice algo, de algo que renació a fines del siglo xv y en el siglo xvi, pero que no incluye algo más que el renacer de la cultura greco-romana en Europa, como es el tema de la dignidad humana y el refinamiento de las costumbres. “Generación del 98” fue una frase de que se valió el duque de Maura en los comienzos de este siglo; la recogió Azorín, y con este escritor surgió la abstracción y quedó establecida la idea de agrupar a Unamuno, Baroja, Azorín, etc., como núcleo literario, a pesar de que el estilo de cada uno de estos autores se diferencia enormemente. El “vanguardismo” tampoco nos dice nada. Hay que tener hondas nociones de literatura española para saber que la voz se aplica a un movimiento poético entre 1920 y 1936, poco más o menos, y que quedó definido en la primera edición de la antología poética de Gerardo Diego. Después de 1940 se dio en llamar “juventud creadora” a los poetas de hasta 1950 reunidos en el haz poético de la revista *Garcilaso*, que tenía su “contrapartida” en *España*. Pero el término “juventud creadora” no ha cuajado y es de poco uso. Si pasamos las fronteras nacionales, no se podrá negar que un romántico francés se parece más a un romántico español o a un romántico inglés que a un poeta francés del siglo xvi o del xvii. Sería difícil tildar a Malherbe de “romántico”. En Francia, los poetas parnasianos en nada se parecen entre sí, y sólo tienen una característica en común: su actitud ante lo romántico. Citamos estos casos —habiendo más— para recalcar el hecho de que, dígame lo que se quiera de las abstrac-

ciones, el hecho es que las abstracciones citadas se usan con insistencia y en beneficio de cierta clarificación.

4. La abstracción en grupos literarios, en corrientes literarias, tiene aplicación variable en extensión y profundidad. Es decir, el término clasificador tiene, en algunos casos, un sentido lato y puede comprender muchas manifestaciones de la vida de determinada época. Es el caso de "medieval", "renacentista", "romántico", etc. Se puede hablar y se habla de literatura renacentista, pintura renacentista, arquitectura renacentista, música renacentista, escultura renacentista, etc. Lo mismo se puede decir del Romanticismo. En cambio, el "modernismo" no presenta esta hondura de la vida. No ignoramos que "modernismo" fue una actitud de la Iglesia Católica contra ciertas herejías de fines del siglo XIX y principios del XX, y que "modernismo" también se aplica a un movimiento literario del Brasil a fines del siglo pasado. Ambos "modernismos" nada tienen que ver con el "modernismo" de la poesía hispano-americana con grandes reflejos en la poesía española. Como íbamos diciendo, no se puede hablar ni se habla de música modernista, pintura modernista, etc. De todo esto se saca que los términos que sirven para designar una abstracción literaria, de una época, son fortuitos como terminología, pero existentes como hechos ya constituidos y aceptados.

5. Estas corrientes espirituales pueden clasificarse en dos grandes grupos, con un tercero de mixtura de ambos. Un grupo es de características claras, sencillas, lógicas, serenas, equilibradas, que nos dan lo que se llama "clásico" y "clasicismo". El otro grupo representa todo lo opuesto: características ilógicas, oscuras, complejas o complicadas, tumultuosas, desequilibradas, angustiosas, dinámicas, que en diferentes épocas han recibido designaciones diferentes y variadas (medieval, Barroco, Romántico, cubismo, etc.) y que deberíamos denominar "aclásicas". No son características necesariamente anti-clásicas. Sólo lo es el Romanticismo. El Barroco sólo es anti-clásico tocante a ciertas ideas, a cierto espíritu, pero no en cuanto a las formas, que son una evolución del clasicismo del Renacimiento. Fray Antonio de Guevara y Garcilaso de la Vega ya predicen la aparición del estilo de un Quevedo y un Góngora. Clasicismo y aclasicismo son, pues, las dos

grandes piedras de toque de toda literatura europea, desde sus comienzos en la Edad Media. El tercer grupo, evolución tardía en Europa, es la mixtura de ambas características. Barzun, francés radicado en los Estados Unidos, le ha denominado "estilo moderno". Nosotros creemos que se debería llamar "tragicómico". El "tragicomiquismo" es la fusión total de lo trágico y cómico, sea en lo que toca a la estructura de una obra, a lo tectónico, sea en el sentido vital que expresa. Unamuno, por ejemplo, es un trágico de contextura barroca. En cambio, Sartre es un barroco en su sentido vital, de tendencia clásica en la forma. Estas tres clasificaciones, lo clásico, lo aclásico y lo tragicómico, son la base de las abstracciones literarias y hay que tenerlas en cuenta para la mejor comprensión de la abstracción literaria.

6. El Barroco es una abstracción que designa el espíritu y la forma de las artes plásticas, la literatura, la música y demás manifestaciones vitales de fines del siglo XVI y gran parte del XVII. Como abstracción total es más exacta que otras: gongorismo, marinismo, eufuismo, conceptismo, culteranismo, "metaphysical poets", estilo jesuita, estilo trentino, estilo tridentino, "secentismo", "préciosité", contra-reformismo, post-Renacimiento, etc. Estas abstracciones designan en algunos casos características parciales o individuales. Es horrible leer en esos textos del diablo que Lope de Vega en algunas de sus poesías es gongorista. La poesía de Lope de Vega no se parece a la de Góngora, y cuando se parece es por su espíritu Barroco. El mal crítico, o, mejor, el crítico malo, ha notado la afinidad, pero no ha vislumbrado lo esencial: lo Barroco. Esta voz viene de uno de los términos que usaban los estudiantes de la Edad Media para aprenderse de memoria las diecinueve clases de silogismos que existían; más tarde se confundió con la forma irregular de una perla, el barrueco. "Barroco" y "barrueco" se convirtieron en sinónimos en el siglo XVII, con los que se designaba lo irregular, lo aclásico. Lo Barroco, el Barroco y el Barroquismo se encuentran en toda Europa, pero en diferentes formas, en diferentes momentos del siglo XVII, y en diferentes artes de los países europeos. Weisbach cometió un grave error al creer que el Barroco era un arte puramente de la Contrarreforma. El Barroco se encuentra en países predominantemente protestantes también. Por razones de poca monta, los franceses e ingleses han creído que la literatura Barroca no

existió en sus respectivos países. La crítica inglesa admite el Barroco de sus "metaphysical poets" y los franceses admiten el Barroco hasta 1660, aunque ya hay varias obras demostrando el Barroquismo de Racine. Ciertos críticos alemanes, por razones también de poco peso, se han ido al otro extremo y pretenden que el Barroco es una característica de lo germano. También es inexacto creer que España es un país Barroco o barroco. Las reformas de urbanización de Carlos III son clásicas. La fuente de la Cibeles, la de las Cuatro Estaciones y la de Neptuno son tan españolas como los cuadros de Velázquez, Murillo y Zurbarán. El Valle de los Caídos es de un clasicismo que prueba el clasicismo de los españoles. Lo que hay que recalcar de una vez para siempre es que se deben distinguir dos clasicismos: uno, el gusto por todo lo que representa la cultura greco-romana; otro, las teorías sobre la estructura del drama que se establecieron especialmente en Francia en el siglo xvii, de las que fue máximo exponente Boileau. Los españoles nunca han dejado de cultivar el gusto y la admiración por la cultura greco-romana, y en este sentido España siempre ha sido un país clasicista. Tan clasicista es esta España de tradición romana, que muchos de los maestros de latín en España hablan mejor el latín que el español. Nótese que Alfonso Sánchez afirmaba en un pasaje de la *Expostulatio Spongiae* que "también somos ciudadanos romanos". Por otra parte, si por el clasicismo se quiere entender una férrea adhesión a las cuatro unidades —no son tres, sino cuatro: unidad de acción, de lugar, de tiempo y de versificación—, España no es un país clasicista, como tampoco lo es Francia, Inglaterra, etc. Este clasicismo del siglo xvii no es más que una teoría del drama, no aplicable más que al drama, y que en ciertos países y en ciertas épocas ha tenido fuerte boga. No es consustancial con el carácter de ningún país. La Academia Francesa, desde su fundación en 1635, fue imponiendo esta teoría, a la que se amoldaron algunos escritores franceses del siglo xvii. En cuanto un escritor francés se descuida y "es", desaparece su "clasicismo". Ahí están el Romanticismo, el simbolismo, el cubismo y demás ismos aclásicos de la literatura francesa. Por otra parte, el Barroco es una forma del clasicismo y tiene tanto de homérico como de virgiliano.

7. El Barroco es una actitud ante la vida que se expresa con una estructura o moldes clásicos a los que se les han roto las proporciones equilibradas y serenas para hallar más plasticidad y dinamismo. El clasicismo del siglo xvii es una teoría del arte que pretende reducir la expresión de la vida a moldes rígidos para dar más claridad a lo que ya estaba claro. Toda la Europa del siglo xvii se halla en la encrucijada de estas dos grandes tendencias: o la expresión estética de la vida misma o un arte restringido que intelectualiza los problemas de la vida según los problemas del siglo xvii. De esto surge la gran lucha entre dos modos de representar estéticamente lo que se siente y lo que se piensa. Por eso también ha sido más fácil, más asequible, la comprensión del arte clásico del siglo xvii y de su producto estético. En cambio, la expresión Barroca sólo se ha ido comprendiendo en los últimos treinta años, porque no se quería aceptar un modo de pensar vitalmente que no se ajustaba a modos de pensar que surgen en los siglos xviii y xix. Los ejemplos abundan y abundan con diferencias significativas. El Greco no fue comprendido ni aceptado en el siglo xix, y sólo un deseo de crítica más serena y más objetiva en el siglo xx le eleva a un rango desconocido antes. Boileau, tan sereno en su dogmática estética del drama, lleva una vida Barroca que contradice lo que quiso intelectualizar. En Inglaterra es frecuente en escritores ingleses el ir y venir del Catolicismo al Protestantismo o del Protestantismo al Catolicismo, lucha religiosa interna incomprendida todavía por críticos modernos.

8. Esta crisis del espíritu humano surge a raíz de varios hechos históricos que sacuden el alma del hombre desde fines del siglo xvi y todo el siglo xvii. Estos hechos son: el Concilio de Trento, las reformas religiosas (sea católica o protestante), la nueva ciencia, nuevos conceptos filosóficos, nuevos sistemas de comercio. Todo esto mina las creencias del hombre del siglo xvii y le trae grandes dudas. El método cartesiano de la duda es un síntoma de este sufrimiento. El *Leviatán* de Hobbes es un jalón que rompe la teoría de la divinidad de los reyes y que entrevé que el poder está en los hombres y nace de ellos. Un rey en Inglaterra es ejecutado, horrendo ejemplo de la inestabilidad del poder. En general, se sospecha que la unidad que existía entre este mundo y el otro no existe, con lo que se prepara el camino

de Kant con sus dos terribles antinomias. España se siente perdida y hundida sin alcanzar a tocar las causas, aunque surjan varios cientos de arbitristas, recogidos por Colmeiro en el siglo XIX. Nada más tremendo, más incomprensible, que esa obra de Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, que tanto nos dice de la angustia del hombre del siglo XVII, angustia que se diluye y desaparece en el pensar de aquellos críticos que no alcanzan a ver el problema vital del hombre Barroco.

9. El teatro del siglo XVI y la preceptiva de este siglo coadyuvieron, inconscientemente, a la formación del drama del siglo XVII, en especial en España. El teatro del siglo XVI es, en general, pobre, fámélico, insípido. Es posible que se salve *La mandrágora*, de Maquiavelo. Todo lo demás es un tanteo, un arte experimental, que diríamos hoy. El único teatro vital es la *commedia dell'arte*. Lo demás es ceñirse al drama greco-romano, y esto se reducía a traducirlo, imitarlo o refundirlo. Tienen que venir Lope de Vega y Shakespeare para decirnos lo que es drama, sea cómico, trágico o tragicómico. Habrá que notar que de todas las artes, la más atrasada, es decir, la que menos tradición tenía era el drama. Los primeros Padres de la Iglesia habían visto con malos ojos el teatro —léase a Tertuliano—, y frecuentes son los anatemas de los concilios contra la representación dramática. Uno de los triunfos del Renacimiento fue la aceptación del teatro como expresión estética de las acciones del hombre. Fue posible, porque ahí estaba Aristóteles con su *Poética*, que tenía al segundón de Horacio con su *Epístola a los Pisones*. Desde ese momento hasta finales del siglo XVIII y algo del siglo XIX, Aristóteles, Horacio y toda la caterva de comentaristas son indispensables para la comprensión del desarrollo del teatro europeo. Y ésta es la razón por la cual había necesidad de presentar un *corpus* de teoría dramática para el teatro español de los siglos XVI y XVII, cosa hecha nimia y fríamente en 1925 por H. J. Chaytor. Lo fundamental de esto es que: 1) los comentaristas siguen estrechamente a Aristóteles y sus comentaristas (Horacio, italianos, franceses y españoles), aunque a veces refunden a Aristóteles; 2) es frecuente en los dramaturgos europeos (el caso de Lope de Vega, Opitz, Dryden, Corneille y Racine) hacer afirmaciones de preceptiva dramática que luego en sus obras no siguen al pie de la letra. El crí-

tico y catedrático francés Henri Peyre hace años admitía que los clásicos franceses del siglo XVII no seguían las reglas dramáticas tan a pie juntillas como se había creído, y ahora ya se habla de “la libertad del clasicismo francés”. Tocante a este problema, débese advertir que lo que ha ocurrido es que se ha confundido el clasicismo del siglo XVIII, el llamado Neo-clasicismo, con el clasicismo del siglo XVII. Racine es un clásico enormemente diferente del seudo-clásico Voltaire. Y tocante a Lope de Vega, como a Shakespeare, al llegar al momento de la creación, que era el momento de la verdad, la creación venía antes que las reglas, porque, como se ha afirmado anteriormente, la vida precedía al “arte”. El arte de Lope de Vega es el resultado de una voluntad, no de unas reglas rígidas, que quería decirnos el sentir del hombre del siglo XVII. Esa voluntad, expuesta con una estructura difícil de captar, pero que se basaba en gran parte en Aristóteles, ahondó en el ser humano lo bastante para adquirir permanencia y categoría de universalidad, y por ende tener un puesto fijo entre los “clásicos”. Es el caso de Dante con su *Comedia*, cuya hondura humana le da rango de universal y “clásico” a despecho de su medievalismo.

10. Los preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII y el teatro español de esos siglos se basan conscientemente en la *Poética* de Aristóteles y en sus comentaristas (Horacio, preceptistas de los siglos XVI y XVII). No saber esto, no querer verlo, no tenerlo en cuenta, es no captar el pensamiento de los preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII y no entender lo que los dramaturgos de esos siglos pretendían estructurar. Además, hay que reconocer la dicotomía entre preceptistas y dramaturgos, en especial en escritores que hacían crítica y luego teatro, como Lope de Vega. Es sintomático el hecho de que en las obras de Calderón de la Barca se encuentren pocas alusiones a la preceptiva dramática, mientras que en Lope de Vega la crítica va muy ceñida a la acción dramática. Es frecuente entre teóricos y practicantes afirmar terminantemente que como los tiempos cambian, las costumbres también, con lo cual era posible ya una refundición de las leyes de la *Poética* de Aristóteles para cambiarlas según las circunstancias. Pero, en general, preceptistas y dramaturgos se ciñen y aceptan ciegamente ciertas afirmaciones de la *Poética* del estagirita. Estos principios fundamentales, que rigen estrechamente el teatro español,

son los siguientes: según Aristóteles 1) el drama es imitación de las acciones de los hombres; 2) por eso el drama es acción de sus hechos, y por eso la acción de los hechos es más importante que la descripción de los sentimientos; 3) porque éstos, los sentimientos, se descubren por los hechos de los hombres —en esto Aristóteles es un precursor de la escuela psicológica del “behaviorismo”—; 4) de estas acciones de los hombres, las que más limpian el alma del espectador son la caída de un dios, un príncipe, un noble, porque habiendo subido tan alto han caído, y esto es lo trágico; 5) el reverso de esta situación es lo cómico, en que un hombre de humilde calidad se encuentra en una situación absurda o desagradable, por lo cual hay que reírse de él; 6) lo trágico y lo cómico son las mismas situaciones, pero se desarrollan desde diferentes alturas o planos, y en ambos casos siente el espectador la catarsis esperada de resultados de una situación patética o un desenlace “patético” (del griego “pathos”); 7) la estructura del drama comprende la “fábula” o argumento y los episodios que la desarrollan; 8) según el nexo entre “fábula” y episodios, el drama puede estructurarse de una de dos maneras: o construcción simple o armazón compleja; 9) la muerte del personaje trágico no es necesaria; 10) lo inevitable es su caída por una falla irremediable, desconocida del protagonista; 11) una tragedia tiene mucho de épica, diferentes sólo en la representación, y es posible sacar varias tragedias de una épica; 12) la “fábula” se divide en cuatro o en cinco partes o actos, que sirven para llevarnos a la catarsis; 13) la tragedia debe limitarse a un período solar, o excederlo poco; 14) pero el límite natural de la acción debe ser tal que la fábula se vea en conjunto, con todas sus partes ordenadas, de manera que tengan principio, medio y final; 15) en una fábula o intriga siempre será preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble; 16) en la tragedia hay que representar acciones que admiran o causan admiración; 17) los dramaturgos españoles del siglo XVI no tienen reparo en llamar a sus obras “tragedias” —es el caso de Juan de la Cueva—, pero ya en el siglo XVII se evita esta designación, porque se siente que el clasicismo trágico de la antigüedad clásica no es exactamente el de la “comedia” y se recurre entonces a una nomenclatura nueva también: tragicomedia y “comedia famosa”.

11. Si se recapacita en estos puntos aristotélicos sobre el drama, notaremos que los dramaturgos españoles del siglo XVII se limitaron a seguir la estructura preconizada por el estagirita, y el drama español es siempre: 1) imitación de acciones; 2) la psicología de los protagonistas no se desprende tanto de los sentimientos como de lo que hacen; 3) hay tragedias de trama sencilla (por ejemplo, *La estrella de Sevilla*, *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez o el comendador de Ocaña*), pero otras tienen una trama intrincada (*Fuenteovejuna*, *La vida es sueño*, *Las mocedades del Cid*); 4) por ser imitación de acciones y por ser esto serie de acciones, la comedia española tiende a ser epopeya también; 5) si las divisiones de la comedia (i. e., drama) son cuatro o cinco, habrá que reducirla a tres para conseguir el conjunto o total visión de la obra, cuya unidad aparecerá solamente al final en los casos de tragedia intrincada o compleja, con lo cual el drama tendrá comienzo, medio y fin, y tendrá orden y armonía.—contra lo que se venía creyendo—.

12. Los preceptistas y dramaturgos españoles del siglo XVII no pararon mientes en la estructura del drama greco-romano, como hicieron los franceses del siglo XVII. Al parecer, aquéllos hicieron caso omiso de esa estructuración. Pero como en toda Europa, los españoles tuvieron en cuenta el argumento o intriga del drama de la antigüedad clásica. Sólo así es posible el “topos” del incesto en obras como *El castigo sin venganza* de Lope de Vega o *El dueño de las estrellas* de Alarcón, obras éstas, como tantas otras del mismo tema, que imitan el *Hipólito* de Séneca. Un estudio cuidadoso de la comedia española del siglo XVII, a base de una comparación de las intrigas del drama greco-romano con la comedia española, nos descubriría el insistente paralelo en los argumentos de una y otra producción teatral. La comedia española del siglo XVII no es tan española como se viene creyendo. El tema de una crónica casi siempre lleva en sí un paralelo o una reminiscencia de la antigüedad clásica. “El españolismo” de la comedia española es un espejismo de que se han valido algunos críticos para desprestigiar el valor dramático del drama español del siglo XVII y menoscabar su universalidad. Porque de lo que menos tiene es de “español”. La prueba está en que los españoles de siglos

posteriores no lo comprenden, y en algunos casos han sido los primeros en ver sus "tachas".

13. Los preceptistas y dramaturgos españoles, en especial estos últimos, añadieron otros elementos estéticos que no están en Aristóteles y refundieron en especial un principio fundamental de la tragedia pagana. Éste fue el cambio de la tragedia pagana a la tragedia cristiana. Hase escrito mucho sobre si hubo o no hubo tragedia en el siglo XVII. El Barroco, como crisis del Cristianismo, creó la tragedia cristiana, y basta ir a un país como Francia, con su supuesto clasicismo, para ver que Corneille escribió su *Polyeucte* y Racine su *Phèdre*. Esta última obra sufre un cambio trágico al final que nada tiene de clásico, sino de cristiano. Gran parte del teatro europeo del siglo XVII es la tragedia del hombre cristiano, y si esa tragedia cristiana no se ve en muchos casos es porque el problema se ha tamizado tanto que no se trasluce a primera vista. Con todo lo que se ha escrito sobre *La estrella de Sevilla*, los críticos no se han percatado de que se trata de un caso de conciencia cristiana. Por muchas diferencias que se quieran ver entre el don Juan de *El burlador de Sevilla* y el de Molière, sus respectivos creadores recalcan un caso de conciencia también. Molière tuvo buen cuidado de enviar a don Juan al infierno, como lo hizo el autor de *El burlador de Sevilla*. Uno y otro autor del siglo XVII se habrían escandalizado del don Juan de Byron o de *El burlador que no se burla*, de Jacinto Grau.

14. Hemos aludido en el apartado anterior a ciertas innovaciones de la comedia española del siglo XVII. Éstas son: 1) Por encima de todo, y rompiendo con la realidad y la psicología, está la presentación estética de un personaje o de una escena. Tisbea, en *El burlador de Sevilla*, contradice todo lo que el público de hoy llama realidad y psicología; 2) por eso, lo que se pretende es presentar la verdad y no la realidad; 3) con lo cual se obtiene una sensación trascendental del personaje y de lo que ocurre o va a ocurrir; 4) la naturaleza es bella, y es bella por variar mucho; 5) de lo cual surge la posibilidad de decorar la psicología del personaje o un incidente dramático con una poesía incomprensible hoy para la mayoría de lectores o espectadores o críticos. Cuando no se complica el argumento con otros argumen-

tos, se complican los incidentes y la situación de los personajes con una poesía decorativa y grandiosa; la estética de la época lleva a todo dramaturgo a pintar, que no a dar realidad; 6) lo que preocupa al dramaturgo es la verdad y no la realidad, por lo que los efectismos dramáticos son enormemente diferentes de los de hoy, pues en épocas posteriores no se distingue la verdad de la realidad; 7) este principio de representar la verdad, que no la realidad, es una extensión teórica de lo que Aristóteles aconsejaba sobre lo imposible verosímil ser preferible a lo posible inverosímil, por lo cual la estética de lo real y el realismo no debe confundirse con la estética de lo verosímil o de la verosimilitud practicada en el siglo XVII; 8) el platonismo o neoplatonismo sirve de motivo para tratar psicológicamente de la fuerza del amor y sus deliquios, pero no es una fuerza espiritual de vital uso, como en el Renacimiento —el caso de Garcilaso de la Vega—, ni tampoco influye en conformar la tectónica de la comedia española, cuya estructura —con su "carpintería", que diríamos hoy— se basa principalmente en la teoría aristotélico-horaciana, refundida con las exigencias del gusto Barroco; 9) la comedia española del siglo XVII no es producto directo del gusto de las masas o del vulgo, como se viene diciendo, sino todo lo contrario: es ante todo un drama basado en la poética de Aristóteles con los cambios necesarios para modernizar lo que el gusto estético de los dramaturgos, que no del vulgo, exigía en el momento de la creación, y fue el gusto de Lope de Vega y su escuela el que mandaba en el gusto del vulgo; 10) fue este drama el que enseñó al pueblo español del siglo XVII a saber lo que era la vida a través de una exposición bella y moral al mismo tiempo; 11) el surgimiento de la tragicomedia, con *La Celestina* y su tradición consecuente, es una de las grandes contribuciones del teatro español a la estructura del teatro moderno; 12) con el *Prohemio* de Torres Naharro ya despunta la posibilidad de un teatro europeo moderno, pues en el prólogo a *La Propaladia* se intuye la posibilidad de un teatro más rico que el conocido por la antigüedad clásica, ya que Torres Naharro, después de clasificar el drama según Aristóteles y Horacio, inventa una nueva clasificación con una penetración desconocida en el resto de Europa; 13) por los puntos 11 y 12 se desprende que en España no hubo necesidad de una *querelle des anciens et modernes*, como en la última mitad del siglo XVII en Francia, porque desde muy

temprano se vio y se aceptó la grandeza del teatro greco-romano, que no se confundió ni se pretendió parangonar con la comedia española, y ya con Lope de Vega y Shakespeare fue posible el teatro moderno con sus múltiples matices psicológicos y estructurales.

15. Siguiendo a Aristóteles, en la comedia española —en especial en el siglo xvii—, la acción es más importante que la psicología de los personajes. Pero esto no es más que un espejismo que ha engañado a la mayoría de los críticos. El drama, según Aristóteles, es imitación de las acciones, y de aquí que la acción o “fábula” del drama es principio estético primordial. Pero hay que tener en cuenta —y tenerlo siempre en mientes— que la acción o imitación de la acción (el drama) es reflejo directo del ser del actuante o actor. Para comprender esto habría que leer el libro *De anima* de Aristóteles, precursor del moderno “behaviorismo”. La comedia española del siglo xvii se mantiene dramáticamente dentro de este principio estético. Por consiguiente, la psicología de los personajes en la época barroca está siempre expuesta por la acción. En las teorías de la época, esto es lo que se llamó “decoro”, del que hablan Aristóteles y Horacio y al que ya se alude en el *Prohemio* de Torres Naharro.

16. Por encima del “decoro”, el siglo xvii, por un fuerte sentido estético, cubrió la acción —esto es, la representó— con una tectónica pictórica en que la belleza y no la mera imitación es más importante que esa acción, por lo que lo psicológico queda mitigado u oscurecido. Este esteticismo responde a dos principios estéticos: la idea de que la Naturaleza por mucho cambiar es bella y el principio de *ut pictura poesis*. Desde este punto de vista podría decirse que toda acción de la comedia española es siempre una metáfora pictórica. Es, pues, erróneo creer y seguir afirmando, como todavía se hace, que a los personajes de la comedia española les falta psicología o personalidad propia.

17. En resumen, la comedia española del siglo xvii no se estructuró ni con una repentista ignorancia ni con una repentista ligereza, a espaldas de una teoría del arte dramático, sino con principios estéticos ya dados por Aristóteles y Horacio, pero refundidos para someterlos al gusto espiritual de la época y a las vitales exigencias del es-

píritu. Lope de Vega —¡siempre Lope de Vega!— lo anunció rotunda y tajantemente:

Éstos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar agora el tiempo².

F. S. E.

² *Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo*, vv. 346-348. Nótese el valiente desparpajo de Lope con ese verso, zumbón y cazurro: “que no da más lugar agora el tiempo”. Bello modo de decir “¡Naranjas de la China!”.

MARGARETE / NEWELS

"LOS GENEROS DRAMATICOS
EN LAS POETICAS DEL
SIGLO DE ORO"

INVESTIGACION PRELIMINAR AL ESTUDIO DE
LA TEORIA DRAMATICA EN EL SIGLO DE ORO

VERSION ESPAÑOLA DE
AMADEO SOLE-LERIS

TAMESIS BOOKS LIMITED
LONDON

CAPÍTULO II

LAS POÉTICAS Y LA TEORÍA DRAMÁTICA

Desde Saintsbury se viene insistiendo en lo menguado de las poéticas españolas, tanto por lo que se refiere a su número como a su magnitud y significado. Desde luego, una comparación entre la actividad filológica y de crítica literaria en España, sobre todo en el siglo XVI, y la de Italia, basándose en los textos de que se dispone, hace resaltar con particular claridad estos aspectos negativos. Por útil que pueda ser tal comparación, por mucho material que nos proporcione para definir criterios que nos ayuden a determinar la evolución de la estética española durante el Renacimiento, hay que proceder con precaución para evitar un error de metodología contra el cual nos pone en guardia E. R. Curtius¹. El único modo de conocer «el proceso característico de selección y elaboración de la antigüedad en la península ibérica»² consiste en un atento estudio de los textos, que hay que comprender e interpretar partiendo de los textos mismos, sin someterlos previamente a una clasificación o examen basados en puntos de vista propios del Renacimiento italiano. No se puede contestar a la pregunta de cuál era el volumen y cuál la forma de la crítica literaria en España, y en particular cuál era la influencia del aristotelismo, si no se tiene en cuenta la literatura latina de la Edad de Oro: las retóricas, los escolios o comentarios de Horacio y Aristóteles, los comentarios sobre el teatro de la antigüedad. Habrá que inquirir mucho más profundamente en la actividad filológica y la enseñanza académica de la retórica y la poética, que son también los cimientos de la teoría y la práctica de la lengua vulgar³.

Un contemporáneo del Brocense, el valenciano Juan Pedro Núñez, también profesor de retórica, escribió escolios sobre la *Poética* de Aristóteles⁴, cuya desaparición lamenta Menéndez y Pelayo con razón, puesto

¹ *Romanische Forschungen*, 53, 2, 1939, pág. 173 y siguientes.

² Véase W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Francke, Berna, 1951) pág. 170.

³ Menéndez y Pelayo es el único en incluir también las poéticas y retóricas en latín (*Hist. id. est.*, vol. 2). Sobre la enseñanza en España en el siglo XVI véase el Padre Félix González Olmedo, S. J., investigador de la literatura latina del siglo XVI: *Juan Bonifacio (1518-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro* (Santander, 1938), y *Humanistas y pedagogos españoles. Nebrija (1441-1522). Debelador de la Barbarie - Comentarior Eclesiástico - Pedagogo - Poeta* (Madrid, 1942). En Salamanca se están haciendo estudios sobre las actividades del Colegio Trilingüe.

⁴ *Hist. id. est.*, II, págs. 175 y siguientes.

que se escribieron probablemente en la época en que también en Italia se dedicaba mucha atención a la teoría poética del Estagirita, y en que Alfonso López Pinciano concibió el plan de contribuir a su manera a la grandeza del imperio católico bajo Felipe II, estimando que no sólo el poder político del imperio debía causar admiración, sino que también en las artes y ciencias no debía quedar rezagado con respecto a las vecinas Italia y Francia⁵. Durante todo el siglo XVI y aun a principios del XVII se repetía con insistencia que España tenía precisamente que hacer esfuerzos en las letras por compensar el retraso resultante del prolongado ejercicio de las armas durante la Reconquista.

El primer tratado de poética que funda sus teorías en el fragmento aristotélico, plantea la cuestión filosófica de la esencia de la poesía y se ocupa sistemáticamente de los distintos géneros es la *Philosophía antigua poética* de 1596, de Alfonso López Pinciano⁶. En las historias de la lite-

⁵ López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1953), vol. I, pág. 8.

⁶ La enciclopedia *Larousse du XXème siècle* describe al Pinciano como médico, poeta y crítico. Le llama «médiocre poète mais un critique de véritable talent». Someros datos biográficos se encuentran en Nicolás Antonio, *Bibl. Hisp. Nova*, vol. I, página 35; Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña*, parte 3, pág. 421; J. de Entrambasaguas: *Estudios sobre Lope de Vega*, segunda edición, vol. 1, págs. 82-3; Vilanova, *op. cit.*, pág. 306; Muñoz Peña, edición de la *Philosophía antigua poética*, introducción (Valladolid, 1894). También se le menciona en la reciente *Historia de la literatura española*, de Juan Hurtado y J. de la Serna y Angel González-Palencia (Madrid, 1946).

El mismo año que su *Poética* se publicó su obra médica: *Hippocratis / Prognosticum / in quo omnes divini / viri, tam genuinae sanctae et magnae tabellae / quam spuriae, apocryphae et tabellae parvae sen- / tenciae continentur, ordine secundum locos / dispositae, et brevibus annotationibus / illustratae a Doctor Ildefonso / Lopi Pinciano Cesareae / Majestatis Medico. / Matriti / Apud Thomam Juntam / MDXCVI* (Bibl. Nac. Madrid, R/29022). Se trata, pues, de una obra latina en prosa, al contrario de lo que se ha dicho en repetidas ocasiones.

En el año 1605 salió la epopeya *El Pelayo*, que el Pinciano anunciaba ya en su *Poética*, y que utilizó como ilustración del concepto de *imitatio* o *mimesis*: *El Pelayo / del Pinciano / [grabado] vel exculpa Fama... / con privilegio / en Madrid, por Luis Sánchez / Año MDCV* (Bibl. Nac. Madrid, R/1440).

En el «Prólogo por un amigo del autor» se dice: «El libro compuesto en la mocedad, saca el Pinciano en la vejez.» Es posible que sirviese de estímulo al Pinciano la *Araucana* de Ercilla, cuyo primer volumen apareció en 1568 (según Entrambasaguas, *op. cit.*, vol. I, pág. 82, el Pinciano nació alrededor de 1547), así como las obras de Tasso, cuyo nombre era perfectamente conocido de todo el mundo literario español. Médico de la corte imperial, vivía aún en 1627, según los documentos recogidos por Pérez Pastor. Juan Márquez cuenta una anécdota del Pinciano que confirma que vivió hasta una edad avanzada:

Vida del / venerable P. Fr. Alonso de / Orozco. Religioso de la Orden de N. P. / S. Agustín, y predicador de las católicas Majestades de Carlos V. / y Felipe II / compuesta / por el R. P. M. Juan Márquez, Predicador de Felipe III. Calificador del Santo Oficio y Catedrático de Visperas de la Universidad de Salamanca, etc... Madrid, 1648 (Aprobación de 1644) (Bibl. Nac. Madrid, 3/27703), cap. XXIX, pág. 236:

El Doctor... Lopez Medico de la Emperatriz Dona María de gloriosa memoria ho[m]bre de mucha edad, christianidad, y letras, quedó de una grave enfermedad casi ciego; Y topandole en una calle de Madrid un Religioso de la Orden, le dió una memoria de las devociones que daba el Venerable Padre, y desconfiado el de poderlo leer (tan impedidos tenía los ojos) la quería guar-

ratura puede que se mencione a continuación de ésta el tratado en verso de Juan de la Cueva, el *Exemplar poético* (1609)⁷. En todo caso, las his-

dar para que se las leyessen. Pero vencido de la devoción, la llegó al rostro, y la iba leyendo, como si tuviera la vista muy entera; comencó a levantar la voz, diziendo; Padre este es un gran milagro, que Nuestro Señor haze conmigo, que no pud[ien]do leer una letra sola por grande que me la den, leo muy prestamente, y sin hallar en q[ue] dudar, todas estas devociones. Tuvo por gran milagro, por caer en persona que tan conocida tenía la flaqueza de su vista; de tanta aprovacion q[ue] no se puede temer que engañe, y *tan gran Philosopho, y Medico*, que no se avra dexado engañar.

Como médico estaba el Pinciano muy relacionado con los Habsburgos y desenvolvía sus actividades en la Corte. Como filósofo y crítico estético era más conocido de lo que se ha querido generalmente admitir.

Montiano y Luyando, en su *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1750), página 65, menciona una edición de 1569 de la poética del Pinciano. Se trata probablemente de un error tipográfico. La única edición que se puede conseguir del siglo XVI es la de 1596, que se puede considerar probablemente como la primera. Es libro raro:

I. PHILOSOPHIA / ANTIGUA / POETICA / DEL DOCTOR ALONSO / Lopez Pinciano, Medico Cesareo. / *Dirigida al Conde Joannes Keuebler de Aichelberg, / Conde de Frankemburg, Baron absoluto de Landiscron y de VVernsperg, Señor de Osteruiz y Carls- / perg, Cavalierizo Mayor perpetuo y hereditario del / Archiducado de Corinthia, Cauallero de la orden del / Tuson del Rey nuestro Señor, y del Consejo y / de la Camara del Emperador, y su / Embaxador en las / Españas. Ante torum huius Virginis frequentate nobis dulcia cantica dramatis --- En Madrid, / por Tomas Iunti / M.D.XCVI* (Bibl. Nac. Madrid, R/4451; Univ. Bibl. Salamanca: 1a/34287; 1a/38106; 1a/34396; Univ. Bibl. Göttingen: 8.º Ästh-5042; Bayr. Staatsbibliothek München: L. eleg. 4.º 30.1). Las referencias para las bibliotecas alemanas se encuentran en Werner Krauss, *Altspanische Drucke im Besitz der ausserspanischen Bibliotheken, - Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* - (Akademie Verlag, Berlín, 1951).

J. Ch. Brunet, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres* (París, 1862) vol. III, No. 1. 164, y J. G. Th. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau Dictionnaire bibliographique*, (Jos. Altmann, Berlín, 1922), vol. IV (K-N), pág. 259, mencionan una nueva edición de la poética de 1778 en Madrid, dato no confirmado ni por las demás bibliografías ni por la existencia del texto. Fue sólo con la edición de Muñoz Peña (Valladolid, 1894) que el texto volvió a ser accesible a un círculo de lectores más amplio.

II. López Pinciano, Alonso: *Filosofía Antigua Poética. Introducción y notas por Pedro Muñoz Peña, Valladolid, Imprenta Hijos de Rodríguez, 1894* (XXXIV más 511 páginas). Es una edición que dista mucho de ser crítica, cuyas notas califica E. Mérimée de meramente discretas, y que Alfredo Carballo Picazo considera con razón inadecuada (véase también E. Mérimée, *Revue Hispanique*, 1894, págs. 346-48, y Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. II, pág. 223). Carballo Picazo editó el texto de nuevo en 1953.

III. López Pinciano / PHILOSOFIA / ANTIGUA POETICA / *Edición de Alfredo Carballo Picazo / Madrid, 1953 / C. S. I. C. Instituto Miguel de Cervantes* (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. A. XIX). 3 vols. Citamos por esta edición.

Se trata de una edición sin comentario (véase reseña en *Romanische Forschungen*, vol. 66, fasc. 1-2), pero con una introducción bibliográfica.

Estudian la poética en mayor o menor detalle: Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, vol. II, cap. X), Vilanova (*op. cit.*) y, más recientemente, R. J. Clements (*op. cit.*). Sobre la métrica en el Pinciano, véase Díez Echarri, *Teorías Métricas del Siglo de Oro* (Madrid, 1949). Sobre las teorías lingüísticas, véase Guillermo Díaz-Plaja, *Las teorías sobre la creación del lenguaje en el siglo XVI* (Zaragoza, 1939), pág. 36 y ss.

Sobre la forma y contenido del tratado conviene señalar:

La teoría dramática se encuentra principalmente en los capítulos dedicados a la tragedia y a la comedia. Además, como el Pinciano, siguiendo el ejemplo de la

torias consignan generalmente las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, de 1617, para las cuales sabemos había ya solicitado la aprobación

Poética de Aristóteles, dedica particular atención a la *fábula* (*Mythos*), convendrá también consultar el capítulo consagrado a ésta. En la Epístola XIII, que contiene muchas alusiones a circunstancias y personajes de la época, trata el Pinciano de la *representación*, o sea la puesta en escena. La poética está redactada en forma de conversación, que uno de los interlocutores comunica luego por escrito a un amigo suyo que vive lejos de la Corte. En las trece epístolas se plantean y resuelven cuestiones de índole general sobre la esencia y la utilidad de la poesía, la clasificación por géneros y la estructura de la acción. Siguen luego los capítulos dedicados a los distintos géneros. Se llama la atención del lector sobre toda clase de cuestiones polémicas que surgen en relación con las interpretaciones eruditas de la *Poética* de Aristóteles en aquellas épocas. No es infrecuente que se deje al lector mismo la decisión a favor o en contra de las doctrinas expuestas, a menos que el autor no exprese su propia opinión, resumiendo los argumentos del capítulo precedente, en las *respuestas* de Gabriel a las epístolas. Todo ello refleja el carácter no autoritario de la obra en general.

El Pinciano no deja de señalar discrepancias entre su interpretación y las de sus predecesores, dando a este efecto —cosa que no se ha puesto nunca de relieve— referencias concretas en el prólogo, en las epístolas y en las respuestas. Funda su teoría en la *Poética* de Aristóteles, diciendo de los comentarios latinos e italianos a la misma que son tan frecuentes en ellos las malas interpretaciones como era fragmentario el texto en que trabajaban. En cuanto a los autores de poéticas, el Pinciano comenta: «de los que escribieron Artes de por sí, Horacio fue brevísimo, oscuro y poco ordenado; de Hierónymo Vida dize Scalígero que escribió para poetas ya hechos y consumados; y yo digo del Scalígero que fue un doctísimo varón y, para instituir un poeta, muy bueno y sobre todo aventajado, mas que en la materia del anima poética, que es la fábula, estuvo muy falto» (I, p. 9). La crítica que hizo de Escalígero la encontramos repetida en Juan de la Cueva (*Exemplar poético*, Clásicos Castellanos, número 60, pág. 123, versos 214-25). Aparte de Vida y Julio César Escalígero no menciona a ninguno de los preceptistas literarios italianos, a pesar de no serle desconocidos. Se refiere con preferencia a las fuentes mismas: Aristóteles en todos sus textos, Platón y la *Poética* de Horacio. También cita con frecuencia, siempre que le parece necesario, a San Agustín y a Santo Tomás de Aquino, a San Pablo Apóstol, así como el Antiguo y el Nuevo Testamento. En cuanto a la literatura y poesía de su época y de los dos siglos precedentes, el Pinciano cita con mayor frecuencia la italiana, aunque no deja de referirse a la española. No faltan nombres como Boccaccio, Petrarca, Sannazaro, Castiglione, etc., pero también se mencionan la *Celestina*, el teatro de Lope de Rueda y una tragedia *Ifigenia* de la época, además de autores épicos españoles del siglo XVI. Demuestra también estar familiarizado con la comedia y la tragedia antiguas, mostrando —al igual que Escalígero— preferencia por Heliodoro. Conocía la controversia entre Guarini y Denores sobre la tragicomedia, así como las teorías de Tasso. Basta una ojeada al índice analítico de autores y obras compilado por vez primera por Alfredo Carballo Picazo en su edición de la *Philosophia antiqua poética*, para darse cuenta de lo numeroso y variado de sus fuentes.

Schack había supuesto que la *Philosophia antiqua poética* había sido compuesta unos diez años antes de su publicación, quizá ya alrededor de 1580, basando esta suposición en el hecho de que no se menciona en ella el teatro de Lope de Vega (véase Schack, *op. cit.*, vol. I, p. 458 y ss.). Es muy posible que el plan fundamental de la obra proceda de aquella época, pero la fecha más probable de su composición efectiva se sitúa entre 1588 y 1593, como se puede inferir por una serie de datos contenidos en la misma. En las primeras páginas de la obra se refiere el Pinciano a acontecimientos políticos de inmediata actualidad, que no pueden ser más que las operaciones de los españoles en Francia en 1589. La reputación de Lope como autor teatral empezó a difundirse por el año 1585. En aquella misma fecha fue exilado a Valencia y el proceso y el escándalo que alejaron a Lope de Madrid por varios años tuvieron lugar en 1588. López Pinciano formaba parte de la corte de Felipe II. Es posible que haya visto alguna comedia de Lope, pero los autores de comedias que disfrutaban de gran reputación por los años 1580-90 eran Cervantes, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola.

en 1604⁸, y, finalmente, la poética de Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, del año 1633⁹. Como ya lo indica el

⁷ Juan de la Cueva: *Exemplar poético*:

La poética de Juan de la Cueva se escribió en Sevilla entre 1606 y 1609. Es la primera poética española en verso, si dejamos de lado los resúmenes rimados que Carvallo coloca al fin de cada uno de los capítulos de la suya (1602). Los manuscritos de esta poética se encuentran hoy en la Biblioteca Nacional, Madrid. El autógrafo es el Ms. 10.182. Fue impreso por vez primera por Sedano.

I. Juan de la Cueva, *El ejemplar poético*. En *Parnaso español*, de López Sedano (Sancha, Madrid, 1774), tomo VIII, págs. 1-68.

II. Walberg intenta una edición crítica, con comentario, y abundantes detalles sobre las fuentes:

E. Walberg, «Juan de la Cueva et son Exemplar poétique», *Universitets Årsskrift*, 39, Afdln. I, núm. 2 (Lund, 1904).

III. Francisco A. de Icaza hace otra edición del *Ejemplar poético*, con una introducción más detallada y un estudio más pormenorizado de la biografía de Juan de la Cueva:

1. Bibliófilos Españoles, núm. 40, 2 vols.

2. Clásicos Castellanos, núm. 60 (1924 y 1953).

Además de los estudios sobre el teatro de Juan de la Cueva de J. E. Gillet, G. Spe-randeo (1931), M. Bataillon (1935), C. Guerrieri Crocetti (1936), hay un artículo de E. S. Morby sobre la teoría dramática: «Notes on Juan de la Cueva, Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, 8 (1940), págs. 213-18. Véase también Anthony Watson, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession* (Tamesis Books, Londres, 1971).

⁸ La edición príncipe de la Poética de Cascales es libro raro:

I. TABLAS POÉTICAS del Licenciado Francisco Cascales. Dirigidas al Excelentísimo Señor Don Francisco de Castro, Conde de Castro, Duque de Taurisano, Virrey y Capitán general del Reyno de Sicilia. Ut ex columba pax, ita ex arte perfectio. Con privilegio en Murcia. Por Luis Beros, año de 1617. (Ejemplar utilizado: Biblioteca Nacional Madrid, R/7.000).

II. Francisco Cerdá y Rico, *Tablas Poéticas del Licenciado Francisco Cascales. Añádesse en esta II reimpresión: Epistola Q. Horatii Flacci. De Arte Poetica in methodum redacta, versibus horatianis stantibus ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis. Item: Novae in Grammaticam Observationes. Item: Discurso de la Ciudad de Cartagena. Con licencia. En Madrid: Por D. Antonio de Sancha. Año de M.D.CC.LXXIX.* (Es la única reimpresión.) Referencia según W. Krauss (*op. cit.*). Oeffentliche Wissenschaftliche Bib., Berlín, Qu 6580; 24.

Biografía: Nicolás Antonio (*Bibl. Hisp. Nova*), Francisco Cerdá y Rico (*op. cit.*) y, sobre todo, Justo García Soriano (*op. cit.*). Del mismo autor véase el resumen, con nuevos datos en la introducción a su edición de las *Cartas Filológicas* de Francisco Cascales (Clásicos Castellanos, Madrid, 1930). Véase también Entrambasaguas (*op. cit.*).

De 1519 a 1604, Cascales fue profesor de humanidades en Cartagena. También ocupaba desde 1601 la cátedra de gramática de Murcia. Las *Tablas* son resultado de su actividad pedagógica, durante la cual explicó probablemente la *Epistola ad Pisonem*, como ya lo hiciera con anterioridad el Brocense en Salamanca, pero con la notable diferencia de que Cascales incluye todas las nuevas ideas sobre poética y poesía que se habían desarrollado bajo la influencia de Aristóteles durante la segunda mitad del siglo XVI —las autoridades italianas en particular—. También se diferencia Cascales de la época del Brocense por el hecho de no considerar suficientes las teorías poéticas contenidas en el texto de Horacio (véase la Introducción de las *Tablas*). La concepción aristotélica de la esencia de la poesía es ya en Falcó (*Jacobi Fal / conis va- / lentini in librum de arte / Poetica Horatii Flacci scholia / perutilia*, aprobación del 24 de abril de 1600; Bibl. Nac. Madrid, R/27626. Véase Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 212) el fundamento en que se basaba la explicación de Horacio. En las *Tablas*, así como en la *Philosophia Antigua*, la estética aristotélica constituye el núcleo mismo de la teoría. La Poética del Estagirita, que Cascales maneja en la edición latina de Robertello, es también factor determinante para la forma en que se

título, esta última se consagra exclusivamente a la tragedia y es, en resumidas cuentas, un comentario filológico, una paráfrasis del texto aristotélico del tipo corrientemente practicado en la enseñanza académica. Se diferencia, sin embargo, substancialmente de las interpretaciones, por

presenta la teoría, o sea que la materia de la obra poética, su argumento o *mythos*, como lo llama Aristóteles, los personajes, la lengua y la métrica se discuten primero en una sección general antes de pasar a las secciones consagradas individualmente a cada género.

Cascales conoce el comentario a Horacio de Lambino, y cita nombres como Vincenzo Madio, Antonio Riccobono, Castelvetro, Trissino y Minturno. Es la primera vez que se mencionan todos estos autores italianos en una poética escrita en castellano (se recordará que la poética de Juan de la Cueva, que también los cita, se compuso más tarde que la de Cascales: 1606-1609). Cascales, al igual que Mesa, tenía en gran estima la poesía y la crítica italianas, pero sin excluir por ello totalmente a otros autores. Verdad es que no menciona en parte alguna la poética de Carvallo, pero sí examina la *Philosophia antigua poética* y la crítica, tomando, sin embargo, de ella ideas de bastante importancia para sus propias teorías sobre la tragedia y la comedia. Demuestra vivo interés por la poesía española de su época: crítica y censura, pero también alaba y hace concesiones desde el punto de vista teórico, aun para el drama.

Cascales da el título de *Tablas* a su poética por analogía con las *Tablas romanas*, en las que estaban inscritas las leyes de la República. Por la misma razón dio Alfonso de Torres a su retórica el título de *Tablas breves y compendiosas* (1579); véase Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, II, p. 182). Se ve claramente el fin que persigue Cascales con su poética: dar reglas —según dice él mismo en la introducción— a los que empiezan a componer y tienden a dejarse guiar más bien por la naturaleza que por el arte. También esta poética, como la del Pinciano y la de Minturno, está escrita en forma de diálogo con el objeto de hacer más amena su lectura. Es muy probable que esta estructura se inspire en el ejemplo de Platón y de los preceptistas italianos.

Estudios: han estudiado las *Tablas* Menéndez y Pelayo (*Hist. Id. Est.*, II, cap. X, páginas 230-46), García Soriano (*op. cit.*) y el Conde de la Viñaza (*Bibl. Hist. de la Filología Castellana*, art. 422, col. 939-55), así como A. Valbuena Prat, que discute brevemente las poéticas del Pinciano, de Cascales y de Salas, en su última edición de la *Historia de la literatura española* (vol. 2). A. Vilanova (*op. cit.*, pp. 621-38) entra en mayor detalle. Sobre la métrica de Cascales, véase Díez Echarri (*op. cit.*) y referencias bibliográficas detalladas en A. Vilanova (*op. cit.*, págs. 688-9).

⁹ Poco se sabe de González de Salas. Véase Menéndez y Pelayo (*op. cit.*), Vilanova (*op. cit.*), Entrambasaguas (*op. cit.*), Cerdá y Rico (II). La primera edición de su poética es de 1633.

I. NUEVA IDEA / de la / Tragedia Antigua / o / Ilustración Ultima / al libro Singular / de Poética / De Aristóteles Stagirita / por / Don Jusepe Antonio / González de Salas. / *Pauper animus aliena / tantum virtute dives*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, 4.º (Ejemplar utilizado, Bibl. Nac. Madrid, T/1521.) Para bibliografía véase también Juana de José Prades (*op. cit.*); un ejemplar también, según W. Krauss (*op. cit.*) en Oeffentl. Wissensch. Bibl., Berlín, Xa 6496.

II. Hay una sola reimpresión de Cerdá y Rico, con introducción: *Nueva Idea de la Tragedia Antigua, Ilustración Ultima al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stagirita, por Don Jusepe Antonio González. Con las licencias necesarias, en Madrid: por D. Antonio de Sancha, Año de 1778* (2 vols., 8.º).

Hay estudios sobre la poética de Menéndez y Pelayo (*op. cit.*) y Vilanova (*op. cit.*, págs. 639-42). Sobre la teoría dramática, de Riley, en *Hispanic Review*, 19 (1951). Sobre el apéndice a la poética: *El / Theatro Scenico / a todos los Hombres / Exercitacion Scholastica*, que ya Cerdá calificó de «extravagante», juicio con el que concuerda Riley, véase el estudio de Vilanova, «El tema del Gran Teatro del Mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950), págs. 179-81. Este apéndice no es tan «extravagante» como se ha pretendido, sino que se explica por la influencia de la filosofía estoica (Séneca, Epicteto) por aquella época. En él se da expresión teórica a un elemento que fue fundamental principalmente en Quevedo, pero también en Calderón.

ejemplo, de la *Epistola ad Pisones* de un Brocense, o incluso de un Cascales¹⁰. Por su sola extensión se halla ya, al igual que los tratados de Villén de Biedma¹¹ y de Gómez de Alamo¹², más cerca del modelo italiano. En sus disquisiciones, Salas engloba el pensamiento de la antigüedad erudita y del humanismo, así como el de sus inmediatos predecesores y contemporáneos italianos, franceses y flamencos, en el intento de llegar a una «nueva idea» de la teoría aristotélica de la tragedia. La forma de presentación hace su lectura más fácil y agradable que la de los escolios, inclusive los comentarios italianos. Además, estaba escrita en español. La *Poética* de Aristóteles debe haber despertado particular interés por aquella época, puesto que en 1626 se publicó una traducción de Ordóñez das Seyjas y Tobar¹³, y la de Vicente Mariner data de 1630¹⁴. En realidad, no hay en aquella época ningún gran autor español, ningún humanista, que no haya profundizado en la teoría de la literatura, de la poética y de la retórica y que no haya tratado de definir su posición con respecto a la misma. También Salas evolucionaba en estos círculos, y será provechoso completar su poética con las referencias y alusiones teóricas en la edición de las poesías de Quevedo y en la del *Satiricón* de Petronio (1629)¹⁵.

La poética de Carvallo, el *Cisne de Apolo* (1602), ha sido injustamente postergada, como ya observa Vilanova¹⁶. Además, hay que tener

¹⁰ *Francisci Sanctii Brocensis in inclita Salmanticensi Academia Rhetoricis professoris de arte dicendi liber unus denuo auctus et emendatus. Cui accessit in Artem Poeticam Horatii per eundem auctorem breve elucidatio / Salmanticae, Excudebat Matias Gastius / 1558* (Bibl. Nac. Madrid, R/27267). *Francisci Sanctii Brocensis, in inclita Salmanticensi Academia Rhetoricis Graecaeque Linguae Primarii Doctoris, in Artem Poeticam Horatii Annotationes. / Salmanticae apud Joannem et Andream Renaut fratres 1591* (Bibl. Nac. Madrid, R/29818).

Epistola Horatii Flacci de Arte Poetica in Methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis Auctore Francisco Cascilio. Primario in urbe Murcia humaniores litteraturae Professore. Cum Facultate Valentiae, apud Sylvestrem Sparsam, 1639 (Bibl. Nac. Madrid, R/19547). También en la edición de Cerdá y Rico de 1779 (*op. cit.*).

¹¹ Villén de Biedma, Q. Horacio Flaco, *Poeta Lyrico Latino, sus obras con la declaración magistral en lengua castellana / En Granada, por Sebastián de Mena. Año 1599* (Bibl. Nac. Madrid, R/15089).

¹² Véase *Hist. id. est.*, II, p. 213.

¹³ *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua Castellana por Don Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar, Señor de San Payo... 1626 con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín* (Bibl. Nac. Madrid, R/5472). El MS (Bibl. Nac. Madrid, MS 2624) es de 1624.

¹⁴ *El libro de Aristóteles, vertido a la verdad de la letra del texto griego por el Maestro Vicente Marinerio; Valentino* (Bibl. Nac. Madrid, M 9973/Ff51), 12 abril 1630.

¹⁵ 1. *Parnaso Español, Monte en dos Cumbres dividido* 1648.

2. *T. Petronii Arbitri E. R. Satiricon. Ed. Frankfurt / M. 1629 a cura Wolfgangi Hofmanni.*

¹⁶ I. CISNE DE APOLO, DE / LAS EXCELENCIAS, DIG/nidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece. Los métodos y estylos que / en sus obras deue seguir el Poeta. El decoro y / adorno de figuras que deuen tener, y todo lo / mas a la Poesia tocante. Por Luys Alfonso de Carvallo clérigo. Dedicado / a don Henrique Pimentel de Quiñones / —post tenebras spero lucem— / Con licencia

en cuenta que la *Poética* de Rizo (1623), generalmente conocida, gracias a la «guerra literaria», por la crítica que contiene de la *Jerusalén conquis-*

del Consejo Real / En Medina del Campo, por Juan Godínez / de Millis Año 1602. / A costa de Pedro Obete, y Antonio Cuello. / Aprobación 17 diciembre 1600 (Biblioteca Nac. Madrid, R/1499). Véase también Prades (*op. cit.*); W. Krauss: Nat. Bibl., Viena: 71 L 103, y en Bibl. Nat. París, Yg 3094. Nicolás Antonio (*op. cit.*, II, página 19a), Gallardo (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, volumen II, cols. 270-71) y la Viñaza (*Bibl. hist. de la filología cast.*, cols. 921-938) citan el *Cisne de Apolo* por la edición de 1602. Con la excepción de Schack (*op. cit.*, apéndice) y de la *Historia general de las literaturas hispánicas* (1953, vol. III, página 615), las historias de la literatura, aun las más recientes, no mencionan a Carvallo.

II. Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo (Bibl. de Ant. Lib. Hisp. Serie A, CSIC, Madrid, 1958). Vol. 25, págs. XV, 202: vol. 26, pág. 246. Véase reseña: Margarete Newels, *Romanische Forschungen*, 73, fasc. 3/4, págs. 468-74.

Estudios: sobre el *Cisne* los hay solamente de Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, II, páginas 218-22) y A. Vilanova («Preceptistas españoles...», *op. cit.*, págs. 615-20, bibliografía detallada pág. 688).

Sobre la relación entre Carvallo y el *Examen de ingenios* véase M. de Iriarte, S. J., *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de ingenios* (Madrid, 1939), cap. VII, para 2, págs. 302 y 303.

Sobre la métrica de Carvallo: Díez Echarri (*op. cit.*, cap. II, 12, págs. 77 ss.).

Los datos biográficos de que disponemos sobre Carvallo son mínimos. Algo puede añadirse a lo poco que se conoce; además del *Cisne de Apolo* escribió también las *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias*. Nicolás Antonio (*op. cit.*, pág. 19a) supuso que el *Cisne* y las *Antigüedades* procedían de distintas plumas. Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, II, págs. 218-9) y Cejador (*Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IV, pág. 213) atribuyen ambas obras al mismo autor, hecho que se desprende con toda claridad de algunas observaciones en el *Cisne* y en las *Antigüedades*. Nada se sabe sobre la fecha de nacimiento de Carvallo. Carvallo no murió en 1630, como dice Cejador, sino solamente después de 1634. Véase a este respecto: *Antigüedades / y cosas memorables / del principado / de Asturias / por / El Padre Alfonso de Carvallo / de la Compañía de Jesus / Obra Postuma / Dedicada al ill^{mo} Señor / Don Juan Queypo de Llano y Valdes, / Arçobispo de los Charcas, del Consejo de / su Magestad etc. / Año 1695. En Madrid. Por Julian Paredes* (Biblioteca Nac. Madrid, 1/11015). El editor explica: «Dexo escrita esta Historia há muchos años el Reverendissimo Padre Luys de Carvallo, de la siempre esclarecida, de la siempre grande, y siempre victoriosa Compañía de Jesus, y aunque anduvo manuscrita tan largo tiempo en las manos de muchos hombres sabios...»

En el «Prólogo del Autor» dice luego Carvallo mismo: «Deseando obedecer en todo, y por todo a la Santa Iglesia Católica, y cumpliendo con lo ordenado, y dispuesto por la Santidad de Urbano Octavo en su Breve que empieza: Coelestis Hierusalem, expedido en cinco de Julio de 1634, protesto, que si en toda esta Historia se hallaren algunos elogios particulares de virtudes de algunas personas, solo es mi intencion que se les dé el crédito de una Historia particular, reservando como devo al conocimiento de la Santa Sede Apostolica el calificar las dichas acciones virtuosas.»

No hemos llegado a descubrir por qué Vilanova (*op. cit.*, pág. 688), al citar a Cejador, comenta: «No sabemos por qué causa da como lugar de su nacimiento Entrambasaguas en el consejo de Tineo.» Cejador se había limitado a repetir lo que decía el autor mismo en sus *Antigüedades*, de las que había un manuscrito en 1633, una edición póstuma de 1695 en Madrid (la que acabamos de citar) y una reproducción de esa edición en la *Gran biblioteca histórico-asturiana*, Oviedo, 1864. En el «Prólogo del Autor» (de la edición de 1695) leemos: «Confieso que soy natural de este Principado, nacido en Entrambasaguas, Arrabal de la Villa de Cangas de Tineo, y codicioso de la honra de mi Patria.»

Luis Alfonso de Carvallo enseñó el latín en Cangas (véase *Cisne de Apolo*: «A los discretos Poetas el Auctor: ... El primero motivo que tuve fue, que leyendo Latinidad en la villa de Cangas, mi patria ingrata»).

Fue autor de poemas griegos y latinos (véase *Cisne*, Romance de don Lope de Omaña, al Cisne de Apolo: «Antes fuystes Ruysenor, / cantando Latino o Griego / ...»).

En la licencia del Consejo Real para la impresión del *Cisne* se le llama «clérigo, Rector de Villarodrigo». Fue también rector del colegio de San Gregorio, en Oviedo (*Antigüedades*):

Aprobacion del Reverendissimo Padre Maestro Juan de Palaçol, de la Compañía de Jesus, Calificador de la Suprema, Examinador Sinodal, y Predicador de su Magestad: «... compuesto por el Padre Luis Alfonso de Carvallo, de nuestra Compañía de Jesus, natural de Entrambasaguas, Arrabal de la nobilissima Villa de Cangas de Sierra, que aora comunmente dizen de Tineo en el Principado de Asturias, descendiente de las dos ilustres familias de Alfonsos, y Carvallos, y Rector que fué (antes de entrar en la Compañía) del Colegio de San Gregorio de Oviedo, uno de los más insignes Seminarios que por aquellos tiempos había en España, y donde solo entravan los hijos de las mas nobles casas del principado etc.»

Aprobacion del Reverendissimo Padre Maestro F. Gaspar de St. Agustin: «... he visto este libro de las *Antigüedades*, y cosas memorables de Asturias... que le compuso antes de entrar en tan Santa y doctissima Religion, siendo Rector del Insigne Colegio de San Gregorio de la Ciudad de Oviedo: assi lo da à entender el Autor mismo en un parentesis de humildad, que tratando lo ilustre que dicho Colegio es, dize assi: (si no es que por estar à mi cargo al presente aya descaido — Parte 3 tit. 49 § 5 de este libro) y siendo el penúltimo titulo de esta Obra donde trae dicha clausula, claramente manifiesta aver la compuesto antes que entrasse en la Compañía, y quan eminentes eran ya sus estudios, pues aun antes de estrecharse en la Turquesa de tan buenas letras las tenía perfectissimas».

Carvallo compuso, pues, sus *Antigüedades* mientras era rector del colegio de San Gregorio. En aquella época tenía Oviedo Universidad con 18 «cátedras de ciencias» (*Antigüedades*, parte III, tit. XLIX, para 5, pág. 464). Más adelante dejó los varios cargos que ocupaba para ingresar en la Compañía de Jesús. Aparte de las dos obras impresas que de él se conocen, existía también, según indicaciones de Julián Paredes, el editor de las *Antigüedades*, un manuscrito de *Las casas, y genealogías de Asturias*, y otro más, que Paredes no había conseguido encontrar. Dice Julián Paredes en las *Antigüedades*: «Al que leyere: ... Escribió el Padre Carvallo otro Tratado à parte de las Casas, y Genealogías de Asturias, el qual no ha llegado a nuestras manos, aunque no hemos perdonado a diligencias algunas.» Cejador menciona el mismo manuscrito que conocía Julián Paredes, y además otro sobre las *Antigüedades de la Iglesia de Oviedo*, y *Christianidad de Asturias* (Cejador, *op. cit.*, vol. IV, pág. 213).

Forma y contenido del *Cisne*: La «pesadísima metáfora», como la llama Menéndez y Pelayo, comparando al poeta con el cisne, se basa en un emblema de Alciato, que Carvallo podía conocer por la edición del Brocense. He aquí el pasaje correspondiente de las *Insignia Poetarum* (CLXXXIII): el poeta, dice Poliziano, se parece al Cisne: «uterque candidus, uterque canorus, uterque fluvios amans, uterque Phoebeus gratus. Sed negatur canere Cygnus, nisi cum Zephyris spirat... Hic Phoebus sacer, Cygnus Appolini diratum esse declarat Calimachus, in hymno Deli.» Siguen pasajes ilustrativos de Horacio, Virgilio, Ovidio y Cicerón. Es una de las metáforas preferidas de los autores del Siglo de Oro (Góngora, Lope, etc., y se encuentra aún en Valle-Inclán). Al igual que las poéticas del Pinciano y de Cascales, el Cisne está escrito en forma dialogada:

Tabla de los Dialogos, y Paraphos de todo el libro.

Dialogo primero de la diffinicion y materia de la Poesia.

Dialogo segundo de la disposicion y forma castellana, que son versos, coplas, con que se sigue el uno de sus dos fines, que es dar gusto.

Dialogo tercero de la disposicion, y forma de la poesia, con que alcanza el segundo fin, que es aprovechar.

Dialogo quarto del decoro que se deve guardar en la poesia, de la vena y furor poetico.

En estos cuatro extensos diálogos se trata de todo lo que pertenece a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la poesía, siguiendo el ejemplo de la retórica, puesto que, según dice Carvallo, «la retórica y la poesía son hermanas» (I, para. 2, fol. 7v.). Como en los demás tratados de la época, la estructura interna de la poética se articula

según el método escolástico, examinando sucesivamente las *causae materialis, formalis, finalis* y *efficiens* de la poesía. El primer diálogo trata de la definición y la materia de la poesía y, al mismo tiempo, de la *inventio*. El segundo diálogo examina la *dispositio* y *forma*, que dan en parte expresión a la *causa finalis* (en lo que se refiere al deleite que debe dar la obra poética, el *delectare* horaciano). En la poesía, esta función incumbe al lenguaje y a la versificación. El tercer diálogo sigue tratando de la *dispositio* y de la *forma* desde el punto de vista del aspecto útil de la *causa finalis*. Aquí se discuten toda clase de géneros literarios, inclusive la comedia y la tragedia. El cuarto diálogo corresponde a la *elocutio*. En él trata Carvallo del decoro que se debe guardar en la poesía y de la *causa efficiens*, a saber «vena y furor poético».

El *Cisne de Apolo* es hoy libro raro y muy poco citado en las historias de la literatura. Se le ha dedicado bastante menos atención que a las teorías del Pinciano, de Cascales y de González de Salas. No obstante, no deja de tener su importancia. Villanova, siguiendo en lo esencial la interpretación de Menéndez y Pelayo, ve la particularidad de las teorías de Carvallo en que representan una mezcla particular de idealismo platónico con libertad romántica, que se eleva en su originalidad contra el «dogmatismo de las reglas y de las tres unidades aristotélicas», con lo que Carvallo viene a ser un «predecesor inmediato de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*» (Villanova, *op. cit.*, pág. 615 ss.). Ya mencionamos que en el *Cisne de Apolo* se citan con frecuencia los *Prenotamenta* de José Badio Ascensio. En realidad, Carvallo funda exclusivamente en Badio los aspectos esenciales de su teoría, inclusive en lo que se refiere a la tragedia y la comedia. En los *Comentarios a Terencio* de la época que va aproximadamente de 1480 a 1536 no se consideraba aún explícitamente a la acción como elemento central del drama, como lo hace Aristóteles en su *Poética*. La imitación, en el sentido de la *mimesis* aristotélica, la practicabilidad y verosimilitud de la acción, no constituían aún para la teoría la esencia de la poesía. Por consiguiente, la regla de las tres unidades carecía de sentido, y no se encuentra en los *Prenotamenta*. Carvallo define el arte (*ars*) en sentido aristotélico (I, para. 2, fol. 7) y subraya la importancia de la regla tanto como pueda hacerlo Badio, pero concuerda también con éste en estimar que la poesía depende en igual grado de la fantasía, la imaginación, la inspiración y el talento del autor. Estas «doctrinas muy curiosas en su tiempo», como las define Díez Echarri (*op. cit.*, pág. 77), al examinar la poética de Carvallo, se basan, pues, en gran parte en Badio. Teniendo en cuenta que Carvallo, igual que Cascales, se había dedicado a la enseñanza, se justifica suponer que su poética puede darnos una idea del modo en que se enseñaba la retórica y la poesía en su tiempo. Carvallo se basa principalmente en Horacio. El resumen de las fuentes del primer capítulo (Carvallo cita con abundancia) ilustra las tendencias de su poética:

- § 1: Pedro Gregorio, *Syntax artis militar.*, lib. 2, cap. 5; Tiraquelo, *De nobili*, cap. 6, núm. 19; Piero Valerio, lib. 24, *Virgilio Aen*, 7; Ascensio, cap. 1, *Prenotam.*
- § 2: Demócrito, Platón, Aristóteles, Silvestre.
- § 3: Ley 2, *Titul.* 21, *Partida 2*; Bartulo, L., *iudicis. C. de dignitate*, c. 12.
- § 4: Alciat, *Emblemata*; Plinio, *natural hist.*, lib. 10, cap. 23, tomo 2; Angelo Policiano, lib. 7, *epist. ad Laur. med.*; Ovid.
- § 5: Covarrubias, *Emblemas*, cap. 19, L. I.; Ascensio, cap. I; Horacio; Juan Huarte de San Juan, *Examen*; Juvenal; Ascensio, cap. I; Cicerón, *Rhet.*
- § 6: Horacio, Ausonio; Padre Bonifacio, *de sap. fruct.*, fol. 37 in Poet. Horacio [además Cicerón, Ascensio, Celio Rodiginio].
- § 7: S. Agustín; Gratian; Silvestre, San Juan, cap. 4; San Juan, cap. 7; Navarro, *Manual*, cap. 8, núm. 2; Cayetano, q. 100, art. I.
- § 8: San Gregor, 4, moral; Baptista Mantuano; Fray Luis de León, cap. I, *sup. Cant. Salomon*; Baptista Mantuano.
- § 9: Tertuliano, *lib. de spectaculis*; Covarrubias, *Emblem.*, cap. I, L. I.; de Ang., lib. 18, cap. 5; Clemente Alexandrino, lib. I; David, psal. 64; Horacio; Lactancio Firmiano; Ascensio, cap. I.
- § 10: Lactancio; Silvestre, cap. 2; Covarrubias, *Emblem.*, lib. 4, cap. 8; Philon; Horacio; Mosen Narcis, *in sum.*, lib. 3; Covarrubias, *Emblem.*, lib. I, cap. 8; lib. I, 18; Cicerón; Ascensio, cap. I.
- § 11: Silvestre, cap. 2; Cassiodoro; San Agustín, lib. 2, *contra Academicos*; Covarrubias, *Emblem.*, prolog.; Covarrubias, lib. I, cap. 10; Des-

- panterio, *De excel. Gram.*, pág. iiii, I; Quintil., *lib. I de institut. orat.*; Cicerón, *Tuscul.* 4; Máximo Tyro; Lactancius in comm. Angel. Pol.; Hermodocto., lib. I, discipuli; Apuleyo, *Apología*, I; Plinio, lib. 24, cap. 2; Vida, Obispo de Alua.
- § 12: Juan Orozco (y Covarrubias), lib. 2, cap. 28; Silvestre, *Aurea Rosa*, tract. 2, pág. 33, litt. R. Sermo natalitatis.
- § 13: Mossen Narcís, *Cronicas*; Florián de Ocampo; Suydas; Estrabón, lib. I; Cicerón, *Tusc.*, I; San Agust., lib. 4, *de doctrina christiana*, cap. 7 y 8; Bonifac., fol. 1290; Lactancio.

El *Cisne* es una de aquellas obras que Curtius, en su artículo, agrupa bajo el concepto de teoría estética teológica. Ofrece todas las características de la poética bíblica, diciendo, por ejemplo: «Mira si con razón podré yo defender con las divinas letras la poesía, pues dellas ha procedido, y tuvo principio, como dice Casiodoro, y ansi como madre la puede defender» (fol. 40).

La mala poesía es obra del demonio, como lo son los himnos consagrados a los dioses de la antigüedad. Fernando de Vera (Fernando Luis de Vera y Mendoza, agustino, *Panegirico por la poesia*, Montilla, 1627, Bibl. Nac. Madrid R/15005; véase E. R. Curtius, *op. cit.*; también M. Cardenal, edición y estudio, 1941, no mencionado por Curtius) apela en su *Panegirico* a la autoridad de Carvallo y a la de Juan de Orozco y Covarrubias (también citado con frecuencia en el *Cisne*) al aseverar que el diablo no era en modo alguno ignorante en materia de poesía y que era él quien había compuesto las sentencias de los oráculos, aunque fracasó en una ocasión (según Carvallo y Orozco) al intentar componer una quintilla (la idea de que Lucifer componía poesía procede de Justino Mártir, como lo demostró E. R. Curtius: véase *Romanische Forschungen*, 53 [1939], pág. 169, nota 78, y *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* [Bern, 1948], Exkursus XXII).

La poética de Carvallo ofrece un doble aspecto, puesto que utiliza fuentes modernas, además de las medievales. Conoce tanto al nuevo Aristóteles como a los autores citados por Curtius (*op. cit.*, pág. 181, sobre Rengifo). Según Carvallo, la poesía tiene su origen en la naturaleza y surge antes que la filosofía. Es importante observar que Carvallo dice a este respecto: «La razon es que, como las artes procedieron de la naturaleza, la cual con mas vehemencia inclina a esta [la poesía] que a las demas, y esta con natural inclinacion se alcanza...» Esta actitud se relaciona con las doctrinas que Carvallo encontraba en el *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan, fuente que ya había utilizado el Pinciano para su *Philosophía antigua poética*, y probablemente también Sánchez de Lima. Siguiendo las ideas estéticas de Escaligero, se trataba de llegar a una síntesis entre la doctrina platónica y la aristotélica, impregnando al mismo tiempo de cristianismo todo lo que de pagano aportaba el Renacimiento. Carvallo se integra en la tradición de los humanistas españoles de su época: de las fuentes de su poética, que él mismo documenta muy abundantemente, se desprende que estaba familiarizado con las obras del gran erudito salmantino Sánchez de las Brozas, así como con las de Fray Luis de León. Conocía las dos obras, publicadas respectivamente en 1588 y 1589, de Juan de Orozco y Covarrubias (hermano de Sebastián, autor del *Tesoro de la lengua castellana*, de 1611), o sea los *Emblemas morales* (1589, aprob. 1588, Bibl. Nac. Madrid, R/4945; también Madrid 1610 [1609], R/7739), en los cuales se formula la misma relación entre la poesía, Jesús y la Iglesia —Liber I, cap. 9—, que encontramos también en Carvallo, y el *Tratado de la verdadera y falsa prophecía* (Segovia, por Juan de la Cuesta, 1588: *Al Licenciado D. Antonio de Covarrubias y Leyva... por Juan de Horozco y Covarrubias, Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segovia*, Bibl. Nac. Madrid, R/27895), obra que no podía dejar de interesar a Carvallo como teólogo. Completaban sus lecturas teológicas, además de los Padres de la Iglesia, el *Manual del confessor*, de Navarro, y también Silvestre. Este último trata de la interpretación de los textos bíblicos según el método de Boccaccio en la *Genealogia Deorum*, método que Torcuato Tasso aplicaba aún a su poesía hacia fines del siglo XVI, tratando de él en sus *Discorsi del Poema Eroico* (1594) y que manejó también Fray Luis de León. Véanse además las referencias de Jiménez Patón en su *Eloquencia española en arte*, de 1604, que demuestran también que no le eran desconocidas las poéticas españolas. Hay coincidencias entre la poética de Carvallo y la retórica de Patón que no dejan de tener importancia. Patón, en el

tada de Lope de Vega¹⁷, no es —como se había supuesto hasta ahora— una fiel traslación de la poética de Heinsio, sino una obrita independiente de carácter netamente didáctico¹⁸. De la época del Pinciano tenemos, además, una versión española, recientemente sacada de nuevo a la luz, de la poética de Sir Philip Sidney¹⁹. Todo ello nos proporciona ya un interesante panorama del quehacer teórico.

A juzgar por los textos conservados, la época de mayor actividad en materia de crítica literaria fue la de Lope de Vega. De todos modos, el período de actividad crítica literaria coincide con el florecimiento de la literatura española. Mientras que los tratados del Pinciano, de Carvallo, Cascales y Ordóñez toman como punto de partida las teorías de la escuela italiana, Rizo, Salas y Mariner se basan en la poética de Heinsio, y también Cascales mira hacia el norte al formular las teorías de sus *Cartas philológicas*.

capítulo 16, se refiere a Celio Rodigino, al decir que la fábula es una teología antigua (cap. XVI «De los generos de Fabulas. Acerca de esto vi a Celio Rodiginio en sus lecciones antiguas [liber 10, cap. 6] ... y assi llama a la misma fabula la teologia antigua»). Carvallo y Patón coinciden en el intento de interpretar la ficción en el cuádruple sentido literal, alegórico, anagógico y tropológico. En teología, esto representaba una reacción contra las tendencias de interpretación literal características de la Reforma (y, en definitiva, del humanismo); en poesía, la vuelta a los procedimientos de demostración formal de la verdad contenida en la obra poética que se habían utilizado en defensa de la poesía antes de que se difundiese la teoría aristotélica (Curtius, *Europäische Literatur...*, cap. 12). Carvallo y Patón coinciden también en parte en las autoridades que citan, inclusive las más modernas, como el Brocense, Luis de León, Huarte de San Juan, etc. (que representan la estética platónica). Patón cita con frecuencia a Lope de Vega (véase Vilanova, *op. cit.*, págs. 662-7). Las ideas estéticas de textos como los de Rengifo, Carvallo, Fernando de Vera y Patón pueden relacionarse con la estética de Lope.

Uno de los elementos principales en los párrafos dedicados a la poesía dramática es, como ya lo hizo observar Cotarelo y Mori (*Controversias*, pág. 21), la defensa del teatro. Lo que Carvallo escribe a este respecto (III, pará. 5) refleja, muchas veces textualmente, los tratados y decretos publicados en favor y en contra de las representaciones escénicas por las autoridades religiosas y civiles entre 1597 y 1600.

¹⁷ *Poetica de Aristoteles / Traducida de Latin / Illustrada y Commentada por / Juan Pablo Mártir Rizo / 17 Julio 1623* (Bibl. Nac. Madrid Ms 602).

Véase Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, pág. 209); Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, da informaciones bibliográficas y biográficas completas.

Ed. Margarete Newels, colección *Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, vol. 23 (Westdeutscher Verlag, Colonia y Opladen, 1965).

¹⁸ Se distingue ya de la poética de Heinsio por el hecho de tratar no sólo de la tragedia, sino también, con igual extensión, de la epopeya y la comedia. Los capítulos son breves y de lectura fácil. Se observa la ausencia de todo el aparato erudito que se encuentra normalmente en los comentarios italianos y también, por ejemplo, en Salas. Las doctrinas se exponen de modo que facilite su asimilación. El texto aristotélico que le sirve de base es el de Heinsio, con la nueva ordenación de los capítulos. Los ejemplos los toma Rizo del teatro griego, con una sola excepción, la *Octavia*, de Séneca. La teoría de la comedia se ilustra principalmente con las comedias de Terencio, como en Cascales. De los italianos se menciona a Dante, Boccaccio (para lo cómico), Ariosto, Tasso, Trissino, Sperone Speroni y, como ejemplo de mal traductor, Anguillara.

¹⁹ Sir Philip Sidney, *Defensa de la poesía*, véase Juana de José Prades (*op. cit.*, página 9): Núm. 1, *Defensa de la poesía*. 60 fols., Bibl. Nac. Madrid, Ms 3108. Reseña en *Romanische Forschungen*, 67 (1955), págs. 193-5.

R. Menéndez Pidal atribuye la ausencia de grandes obras filológicas de teoría literaria a las peculiaridades del carácter nacional español²⁰. Por otra parte, sin embargo, existe toda una serie de pequeñas obras teóricas²¹ en alguna de las cuales la crítica se presenta en forma de ficción poética y que por lo numerosas bien merecen, según Menéndez Pidal, la calificación de «subgénero» de la literatura española.

En efecto, bien se puede inferir del gran número de pequeños tratados que existía vivo interés por cuestiones de crítica y de estética literarias. Obras como el compendio de Mesa²² y el poema de Artieda sobre la licitud de la comedia²³, por no hablar del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope²⁴, son prueba de la mucha atención que se dedicaba a la preceptiva. Son estas obras de modestas dimensiones las que nos informan sobre los efectos inmediatos de los esfuerzos filológicos y filosóficos realizados en Italia y en España por definir la esencia de lo poético y delimitar sus géneros. Esta sustanciosa producción crítica y teórica había sido estimulada por el florecimiento de la literatura en general, y muy particularmente por el del teatro, que exigía a su vez una confrontación con la teoría. No se podrán, pues, dejar de lado estas contribuciones, este «subgénero», puesto que es aquí precisamente —así como en las *Cartas philológicas*²⁵ de Francisco Cascales, en el *Meior Príncipe Traiano*²⁶ de Ba-

²⁰ R. Menéndez Pidal, *Hist. de las lits. hisp.*, vol. I, introducción.

²¹ Recopiladas por Fidelino de Figueiredo, *Características de Litteratura Hespanhola* (Pyrene, Lisboa, 1935).

²² Valle de Lágrimas y / diversas Rimas de Cristóval / de Messa / A Don Lorenzo Suarez de / Figueroa, y Cardona, Duque de Féria, Marqués / de Villalua, Señor de las Casas de Salvatierra / Virrey, y Capitán General en el Reyno / de Sicilia, etc. / Fides quae por charitatem operatur / con privilegio / en Madrid, en casa de Juan de la Cuesta / Año MDCVII. Privil. 1604 (Bibl. Nac. Madrid R/7831, fol. 148 v. y siguientes).

²³ Discursos / Epistolos y / Epigramas de / Artemidoro / Sacados a Luz, por Micer Andres Rey / de Artieda ... / con Licencia y Privilegio en Caragoça. / por Angelo Tavano, Año 1605. Aprobación 1604 (Bibl. Nac. Madrid R/2285, segunda parte, fol. 87 v. y siguientes).

²⁴ Para bibliografía véase Prades (*op. cit.*, págs. 20-1). En el presente trabajo se cita por la edición de Morel Fatio (*Bulletin Hispanique*, 3 [1901], págs. 365-405).

²⁵ I. *Cartas Philologicas. Es a saber de Letras humanas, Varia erudición, Explicaciones de lugares, Lecciones curiosas, Documentos poeticos, Observaciones, ritos, i costumbres, i muchas sentencias exquisitas.* Auctor el Licenciado Francisco Cascales. *Con privilegio en Murcia.* (Bibl. Nac. Madrid, R/2686).

II. Francisco Cerdá y Rico: Reimpresión (Sancha, 1779).

III. García Soriano, Clásicos Castellanos núm. 117, vol. II (Madrid, 1940): *Epístola III Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio. En defensa de las comedias y representación de ellas* (probabl. 1617, según Soriano). Aquí cita Cascales principalmente a autores italianos, pero también a Lipsio y al amigo de éste, Padre Martín Antonio del Río, S. J., mencionado también por González de Salas. También a Caesar Boulanger: *De theatro ludisque scenicis libri duo* (1603). Cascales menciona también a Ravisio Textor: *Dictionario de epitetos* (París, 1518), utilizado también por Lope.

²⁶ *El Meior Príncipe / Traiano Augusto / Su Filosofia Política, Moral, y / Economía, deducida y traducida / del Panegyrico de Plinio, ilustrado / con margenes y discursos etc.* 1622. (Aprobación 1618.) Discurso IX, *Invectiva a las Comedias que prohibió Trajano, y Apología por las nuestras*: Fol. 120 v. y ss. (Bibl. univ. Salamanca 1/263; Bibl. Nac. Madrid 2/28104).

reda, en la *Idea de la comedia de Castilla*²⁷ de Pellicer y en el *Heráclito y Demócrito*²⁸ de A. López de Vega, dedicadas todas ellas exclusivamente al teatro— que encontramos interesantes ideas e indicaciones sobre la teoría y la práctica. En la bibliografía de Homero Serís encontramos también referencia a la existencia de un *Breve discurso de las comedias y de su representación*, de Diego Vich (Valencia, 1650)²⁹.

No excluirémos tampoco los «*Défenseurs*» del teatro nacional español publicados por Morel-Fatio en el *Bulletin Hispanique* en 1902, que son generalmente considerados como los representantes de la nueva teoría de la comedia, llegando Chaytor (*Dramatic Theory in Spain*) a presentarlos como los únicos y verdaderos.

Estas obras de reducida extensión se refieren a menudo, en sus disquisiciones, a los grandes tratados de poética españoles. No tiene razón Riley en creer que las teorías de un Pinciano, un Cascales o un Salas pudieron a duras penas llegar a conocimiento de un público numeroso³⁰. El Pinciano, por ejemplo, es la fuente de muchos pasajes importantes del *Exemplar poético* de Juan de la Cueva³¹. Tampoco era desconocido el Pinciano en el mundo literario al que pertenecían Cervantes y Lope³². Cristóbal de Mesa le cita, dato que no recoge ni el mismo Menéndez y

²⁷ D. Joseph Pellicer de Tobar: *Idea de la Comedia de Castilla en Lágrimas Panegíricas a la temprana muerte del gran poeta Juan Pérez de Montalbán ... En Madrid en la Imprenta del Reino MDCXXXIX*. (Bibl. Nac. Madrid R/7302, páginas 146 ss.)

²⁸ HERACLITO / I DEMOCRITO / DE NUESTRO SIGLO / *Describe su legitimo Filosofo. / Dialogos Morales, / Sobre tres Materias, La Nobleza la Riqueza / i las Letras ... / Por Antonio López de Vega. / Con Privilegio / Año M.DC.XLI*. (Bibl. Nac. Madrid 3/72153; Offentl. Wissensch. Bibl. Berlín Np. 306; U. B. Göttingen Scr. Var. arg. VI 8191, según W. Krauss, *op. cit.*). Entrambasaguas (*op. cit.*) supone que el capítulo sobre la comedia fue compuesto alrededor de 1620.

²⁹ Homero Serís, *Bibliografía de la lit. esp.*, núm. 2456. Nos ha sido desgraciadamente imposible consultar este texto y algunos otros.

³⁰ Riley, «The Dramatic Theories of Dr. Josepe A. González de Salas», *Hispanic Review*, 19, 3 (1951), pág. 202.

³¹ Véase ed. Walberg (*op. cit.*).

³² W. C. Atkinson, «The enigma of the Persiles», *Bulletin of Spanish Studies*, 24, 96 (1947), págs. 242-53.

W. C. Atkinson, «Cervantes, el Pinciano and the 'Novelas Ejemplares'», *Hispanic Review*, 16 (1948), págs. 189-208.

Muchas de las observaciones sobre teoría literaria en la *Dorotea* y en *Al teatro*, de don Francisco López Aguilar (que Romera Navarro —*op. cit.*, pág. 86, nota 5— supone también escrito por Lope de Vega), indican que su autor conocía la poética del Pinciano. En lo que se refiere a la teoría del «furor poético», Vilanova (*op. cit.*, página 620) compara las observaciones de Lope en la *Dorotea* con las de Carvallo en el *Cisne*. También el Pinciano (vol. 1, Ep. 3) trata de las cuatro clases de furor poético. Ciertos pasajes del «Prólogo al Conde de Saldaña» (*Jerusalén conquistada*) son también indicio de familiaridad con las teorías del Pinciano o, por lo menos, con doctrinas estéticas del mismo género de las que se encuentran en el Pinciano y en Carvallo. También parece haber relación entre el *Discurso sobre la Poética*, escrito en la *Academia Selvage*, por el *Ardiente*, de Soto de Rojas, 1612-23 (ed. C. S. I. C., Madrid, 1950) y la poética del Pinciano. Para la edición de 1623 del *Desengaño de amor en rimas*, en la que se publicó también el *Discurso*, escribió Lope de Vega una introducción que es una exposición de teoría literaria.

Pelayo³³; Cascales, Sepúlveda y Ordóñez le mencionan en relación con los problemas filológicos que plantea la interpretación de Aristóteles. Su teoría de la comedia y de lo cómico fue copiada por el autor de la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache*³⁴, con lo que una parte muy interesante de la teoría de la *Philosophía antigua poética* fue puesta literalmente en manos del público, así como sucedió con las «teorías» en el *Quijote*. En el *Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa³⁵ se encuentran extractos de las *Tablas poéticas* de Cascales, sobre todo en lo que respecta a su teoría dramática, que despertaba particular interés. El teatro era la forma preferida en que encarnaba la creación poética, y gozaba de una popularidad y difusión semejantes a las del cinematógrafo en la época actual. Había que contar con la intervención de la censura del Estado y de la Iglesia. Sobre los problemas que surgían con respecto a las cuestiones técnicas y prácticas que —como las de índole moral, por ejemplo— podían llegar a afectar la estructura misma de la teoría y la práctica, nos proporciona mucha información el rico material que Cotarelo y Mori compiló en sus *Controversias sobre la licitud del teatro*³⁶.

En Francia, el primer tratado comparable a la poética del Pinciano por su contenido aristotélico es el de Vauquelin de la Fresnaye, cuyo *Art poétique français* no se publicó hasta 1605. Weinberg supone, sin embargo, que el autor había comenzado ya la composición de su poética alrededor del año 1574³⁷. La poética de Delaudun, de 1597, muestra en sus teorías estéticas mayor parecido con el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo.

En realidad, la primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar surge precisamente en España. Se encuentra en el «Prohemio» de la *Propalladia* de Torres Naharro, que se publicó en Nápoles en 1517³⁸.

³³ Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, pág. 240). El tono que emplea Cristóbal de Mesa en sus *Rimas* (1611) al hablar del «arte del Pinciano» (poema: «A Juan de Velasco, Condestable de Castilla») es algo condescendiente —todo lo escrito en España le parece valer menos que lo italiano—.

³⁴ Segunda / Parte de / la Vida del Pícaro Guzmán de / Alfarache / Compuesto por Matheo / Luxan de Sayavedra, natural vezino / de Sevilla. / Dirigido a Don Gaspar / Mercader y Carroz, heredero legítimo de las Baronías de Bunyol, y siete Aguas / En Brucellas / Por Roger Velpius, en el Aguila de Oro; cerca / del Palacio Año 1604. Con Licencia (1602). (Bibl. Nac. Madrid. R/17456, página 313 y siguientes).

³⁵ EL PASAJERO. Advertencias utilísimas a la vida humana. Por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa. A la Excelentísima República de Luca. Con Privilegio. En Madrid por Luys Sánchez: año 1617. (Bibl. Nac. Madrid, R/3581).

Ediciones: 1. Selden-Rose, col. *Bibliófilos Esp.* (Madrid, 1914); 2. Justo García Morales, Col. *Crisol*, No. 118 (Aguilar, Madrid, 1945).

³⁶ Madrid, 1904.

³⁷ Bernhard Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance* (Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950), pág. 33 ss.

³⁸ *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro, edited by Joseph E. Gillet* (Pennsylvania, 1943); véase también J. de Vallata, *Poliodorus*, ed. José María Casas Homs (C. S. I. C., Madrid).

En relación con esta pequeña poética sería asimismo de gran interés investigar la difusión en España de Terencio y de sus comentarios³⁹. Terencio era imprescindible para la enseñanza académica, con lo cual vino a ser también la fuente de las teorías sobre la comedia que encontramos en las poéticas. Las ideas fundamentales de la poética de Carvallo, por ejemplo, proceden de los *Prenotamenta* de José Badio Ascensio a su edición de Terencio⁴⁰.

En Florencia, las comedias de Terencio habían sido editadas por Faerno y publicadas de nuevo en 1565. Esta fue la edición que utilizó Pedro Simón Abril para su traducción de Terencio de 1577 (Zaragoza), traducción que se publicó por segunda vez en 1581, con la ayuda del Brocense y de nuevo en Alcalá en 1583⁴¹. Parece que la edición de 1577 iba acompañada de un *Tratado sobre la tragedia y la comedia a Cornuto o Aspero*⁴². Esta edición en español había sido precedida por dos en latín: *Ennarationes in P. Terentii Comoedias*, de Pedro de Figueroa (Valencia, 1569)⁴³, y *Terentii A. Comediae sex* (Salamanca, 1573), de Juan Baptista de Terranova.

No es, pues, que desde la publicación del «Prohemio» de Torres Naharro en 1517 hasta la aparición del siguiente tratado poético de mayor cuantía, la *Philosophía antigua poética* del Pinciano en 1596, no se hubiese reflexionado sobre el género dramático: también entre las obras de Vives encontramos un pequeño tratado sobre la comedia⁴⁴, y la evidencia de los prólogos de las obras dramáticas mismas nos demuestra que no faltaba quien reflexionase sobre la teoría y la práctica del teatro. También hay que tener en cuenta el teatro humanístico⁴⁵. Aun en los comentarios

³⁹ Véase también «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Prerennaissance Spain», *Hispanic Review*, 24, 3 (1956), págs. 191-206.

⁴⁰ *Terentius cum Commento. P. Terentii aphri comicorum elegantissimi: comedie a Guidone Juvenale per quem litterato familiariter explanate, et a Jodoco Badio Ascensio una cum explanationibus rursum annotata atque recognite, cumque, eiusdem Ascensii Prenotamentis atque annotamentis suis locis adhibitis*. París, 1512 (Bibl. Nac. Madrid R/18001). Cf. B. Weinberg, «Badius Ascensius and the transmission of medieval literary criticism», *Romance Philology*, 9, 2 (1955-6), pág. 209.

P. Renouard. *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Bade Ascensius, imprimeur et humaniste - 1462 - 1535 -* (Em. Paul et Fils Guillemin, París, 1908) 3 vols.

⁴¹ *Las seis Comedias de Terencio conforme a la edición del Faerno, impresas en latín y traducidas en Castellano por Pedro Simón Abril, natural de Alcaraz. Dedicadas al muy alto y muy poderoso señor don Hernando de Austria Principe de las Españas, Con Privilegio. Impreso en Alcalá, Por Juan Gracián. 1583* (Bibl. Nac. Madrid R/1141). Edición bilingüe latín-español.

⁴² Es posible que sea uno de los tratados sobre la comedia y la tragedia que se atribuían a Evancio (como el Donato). A Evancio le llamaban el «cornuto».

⁴³ Ejemplar utilizado: Bibl. Nac. Madrid, R/27220.

⁴⁴ Luis Vives, *Opera* 1535 (Bibl. Nac. Madrid 2/27838), *Opera* 1555, *Basileae*. (Bibl. Nac. Madrid R/25671) *Arte dicendi liber III*.

⁴⁵ La última obra de envergadura sobre este tema: Justo García Soriano, *El teatro humanístico en España* (Madrid, 1950).

latinos sobre Horacio y Aristóteles se encuentran en algunos casos referencias de actualidad a las formas dramáticas de la época.

En su *Pasagero*, Suárez de Figueroa anuncia la próxima aparición de una poética escrita por él. También Lope parece haber sido autor de una poética. De todos modos, no todo lo que se hizo en materia de escritos teóricos, tratados y escolios, etc., nos ha sido conservado y nos es accesible actualmente ⁴⁶. En las obras de todos los grandes autores del Siglo de Oro se encuentran con frecuencia observaciones de teoría literaria. La teoría impregnaba el clima literario de aquella época, que con tan vivo interés seguía la evolución de los debates de teoría literaria en Italia. Habrá que revisar la opinión que da por sentada la poca importancia de la teoría en España.

⁴⁶ Así, por ejemplo, Jerónimo de Mondragón, *Arte para componer en metro castellano* (véase Vilanova, *op. cit.*).

Pedro de Salas, *De arte poética* (Valladolid, 1618) y P. Francisco Mancedo, S. J., «Professor de Poetica i Chronologia en los Estudios Reales de Madrid», *Ars Poetica* (mencionados por Nicolás Antonio; véase también González de Salas, *Arte Nuevo* - aprobación) y otros más.

ESTUDIO

CAPÍTULO III

EL PROBLEMA DE LA CLASIFICACION DE LOS GENEROS

1. LA CONTROVERSIA ENTRE FRANCISCO CASCALES Y PEDRO GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA SOBRE LA CLASIFICACIÓN DE LA POESÍA EN TRES GÉNEROS: DRAMÁTICO, ÉPICO Y LÍRICO.

La clasificación de la poesía en los tres géneros —dramático, épico y lírico— es de origen moderno¹. Es posible que sea el español Francisco Cascales el primero en fundamentarla y defenderla explícitamente². En sus *Tablas poéticas*, y siguiendo el ejemplo de Minturno, Cascales distingue tres géneros principales: «La poesía se divide en tres especies principales: Epica, Scénica y Lírica» (*Tablas poéticas*, pág. 37).

Ordóñez das Seyjas y Tobar les da el nombre de «predicamentos» que se definen con la ayuda de los «instrumentos», o sea mediante la observación de los distintos modos de utilizar el medio literario. Se declara convencido de que Minturno ha conseguido con ello el método más seguro de clasificación de los tres posibles que ofrece Aristóteles y el que permite establecer la distinción más clara entre los varios grupos. El resultado, en realidad, tiene mayor parecido con la clasificación que encontramos esbozada en Horacio: según Ordóñez, Minturno incluye en la categoría de la poesía épica «los poemas que imitan solo con el lenguaje en verso». A la segunda categoría pertenece «lo teatral y representativo», y en la tercera se incluye todo lo que puede ser cantado o adaptado a música instrumental³.

Es importante la frase de Cascales: «El scenico es dramático siempre» (*Tablas*, pág. 37). Pero se comprende solamente si se tiene en cuenta que, además de la poética del Estagirita, además de Platón y Horacio, también el esquema clasificatorio de Diomedes seguía ejerciendo en el

¹ Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (Francke, Berna, 1951) pág. 335.

² Irene Behrens, «Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jh.». *Beihfte zur Zeitschr. für Roman. Philologie*, 92 (1940), pág. 129: «Obwohl der spanischen Poetik wegen ihrer Unselbständigkeit von Saintsbury wenig Bedeutung beigelegt wird, so ist doch der angegebene Passus für unser Thema von ausserordentlichem Interesse, weil hier zum erstenmal die Dreiteilung der Poesie in Epos, Drama u. Lyrik nachdrücklich bewiesen und verteidigt wird»; véase también página 211.

³ Ordóñez, *op. cit.* (1626), Introducción.

siglo XVI marcada influencia sobre los intentos de clasificación de los géneros poéticos. En definitiva, era la base y punto de partida de las nuevas distinciones.

Es sólo gracias a su conocimiento del esquema de Diomedes que el maestro Pedro González de Sepúlveda, de la Universidad de Alcalá, pudo objetar al licenciado Francisco Cascales que su clasificación en tres grupos no representaba una definición de los géneros según su naturaleza esencial, sino según el modo narrativo empleado.

2. LA INFLUENCIA DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES EN LA CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS.

Que pone tres especies de Poesía, Lyrica, Scenica, Epica..., pero si no me engaña mi juyzio no son tan pocas, porque esas si bien se mira, mas son diversos modos de que el Poeta usa en sus narraciones, que diversas especies de imitacion. Quién dirá, que la Comedia i Tragedia son una specie. Por ventura no se difieren mas que en numero no hay mayor diferencia entre una Comedia i Tragedia, que entre dos comedias? ⁴.

Hay que comprender esta actitud como consecuencia de la evolución de las teorías estéticas durante el Renacimiento. «Aun para Dante —escribe E. R. Curtius—, la comedia es un género de narración poética en estilo humilde (Carta a Can Grande)» ⁵.

Siguiendo a Diomedes, la poesía se caracteriza como *narratio*, y la poética es, por consiguiente, una subdivisión de la retórica. Solamente al ir triunfando la poética aristotélica a partir de mitades del siglo XVI se subordina la retórica a la poética: la consideración de la obra de arte exclusivamente desde un punto de vista lingüístico y formal, partiendo de la métrica, no había conseguido explicar en modo satisfactorio la esencia de la poesía, que es de lo que se trataba. Llega, pues, el momento en que se admite que las perfecciones retóricas y métricas son, filosóficamente hablando, accidentes, aunque, desde luego, accidentes bien necesarios.

La cuestión de la esencia de la poesía había adquirido actualidad: los grandes escolásticos habían delimitado la poesía ante la verdad de la filosofía y, sobre todo, de la teología, como una ficción, una mentira. La escolástica había pronunciado un juicio de valor que el humanismo —desbordante de entusiasmo por la literatura de la antigüedad— se afanaba por

⁴ *Cartas Philológicas* (1634). *Decada Tercera*. Epistola IX. El Maestro Pedro González de Sepúlveda / Al Licenciado Francisco Cascales (sobre sus *Tablas Poéticas*). folio 150.

⁵ E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Ldt. Mittelalter*, pág. 390, nota 3.

anular con Albertino Mussato, Petrarca y Boccaccio⁶. En los tratados escritos en defensa de la poesía se la identifica con la filosofía y la teología.

Pero había aún otra arma más eficaz contra el argumento de la mentira. Es hecho generalmente reconocido que lo que ayudó al aristotelismo a triunfar en la preceptiva fue el Concilio de Trento. Después de lo que había sucedido con la Reforma había, entre otras urgentes tareas, que volver a definir los métodos de la teología —sobre todo en lo que respecta a la exégesis bíblica— y volver a delimitar también el terreno que correspondía a las ciencias y a las artes. Tanto los poetas como los teólogos tuvieron que interesarse por la cuestión de la esencia de la poesía, que es, fundamentalmente, una cuestión filosófica. Pero mientras los teólogos seguían, no menos que en el pasado, consagrandose sus esfuerzos a demostrar que la única verdad residía en la teología, los poetas buscaban la justificación filosófica de su arte. Uno de los documentos fundamentales para ello era el capítulo IX de *περί ποιητικῆς*, cuyo autor distingue muy estrictamente entre ciencia y poesía, pero calificando a esta última de más filosófica, comparada con la reproducción histórica de los hechos. La actividad poética podía, pues, parangonarse con la filosófica y la poesía no era en modo alguno inferior en valor intrínseco a la filosofía.

Según Aristóteles, la poesía tiene en común con la pintura y con la música el carácter de ser *mimesis*, distinguiéndose de aquéllas esencialmente por el hecho de utilizar el lenguaje como instrumento. Esta constatación de orden general se deducía del examen de los más distintos tipos de poesía, que se diferenciaban a su vez entre sí no sólo por las distintas maneras de utilizar el idioma, o sea por el estilo, sino también por características articulaciones de contenido, estructura y efecto. La distinción esencial que caracteriza a las artes es, pues, la *mimesis*. He aquí por qué Sepúlveda se lanzó al ataque contra la clasificación de Cascales. El punto era de capital importancia, puesto que el siglo XVI había encontrado en esta distinción fundamental del tratado aristotélico la justificación racional de la poesía.

A Aristóteles no le interesaba la subdivisión de la poesía en géneros ni su clasificación, sino la definición de la esencia misma del fenómeno poético. El «modus» de que habla Sepúlveda, la narración, es en la *Poética* solamente uno de los varios criterios, todos ellos igualmente válidos e indispensables, que se utilizan para distinguir las obras unas de otras. A la fijación de las especies se llegaba solamente a través del examen de todos los elementos que integraban la *imitatio*: materia, modo e instrumentos. Lo que Sepúlveda temía era que se volviese a caer en una clasificación que se creía haber superado ya para siempre en el momento en que se reconoció que la poesía era *mimesis*, *imitatio*.

⁶ E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, Cap. 12: «Poesía y Teología.»

Es por esta misma razón que López Pinciano escribe en su *Philosophia antigua poética*: «aunque alguno pudiera decir que no son las poéticas diferencias más que tres, porque la trágica y cómica caen debaxo de un género no ha lugar: que la cómica y la trágica son en otras cosas tan diferentes..., y que se distinguen como blanco y negro» (I, 245).

La *Poética* de Aristóteles siguió fomentando, por su forma y sentido, la consideración de los géneros por separado, característica de la antigüedad y, en particular, la estricta distinción entre tragedia y comedia, que se conocía y practicaba no solamente en Italia y en Francia. La encontramos asimismo en textos españoles: Cascales mismo, en sus comentarios latinos a la poética de Horacio, da una clasificación cuádruple de la poesía en tragedia, comedia, épica y lírica⁷. Idéntica clasificación encontramos, por ejemplo, en Cervantes⁸, Cristóbal de Mesa⁹, Juan de la Cueva¹⁰, Soto de Rojas¹¹, Mártir Rizo¹², Fernando de Vera¹³ y muchos otros. También la reconoce Lope de Vega. Toda persona culta y que se interesase por la literatura estaba familiarizada con esta enumeración de los géneros, que representaba al mismo tiempo la solución más sencilla del problema de cómo integrar en el sistema los géneros clásicos posteriores a Aristóteles que se encuentran en la literatura latina.

Solamente teniendo presente este clima de estricta separación y ordenación de los géneros se aprecia el carácter particular de la comedia española, que, según el punto de vista que se adopte, aparece como fenómeno reaccionario o revolucionario. La llamada guerra literaria en torno al teatro se manifiesta en la literatura del siglo XVII precisamente porque los autores no sólo conocían las reglas, sino que les reconocían vigencia y sentían, por consiguiente, la necesidad de definir su propia posición con respecto a ellas.

3. «ESCÉNICO» Y «DRAMÁTICO». EL TÉRMINO «DRAMA» Y LA DOCTRINA DE DIOMEDES Y DE DONATO.

El uso del término «escénico» en la clasificación de Cascales y la equivalencia de «escénico» y «dramático» en los tratados italianos son pri-

⁷ *Op. Cit.* (1639): «intellige quadruplicem esse materiam: epicam, comicam, tragicam, lyricam.»

⁸ *Quijote* I. Cap. 47: «Porque la escritura de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico.»

⁹ *Compendio, op. cit.*, fol. 148 v. y ss.

¹⁰ *Exemplar Poeticum.*

¹¹ *Desengaño de / Amor en Rimas del Licenciado Pedro Soto de Rojas* (1623) - *Discurso sobre la Poética: Epopeya, Trágica, Cómica, Ditirámica.*

¹² *Poetica de Aristoteles etc.*, *op. cit.*, «Introducción a este Arte Poetica.»

¹³ *El Panegirico por la Poesía, op. cit.*, pág. 19: «desmembrando la poesía en quatro modos y estilos poeticos... Trágico, Cómico, Lyrico, Epico».

meros pasos hacia la terminología actual de «drama» o «género dramático». La palabra «drama», desde luego, se conocía, pero no pudo generalizarse su uso ni llegar a tener el sentido que le da el *Tesoro de la lengua castellana*¹⁴, «representación fabulosa de comedia o tragedia», antes de que se conociese el capítulo III de la *Poética aristotélica*¹⁵.

Vemos así que Jacopo Mazzoni define: «δράμα, è voce assai più generale di tragedia» (1587)¹⁶. Verdad es que el sevillano Hernán López de Yanguas escribió un *Drama* ya en la primera mitad del siglo XVI¹⁷, pero cabe preguntarse si aquel título revela verdaderamente la influencia del pasaje III, 1448a, 28-29, de la *Poética* de Aristóteles, ya que el adjetivo «dramático» era conocido desde hacía tiempo por el esquema de Diomedes, y había la posibilidad de que el sentido moderno de los términos «drama» y «dramático» empezase ya a perfilarse hasta cierto punto antes de que se conociese la *Poética*¹⁸.

El esquema de Diomedes se había difundido gracias al comentario de Terencio, pero también su *Ars Grammatica* había sido impresa en París en 1498, y lo fue de nuevo en 1527, junto con la de Donato¹⁹.

José Badio, por ejemplo, da cabida a doctrinas procedentes de Diomedes y de Donato en su comentario a Horacio y en los *Prenotamenta* al teatro de Terencio²⁰.

¹⁴ *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Sebastián de Covarrubias según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Noydens publicadas en la de 1676* (Barcelona, 1943).

¹⁵ Véase Robertello, *Explicatio eorum omnium, quae ad Comoediae artificium pertinent* (1548). Citado según M. T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century* (Univ. of Illinois Press, Urbana, 1950), pág. 227: «A third difference established among the kinds of poetry is attributed to the several ways of imitating. Comedy imitates men who are, as it were, carrying on business and acting, albeit this, too, it has in common with Tragedy; whence it has come about that Comedy as well as Tragedy were called by the ancients δράματα i. e. acts, from δράν which means to act or to carry on business.»

¹⁶ *Discorso di Jacopo Mazzoni. Intorno alla Risposta, et alle opposizioni fattegli Dal Lic. Francesco Patricio. En Cesena* (1587) pág. 10.

¹⁷ Véase *Hist. general lit. hisp.*, vol. III, pág. 137. El *Drama* empieza con la frase: «más ha que guardo rebaños...»

¹⁸ Véase Webber, «Plautine and Terentian Cantares in 14th Century Spain», *Hispanic Review*, 18 (1950), págs. 93-107.

¹⁹ Véase E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, pág. 440, nota 7.

²⁰ Terencio, *Comoediae*, Comentarios de Donato y Juan Calpurnio, Treviso (1477), Venecia (1491), etc.

Sobre el significado de los Comentarios a Terencio para la evolución de la teoría dramática, véase M. T. Herrick, *Comic Theory in the sixteenth Century*, (op. cit.)

José Badio Ascensio: P. Renouard, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Bade Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462-1535* (Em. Paul et Fils, Guillemin, París, 1908), 3 vols.

B. Weinberg, «Badius Ascensius and the transmission of medieval literary criticism», *Romance Philology*, 9, 2 (1955-6), pág. 209.

Hay una primera edición de Terencio con el comentario de Badio, sin los *Prenotamenta*, de 1493, en Lyon. Herrick (op. cit.) cita otras dos: Lyon, 1498 (Guido Juvenal, Badio) y Estrasburgo, 1499 (Donato, Guido Juvenal, Badio). Es probable que los *Prenotamenta* apareciesen por primera vez en 1500. La edición de 1502 desde luego los incluye. En los *Prenotamenta* se incluye todo el material precedente, y en

No sólo Torres Naharro basó en estos *Prenotamenta* su teoría de la comedia²¹. Luis Alfonso de Carvallo también se apoya en la clasificación de Badio, y por consiguiente en la de Diomedes²², como ya lo hiciera el Pinciano antes que él²³. Y no hay que olvidar que aun el *Tesoro de la*

particular un comentario a la *Epistola ad Pisones* que se había publicado por vez primera en 1500. Herrick cita otra edición, de Lyon, 1508, que incluye los comentarios de Badio (Badio, Guido Juvenal) y una edición de Lyon, 1518, *Comicorum Latinorum principis comedie*, con comentarios de Donato, Guido Juvenal. Badio y Pablo Malcolo).

Para el presente trabajo se ha utilizado:

Terentius cum commento / P. Terentii aphri comicorum elegantissimo comedie a Guidone Juvenale per quem litterato familiariter explanate, et a Jodoco Badio Ascensio una cum explanationibus rursus annotata atque recognite, cumque eiusdem Ascensii Prenotamentis atque annotamentis suis locis adhibitis. Paris aug. 1512 (Bibl. Nac. Madrid R/18001).

²¹ Véase J. E. Gillet, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, (Pennsylvania, 1943) en particular el comentario al volumen 3 (1951).

Para el comentario al «Prohemio» de Torres Naharro, Gillet utiliza una edición de Terencio con los *Prenotamenta* de José Badio de 1505, y opina que no se ha concedido hasta ahora suficiente importancia a este pequeño tratado dramático de Badio. Los trabajos de Herrick, el artículo de Weinberg, y un estudio más detallado de las teorías dramáticas españolas no hacen más que confirmar esta opinión.

²² Diomedes: I. 482-83, en G. L. Keil, véase también E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, pág. 439.

I. *Activum vel imitativum (dramaticum vel mimeticum):*

(sine ulla poetae interlocutione)

Tragedia, comedia, pieza de sátiras, mimo, églogas I y IX de Virgilio.

II. *Ennarativum (exegeticon vel apangelticon)*

(sine ullius personae interlocutione)

Geórgicas 1-3 de Virgilio, y primera parte del Libro IV, *Carmina Lucreciana*.

a) aenageltice: Sentencias (theognis).

b) historice: narraciones, genealogías (Hesiodo, *Theogonia*).

c) didascalice: contiene materia filosófica (como Empédocles, Lucrecio, astrología de Arat, Cicerón).

III. *Commune vel mixtum (koinon vel mikton)*

Con intervención (*interlocutione*) del poeta y de los personajes, como en la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*.

a) Heroica species: *Iliada*, *Eneida*..

b) Lyrica species: Arquíloco y Horacio.

²³ El Pinciano, *op. cit.*, I, pág. 280 y ss. Hay que tener en cuenta además que el Pinciano aplica la concepción aristotélica de la poesía como imitación al sistema clasificatorio de Diomedes. En consecuencia, el esquema de Diomedes comprende subdivisiones en las cuales se encuentran poemas que lo son sólo por su forma externa. Pinciano los llama «poemas muertos», en contraste con los «poemas vivos o perfectos», cuya esencia es la imitación. Distingue además entre poemas regulares e irregulares. Son regulares los que pertenecen siempre al mismo género o categoría: *(siempre vivo)*

I. *Poema activo*

Tragedia, comedia, sátira antigua = regular, porque siempre activas, imitativas y representativas.

Virgilio, Eglogas I, III, V, IX = irregular, ya que otras églogas pertenecen a otros grupos. Aquí se evidencia que lo dominante es el género individual, como por ejemplo la égloga, etc., que se trata de definir, desde el punto de vista de su contenido, mediante el esquema de Diomedes y los criterios de Aristóteles, imitación, etc.

lengua castellana, al explicar el término «drama», hace referencia a la «narratio dramatice».

En el comentario a Horacio estudiado por B. Weinberg, Badio se atiene muy estrictamente a la clasificación tradicional del *ars grammatica*, mientras que en la edición de los *Prenotamenta* (1512) consultada por nosotros se introducen pequeñas pero significativas modificaciones en lo que respecta al *genus dramaticum*. La comparación con los pasajes respectivos de la poética de Carvallo parece demostrar que el texto de que éste tenía conocimiento al componer su *Cisne* fue la edición de Terencio en su versión de 1512²⁴.

- II. a) *Poema enunciativo perfecto*.
ditirámico-descriptivo = regular = lírica. En un capítulo posterior también se denomina así. Virgilio, Eglogas IV, X. Sátira.
- b) *Poema enunciativo muerto*.
Angélico: sentencias, p. ej. Miguel Verino.
didascálico: a do enseñan artes y disciplinas especialmente: Empédocles, Lucrecio, Nicandro.
histórico: Herodoto, *Farsalia*, de Lucano.
- III. *Poema común (siempre es vivo)*
heroyco = regular, porque pertenece siempre al género mixto y es siempre imitativo.
 Ovidio, Epístolas.
 Horacio, algunas odas y epodas V.
 Virgilio, Eglogas II, VI, VII, VIII.

También Escaligero había conservado la división en *activo*, *enarrativo* y *común*.

El Pinciano distingue, sobre esta base y de acuerdo con Aristóteles, cuatro géneros principales: comedia, tragedia, epopeya y ditirambo. Califica al ditirambo (III, página 89 ss.) de «lírica» en la Epístola X y comprende bajo esta calificación todo lo que va acompañado de canto y baile o música, o sea todo lo que comprende elementos armónicos y rítmicos. Da como ejemplos «Peanes de Aristóteles, Scholio, Hymnos». Como materias indica «amores, rencillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanzas de la templanza y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negocios y cosas desta manera». Formula una distinción lingüística entre este género y la epopeya.

Todo ello anuncia ya la clasificación tripartita en drama, epopeya y lírica.

²⁴ *Prenotamenta* (1512)

Et hoc modo triplici sunt poetarum opera. Nam grece quedam dicunt *drámatica* (!) quedam *exegematica* et mixta. *Drámatica* dicuntur latino vocabulo activa: hoc est imitativa seu representativa, in quibus poeta ipse nusquam loquit: sed introducit loquentes et rem ipsam agentes et representantes. in quo genere sunt omnes tragedie: omnes comedie: omnes mime: quedam egloge: quidam dialogi: et omnia in quibus auctor non loquit: sed solummodo persone per ipsum introducte. *Exagematica* latine dicuntur narrativa seu recitativa: in quibus solus auctor loquitur. ut sunt libri eorum qui aliquid docent: aut precipiunt sive artem grammaticam ut doctrinale: seu phisicam ut lucretii: seu astrologiam ut aratius: seu agriculturam ut georgicam virgilii

Cisne de Apolo Cap. III. § 2.

... que el poeta usa de tres formas y estylos en sus poesías, que son Dramática, Exagematica, y Mixta ... esos nombres ... griegos son ... *Drámatica* (!) poesía, es aquella que los latinos llaman activa, o representativa, en la qual nunca el poeta habla en su nombre, pero induze o introduze personas, que hablen y representen el mismo caso, de cuyo genero de poesía son las comedias, tragedias, coloquios, diálogos, y algunas églogas. *Exagematica* poesía es la que en latín llaman narrativa, y en ella solo habla el poeta en su nombre, en cuyo genero se cuentan los libros, y artes que enseñan alguna cosa, como es la poetica de Oracio, el arte de amar de Ovidio, las Georgicas de Virgilio, y otras poesías semejantes. *La Mixta* poesía es compuesta destas dos Drama

En el texto de 1500 se lee «poematis genera sunt tria. Aut enim activum est aut imitativum quod Greci dramaticon vel mimeticon vocant, aut enarrativum, etc.», mientras que el texto de los *Prenotamenta* de 1512 da una fórmula más abreviada: «Et hoc modo triplici sunt poematum opera. Nam grece quedam dicunt dragmatica quedam exegematica et mixta.»

La definición del género dramático es la siguiente:

«Dragmatica dicuntur latino vocabulo activa: hoc est imitativa seu representativa, in quibus poeta ipse nusquam loquit; sed introducit loquentes et rem ipsam agentes et representantes, in quo genere sunt omnes tragedie: omnes comedie; omnes mime: quedam egloge: quidam dialogi: et omnia in quibus auctor non loquit: sed solummodo persone per ipsam introducte.»

El uso de «representare» (que falta en el comentario a Horacio de Badio) podría quizá indicar ya el sentimiento de una equivalencia entre lo dramático y lo escénico. Pero no hay que olvidar que la *narratio dragmatica*, según Diomedes, abarcaba variedades netamente no representables, y ello precisamente porque se había perdido el concepto de una relación entre lo escénico y la comedia y la tragedia.

Carvallo incluye en este grupo solamente comedias, tragedias, diálogos y algunas églogas, añadiendo también los «coloquios». Ello significa, pues, que trata de englobar dentro de este género todo lo representable, pero sin establecer una relación estricta entre esta categoría y el «estilo dramático».

Se encuentran, en efecto, en España diálogos, coloquios y églogas destinados a la representación escénica.

Compusieron diálogos para la escena Rodrigo Cota (1470)²⁵, Torres Naharro (1517)²⁶ y Lope de Rueda (1559)²⁷. Rueda compuso asimismo

preter pauca fabulosa que inseruit quarto lib. *Mixta* autem sunt quibus nunc poeta ipse loquitur: nunc alios seu deos seu homines loquentes introducit. cuius modi sunt carmina historiographa et heroica.

tica y Exagematica, se puede llamar comun. En la qual el Poeta ya habla por sí, y de su parte y ya introduciendo un razonamiento dicho por tercera persona, que llaman prosopopeya, como es muy ordinario en las Historias, y en todas estas tres diferencias se halla todo lo que hay escripto.

La ortografía «dragmática», que Carvallo toma de Badio, procede de la Edad Media y se encuentra por ejemplo en Pedro Helia (1141-1150), Guillermo de Conches (alrededor de 1145) y Juan Balbi. Véase Irene Behrens (*op. cit.*) págs. 45 y 58.

Donde Badio, al hablar del género dramático, dice «sed *introducitur* loquentes» Carvallo distingue entre «*induzir*» e «*introduzir*». La explicación de esta distinción se encuentra en el capítulo siguiente: (III, 3): «y el meter estas personas llamandolas por sus nombres, se llama *induzir*. Pero quando debajo de unos personajes se entienden otros alegoricamente, se llama *introduzir*». Sigue en esta distinción a Fray Luis de León (*Cantica Canticorum*, Salamanca, 1580).

²⁵ *Diálogo entre el amor y el viejo*.

²⁶ *Diálogo del Nacimiento* (en *Propalladia*).

²⁷ *Diálogo sobre la invención de las calzas*.

coloquios²⁸; en el *Codex de autos viejos* se han conservado dos; de 1450 hay el *Coloquio de Fenisa* (Sevilla) y *De Fide ipsa*, que tratan ambos de temas religiosos. El segundo de éstos incluye el personaje del «bobo», introduciendo un elemento jocoso en una pieza religiosa. Harto conocidas son las églogas representables de Juan del Encina²⁹. También Lope de Vega compuso coloquios y églogas representables.

No sólo la creciente popularidad del teatro, sino también la reflexión teórica que la acompañaba paso a paso restituyeron al término «dramático», ya en el siglo xv, su verdadera acepción. En los pequeños tratados sobre la comedia y la tragedia, atribuidos en parte a Donato y en parte a Evancio, que acompañaban por lo general a las ediciones de Terencio, se hace resaltar con respecto a la comedia que «in gestu et pronuntiatione consistit»³⁰, pasaje que debe haber tenido presente Naharro cuando llama a la comedia en su «Prohemio» un «artificio ingenioso de... acontecimientos por personas *disputado*».

A partir de fines del siglo xv se representa todo lo que Diomedes había incluido, por su forma retórica, en el *genus dramaticum*, o sea también las églogas y los diálogos. Se procede a una especie de inversión de los términos tal y como se concebían en el siglo v d. J. C., considerándose ahora como «dramático» todo lo que se presenta en forma de diálogo. Con ello se explica la forma de muchas piezas teatrales del siglo xv e incluso de todo el siglo xvi, que se caracterizan por una cierta pobreza en lo que se refiere a la acción y a la unidad de la misma en el sentido clásico. Ello es debido precisamente a que correspondían a la teoría que se había formulado. Aunque las comedias de un Terencio o de un Plauto o las tragedias de un Séneca se reconociesen como modelos ejemplares para la articulación de la acción dramática, y aunque los comentarios al teatro de Terencio ofreciesen una teoría completa del drama, que subrayaba ya la importancia de la estructura del mismo, proporcionando al mismo tiempo los medios técnicos necesarios, la idea de que el drama es, en esencia, imitación de acontecimientos y acciones humanas no podía entrar a formar parte de la preceptiva ni ser practicada deliberadamente en el teatro hasta que no se hubo vuelto a descubrir la teoría aristotélica de la poe-sía.

²⁸ Tres coloquios pastoriles. En prosa: *Camila, Tymbria*; en verso: *Prendas de amor*.

²⁹ El arte dramático de Encina hizo escuela. Le siguen toda una serie de autores: Lucas Fernández, Juan de París, El Bachiller de la Pradilla, Fernán López de Yanguas.

³⁰ *Thesaurus graec. antiqu. Gronoviae. 1735 (op. cit.) Donati Fragmentum De Tragoedia et Comoedia: d.1697 B: «Comoedia vero, quia poema sub imitatione vitae atque morum similitudine compositum est in gestu et pronuntiatione consistit.» Véase también, Terencio, Comoediae, 1532 (Bibl. Nac. Madrid R/18669). Elio Donato: «Comoedia vero, quia poema sub imitatione vitae atque similitudine compositum est; in gestu, et pronuntiatione consistit.» (Compárese Webber, *op. cit.*)*

4. LA CONTRIBUCIÓN DE HORACIO.

La poética de Horacio había sido traducida y comentada ³¹ antes que la de Aristóteles, y fue en España precisamente donde disfrutó por mucho tiempo de gran popularidad.

No se habla allí de «dramático», pero la tragedia, la comedia y también las piezas de sátiros se desenvuelven en la escena. Se distingue entre la poesía que presenta los acontecimientos en la escena y la que se limita a referirlos: «aut agitur res in scenis aut acta refertur» (v. 179). La poesía lírica o mélica constituye un tercer grupo. Ya José Badio compara la forma dramática con la narrativa, y Escalígero le sigue en 1561: «principiò aliis quoque fabulis convenit non dramaticis, quae simplici narratione recitari possunt» (I, 5). Jerónimo Vida, cuya poética se cuenta entre las mejor conocidas de las italianas en España, hace también suya la clasificación de Horacio:

*Nam licet hic divos, ac Dīs genitos heroas
In primis doceam canere, & res dicere gestas,
Haec tamen interdum mea te praecepta juvabunt,
Seu scenam ingrediens populo spectacula praebeas,*

(I, 41-4).

El término «activo» en vez de «dramático» en el Pinciano procede de la gramática de Diomedes: «activum vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant» (G. L. I., 422K), pero añade, polemizando contra la antigua concepción: «las acciones trágicas y cómicas se dicen activas porque tienen su perfección en la acción y representación» (I, 244).

Es, pues, en la representación escénica que se cifra el sentido de la tragedia y la finalidad que persigue. Aquí se realiza plenamente por vez primera la poesía dramática. Es por ello que el Pinciano se refiere en otra ocasión a «acciones dramáticas y representativas» (II, 86) al hablar de la acción de la tragedia y de la comedia, para distinguirlas de la épica, cuya acción no se representa. Por ello define el Pinciano la comedia y la tragedia como imitaciones representadas de una acción, en el sentido de la teoría aristotélica (III, 1448a, 28-29). Se recordará que Aristóteles insiste con harta frecuencia en la importancia del efecto dramático. El desarrollo de la acción dramática se concibe siempre en relación con un público que la ve y la escucha.

³¹ Véase Spingarn (*op. cit.*) y Herrick, «The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism», *Illinois Studies in Language and Literature*, vol. 32 (Univ. of Illinois Press, 1946).

En este aspecto, la teoría y la práctica iban muy de acuerdo, y no por casualidad; nadie tenía más conciencia que Lope de Vega de que la poesía dramática existía esencialmente en su representación, insistiendo por ello constantemente en la importancia del efecto teatral, clave de toda dramaturgia.

El término «dramático» podía utilizarse desde ahora tanto para hablar del modo narrativo como para referirse a la representación activa en la escena, pero siempre y sobre todo con el sentido de «imitación de acción».

5. «DRAMA» Y «NARRATIO DRAMATICA».

Que el «drama» fuese una imitación de acción se desprendía ya de la clasificación de Platón: ésta fue precisamente la clase de poesía, la mimética, que Platón trató de excluir de su república ideal, recurriendo en su clasificación al concepto de *narratio*, puesto que le parecía doblemente nociva. Se equiparan, pues, en este caso lo dramático y lo mimético.

En primer lugar, la poesía mimética imitaba no sólo buenos, sino también malos efectos, ya que era imagen de las acciones de los hombres. Podía, por consiguiente, dar *mal* ejemplo y perturbar los ánimos. En segundo lugar, la imitación poética representaba un alejamiento de tercer grado de la verdad de las ideas, puesto que, siendo reproducción de la verdad, era inferior a ésta.

Esta poesía de imitación se caracterizaba por la presencia de personajes en acción, que el autor dejaba evolucionar sin manifestarse él mismo directamente. Puesto que la épica, de acuerdo con esta descripción, también participaba de lo mimético, se le negaba asimismo el acceso a la república ideal.

Para Diomedes, que sigue el método platónico de clasificación, la «imitación de acción» no tiene ya importancia para la tragedia y la comedia. El concepto de lo dramático ha dejado de incluir esta idea. Los términos «dramático», «mimético-imitativo» o «activo» se refieren aquí solamente a la forma retórica de la narración.

Hubo que esperar el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, que demuestra el carácter mimético de la pintura, la música y la poesía (y en lo que a este última se refiere, no solamente para el drama y la epopeya, sino también para el ditirambo, considerando la imitación como característica esencial de toda poesía), antes de que el interés de los comentaristas del siglo XVI volviese a extenderse a la imitación de acción. Vemos entonces que un Mártir Rizo, por ejemplo, no reconoce como legítimo ningún tipo de poesía al que falte este elemento esencial.

La tragedia y la comedia se presentan entonces como miméticas o dramáticas por partida doble, ya que ponen en escena una imitación de acción, siendo, por lo tanto, imitación de imitación.

En este sentido hay que comprender el término «dramático» en González de Salas (1633): «los que en nuestra edad escribieron Fabulas de qualquiera dramática especie» (Introducción, pág. 8).

Pero ya el *Tesoro de la lengua castellana* había formulado la significativa distinción entre «drama» y «narratio dramatica»: «drama, vale representación fabulosa de comedia o tragedia, en que no interviene la persona del autor, sino que hablan los representantes o personajes introducidos, vide 'narratio dramatica'».

La ecuación *dramático* = *narratio dramatica*, sin embargo, se conserva en Covarrubias con el sentido tradicional que le diera Diomedes y no tiene nada que ver con el moderno concepto de lo dramático.

6. LA VICTORIA DE LA CLASIFICACIÓN MODERNA EN TRES GÉNEROS.

López de Vega (1641), al igual que Cascales, habla de tres «sendas» poéticas: la dramática, la lírica y la épica. Esto concuerda ya con la clasificación moderna³², puesto que el género se define aquí como «dramático» y no como «escénico». El género dramático comprendía solamente lo representable, excluyendo pues, por ejemplo, las églogas de Virgilio.

Cascales no había dejado de observar, sin embargo, que la lírica, con su dulzura y ornamentación de estilo, podía presentarse en cualquiera de los tres modos narrativos. También el Pinciano había llamado la atención sobre este hecho³³.

Todo ello prefigura ya ciertos resultados de la investigación moderna, que reconoce tres «actitudes» distintas para la lírica, a saber: la épica = denominación lírica; la dramática = apóstrofe lírico; la lírica propiamente dicha = discurso mélico³⁴.

No se crea, no obstante, que Cascales incluye a la elegía dentro de la lírica. Como la égloga y la sátira, la elegía se sitúa dentro del grupo de los «Poemas mayores reducidos a la Epica mayor», ya que éstos no requieren el acompañamiento del canto ni de la danza para su perfección.

Es éste el mismo argumento ya esgrimido por Minturno. El resultado era, pues, dos grandes grupos de poesía, que se caracterizaban por la imitación de acción en el sentido aristotélico: el primero precisaba de la escena para desenvolverse plenamente, mientras que el segundo adoptaba

³² *Op. cit.*, págs. 173-4: «Tres son las sendas Poéticas, que oy se siguen más comunmente. La Dramatica, la Lírica, i aun con menos sequazes, también la Heroyca.»

³³ Pinciano, I. pág. 283: «Otros ay irregulares y extravagantes, los quales, agora están debaxo deste modo, agora de aquél; tales son los líricos, de los quales más están debaxo del enarrativo, a do todo lo habla el poeta, y algunos, debaxo del común, y aun yo los he visto alguna vez debaxo del activo, en las representaciones adonde canta y tañe y otro responde.»

³⁴ W. Kayser, *op. cit.*, pág. 340.

forma narrativa. La égloga, la sátira y la elegía, según el Pinciano también el mimo, la apología (fábula) y la alegoría³⁵, pueden incluirse en la épica aunque no fuese más que por su extensión. La esencia poética del tercer grupo, o sea el lírico, radica en los «conceptos»: «y assi como en aquellos poemas su alma y forma es la fabula, assi diremos que en el lirico el alma y la forma son los conceptos» (*Tablas*, pág. 407).

Mientras que la lírica planteaba dificultades de definición, y por consiguiente también de clasificación, la tragedia y la comedia, así como la epopeya, eran inconfundibles. Eran, como dice el Pinciano, regulares. De ellas se podía decir sin dificultad que, de acuerdo con las nuevas concepciones, eran imitación de acción, cosa que no podía predicarse de la lírica. La tragedia y la comedia, por su parte, se presentaban siempre construidas según el *modus dramaticus* y con carácter escénico.

La clasificación de Cascales es la más moderna, si la comparamos con la separación tradicional entre tragedia y comedia. Cascales había subrayado en sus *Tablas* que se trataba de dos géneros esencialmente diferentes por lo que respecta a la imitación de acción, pero estimaba que se podían englobar en una sola categoría, sin olvidar por ello su distinción genérica.

Vemos así que el licenciado Francisco Cascales, «*primarius in urbe Murcia humanioris litteraturae professor*», escribe en 1624 al maestro González de Sepúlveda: «No ai mas que tres especies que son épica, lyrica i scenica, que si bien la Tragedia i Comedia son en rigor diferentes; pero porque la una i la otra es dramatica i se representan en el tablado, se habla de ellas como de una especie»³⁶.

Este tipo de clasificación teórica —paralelo al intento de Diomedes alrededor del año 400 d. J.C.— podía hacer justicia a la nueva poesía. El problema inmediato que se le ofrecía a la crítica en el siglo XVI era, una vez más, el de clasificar los nuevos géneros de poesía «vulgar», problema que tampoco en Italia se había conseguido solventar sin intensos debates. Quiere Cascales incluir en la categoría dramática solamente la tragedia y la comedia, pero la clasificación en tres géneros ofrecía precisamente a la «nueva comedia» un lugar en que situarse dentro del ámbito de lo poético. Tal posibilidad existe en teoría ya desde el año 1602, o sea desde la poética de Carvallo. Salas y López de Vega la aprovechan para reconocer a la comedia española rango de literatura, de creación artística.

³⁵ Aunque con la diferencia de que en Cascales la epopeya pertenece al género narrativo, que no corresponde con el *genus ennarativum* de Diomedes. En el Pinciano se cuentan estos tipos de poema por separado, a causa de su extensión, pero son irregulares en el sentido que se explica en la nota 23.

³⁶ *Cartas philologicas* (1634), Ep. X. 3. Dec., «Al Maestro Pedro González de Sepúlveda». Fol. 156 v.

CAPÍTULO IV

EL CONCEPTO DE «COMEDIA» COMO GÉNERO

Tanto en España como en Italia y en Francia, la idea de «considerar a la tragedia y a la comedia como especies de un único género, a saber, el drama»¹, no se fue abriendo paso más que muy gradualmente. Ello es debido a la profunda influencia de la *Poética* de Aristóteles que exigía que se distinguiese claramente cada una de las formas poéticas de todas las demás. En consecuencia, el término «comedia» pudo, en el siglo XVI, adquirir y conservar la función de concepto genérico. Aún hoy en día, en París, se va a la *Comédie Française* o al *Théâtre Français* para ver una tragedia. También ahí puede la palabra *comédie* significar tanto *pièce de théâtre* como *comoedia*. El hecho de que la enorme mayoría de las piezas de teatro tuviesen un desenlace feliz —es decir, fuesen efectivamente comedias— no es, pues, la única razón por la cual se llamaba comedia a «toda obra teatral en tres actos o jornadas y en verso»² en la España del siglo XVII.

En una conferencia sobre *La Comedia espagnole au XVII^e siècle*³, Morel-Fatio se había basado en este argumento para tratar de explicar por qué la comedia española, evidentemente distinta de la comedia clásica, había conservado precisamente este título de «comedia». Walberg recordó esa conferencia al escribir en la introducción (pág. 6) de su edición del *Exemplar poético*, de Juan de la Cueva: «On sait qu'en Espagne le mot de «comedia» a pris un sens beaucoup plus large que n'importe où ailleurs, il embrasse en effet tous les genres dramatiques sauf les «autos» et les genres inférieurs, Farces, Intermèdes, Zarzuelas, etc.»⁴.

¹ Irene Behrens, *op. cit.*, pág. 210.

² H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (Nueva York, 1909), cap. XIII, pág. 274: «The Term of Comedia defined.»

³ París, 1923.

⁴ Lund, 1904. Hay, sin duda, también razones históricas que explican esta evolución: el término «comedia» parece haber tenido ya a fines de la Edad Antigua el sentido de concepto genérico que incluía asimismo a la tragedia. En este sentido lo encontramos en Ateneo, *Deipnosophistai*. Véase *Les Quatre Poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques par M. l'Abbé Batteux*, etc. (París, 1771), vol. I, pág. 28, nota 2: «Selon Athénée, la Tragédie même portait le nom de Comédie...» Véase también Horacio, *Ep. ad Pisones*, vv. 285-8:

Nil intentatum nostri liquere Poetae:
Nec minimum meruere decus, vestigia Graeca
Ausi deserere, et celebrare domestica facta,
Vel qui Praetextatas, vel qui docuere Togatas.

Pero aun estas últimas las incluye Carvallo —y no es el único en hacerlo— entre las comedias⁵. Es, por lo tanto, esencial al hablar de la Edad de Oro, distinguir entre «comedia» como género, «comedia» como drama típicamente español y «comedia» en el sentido de la *comoedia* clásica.

A los letrados del siglo XVII no se les pasó por alto que el término «comedia» iba evolucionando para convertirse en nombre genérico⁶. Vemos así que José Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla* (1639),

Batteux (*op. cit.*, pág. 45) traduce *Praetextata* por tragedia y *Togata* por comedia.

También Donato habla de la *comedia praetextata*. En los comentarios a Terencio de los siglos XV al XVII es corriente la distinción, para el teatro latino, entre una gran variedad de clases de «comedias» como *Togata*, *Praetextata*, *Atellana*, *Rhyntonica*, *Tabernaria*, *Mimos*, etc., lo que indica claramente el carácter genérico que se daba al término de «comedia».

Escaligero vacila, para la *Praetextata*, entre la tragedia y la comedia.

Véase también Irene Behrens (*op. cit.*, pág. 50): «Das Rigaer Prophetenspiel wird als 'ludus quem latini comœdiam vocant' bezeichnet.»

Véase Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, pág. 420: «Das begriffliche Zusammenfallen von Spiel und Komödie beginnt in dem Augenblick, wo die klassische Komödie von der Bühne abtritt.»

Más adelante vuelve a utilizarse el término «comedia» en su sentido más amplio:

Pragmatica de Carlos V y Doña Juana, su madre, hecha en Toledo en el año de 1534 (Lib. VII, Ley I. Tit. 12 de la Nueva Recopilación): «Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado por las leyes de este título se entienda así mismo con los comediantes, hombres y mugeres, músicos y las demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer» (Schack, *Gesch. der dram. Lit. und Kunst in Spanien*, vol. I, pág. 198, nota). Véase también W. Cloëtta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Halle (1890), citando el comentario a la *Divina Comedia* de Jacopo de la Lana (I, pág. 36): «Usavano li villani, quando avevano piena la casa de' beni temporal, darsi al ventre e far loro canzon e metterle in nota coi loro oisticelli e simili estrumenti, e dicevano comedia; poi li poeti tolsero quello nome e puoserlo al detto stile.»

⁵ Lope de Vega: «Loa de un villano y una labradora», en *Fiestas del Santísimo Sacramento, Colección de doce autos de Lope de Vega, cada cual precedido de su loa y entremés* (1644).

Auto: *El dulce nombre de Jesús*.

«Y ¿que son autos? Comedias / a honor y gloria del pan, / que tan devota celebra / esta coronada villa.»

Carvallo formula una distinción entre comedia y tragedia, pero sigue luego (capítulo III, para. 6):

CARVA: ¿A qué llaman auto? LECT.: Lo mismo es que comedia, que del nombre latino acto, se deriva, y llamase propiamente auto quando ay mucho aparato, invenciones y aparejos, y farsa quando ay cosas de mucho gusto, aunque se toma comunmente por la propria compañía de los que representan. Al fin comedia se llama escrita, auto representada, y farsa la comunidad de los representantes. CARVA: Y coloquios ¿que son? LECT.: El coloquio especie es de comedia pero no tiene mas de hasta seys personas que disputan y hablan sobre alguna cosa... Tambien es exagematico estilo el dialogo que es platica entre dos, o a lo sumo tres.

(O sea, que el diálogo entre dos, o a lo sumo tres personas, también puede considerarse «dramático».)

⁶ Véase Cervantes *El viaje del Parnaso—Adjunta al Parnaso* (1614): «Miguel.—Quiero decir que a qué género de poesía es vuestra merced más inclinado, al lírico, al heroico o al cómico.» Mesa formulaba ya la misma distinción en 1604. Véase también cap. III, nota 22, del presente estudio.

dedicada a la memoria del famoso autor de comedias Juan Pérez de Montalbán, escribe:

mas no se lo passo por alto saber, que aunque todas las Acciones que se representan ya sean Históricas, ya Novelas, ya Fabelas, están por el uso comprehendidas con el nombre, al parecer, genérico de Comedias, no todas lo son... Aquella donde se introduce Rey, o Señor soberano, es Tragedia. Donde muere el héroe, que es el primer galán, es Tragi-Comedia, la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay Principe absoluto⁷.

La lectura de este pasaje deja también bien claro lo que Lope mismo y sus *défenseurs* habían ya subrayado: que los autores conocían perfectamente las reglas de la poética normativa⁸.

El estudio de Morby (1943), en el que examina la relación entre denominación y estructura en las obras dramáticas que llevan los títulos de tragedia o tragicomedia, revela que una octava parte de las «comedias» de Lope llevan los títulos de tragedia o tragicomedia. Según Morby, Lope es asombrosamente consecuente en la aplicación de las reglas para la distinción entre comedia, tragedia y tragicomedia⁹. Lo mismo puede decirse de otros autores, que formulan igualmente distinciones «clásicas». A nuestro modo de ver, sin embargo, lo que se manifiesta aquí no es un persistir en lo inmutablemente tradicional, sino más bien una tendencia hacia un nuevo tipo de clasificación regular. Al fin y al cabo también Lope pertenecía a la categoría de literatos cultos.

El nuevo tipo de obra dramática se podía clasificar más fácilmente como comedia que como tragedia. El término de «drama» mismo era desusado; el de «tragicomedia» estaba desacreditado, como nombre genérico y como descripción, a raíz de las discusiones que había suscitado en Italia y que habían encontrado eco también en España. Se había hecho el intento de definir la comedia española como tragicomedia, pero la tragicomedia italiana, por ejemplo, no correspondía con la española —ni tampoco con el llamado *drame libre* francés—. Cristóbal Suárez de Figueroa y López de Vega¹⁰ examinaron la oportunidad de llamar a la comedia sen-

⁷ *Op. cit.*, fol. 150 v

⁸ Tirso de Molina: *Cigarrales de Toledo* (Clásicos Castellanos, núm. 2, Ed. Américo Castro, 1952), p. 145: «Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe —que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos—, dícelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección.»

⁹ *Op. cit.* p. 186 ss.

¹⁰ *El Pasajero. Advertencias utilísimas a la Vida humana. Por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*, Madrid (1617). Alivio III: «Ahora consta la comedia (o sea, como quieren, representación).» López de Vega, *op. cit.*, pág. 122: «Concluian estos, que se devia dar solo el nombre generico de representaciones a las farsas que oy se aplauden en los Teatros.»

cillamente «representación», habida cuenta del sentido genérico del término «comedia». Finalmente, se encontró otra solución inspirada en la clasificación latina de los distintos tipos de *comoedia* tal y como se encontraba en los tratados de Donato y Evancio y, por ejemplo, también en los *Pre-notamenta* de José Badio. López de Vega recordó esta posibilidad¹¹. Salas Barbadillo¹² y Pellicer¹³ la aprovecharon. Y así vino, en definitiva, a persistir en la práctica el término «comedia», debido también en parte a la influencia de la costumbre y la tradición, «por el uso», como decía Pellicer.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 122: «Todo era arrogancia, i baldones: sin acordarse ninguno de hazer la diferencia de Pretextatas, Trabeatas, Tabernarias, i Atellanas, que hazen los Autores de su misma profession.»

¹² *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas... Alonso Geronimo de Salas Barbadillo, criado de su Magestad... En Madrid* (1635), fol. 33 v. y ss.: Comedias de tramoyas, Comedias de Capa y espada, etc.

¹³ Pellicer, *op. cit.*, fol. 151 v.: «Tramoyas... Comedia heroica, Comedia de maña amorosa, Comedia Tragica, Comedia de mucho enredo», etc.

CAPÍTULO V

LA SITUACION DEL DRAMA CON RESPECTO A LOS DEMAS GENEROS

1. RANGO ESTÉTICO DE LA TRAGEDIA Y LA EPOPEYA.

En el capítulo 26 de su *Poética*¹ asigna Aristóteles a la tragedia un rango superior al de la epopeya, puesto que la tragedia, que ofrece cualidades poéticas no menores a las de la épica, tiene sobre ésta la ventaja de poder cautivar al público de modo particular por la representación escénica y por la emoción que suscitan la anagnórisis y la peripecia. Pero incluso sin necesidad de representación material, la acción trágica es susceptible de causar una impresión más duradera y profunda en el espectador o en el lector por la concisa precisión con que progresa sin rodeos hacia un determinado fin, por su más rotunda y apurada construcción. En una palabra: el efecto es mayor, el placer más intenso.

Con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles se abren a la crítica y a la estética literarias del siglo XVI nuevas perspectivas para la evaluación de la poesía y de sus géneros.

Los teorizadores entran en conflicto con la tradicional veneración por Virgilio, o sea por la epopeya: antes de que se difundiese el texto aristotélico, Jerónimo Vida escribió una poética exclusivamente dedicada a la épica. También Julio César Escalígero considera la epopeya como el patrón por el que se mide toda la poesía. Si bien esta actitud podía también defenderse con la misma *Poética* de Aristóteles, la cual recurre con frecuencia a los poemas homéricos para ilustrar aspectos de la teoría dramática, es evidente que la concesión del más alto rango poético a la epopeya como primero y más noble de los géneros (III, 95) está en conflicto con lo expresado en el capítulo 26 de la *Poética*.

Denores y Castelvetro, que siguen a Aristóteles en reconocer a la tragedia el primer lugar, constituyen una excepción entre los preceptistas italianos². De Castelvetro se dice que fue el primero en tener en cuenta

¹ Aristoteles, ΠΕΡΙ ΗΘΙΚΗΣ, mit Einleitung, Text und Adnotatio Critica, exegetischem Kommentar etc..., von Alfred Gudeman (Walter de Gruyter u. Co., Berlin y Leipzig, 1934).

² M. T. Herrick, «The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism», op. cit., p. 64.

la práctica teatral en su teoría, lo que no deja de tener su importancia en este contexto.

Tanto los autores como los preceptistas españoles, sin embargo, cifran su mayor ambición —concordando en ello con sus vecinos de Italia— en dedicarse al género épico. Entre otros muchos cuyos nombres hemos casi olvidado hoy, escribieron el Pinciano, el *Pelayo*³; Cascales, el *Cid*⁴; Lope de Vega, la *Jerusalén conquistada*, y Cervantes, el *Persiles*.

En la dedicatoria de su traducción de *περί ποιητικῆς* (1624) al Conde de Monterrey y de Fuentes escribe don Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar, Señor de San Payo: «El Pinciano escribió la Filosofía antigua Poética... es muy buena doctrina y toda de Aristoteles, Salvo en el juycio sobre la Tragedia, y el Poema heroico, que siendo tan expreso el de Aristoteles, antes afectado en favor de la Tragedia, le quiere ingeniosamente obligar a que sintiesse lo contrario.»

Nadie que haya escrito un poema heroico, prosigue don Alonso, puede dejar de discrepar de esta opinión de Aristóteles. Hasta Tasso se le opone en este extremo, a pesar de demostrar tanta predilección por él en todos los demás. Más certera actitud mantiene en esta cuestión Francisco López de Zárate, a pesar del amor que le tenía a su propio poema heroico *La invención de la Cruz*⁵.

En realidad, el Pinciano, como González de Salas después de él y Trisino con anterioridad a ambos, dejó la cuestión abierta en su poética. Ambos españoles opinan que se preferirá la obra que contenga la mejor doctrina⁶. No es, pues, en modo alguno un principio estético el que determina la superioridad.

Vale la pena quizá intercalar aquí una observación que puede tener su importancia: la poética del Pinciano trata de la tragedia y la comedia, o sea la poesía dramática, antes que de la epopeya, mientras que Cascales hace preceder a esta última. Rizo sigue el orden de la *Poética* aristotélica: tragedia, epopeya y hace seguir a la comedia en tercer lugar, puesto que ésta se sitúa, desde el punto de vista de estilo, en posición inferior a la del poema heroico⁷. En el siglo XVII, el concepto de poesía heroica solía abarcar la tragedia y la épica, concediéndoles igual valor y pronto

³ Pinciano *El Pelayo*, *op. cit.*

⁴ *Tablas poéticas*, «Della Poesia en Specie — Tabla Primera».

⁵ *Op. cit.*, Introducción.

⁶ Pinciano, *op. cit.*, vol. III, págs. 205-6. González de Salas, *op. cit.*, pág. 197: «Unos pues tienen respecto a la Epopeia, otros le tienen tambien a la Tragedia, o, hablando con maior propiedad, a la mejor doctrina de la poesia en commun.»

⁷ Juan Pablo Mártir Rizo, *op. cit.*, fol. 6: «Daremos principio en esta primera parte con la Tragedia por ser (como dice Aristoteles) Poema superior a los demás, en la segunda pasaremos a la Epopeia por tener este lugar i ser entrambas a dos imitación de la action de personas illustres y finalmente en la tercera parte descenderemos a tratar de la Comedia como Poesia inferior a las dos por ser imitacion de acción de personas particulares.»

vino a considerarse lo dramático en general como equivalente en valor a la narración épica, contribuyendo a ello la gran popularidad del género, ayudada por la influencia de la teoría aristotélica.

2. VENTAJAS PEDAGÓGICAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA.

Los versos 180-182 de la poética de Horacio señalaban el mayor efecto producido por lo representado, que se desenvuelve ante los ojos mismos del espectador: «Segnius irritant animos demissa per aurem quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae ipse sibi tradit spectator.»

Para Platón y para Santo Tomás de Aquino, para la filosofía griega y la teología medieval, la representación es entretenimiento para la gente baja. La *sophrosyné*, la armonía de los elementos, es perturbada por los movimientos del ánimo suscitados por la representación. Sólo la calma y la contemplación dan acceso a lo divino; en ellas estriba la perfección, tanto en la filosofía griega como para Santo Tomás de Aquino. Platón proscribió todas las artes amigas del movimiento. Aristóteles, en su *Poética*, procede a su rehabilitación. Por la preferencia que da a la tragedia por encima de la epopeya, el capítulo 26 representa para el siglo XVI una revolución de la concepción misma del arte dramático en general, de sus funciones estéticas y ético-culturales.

El movimiento de los afectos, criticado como defecto por la antigüedad y por la Edad Media, podía ser provechoso desde el punto de vista pedagógico, convirtiéndose así en ventaja.

Siguiendo a Quintiliano, Nebrija pone de relieve que la recitación de los actores llega a oídos hasta del pueblo más bajo, el que no va nunca a las bibliotecas, pero sí al teatro⁸. Vives, en su *De arte dicendi liber III*, discute el teatro desde el punto de vista pedagógico⁹. Tanto en él como en Nebrija se perfila ya una actitud que había de dominar todo el siglo XVI, desempeñando un papel decisivo en la evolución de la

⁸ *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano. Antonio Nebrissen concinnatore*, 1515 (Bibl. Nac. Madrid, R/1775).

De Pronuntiatione, Giii:

Documentum sunt vel scaenici actores: qui et optimis poetarum tantum adiiciunt gratiae: ut nos infinite magis eadem illa audita: quam lecta delectent: et villissimis etiam quibusdam impetrent aures: ut quibus nullus est in bibliothecis locus: sit etiam frequens in theatris quod si in rebus quas fictas esse scimus et inanes; solitudinem afferat: quanto plus valeat necesse est: uti et credimus.

Véase Quintiliano, *De institutione oratoria*, lib. XI, cap. III, para. 4.

⁹ Ed. 1555, pág. 146: «At vero quoniam theatrum ex promiscua constat turba, viris, mulieribus, virginibus, pueris, puellis, animis rudibus, teneris, et ad corrumpendum obnoxiiis, quantum scelus est venenum inter illos spargere? Ea propter scenicae fabulae proponant sibi tanquam album, commendationem virtutis, insectationem vitiorum etc.»

nueva comedia española y asegurando en definitiva el predominio del término «comedia» en España. La posibilidad de convertir el teatro en institución moralizante había sido aprovechada en particular por los jesuitas. Así como durante todo el Medievo las estatuas y los bajorrelieves de las catedrales habían servido para ilustrar a la gran masa del pueblo inculto con respecto a las verdades de la fe, el teatro podía utilizarse ahora en pro de la Contrarreforma. La forma y la estructura de la comedia clásica no son más que un recipiente, un vaso que se llena ahora con mejor doctrina. Además, la comparación entre las artes plásticas y la poesía era corriente desde Horacio, Aristóteles y Plutarco y vino a desempeñar un papel no despreciable en la defensa de la comedia española durante el siglo XVII. Esta situación explica asimismo la frecuente comparación que siguió haciéndose aún más adelante entre el drama y el sermón. Este, por su parte, tomaba del teatro lo útil y aprovechable para sus propios fines, o sea la manera de lograr el mayor efecto posible mediante la aplicación de técnicas de presentación, de dicción e incluso del gesto. Ya Nebrija había recomendado a los oradores en general que tomaran las representaciones teatrales como ejemplos de *pronuntiatio* eficaz ¹⁰.

Todo esto hay que tenerlo en cuenta para la interpretación correcta de muchos de los dramas del Siglo de Oro de la literatura española —y no sólo de los autos sacramentales o de las comedias a lo divino, que tenían de todos modos como modelo la Biblia o las leyendas de santos—, así como para comprender la evolución de la comedia española en general, que se caracteriza por haber deliberadamente aprovechado las posibilidades del medio dramático como elemento de formación religiosa, ética e incluso, con Lope de Vega, netamente artística, del gran público, en vez de circunscribirse a un teatro clásico para minorías. Ello significa que en España la realización poética de la nueva ordenación estética enunciada por la teoría abarcó efectivamente amplios sectores del público.

Cuando Salas escribe que el drama es un «Arte primera» ¹¹, refleja con ello no sólo la influencia de la «comedia nueva», sino también el hecho de que estaba familiarizado con la teoría de Aristóteles. La «comedia nueva» contribuyó en España a la aceptación del nuevo orden de los géneros dramáticos, que encontraba justificación teórica en la *Poética* de Aristóteles.

Dicha *Poética* (XXVI, 1462a 12-1462b 15) ofrecía asimismo excelentes argumentos para poner de relieve el aspecto pedagógico del teatro. Si se concibe la *Poética* de Aristóteles, como lo hace A. Gudemann, como «protesta silenciosa» contra Platón, se justifica perfectamente tal interpre-

¹⁰ Véase nota 8 del presente capítulo.

¹¹ *Op. cit.*, Introducción, p. 8.

tación¹². Desde este punto de vista, pues, la argumentación de Rizo en la introducción de su poética no es ni mucho menos tan absurda como pueda parecerlo a primera vista: como «filósofo moral y civil», Aristóteles ha tratado solamente de los géneros que son de utilidad para el Estado, o sea la tragedia, la epopeya y la comedia. Las formas menores, como la égloga, la elegía y la sátira, son consideradas, siguiendo una tradición que encontramos aún en Boileau, como *progymnasmata* de la poesía¹³.

3. LA COMEDIA COMO GÉNERO ESENCIALMENTE PEDAGÓGICO, PERO TAMBIÉN POÉTICO.

Lo que atraía a la gran mayoría del público era, desde luego, la comedia, por lo que había que recurrir, para defender este género «inferior» de poesía, a otros argumentos que diesen aún mayor relieve al elemento de *prodesse*. Tales argumentos se encontraban también en la antigüedad.

Escalígero concede gran importancia a la comedia, junto con la poesía satírica y didáctica, precisamente porque estos géneros se adaptan particularmente a la función de *prodesse*, o sea a la enseñanza provechosa. Pero también desde el punto de vista estrictamente poético ocupa para Escalígero la comedia un lugar muy elevado (contrastando paradójicamente con lo que nos dice sobre la épica): el primero y más importante¹⁴. ¿Por qué? Porque la materia cómica, de acuerdo con los antiguos preceptos, es enteramente inventada, y la libre invención es la más bella y más elevada característica del quehacer poético, la que lo distingue esencialmente de toda otra actividad. Esta teoría es posible que tenga su fuente en los *Prenotamenta* de José Badio, en los que se lee: «Unde... ad primum artificum pertinet, scient quod sicut deus omnia ex nihilo creavit: ita poetae maximè comici ex argumento hoc est materia rei non gestae: sed quae geri potuit opus suum tam subtiliter construunt: ut quicumque ipsum legerit rem gestam et non fictam continere putet»¹⁵.

¹² *Op. cit.*, p. 27.

¹³ Mártir Rizo, *op. cit.*, fols. 1 ss.:

Para esto es necesario saver, que el como Philosopho moral y civil con summo acuerdo no atendió a reducir todas las composiciones hechas en verso como partes del arte poetica que no reconocen sus reglas y los principios de la Philosophía moral y civil de los legisladores de las Republicas para beneficio comun, y que por esto no podían incluirse debaxo del nombre de arte... pero las Epigrammas, Elegias, Odas y otras semejantes composiciones que no pueden ajudar comunmente a lo publico... las pequeñas poesías, antes son ciertas disposiciones para adquirir el habito del Poema heroico, Tragico y comico que verdaderamente provenientes de habito poetico.

¹⁴ Véase Escalígero, *Poetices libri septem*.

¹⁵ *Op. cit.*, I. 1.

Esto explica también por qué el género dramático representa para Carvallo el género poético por excelencia. Precisamente en los capítulos dedicados a la comedia y a la tragedia, Carvallo alega con frecuencia la autoridad de Badio. No es, pues, que rompa por iniciativa propia con la jerarquía de los géneros establecida en el siglo xvi¹⁶. Su clasificación de la poesía se basa en el sistema de Diomedes, partiendo de la *narratio* y abarcando con ello toda la materia literaria. En ningún género tenían tan preponderante papel la *inventio* y la *imaginatio* como en el drama, lo que significa que la actividad del poeta presentaba en este género un aspecto de creación particularmente acusado. No importa que se incluya también la tragedia. Según antiguas fuentes (Donato-Evancio, así como Prisciano e Isidoro de Sevilla)¹⁷, la tragedia también es una «fábula» en el sentido de que es una ficción. La evolución de la teoría y de la práctica en Italia, así como el Pinciano mismo, habían enseñado que la definición que exige que la tragedia narre *res gesta* no era una regla incontrovertible. Por otra parte, había la autoridad de Aristóteles¹⁸.

4. LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA.

En lo que se refiere a la práctica, había diversidad de opiniones en España. Cristóbal de Mesa, en particular, lamenta en sus *Rimas* el fácil éxito de la comedia, mientras queda abandonado el género heroico noble, sobre todo la épica: «Reynan comedias, reynan tonadillas y todo lo demás está en silencio»¹⁹.

¹⁶ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, II, pág. 221; Vilanova, *op. cit.*, pág. 618.

¹⁷ *Thesaurus graec. antiq.* Gronoviae 1735 (Bibl. Nac. Madrid, 1/21374). *Evantbii et Donati / De / Tragoedia et Comoedia / Commentatiunculae ... De Fabulorum, Ludorum, Theatrorum, scenarum ac scenicorum antiqua consuetudine libellus etc.* «Fabulae generale nomen est Tragoediam, Satiram, et Comoediam in se complectens. Estque Fabula, narratio quaedam conficta, et demissiore plerumque stylo ac versibus conscripta, ad oblectationem auditorum.» Véase también Luis Vives: «scenicae fabulae». Nota 9 del presente capítulo.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, cap. IX, 1451 b, 15-26.

¹⁹ *Rimas de Cristoval / de Mesa / A Don Alonso de / Çuniga y Sotomayor, Duque de / Bejar, etc. ... / En Madrid, por Alonso Martín / Año 1611* (Bibl. Nac. Madrid, R/1598), fol. 145.

A Juan de Velasco, Condestable de Castilla:

Solo tienen valor Plauto y Terencio,
Reynan comedias, reynan tonadillas,
y todo lo demás está en silencio.
Aunque hagan heroycas maravillas,
No estimaran a Homero, ni a Virgilio.
Porque no cantan coplas redondillas.

Cf. *La Restauración / de España / De Christóbal de Messa. / Al Rey don Felipe / Tercero nuestro Señor / Año 1607. / En Madrid Con privilegio.* 1604 (Biblioteca Nac. Madrid, R/4684).

También Lope de Vega, por otra parte, quiere asegurar a la tragedia un lugar importante entre los géneros dramáticos. Reconoce la superioridad del estilo trágico por encima del cómico tal y como se define en las teorías. Así escribe, pues, en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* a Guillén de Castro²⁰: «La Comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristoteles, y Robortelio Utinense comentandole: At vero Tragedia praestantiores imitatur, de donde se sigue clara la grandeza y superioridad de estilo.» También en lo que se refiere a la debatida cuestión de la prioridad histórica se puede conceder el primer lugar a la tragedia²¹. No toda pluma se atreve a la tragedia, mientras que la comedia se considera a menudo más fácil y abierta a todo y a todos porque su «argumento» es una «fábula» escrita en estilo vulgar. Es precisamente por esta razón que consigue el aplauso del «barbaro vulgo», aunque sin merecer el del arte.

Es en este sentido que hay que interpretar la despectiva observación de Lope sobre la comedia: «y al humilde estilo de la comedia se da licencia (donde el barbaro la tiene para mayor aplauso) a qualquiera de los que juntan consonantes en quentos imposibles». De tales comedias, de «quentos imposibles», poco quiere saber Lope —al igual que otros famosos autores de comedias de su tiempo, como, por ejemplo, Pérez de Montalbán, si hemos de creer lo que dice Pellicer en su *Idea de la comedia de Castilla*²². Lo que se censura en ambos textos es la comedia que falta contra las reglas del arte, no por no ser una *comoedia* en el sentido clásico, sino por falta de verosimilitud, con la consiguiente violación del *decorum* esencial. Las «reglas» siguen, pues, teniendo vigencia, pero

A los lectores: «apruevan bien el estilo Lirico, y Comico, casi ninguno se atreve a emprender la magestad de la Epopeya.»

Cristóbal de Mesa, *El Patrón de España*, 1612 (Bibl. Nac. Madrid, R/5455), página 95: «De los tres estilos, tiene el divino Platon por mas perfecto el de la Epopeya de una accion de uno, y Aristoteles el de la Tragedia ... bien me bastara a mi aver en España comenzado a poner en forma el Poema Epico conforme a los preceptos del Arte, sin aver de escribir Rimas. Pero como si ya la Poesía fuera oficio mecanico, segun la hazen los que venden tantas comedias...»

²⁰ Lope de Vega, *Comedias*, parte XIV (Madrid, 1620), fol. 218 v. ss; *Las Almenas de Toro, Comedia Famosa de Lope ... Dirigida a Don Guillén de Castro, Cavallero Valenciano* (Acad. VIII, 79).

²¹ Véase Robortelli (Robertello), *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent*. Lope de Vega conocía la *Explicatio* según se desprende tanto de la dedicatoria de esta comedia, como también del *Arte nuevo de hazer comedias* (véanse los comentarios al *Arte nuevo* de Morel Fatio, *Bulletin Hispanique*, 3 [1901], páginas 265-405).

²² José Pellicer, *op. cit.*, pág. 150: «Supo que los Actos donde se introduzen apariencias, y tramoyas, son Fabulas, y no comedias. Porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos, y tenerlos violentos en elemento ageno...»

Este tema recurre constantemente en la literatura, en particular a fines del siglo XVI y en la segunda mitad del XVII. Se podrían citar también otros pasajes de Lope. En este aspecto están de acuerdo los representantes del llamado «teatro nacional» con sus adversarios, como, por ejemplo, Suárez de Figueroa (*Pasagero*).

con la necesaria adaptación, en la comedia española, del género dramático a las necesidades y circunstancias de la época.

5. ACEPTACIÓN DEL GÉNERO DRAMÁTICO Y DE LA COMEDIA ESPAÑOLA COMO IGUALES EN VALOR A LOS DEMÁS GÉNEROS.

Los preceptistas posteriores al Pinciano, que habían vivido el florecimiento de la poesía dramática, consideraban la comedia, con las palabras de Cascales en sus *Tablas poéticas*: «lo mas praticable que tenemos de la Poesía, y adonde más exercitados están los poetas españoles»²³. Más adelante, Cascales escribió una carta entusiasta al Apolo de España, Lope de Vega, «en defensa de las Comedias y representación de ellas»²⁴. En este género no había nación que superase a la española en inventiva e ingenio. Carvallo declara que la comedia española está compuesta con «divina traza»²⁵. González de Salas considera la poesía dramática como arte primera y, en particular, la comedia española, como una de las especies dramáticas que se sitúan «en alto punto y perfección suma»²⁶. Conseguido el perfeccionamiento artístico de la comedia —tarea que Lope hizo muy suya—, cuidando especialmente, por razones evidentes, sus aspectos retóricos, se la elevaba deliberadamente al mismo nivel que la epopeya. Y decir comedia equivale a decir en este caso *genus dramaticum*, puesto que éste era el sentido del término «comedia» aun antes de Lope de Vega.

²³ *Tablas poéticas*, «Tabla Quarta de la Comedia», p. 350.

²⁴ *Cartas philológicas*.

²⁵ *Cisne*, cap. III, § 4, fol. 124 v.: «Y seria nunca acabar el querer dezir los subtiles artificios y admirables traças de las comedias que en nuestra lengua usan, especialmente las que en nuestro tiempo hazen con tan divina traça, enriqueciendolas de todos los generos de flores que en la poesia se pueden imaginar.»

²⁶ Salas, *op. cit.*

CAPÍTULO VI

LA DEFINICION DE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA

1. POLÉMICA CONTRA LA DEFINICIÓN MEDIEVAL.

Francisco Fernández de Córdoba, autor del *Examen del antídoto*, la conocida apología de la poesía de Góngora¹, incluyó en 1615, en su *Didascalia multiplex*, un capítulo intitulado «Comoediae ac Tragoediae differentiam aliam esse ab ea quae vulgo creditur»². El capítulo se cierra con una apología de la comedia española que parece anunciar las demostraciones casi-filológicas que encontramos en textos compuestos poco más tarde³.

Los esfuerzos de este autor demuestran lo decisiva que podía ser la influencia del descubrimiento de Aristóteles para la refundición de las teorías tradicionales. No se trata aquí solamente de una justificación *a posteriori* de la falta de reglas, ingeniosamente confeccionada con elementos procedentes de la misma teoría cuyas críticas se trata de desvirtuar. La realidad es que la *Poética* de Aristóteles, combinada con el preciso examen del teatro griego y latino que caracteriza la actitud crítico-literaria de principios del siglo XVII, ofrece mucho más que una simple base sobre la que asentar un rígido canon de reglas clásicas. Fue dicha poética, en efecto, la primera en abrir los ojos del estudioso a la función de la técnica dramática, al significado de la acción dramática y a sus múltiples posibilidades.

En lo que se refiere a la definición de la tragedia y la comedia, ninguna doctrina ha hecho gala de tan prolongada vitalidad, desde fines de la Edad Antigua, durante todo el Medievo y hasta los más modernos comentarios del Renacimiento, como la que enseñaba que la diferencia entre la comedia y la tragedia consistía, principal si no exclusivamente, en el hecho de que el desenlace de la comedia era siempre feliz, mientras

¹ Véase Juan Hurtado y J. de la Serna y Angel González-Palencia, *Historia de la literatura española* (Madrid, 1949), pág. 507, «Góngora y la crítica». Asimismo J. de Entrambasaguas, *Estudios*, I, págs. 325, 452.

² Véase *Apéndice: Textos*, pág. 175. La *Didascalia multiplex* contiene algunos capítulos más sobre la poética, como el 19: «Quis prius carmina fecerit; Janus Parrhasius et Julius Caesar Scaliger reprehensi», y el 20: «Quis sit Poeticae finis: aliquot autorum conciliata loca.»

³ Véase *Apéndice: Textos*, págs. 177 y ss.

que el de la tragedia tenía que ser siempre calamitoso. Esta teoría se basaba en el Libro III de Diomedes, pero fue luego formulada como requisito absoluto por autores como Celio Rodigino (cuyos *Antiquarum Lectionum Libros* seguían consultándose en España⁴), y como Gregorio Giraldo, Francisco Nausea, Florido Labino, Alejandro Carerio e incluso Julio César Escalígero y, en ciertos momentos, también Jasón Denores.

Cuánta había sido la vigencia de esta definición durante la Edad Media y a principios del Renacimiento, aun antes de que el descubrimiento del comentario de Donato en 1433 llamase de nuevo la atención sobre las comedias de Terencio y fomentase el estudio filológico de las mismas, lo demuestran los datos siguientes: en 1286, Juan Januense de Balbis, además de otros elementos adicionales para la distinción entre la comedia y la tragedia (como las *dramatis personae* y el estilo —elementos tan íntimamente ligados que es casi ocioso citarlos por separado—), anota precisamente la diferencia en el desenlace de la comedia y la tragedia⁵. El Marqués de Santillana, por su parte, tomó la distinción, bien de la tantas veces citada carta de Dante a Can Grande della Scala⁶, o bien de los comentarios a la Divina Comedia, cuando escribía a la Condesa de Módice: «Comedia es dicha aquella [manera], cuyos comienços son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, goçoso, e bienaventurado, e de ésta usó Terencio... e Dante en el su libro; donde primero dize aver visto los dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente después el parayso»⁷.

Al igual que Dante, también Juan de Mena, en su *Copilación en metro*⁸, especificó el desenlace y el estilo como las dos propiedades características que distinguían a la tragedia de la comedia. Desde luego, las expresiones «comedia» o «tragedia» podían aplicarse en aquella época a cualquier poema épico, o incluso lírico⁹, siempre que el contenido correspondiese a las condiciones indicadas, y no estaban ligadas en modo alguno al concepto de género dramático en el sentido moderno de la palabra.

Francisco Fernández, por el contrario, opina que la definición distintiva de ambos géneros no puede derivarse de tales accidentes (*acciden-*

⁴ Véase, por ejemplo, Jiménez Patón en la muy difundida *Elocuencia española en arte*.

⁵ Spingarn, *op. cit.*, pág. 66.

⁶ Allan H. Gilbert, *Literary Criticism. From Plato to Dryden* (Nueva York, 1940), págs. 203-4. La fuente de Dante también es Diomedes. Véase G. L. Keil, I, páginas 478-88.

⁷ Obras, ed. J. A. de los Ríos (Madrid, 1852), pág. 94.

⁸ Fol. 2 r.: «El tercero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas y pequeñas y por baxo e humilde estilo comienza en tristes principios y fenescce en alegres fines, del qual usó Terencio.»

⁹ Irene Behrens, *op. cit.*, págs. 49 y ss. También W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Halle, 1890), I, pág. 36, y E. J. Webber, «Plautine and Terentian Cantares in Fourteenth Century Spain», *Hispanic Review*, 18 (1950), págs. 93-107.

tibus), sino, como ya lo había hecho Minturno¹⁰, de la esencia misma de la tragedia y la comedia. Puesto que la esencia de todo género poético reside en la *imitatio actionis*, la característica esencial que distingue la comedia de la tragedia es la naturaleza de la acción misma. El teatro griego y el latino proporcionan ejemplos que parecen confirmar esta nueva concepción basada en la *Poética* de Aristóteles. ¿No concluían las *Nubes* de Aristófanes con el incendio de la casa de Sócrates, con las lágrimas del maestro y de los discípulos, no terminaban la *Asinaria* y el *Miles gloriosus* de Plauto con dolor y aflicción de los protagonistas, sin dejar por ello de ser comedias? ¿No eran, por ejemplo, el *Filoctetes* de Sófocles y las dos *Ifigenias* de Eurípides tragedias, a pesar de no concluirse con terror, espanto y dolor? (véase *Apéndice: Textos* pág. 177: *Rursus neque tanquam...*)

Ya el Pinciano había insistido en que las definiciones tradicionales de la tragedia y la comedia estaban lejos de declarar con precisión la esencia de ambos géneros y que eran incluso en parte erróneas (III, 9). Llega hasta a formular la revolucionaria declaración: «para mí muy poco hacen las autoridades no fundadas en razón» (III, pág. 20). La actitud del Pinciano en lo que respecta a la teoría correspondía a la de sus contemporáneos y sucesores, entre los que se contaba Lope de Vega. Correspondía asimismo al espíritu de la época —también Montaigne manifiesta un cierto grado de independencia ante las autoridades, cuando éstas parecen estar en conflicto con la razón y con el sentido común (o con una experiencia personal bien fundamentada)¹¹.

Según Aristóteles, la tragedia debe despertar compasión y emoción violenta, pero deleitable, en el espectador (VI, 1499b, 24-28). Explica cómo obtener este resultado en los capítulos sobre la estructura de la fábula trágica, puesto que *finis* y *forma* son inseparables —como lo enseñó también más tarde la escolástica—. El efecto que se persigue es lo último, el fin, en la ejecución de la obra, pero lo primero en la intención del poeta¹². Naturalmente, no es sólo en el Pinciano¹³ y en la *Dorotea* de Lope de Vega¹⁴ que volvemos a encontrar éstos y análogos conceptos.

¹⁰ Saintsbury, *op. cit.*, II, págs. 55 ss.

¹¹ Montaigne, *Essais. Texte établi et annoté par Albert Thibaudet* (ed. de la Pléiade, París, 1950).

I. Cap. XXV, pág. 168, «Nous sçavons dire: ...».

«Nous prenons en garde...», I. Cap. XXVI, págs. 182-3; II. Cap. XII. En este mismo sentido, Pascal, *Fragment d'un traité du vide*, sobre la razón y la autoridad en las ciencias: «Dans les matières où l'on recherche seulement de savoir...»

¹² Santo Tomás de Aquino: *Summa*, I-2m, I 1, 1m: «Finis etsi sit postremum in executione, est tamen primus in intentione agentis, et sic habet rationem causae.»

¹³ Pinciano I, pág. 208: «Sepa yo, señores, si soys servidos, deste fin desta arte; el qual, aunque es postrero en la execución, es primero en la pretensión, porque lo primero que se pretende de todo es el fin.»

¹⁴ Lope de Vega, *Dorotea*, V. 8.

«César: Pero en los Físicos dijo Aristóteles que el fin es lo primero en la intención y lo último en la ejecución.»

La consecuencia de todo ello es que la teoría de la tragedia y la comedia del Siglo de Oro se concentra principalmente en la elaboración de la forma, o sea, de la «imitación de acción», que, a su vez, se supedita completamente al fin. Por consiguiente, lo esencial era determinar con exactitud el fin que perseguían la tragedia y la comedia respectivamente. Desde este punto de vista, las definiciones y distinciones tradicionales entre ambas eran, efectivamente, superfluas. Una técnica dramática que a ellas se atuviera tendría que construir la obra partiendo no del centro, sino de la periferia. Las estructuras poéticas de los géneros trágico y cómico corrían el peligro de fosilizarse en las múltiples delimitaciones acumuladas por la tradición.

Hasta qué punto la nueva teoría se basaba también, sin embargo, en la tradición, lo demuestran comentarios y tratados modernos y muy difundidos como los de Escalígero y —antes y después de él— Minturno y Castelvetro, en los cuales lo antiguo y lo nuevo se encuentran paralelos y, a veces, fusionados¹⁵. El siglo xvi no llega verdaderamente a una interpretación de la poética aristotélica que, manejada con coherencia, hubiese podido conducir a una liberación del drama, sino que agrega más bien a lo aristotélico los elementos procedentes de autores tradicionales. Con ello, mucho que era ajeno a Aristóteles se eleva a rango de regla aristotélica.

2. LA TEORÍA TRADICIONAL.

Antes de que la influencia de la *Poética* de Aristóteles condujese a la elaboración de la técnica y la estética de los géneros dramáticos en el siglo xvi, existía ya una teoría bien completa de la tragedia y la comedia¹⁶, que encontramos principalmente en los comentarios de los famosos filólogos Calpurnio, Juvenal, José Badio Ascensio, Benito Filólogo y Víctor Fausto, comentarios que en la segunda mitad del siglo xv abarcaban no solamente las comedias de Terencio, sino también las tragedias de Séneca.

En dichos comentarios —así como en los que les siguieron por el mismo camino en el siglo xvi— confluyen las ideas sobre el teatro de Donato-Evancio, como fuente principal, de Teofrasto, Suetonio y Diomedes, así como de Quintiliano y Cicerón. Los humanistas españoles de

¹⁵ J. W. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance* (London, 1947), página 218. M. T. Herrick: *Comic Theory in the Sixteenth Century* (The University of Illinois Press, Urbana, Illinois, 1950). Introducción. Herrick: *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism. 1531-1555* (University of Illinois Press Urbana, Illinois, 1946). Introducción.

¹⁶ Herrick, *Comic Theory*.

finés del siglo xv estaban familiarizados con estas teorías¹⁷. Es hecho conocido que Nebrija preparó una edición de las comedias de Terencio.

La práctica dramática de aquella época no dejó de sentir los efectos de esta preceptiva. De no haber conocido la nueva teoría dramática, así como las obras de Virgilio, Encina no hubiera llamado «églogas» a sus piezas de Navidad ni a las obras teatrales profanas que las siguieron. La *Celestina* demuestra conocimiento de Terencio y del teatro humanístico que florecía por aquel tiempo en Italia, a pesar de no ser obra «dramática» más que en el sentido épico, medieval, de la palabra. Ofrece, sin embargo, más acción y tensión dramáticas que las obras explícitamente designadas como tragedias o comedias a fines del siglo xiv y principios del xv. Este tipo de obra, a caballo entre la Edad Media y la Moderna, se resucita deliberadamente, pero por última vez, en la *Dorotea*, de Lope de Vega.

Torres Naharro¹⁸ compone sus obras ateniéndose implícitamente a esas teorías, que el Pinciano recapitula una vez más en toda su prolija extensión, para resumirlas acto seguido en una nueva fórmula lapidaria. Con Torres Naharro, la comedia española adquiere forma moderna.

El Pinciano resume en la forma siguiente lo que se encuentra en los comentarios de Evancio-Donato y de las otras autoridades de la Antigüedad:

1) «La tragedia ha de tener personas graves [o sea, de elevado rango], y la comedia, comunes [o sea, de origen humilde y características típicas más bien que individuales].»

2) «La tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no.»

3) «La tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, no.»

4) «En la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario.»

5) «En la tragedia se enseña la vida que se deve huyr, y en la comedia, la que se deve seguir.»

6) «La tragedia se funda en historia, y la comedia, es toda fabula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna.»

7) «La tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, baxo» (III, p. 19-20).

¹⁷ Webber, *op. cit.*, *Hispanic Review*, 18 (1950), págs. 93-107.

J. de Vallata, *Poliodorus*, ed. José María Casas Homs (C. S. I. C., Madrid, 1953). «Carolus y Marcellinus Verardus 'Fernandus Servatus' (1493-94)», *Revue Hispanique*, 32 (1914), págs. 428-57.

«Carolus Verardus 'Historia Baetica' (1493)», *Revue Hispanique*, 47 (1919), páginas 319-82, y otros más.

¹⁸ *Propalladia*, ed. Gillet, *op. cit.*

3. LA NUEVA TEORÍA.

Esta multiplicidad de distinciones tradicionales entre la tragedia y la comedia la resumió el Pinciano en una sola: «la risa». La comedia se distingue suficientemente de la tragedia por la risa que causa la acción cómica.

Juan de la Cueva, que sigue también en este punto los preceptos de la *Philosophía antigua poética*, da, por consiguiente, en su *Exemplar poético* la siguiente definición:

*La Comedia es retrato del Gracioso
y risueño Demócrito y figura
La Tragedia de Eráclito lloroso*¹⁹.

El punto de partida para la nueva definición de la comedia se encuentra en el pasaje V. 1449a, 31-36 de la *Poética* de Aristóteles. Los preceptistas tendían, por lo general, a completar la definición siguiendo el modelo de la definición de la tragedia que se encuentra en VI. 1448b, 24-28. El Pinciano escribe, pues: «Comedia es imitación activa hecha para limpiar el animo de las passiones por medio de deleyte y risa» (III, p. 17).

La fuente directa, sin embargo, hay que buscarla probablemente en el *Tractatus Coislinianus*, cuya definición de la comedia es, según Gudeman, una «parodia grotesca de la definición de la tragedia» y un «paralelismo estereotipado y, en parte, ridículo»²⁰. Para los autores del siglo XVI, sin embargo, tenía que ser particularmente atractiva, puesto que constituía una aportación a los esfuerzos que, basándose en la nuevamente descubierta *Poética* de Aristóteles, se estaban haciendo por construir una teoría de la comedia paralela a la de la tragedia según Aristóteles. El primer comentarista en publicar una teoría de la comedia de esta naturaleza fue Robortelli con su *Explicatio eorum omnium quae ad Comediae artificium pertinent* (1548). Por vez primera, para la comedia se da importancia fundamental a la acción y a su desarrollo.

Lo más importante es la aplicación del concepto de catarsis a la comedia, que el *Tractatus Coislinianus* formula así: δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος παραινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. La idea de purificación, o purgación, la extiende el Pinciano, aunque no siempre en sentido aristo-

¹⁹ Juan de la Cueva (Clásicos Castellanos, núm. 60, 1953), p. 166.

²⁰ Gudeman, *op. cit.*, pág. 145. Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy* (Oxford, 1924).

télico, a toda la poesía: «Es el fin este universal de la poetica» (II, 311). En la quinta carta de la *Philosophía antigua poética* subraya Hugo:

y assi toda buena fabula deue perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmisericación, como las épicas y trágicas; por alegría y risa como las cómicas y ditirámicas. Y deue también quietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y la otra perturbación. (II, 54).

González de Salas, en la parte inicial de su poética, se limita a observar que la comedia purga al espectador de afectos distintos de los que caracterizan a la tragedia²¹. Cascales, al definir la tragedia y la comedia, sigue más literalmente que el Pinciano el pasaje VI, 1449b, 24-28 de Aristóteles. La comedia es: «Imitación dramática de una entera y justa acción humilde, y suave que por medio del passatiempo y risa limpia el alma de los vicios» (*Tablas*, p. 351). Según Rizo, el fin de la comedia es «corregir» determinados errores y acciones por la risa y el solaz. Queda por demostrar en qué sentido comprenden todos estos autores el concepto de catarsis.

A pesar de que no faltasen en la teoría retórica disquisiciones sobre lo risible y, aunque las preceptivas poéticas de fines de la Antigüedad y del Medioevo hubiesen establecido una relación entre lo risible o ridículo y la comedia, lo cómico y lo jocoso no podían llegar a convertirse en elementos centrales de la comedia antes de que la definición de ésta se hubiese elaborado análogamente a la de la tragedia según Aristóteles. Escalígero había subrayado que lo importante era no tanto la técnica y el tipo de acción, sino el resultado, la risa²², pero, sin abandonar por ello la distinción tradicional entre tragedia y comedia de acuerdo con la condición de las personas, la calidad de la acción y el desenlace de la misma²³. La teoría se libera solamente de modo muy gradual (aunque sensible) de la tradición gramática de la Antigüedad y del Medioevo. Precisamente en España, la teoría ofrece una y otra vez rasgos modernos y progresivos²⁴.

²¹ González de Salas, *op. cit.*, cap. I: «Breve noticia Etymológica de la Tragedia, su comparación con la Epopeja, su Definición, i su División:

Es una imitación severa, que imita i representa alguna acción cabal, y de quantidad perfecta; cuius locución sea agradable, i deleitosa, i diversa en los lugares diversos, no empero empleandose en la simple narración, que alguno haga; sino que introduciendose diferentes personas, de modo sea imitado la Accion, que mueva a Lastima, y a Miedo, para que el animo se purgue de los affectos semejantes.»

²² Herrick, *Comic Theory*, pág. 86.

²³ J. C. Escalígero, *Poetices libri septem*, lib. I, cap. VI (Bibl. Nac. Madrid, 2/20521): «Tragoedia, sicut et comoedia in exemplis humanae vitae conformata, tribus ab illa differt: personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu quare stylo quoque differat necesse est.»

²⁴ Pero no sólo, como lo quiere Spingarn, en sentido romántico.

4. LAS PERSONAS DE LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA.

En lo que se refiere al primer punto de la definición tradicional, o sea, que las personas de la comedia deben ser de condición baja y vulgar, el Pinciano hace observar que ello se desprende claramente de la breve definición que da de la comedia. Las personas serias ríen poco, «que el reyrse mucho es de comunes»²⁵. Todo lo relacionado con la risa, con lo cómico y lo ridículo de la comedia —tanto los personajes dramáticos como los espectadores—, no puede ser más que de condición baja o media. Según Quintiliano, el *vir bonus* se distingue por dominar la risa, conservando su dignidad²⁶. Tanto la Antigüedad como la Iglesia habían recomendado moderación en el reír²⁷. También en el siglo xvi, la concepción del perfecto cortesano señala estrictos límites de urbanidad a la broma y a la risa²⁸.

La atribución de lo risible a la *gens anonyma* y de lo grave a personajes elevados como reyes, grandes señores, héroes y aun dioses, es efecto de la tradición recibida de la Antigüedad, y parece ser confirmada por Aristóteles²⁹.

Pero lo que la Antigüedad, lo que tanto Aristóteles como Platón habían distinguido, era lo «grave» de lo «ligero», el género elevado del cómico, sin que ello entrañase una división intencional en distintas clases sociales.

No cabe duda, sin embargo, de que los géneros más ligeros son también siempre los más populares. No es de extrañar, pues, que haya habido siempre tendencia a identificar lo ligero con lo popular en el sentido de categoría social, y a vincular estrechamente la comedia y su acción a este nivel. La nueva teoría del siglo xvi eleva esta tendencia a regla consagrada. Las fuentes inmediatas se encuentran en las definiciones de Diomedes y Donato-Evancio. También San Isidoro de Sevilla escribe en las *Etimologías* (VIII, 7, 6) que la tragedia trata de la historia de los reyes, de sus buenas y malas acciones, mientras que la comedia

²⁵ Pinciano, III, pág. 20.

²⁶ Quintiliano, VI, 3, págs. 28 y 35. Véase E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, «Scherz und Ernst in mittelalterlicher Literatur.»

²⁷ Véase Platón, y Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. Ambos autores exigen moderación en la risa y en lo risible. La Iglesia mantiene una actitud análoga: Migne, *Patrologiae cursus completus*, Series Latina, 171, 1060 C:

Admittenda tibi ioca sunt post seria quadam
Sed tamen et dignis ipsa gerenda modis.

Véase E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*: «Die Kirche und das Lachen».

²⁸ Sobre el *Cortegiano*, de Castiglione, véase Erich Loos, *Analecta Romanica*, fascículo 2, págs. 198 ss.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, II, 48 a, 17-18.

expone los actos de personas corrientes, enredos amorosos y, a veces, situaciones o acontecimientos moralmente reprensibles.

Esta clasificación tomaba evidentemente como modelos la tragedia greco-latina, la comedia de Terencio y las formas más bajas del drama latino.

También el Pinciano tradujo el *καίριος* (peores) aristotélico (véase Aristóteles, *Poética*, cap. II), siguiendo el modelo de los italianos, por *humiliores* y *βελτίους* (mejores) por *praestantiores* (véase Pinciano, II, 326-9), tal y como ya lo había hecho —por ejemplo— Alessandro Paccio al traducir la *Poética* de Aristóteles en 1536.

Según los preceptistas, las desgracias de una persona corriente eran menos capaces de despertar terror y espanto en el ánimo del espectador que la caída de un rey de la cumbre de su poder y su gloria. La caída del rey era algo más profundo y lastimoso y, por consiguiente, más impresionante.

También los personajes de la comedia eran conformes a los principios de los textos teóricos de la tradición medieval y al modelo que ofrecía la comedia latina. ¿Qué clase de hombre nos presenta el autor de la comedia? «El hombre vano, hablador, lisongero, glotón y a los demás vicios según lo eran, y aún algo más feamente», dice el Pinciano (III, 15), ya que la comedia presenta, según Aristóteles, los personajes en ampliación dramática. El mismo pasaje de la *Poética* aristotélica que acabamos de mencionar (cap. II), pasa ahora a aplicarse, de acuerdo con la evolución histórica, de la sátira dramática a la nueva comedia «impersonal» (véase Aristóteles, *Poética*, IX, 51, b, 11 ss.), como lo ilustraba en términos generales el comentario a Terencio. No se trataba ya de criticar, citándolas por su propio nombre, a personas que existían verdaderamente. «Peores» significaba ahora la representación dramática de tipos de lo vicioso. Al caricaturizar se borra el aspecto histórico de los personajes y se quita a la comedia el carácter ofensivo de la sátira.

No obstante, Lope de Vega mismo subraya —de acuerdo con las tradiciones teóricas y dramáticas de la Antigüedad— que toda comedia contiene elementos satíricos:

pués ya en Italia, a esta mezcla de estilos se añadió otro, si bien en la comedia estuvo siempre incluso, pues en su lengua anda una impressa con este título:

Tragisaty [!] ricomedia³⁰

que fuera, como se ve notable, a no estar la satira desde el tiempo de griegos, y Romanos en la Comedia (*Almenas de Toro*, en *Comedias*, Parte XV).

³⁰ Hay aún vacilación entre la ortografía con *i* y con *y*. Pero en el siglo XVI era también frecuente la confusión entre los géneros *sátira* y *satyros*.

La calidad de los personajes era determinante para el carácter de la tragedia y de la comedia, puesto que de ella dependían necesariamente tanto la acción como el estilo de la obra. Si las personas de la tragedia eran de calidad noble y rango real, mientras que las de la comedia eran gente plebeya, personas corrientes, la acción y el estilo no podían, según la teoría, dejar de reflejar este hecho en cada caso. Es decir, que aquélla debería representar acciones elevadas y ésta sucesos cotidianos. El estilo sería —según Servio— *gravis* en el primer caso y *humilis* en el segundo.

Según Donato-Evancio³¹, la comedia debía evitar no sólo las alturas de la tragedia, sino también lo bajo de la farsa. Los personajes de la fábula serían preferentemente de la clase media y no de la más baja, la plebe (véanse, por el contrario, Trissino y Castelvetro).

Minturno, en particular, se oponía a toda exageración en el uso de personas de las clases más bajas. Los personajes de la comedia no debían ser solamente criados, parásitos y bufones, sino más bien personas respetables y comedidas de la clase media; prueba de ello eran las comedias de Terencio (véase Minturno, *De Poeta*, 24, 50, 280-1).

Por otra parte, la doctrina de que la comedia se caracterizaba por la «risa» planteaba un cierto dilema: era impropio —aun para Cascales— que las acciones de grandes hombres y personajes nobles pudiesen o debiesen despertar la risa. De convertirse en sujeto de burla, tales personajes tendrían inevitablemente que sentirse afrentados, para que no sufriese menoscabo la verosimilitud de sus acciones en la fábula dramática. Pero la afrenta exigiría satisfacción, lo cual confundiría el desenvolvimiento de la acción, conduciendo a un desenlace trágico (*Tablas*, página 356). Por otra parte, burlarse de un ciudadano honrado y respetable iba en contra de la moral (véase especialmente Rizo). Quedaban, pues, como personas más idóneas para la comedia, la «gente baxa»: «Que a lo sumo sean soldados, mercaderes; y antes de aquí abaxo que de aquí arriba: oficiales, truhanes, moços, esclavos, ramerías, alcahuetas» (*Tablas*, p. 354).

También el Pinciano, que niega en el segundo punto de sus argumentaciones contra la teoría tradicional que sólo la tragedia pueda comprender mucho terror, sufrimiento e incluso muerte en el curso de su acción, tiende en su definición de la comedia «ideal» a aproximarse notablemente a la farsa o —en términos de un género español— al entremés.

Ello se explica por la interpretación del ya citado ἡδονῆς καὶ γέλωτος παραινουσα en el sentido que sugerimos de una concepción de lo *ridiculum* determinada por elementos sociales.

³¹ *Thesaurus graec. antiq...* 1735. Op. cit.

«Pasatiempo» y «risa» tiene (y volveremos aún sobre ello más adelante en un capítulo reservado a lo cómico) la connotación de «burla», «donaire», «entretenimiento» en sentido netamente boccaccesco. Por consiguiente, pueden ser objeto de una acción «cómica» tanto las lágrimas de un amante bobo por la ausencia de su dama, como los engaños de pícaros y alcahuetas o el comportamiento de criados maliciosos. O amantes desdeñados, muertos de frío por las heladas calles de enero, suspirando ante la reja de la dama que duerme bien arropada en su blando lecho. Más aún: según el Pinciano, nada puede causar más regocijo que la muerte de personas que no son más que estorbos en el mundo, como, por ejemplo, una vieja regañona, un avaro decrepito y alcahuete (Pinciano, III, 23-4). A este respecto, es interesante notar que Ricardo del Turia, en su apología de las comedias de Lope de Vega, reserva lo «meramente cómico» al entremés³², con lo cual se aproxima a una definición igualmente clásica de la comedia, a la que vamos a dedicar nuestra atención más adelante.

Basándose, por una parte, en su propia interpretación del pasaje V, 49a, 31-6 de Aristóteles y, por la otra, en materiales conservados de la Antigüedad, por ejemplo las comedias de Terencio, y tomando también en consideración ciertas teorías en que se enumeran los distintos géneros de comedias, tales como la *Palliata*, *Togata* o *Praetextata*, *Trabeata*, *Atellana*, *Tabernaria*, etc. (véase Donato, *De Comoedia*) —las personas de las comedias *togata* y *trabeata*, por ejemplo, eran patricios y ciudadanos perfectamente respetables—, Cascales se ve obligado a admitir, sin excesivo entusiasmo: «¿Sabeis con que pasaría yo, y lo llevaría no mal? Con que la principal action sea de gente humilde, aunque los Episodios fuesen de Cavalleros illustres» (*Tablas*, p. 557).

Los dramas en que se mezclan ambas capas sociales los llama «comedias dobles» para no utilizar el desagradable término de tragicomedia. Así, pues, el *Anfitrión*, de Plauto, es una comedia doble: «aquella que lleva algunos príncipes y personas ilustres juntamente con los humildes, pero ha de tener sujeto cómico».

Se enfrentan dos concepciones distintas de la comedia. La más antigua se fundamenta en los comentarios a Terencio: la comedia se caracteriza principalmente por el desenlace risueño de la obra. Esta concepción permitía manejar una gama más amplia de personajes proceden-

³² Ricardo del Turia, «Apologético de las Comedias Españolas», en *Norte de la Poesía Española* (Bibl. Nac. Madrid, R/12280), Valencia (1616).

«Y así mismo en aquel breve termino de dos horas querrian ver sucesos comicos, tragicos, y tragicomicos (dexando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora).»

Impreso en: I. Schack, Apéndices, págs. 52-6.

2. Mesonero Romanos, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, tomo I, BAE, XLIII, XLV.

3. Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, 4 (1897).

tes de distintas clases sociales. Ante ella se eleva una nueva concepción cuya capacidad fundamental para renovar la comedia queda muy menoscabada por una interpretación de la risa, lo cómico y lo ridículo estrechamente vinculada a un cierto clima moral e intelectual de la época, que tiende más bien a restringir que a liberar la comedia. Entre ambos extremos encontramos innumerables matices en la concepción de la tragedia y de la comedia, que no dejan de tener importancia para la comprensión de la práctica dramática.

5. MATERIA DE LA ACCIÓN EN LA TRAGEDIA Y EN LA COMEDIA.

Ante la nueva teoría de la comedia, que hacía de lo risible el eje mismo de su definición, el Pinciano rechazaba la frase de Diomedes: «Comedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio». Como ya se ha indicado más arriba, mantenía que la comedia podía —sin menoscabo de la pureza de su estilo— contener elementos de terror, lágrimas y muerte que, sin embargo, no despertaban en el espectador dolor ni compasión, sino por lo menos satisfacción, cuando no regocijo. Trissino (*Poética*, 2, 30v, págs. 563 ss.), por el contrario, había defendido la opinión de que la comedia podía representar tumultos y conmociones, pero no heridas ni muertes, y que debía concluir siempre en paz y contento, con matrimonios y reconciliaciones.

¿No demostraba, sin embargo, lo contrario más de una comedia de la Antigüedad?

Al examinar el comentario a Terencio de Donato, se observa que no era, en realidad, siempre fácil trazar la línea divisoria entre los elementos trágicos y los cómicos en la comedia, y que ello exigía del crítico un instinto muy seguro de lo trágico y lo cómico. Horacio había ya concebido en su *ars poetica* (vv. 93-6), que la comedia podía, en ciertas circunstancias, elevar la voz con pasión, al estilo de la tragedia, pero sin permanecer demasiado tiempo a ese elevado nivel. Lo trágico se toma aquí en su verdadero sentido, que difiere del que le da el Pinciano en su Epístola IX. En lo que se refiere a la comedia, aun lo trágico se presenta, para el Pinciano, con aspecto «cómico». Donato había dado aún otro sentido al término «cómico»: el estilo trágico del lenguaje —dice— se atenúa en sentido cómico cuando es el amor la causa del sufrimiento. El amor era materia reservada a la comedia, y no tenía cabida en la esfera de lo patético como el terror, el espanto, el aborrecimiento, el odio y la compasión, que eran las emociones provocadas por los temas trágicos fundamentales del dolor, el sufrimiento y la muerte, especialmente muerte violenta. Según Rizo, la materia esencialmente cómica es «materia agradable, ridícula, amorosa», en la que la substancia de la acción consiste en «amores, engaños de amantes y criados».

Si aún la comedia podía, al igual que la tragedia, contener delitos, conspiraciones, peligros y sucesos imprevistos de carácter adverso, no es de extrañar que el Pinciano, al igual que Lazare de Baïf (1537)³³, llegue a la conclusión de que la tragedia ha de ser tal «que fabula y episodios han de ser llenos de calamidades y desventuras» (Pinciano, II, cap. 8). Definición del género que coincide a la perfección con las características de las tragedias de Séneca.

También los «amores» vinieron, sin embargo, de manera indirecta a agregarse a la materia de la tragedia. El Pinciano defiende la idea (procedente de la *Poética* aristotélica) de que una epopeya contiene materia para toda una serie de tragedias. Así como en los comentarios se toman las epopeyas homéricas como modelos para la tragedia y la comedia, en el Pinciano se considera la novela de Heliodoro como modelo para la poesía dramática. Los dos géneros, drama y epopeya, se distinguen solamente por el hecho de que el autor toma directamente parte en uno de ellos, mientras que en el otro se disimula detrás de sus personajes. Además, guerras y batallas son más aptas para narradas en la epopeya que para representadas en la escena. Al preguntarle el interlocutor a Fadrique de qué batallas podía hablarse en la epopeya de Leandro y Hero, éste contesta: «Los amores de Leandro y Hero más eran para trágica que para épica, y por falta de poderse representar, aquel acto trágico se convirtió en épico» (III, 145 ss.). Las muertes de Marco Antonio y Cleopatra son también materia de tragedia (II, 348)^{33a}.

El Pinciano y Salas, igual que Giraldo Cinthio³⁴, hacen caso omiso de la regla, según la cual la materia de la tragedia debe ser histórica, y la de la comedia, ficticia. Con ello, se encuentran estos preceptistas en conflicto con el Tasso, que prescribe en sus *Discorsi* la historia como argumento para la epopeya y la tragedia.

Los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción. Una vez más nos sorprende el

³³ B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance* (Northwestern University Press, Illinois, 1950), pág. 73: «Lazare de Baïf (1537), Diffinition de Tragedie: Tragedie est une moralité composée des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenus aux nobles et excellentz personnages».

^{33a} Cf. Salas, pág. 82: «También tienen lugar en la tragedia las pasiones de el amor».

³⁴ Pinciano, III, 28: «Ni la sexta diferencia es cierta siempre, porque la flor de Agathón alabada de Aristóteles, y la Historia de Heliodoro, tan loada de todos, no tuvieron fundamento en verdad alguna».

Salas, *Poética*, págs. 31 ss. «Fabula: si debe ser verdadera o bastará fingirla verisimil: ... que este es ridículo cuidado, pues es cierto, que en las Tragedias de mas verdadera Fabula, i por essa raçon mas conocida, concurren muchos oientes que la ignoran... Mas los ilustres Poetas Italianos, que después se atrevieron a la grandeça Tragica, dexo jo ahora el inquirir si con felicidad, por la maior parte eligieron la Ficción de las Fabulas... De la misma suerte Juan Baptista Giraldo escribió algunas Tragedias Italianas de Fabulas fingidas, i otros que no nombro...»

Giraldo Cinthio, véase Herrick, *Comic Theory*, pág. 82.

Pinciano por su modernidad (véase III, p. 27). El desenvolvimiento de la acción de la comedia se asimila por completo al de la tragedia. Ambos géneros dramáticos empiezan desde el principio de la obra a formar gradualmente el nudo, hasta llegar al punto culminante, la catástrofe. La diferencia estriba sencillamente en que en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico. En su *Arte Nuevo*, Lope de Vega también recomienda este tipo de estructura de la acción para la «comedia».

6. LA DEFINICIÓN DEL DRAMA COMO «IMITATIO VITAE».

Había, además, otra razón que se oponía a que se aceptase totalmente la fórmula de Diomedes de que la comedia no debía contener ningún peligro mortal. En efecto, la comedia debía representar *toda* la vida cotidiana, comprendidos sus peligros, puesto que, según Cicerón, es una *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, o sea, en una palabra, un *speculum vitae* como dice Livio Andrónico. Ambas definiciones ejercieron, por mediación de los comentarios a Terencio, influencia decisiva en la concepción de la comedia y, en particular, de sus fines estéticos y éticos (concebidos como *causa finalis*). Su aplicación se extendió también a la tragedia y aun a toda la poesía. En la literatura española se cuentan entre las más conocidas y comúnmente citadas³⁵. Lope

³⁵ En el *Quijote*, I, cap. 48, se observa la contaminación de la fórmula de Cicerón: «*Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*», con la de Livio Andrónico: «*Speculum vitae*». Con respecto a la observación que hace Rodríguez Marín sobre esta cuestión en su comentario del *Quijote*, cabe corregir que Rey de Artieda no es el primero en definir la comedia en estos términos y, por consiguiente, no es la única fuente posible de la definición que se encuentra en Cervantes. Ya Spingarn llamó la atención sobre la concordancia entre la definición de Cervantes y la que se encuentra en el prólogo del *Arzigoglio* de Lasca: «That comedy should be the truth's image, the example of manners, and the mirror of life» (Spingarn, *op. cit.*, págs. 104-5). Esto lo escribía Lasca antes de Cervantes y de Rey de Artieda. También Pedro Pablo Acevedo (1565) escribió en el *Argumento* de su *Comedia Caropus*: «Ser de la humana vida una imitación y un espejo, do se ve lo que aca pasa, y una imagen de la verdad representa» (en García Soriano, *El teatro humanístico en España*, Madrid, 1950, página 50).

Juan de la Cueva: *Epistola Dedicatoria a Momo*: «Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad» (*Comedias y Tragedias* (1583), Bibl. Nac. Madrid (1588), R/12349, pág. 4).

Para Cervantes, véase ed. Rodríguez Marín, vol. III, págs. 356-7: «Porque habiendo de ser la Comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad».

Rey de Artieda: *Discursos, Epistolas y Epigramas*, Zaragoza (1605). Segunda parte. *Carta al Ilustrísimo Marques de Cuellar sobre la Comedia*, fol. 87: «Es la Comedia espejo de la vida su fin mostrar los vicios y virtudes, para vivir con orden y medida» (Bibl. Nac. Madrid, R/2285).

También Lope de Vega dice, al concluir el *Arte Nuevo*: «Humana cur sit speculum

pudo basarse en ellas en el *Arte Nuevo* al decir que la comedia mezcla lo alegre con lo triste porque sólo así se refleja la «verdad» de la vida. Hay en Lope una concepción estética de la *imitatio vitae* que habrá que examinar más de cerca.

Siempre que se subraya y defiende la utilidad de la comedia, como, por ejemplo, en la poética de Carvallo y en la Epístola III de Cascales al Apolo de España, Lope de Vega Carpio, los argumentos proceden por lo principal de los comentarios de Donato y de Servio, que daban particular relieve a la función didáctica de la comedia. Esta concepción podía fundamentarse con otro pasaje de Cicerón (*pro Sexto Roscio Amerino*, 16, 47) que dice que el autor de comedias representa nuestras costumbres encarnadas en otras personas, poniéndonos con ello ante los ojos una imagen viva de nuestra vida cotidiana. El fin de esta caracterización es, según Servio, permitirnos reconocer en ella nuestros propios defectos y corregirlos. Sirve para hacernos ver los ejemplos a seguir, y los que hay que evitar.

Badio, la fuente de Carvallo, ve de modo análogo en la tragedia un ejemplo de la debilidad y la insuficiencia de las acciones humanas (*Praenotamenta*, IV). Esta concepción, ayudada por la creciente influencia de Séneca, fomentada por círculos eclesiásticos³⁶, orientará más tarde las

comedia vitae», y lo repite en las comedias *El Castigo sin Venganza* y *El Acero de Madrid*:

No en balde se inventaron las comedias
Primero en Grecia que en Italia y Roma
Allí se ven ejemplos y consejos
Porque son de la vida los espejos.

Cascales, *Tablas*, pág. 385: «Esta [comedia] mira principalmente a las costumbres, y es un espejo de la vida humana».

Véase también Weinberg, *op. cit.*, pág. 187, sobre Jacques Grévin: Introducciones al *Théâtre* (1561): «Car comme disoit Andronique, la comédie est le miroir de la vie journalière». Según Donato (*Commentum Terenti*, ed. Wessner, Teubner, Leipzig, 1902), I, 23: «Et comoediam et tragoediam et togatam primus Liuius Andronicus repperit. atque esse comoediam cotidianae uitae speculum». Véase también Badio Ascensio (ed. Marion, Lyon, 1517), fol. b. iij.

³⁶ Sobre las tendencias del teatro de los jesuitas y sus teorías, véase J. Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, 2 vols. (Augsburgo, 1930), y J. Biemann, «Die Dramentheorie und Dramendichtung des Jakobus Pontanus, S. J., 1542-1626», *Lit. Wiss. Jb. der Görres Gesellsch.*, 3 (1928), págs. 45-85.

Véase también Possevino (1593).

Cascales cita al P. Martín Delrío, S. J., al que también se refiere González de Salas:

Martini Antonii Delrii, ex Societate Jesu, Syntagma Tragoediae Latinae in tres partes distinctum. Parte prima continentur Prolegomenon libri III scilicet: De Tragoedia liber I. De L. Ann. Senecae vita et scriptis liber I. De versibus Tragicis, maxime Senecae, liber I. Fragmenta veterum Tragicorum. Opiniations in eadem. Parte secunda: L. Aen. Senecae Tragoediae novem. Incerti auctoris, Octavia. Adversaria in has Tragoedias, olim excusa, sed nunc emendata. Parte tertia. Commentarius novus in easdem, et Indices totius Syntagmatis. Antuerpiae, Ex officina Plantiniana 1593.

realizaciones del teatro español del siglo XVII. Esta idea de la utilidad moral es tan fuerte, que se combina con la definición aristotélica de la tragedia, pudiendo Herrick llegar a hablar de una fusión de la *catarsis* con el *prodesse* horaciano. Pero ello comprometía, cuando no anulaba, lo esencialmente trágico de la tragedia. Sólo así se comprende que se describa precisamente la comedia como género «moral»: en ella se podía efectivamente, al contrario de lo que sucedía en la tragedia, perseguir la utilidad moral sin menoscabo de una exigencia estética, si bien aun aquí surgió nuevamente un conflicto con el nuevo modo de entender la pureza de estilo del género cómico, que se acababa de definir por analogía con la tragedia³⁷. Por más que algún autor italiano se aproxime a una concepción puramente estética de los géneros dramáticos, los grandes, como Minturno, Trissino, Escalígero y Castelvetro no dejan, sin embargo, de subrayar la utilidad moral (como lo hace en España, sobre todo, el Pinciano). Es interesante, a este respecto, trazar un paralelo entre la definición de la tragedia de Sir Philip Sidney y la de Rizo³⁸.

Una nueva edición de esta obra se publicó en 1620 en París por Billaine.

Véase Cascales, *Cartas Philológicas* (Clas. Cast. No. 117), pág. 52.

Para ilustrar su poética, Salas cita las *Troyanas* de Séneca. Había iniciado la traducción de esta tragedia, en colaboración con Quevedo.

La aceptación de la fórmula *vita = comedia* y *comedia = vita* y, con ella, la evolución del tema del «gran teatro del mundo» están estrechamente vinculadas con esta tendencia.

Véase A. Valbuena Prat, prólogo a su edición de *Calderón de la Barca, Autos sacramentales* (Clas. Cast. No. 69, Madrid, 1924). También las observaciones sobre el teatro de Calderón en *Hist. general lit. hisp.*, vol. III.

Además, A. Vilanova, «El tema del Gran Teatro del Mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 23 (1950), fasc. 2, págs. 153-88.

³⁷ Todos los preceptistas coinciden en aplicar especialmente a la comedia el calificativo de *morata*, subrayando que su materia es más bien la ejemplaridad ética que lo patético. Por lo tanto, en ella el bien debía ser recompensado y castigado el mal. Así vemos que Cascales, en sus *Tablas* (pág. 385), estima que las *sentencias* son particularmente aptas para la comedia, por ser buenos avisos procedentes de personas sabias y experimentadas.

Badio Ascensio (*op. cit.*, cap. 24) había escrito: «et precipue comici possunt enim plurimum bonis moribus». También Luis Vives estimaba la comedia instrumento particularmente apto para la instrucción del público.

Esta definición de la comedia adquiría siempre gran importancia cuando se trataba de defender al teatro, como vemos en Carvallo (*Cisne*) y sobre todo en las *Cartas philológicas* de Cascales (Clas. Cast. No. 117, epist. III, pág. 38 ss.). Ahí se habla, invocando el nombre de Aristóteles (!) de «el merecido castigo que del cielo tienen las desgracias»:

³⁸ Rizo, *op. cit.*, fol. 6v.: «Es pues la Tragedia imitación por representación de una acción maravillosa cumplida y suficientemente grande, de personas ilustres, medianas entre buenas y malas en los hierros humanos por alguna orribilidad que comenzando por el alegría fenezca en la infelicidad en el espacio de un día, compuesta con palabras realçadas y graves i con versos sueltos Endecasílabos o lo mas comun de siete o de cinco sílabas o con entrambos a dos interpuestos, y en los choros con canciones. para corregir los oientes con deleite que naçe de la imitación i de la representación, del terror y de la misericordia y para *haçerlos aborreçer la vida de los tiranos y mas poderosos.*»

Sidney: «So that the right use of Comedy will (I think) by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy that opens the greatest wounds and

7. EL ESTILO DEL GÉNERO DRAMÁTICO.

En lo que se refiere al estilo de la comedia, se aceptaba generalmente la idea tradicional de que debía ser *humilis*, y el de la tragedia, *grandis* o *gravis*. Cristóbal de Mesa formula la teoría corriente:

*Ay tres estilos, alto, mediano, infimo,
Usa el sublime el Epico, y el Tragico,
Y es el humilde siempre propio al comico.*

(Véase Apéndice, p. 167).

Para el Pinciano, esta distinción de géneros dramáticos, según sus estilos, forma también parte de la nueva definición de la comedia. Lo que provocaba la risa eran precisamente las acciones corrientes y vulgares de personajes plebeyos. Para mantener el decoro era necesario que estas personas se expresasen en estilo sencillo y sin adornos:

Porque es anexo el estilo a la persona que habla: que, si en la comedia es persona común, y en la tragedia, graue, como es dicho, claro está que el desta ha de ser estilo graue, y el de aquélla, humilde. (III, 28).

La observación de que el estilo depende de la persona que habla, sin embargo, entraña un elemento dinámico que puede conducir en ciertas circunstancias a desarticular la ordenación en *humilis*, *mediocris* y *gravis* o *sublimis*, a saber cuando las personas de la comedia ocupan posiciones más respetables en la sociedad, como, por ejemplo, en las *comoediae palliata, trabeata, togata*.

Naturalmente que aun estos tipos de comedia se mantendrían a distancia del elevado patetismo de la tragedia, pero su estilo no permanecería a un nivel uniformemente humilde.

showeth forth the ulcers that are covered with tissue; *that maketh kings fear to be tyrants and tyrants manifest their tyrannical humours.*»

Véase *Romanische Forschungen*, 67, fasc. 1/2, pág. 194 (Reseñas). En esa reseña llamé la atención sobre la siguiente cuestión: Juana de José Prades, en su *La teoría literaria* (véase la bibliografía), supone que un manuscrito que cita: I. *Defensa de la Poesía*, 60 fols. (Bibl. Nac. Madrid, Ms. 3908), es un texto anónimo de la época de Carlos V. En realidad, se trata de la traducción española de la *Defence of Poesie* de Sir Philip Sidney. Por consiguiente, el manuscrito no puede ser anterior al período 1576-83, o sea, del reinado de Felipe II. La *Defence of Poesie* se imprimió como obra póstuma en 1598. La caligrafía del manuscrito español es manifiestamente obra de Juan de Bustamante. No está claro, por el contrario, si es también Bustamante el autor de la traducción. Véase a este respecto: Klemens Newels, «Eine spanische Übersetzung der Defence of Poesie von Sir Philip Sidney», *Anglia*, 72, 4, págs. 463-6.

Es gracias a esta clasificación tripartita que la comedia española (en el sentido de «drama» en general, desde luego) satisface la exigencia de ofrecer un «estilo puro, claro, fácil»³⁹, como característica general. Esta condición se formula explícitamente en la ya citada *explicatio* de Robortelli, en la sección relativa a la dicción. Pero esta consecuencia práctica de una teoría no casa ya estrictamente con el sistema de ordenación estilística a tres niveles. La «llaneza» vino a considerarse como esencial para toda poesía, y fue utilizada para atacar el gongorismo y el cultismo.

No sólo el decoro de las personas podía exigir en ciertos casos que el estilo se saliese de los límites prescritos para la comedia, sino también lo que se llamaba *διάνοια*, de acuerdo con la *Poética* aristotélica y siguiendo la tradición retórica. Su función consiste precisamente —no sólo en la oratoria forense, sino también en la teatral— en expresar con la mayor perspicuidad las intenciones y los sentimientos del que habla.

Las consecuencias que ello tiene para el drama las describe Horacio en su *ars poetica*, en un pasaje que, junto con la *explicatio* de Robertello y el comentario de Donato, proporciona los elementos fundamentales para la sección que Lope dedica al decoro de la comedia y sus personas en su *Arte nuevo*. Dice Horacio:

*Versibus exponi tragicis res comica non vult.
Indignatur item privatis, ac prope socco
Dignis carminibus narrari coena Thyestae.
Singula quaque locum teneant sortita decenter.
Interdum tamen vocem Comoedia tollit;
Iratuque Chremes tumido delitigat ore:
Et Tragicus plerumque dolet sermone pedestri.*

(Vv. 89-95).

³⁹ Lope de Vega, *Arte Nuevo*: «Diéonos exemplo Aristides retórico / Porque quiere que el cómico lenguaje / Sea puro, claro, fácil.» Cervantes, *Quijote*, II, cap. XXVI: «Muchacho, no te metas en dibujos..., sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sutiles.»

«Llaneza muchacho: no te encumbres, que toda afectación es mala.»

Desengaño de amor en Rimas del licenciado Pedro Soto de Rojas, 1623 (Bibl. Nacional Madrid, R/7806).

«Discurso sobre la Poetica: Locucion propia y figurada se entiende, que de tal manera se adorne con los tropos, metáforas, translaciones, y figuras, que no esten mas sobre otras haziendo carga al oydo: que si ha de ser deleytado, mal lo sera con asperezas y duras locuciones, y si ha de ser persuadido como podrá el Castellano si le hablan en Griego. Contra esto, lo primero... natural, Ciceron, Horacio, san Pablo en quanto escribe, que procuró ser entendido de todos, y san Agustín en el libro de Doctrina Christiana.»

Sin entrar en detalles de la polémica entre Lope, Góngora y Jáuregui, los debates sobre el cultismo y lo mucho que se dijo y escribió a este respecto, quisiéramos solamente llamar también la atención sobre Barreda (*op. cit.*), fols. 134, 135v. y 138v.

Cuando se trataba de persuadir o amonestar, era oportuno en la comedia hasta el estilo forense, inclusive «sentencias» y «conceptos»⁴⁰. La aplicación de la *διανοία*, junto con el decoro de la persona, crearon la variedad estilística de la comedia española, que trataba de conseguir una imagen lo más fiel posible de la realidad de la vida.

Además, el estilo debía estar siempre de acuerdo con la situación. En la literatura española se observa con frecuencia que «estilo cómico», «estilo trágico», etc., no son equivalentes a comedia, tragedia, etc., sino que se refieren en cada caso a una situación o acción concretas dentro de cualquiera de los géneros, que corresponde por su contenido inmediato a la definición clásica de la comedia, de la tragedia o de la epopeya. Ya Cascales había observado que un soneto, según la materia de que tratase, podía ser heroico, cómico, trágico, epigramático («agudo, si la materia fuere jocosa»), satírico («será licenciosa en palabras, y sentencias») (*Tablas*, págs. 444-5). La epopeya, en particular, podía adaptarse a la multiplicidad de materias sin salir del género (*Tablas*, pág. 292 ss.). Por aquel mismo tiempo escribía también Cervantes en el Quijote: «La escritura desatada de estos libros [de caballerías] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico» (I, cap. 47)⁴¹. También la comedia abarca, según Barreda, el «orbe perfecto de la Poesía»⁴². Pellicer, por su parte, dice lo siguiente sobre el estilo de las comedias de Montalbán:

El estilo que Montalbán guardó en sus Comedias fue propio. Y aunque a mí ver este Poema no le tiene determinado, halló en esto mayor excelencia, por admitir un compendio de los tres estilos, Tragico, Lirico, y Heroico, en el Tragico se representan Muertes,

⁴⁰ Lope, *Parte Decimoquinta* [de las comedias] (Madrid, 1921). Prólogo: «Luego esta es su lengua [la natural y clara], que aunque confieso las figuras Retóricas a los que hablan, aunque sea en las calles, plazas y tiendas, no a lo menos las transposiciones, las locuciones inauditas y las metáforas de metáforas: y si alguna vez se levanta el Poeta algo más de la imitación en alguna narración o soliloquio, o ya es éxtasis de la fértil vena, o mayor deleite del que escucha docto, y bien intencionado agradece.»

Del mismo Don Carlos Boyl, a un licenciado que deseava hazer Comedias. Romance. (Bibl. Nac. Madrid R/12280):

«El lenguaje el mas castizo, / y un pensamiento, o sentencia, / entre quatro redondillas / bien se escucha, y mejor suena, / porque dezir de ordinario / tras una, y otra quimera, / uno y otro pensamiento, / cansa al gusto, y no se lleva. / Y en ocasion de apretar / un paso de mas alteza, / no se logra la costumbre / cansada de oyr sentencias.»

⁴¹ Véase también *Persiles*, III, 15: «y lo que en él les sucedió, nuevo estilo y nuevo capítulo pide».

⁴² *Op. cit.*, «que las comedias que oy gozamos dichosamente, son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en si toda la diferencia de poemas, cuyas especies, aun repartidos, dieron lustre a los antiguos... De manera que en nuestros tiempos no puede ser perfecta la comedia que no coronare toda la poesía» (folios 125 v.-126).

Desdichas, Infortunios, Adversidades; y se refieren Pavores, Miedos, Sombras, Sueños, Ilusiones y Fantasías...

En el estilo Lírico tienen su lugar los Amores, las Ternuras, las Quexas, Satisfacciones, Zelos, Disculpas, Agravios, Desconfianças, Favores, y Desprecios, de que constan muchos ramos principales de la Comedia...

En el Heroico tienen su lugar debido las Hazañas, las Acciones justas, y depravadas, las Virtudes y Vicios. En el se hazen las Geografías universales de la Tierra: las Cosmografías del Orbe, tanto Elementar, como Etereo: las Hidrografías del Oceano; las Corografías de Provincias Generales y las Topografías de Ciudades particulares. En el se incluyen las Descripciones de Hombres, y de Brutos, de todas especies, de Aire, Fuego, Tierra y Agua. De las cosas inanimadas, como Naves, Edificios, Galas, Armas, Rayos, Exalaciones, y casi los mas de los Meteoros a quien no constituye Alma vegetativa: y los animados, como Plantas, Arboles, Flores, Insectos, y Testaceos⁴³.

A este «estilo heroico» correspondían los metros: octavas, canciones, silvas y romances; al «estilo trágico», la composición elegíaca —o sea, tercetos («que estableció para los escritos Funebres Garcilaso»), además de octavas, canciones, silvas y romances, y al «estilo cómico», correspondían décimas, endechas, liras, quebrados, glosas y sonetos, y, además, romances, metro que parece aceptado en todos los estilos.

Con ello hemos llegado ya a la definición de la «comedia española».

⁴³ Es interesante observar que también Pellicer engloba bajo el *estilo heroico* los elementos que ya conocemos por la clasificación de los géneros de Carvallo, por ejemplo. Sabemos que dicha clasificación se basaba en el esquema de Diomedes. Podríamos establecer aquí una relación con las materias de que trata Lope de Vega en sus comedias y en su obra en general. Hay tendencia a dejar de lado, en Lope, las disquisiciones «cultas» (que Pellicer incluye en el estilo heroico), considerándolas como mero lastre poético, pero habría que tener en cuenta que reflejan la prolongación de la influencia de una teoría literaria medieval. El texto citado se ha tomado de la poética de Pellicer (*op. cit.*) fol. 148 v.

CAPÍTULO VII

LO COMICO

1. TRATADOS DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL MEDIOEVO SOBRE LO «RIDICULUM».

Vamos a examinar ahora de qué modo se provocan, según los preceptistas, la risa y el llanto, o, mejor dicho, los binomios «alegría y risa» y «terror y compasión», que caracterizan respectivamente la nueva comedia y la nueva tragedia.

Así como en la *Poética* de Aristóteles se enumeran las acciones aptas para mover al espectador a terror y compasión, en las poéticas españolas (como en las italianas que las precedieron) se encuentran compilaciones de las materias susceptibles de provocar risa en el espectador.

Ya a fines del siglo xv y principios del xvi existían tratados sobre la risa¹. Piénsese solamente en el *De Sermone*, de G. Pontano, el *De Risu* en las *Antiquae Lectiones* (1516) de Celio Rodigino y el *Cortegiano* de Castiglione. Todos ellos autores muy conocidos, que es extraño no encontrar mencionados en los estudios históricos de Herrick sobre lo ridículo en la teoría de la comedia del siglo xvi². Rodigino estudia la risa desde el punto de vista filosófico, mientras que Castiglione formula preceptos para su utilización práctica en la conversación, que tanta importancia tenía en la vida social del Renacimiento³. En las poéticas se trataba de analizar la risa con relación a la acción dramática. El punto de partida de estos tratados sobre la risa era la definición que se encuentra a principios del capítulo V de la *Poética* de Aristóteles. En efecto, la risa pasa a ocupar un lugar central en la consideración de la comedia, llegando a convertirse en el concepto fundamental de la misma, solamente cuando se vuelve a descubrir y se llega a conocer generalmente dicha poética. Cabe preguntarse cuáles eran las otras fuentes de la Antigüedad que se habían utilizado para tratar de lo cómico y lo ridículo antes de que se volviese a conocer la estética aristotélica, puesto que no cabe duda de que la segunda mitad del siglo xvi no hizo nada totalmente

¹ Véase también Petrarca, *Rerum memorandarum libri*.

² M. T. Herrick, *Comic Theory*, págs. 37 ss.

³ E. Loos, «Il Cortegiano von Castiglione». *Analecta Romanica*, fasc. 2.

inaudito al poner en relación la comedia con los conceptos de lo ridículo y lo cómico. Lo *ridiculum* se discute, por ejemplo, en las retóricas de Cicerón y de Quintiliano y se le encuentra ya en Platón y en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles.

Se puede creer con Herrick que las observaciones de Aristóteles sobre la comedia vinieron sencillamente a sumarse a una teoría ya elaborada con anterioridad. También se puede hacer una distinción más sutil y opinar que, al comentar la *Poética* aristotélica, los autores aprovecharon, para ampliar y completar los conceptos que en ella encontraban, todas las teorías sobre la poesía que les eran conocidas y que habían sido transmitidas desde la antigüedad. En todo caso, lo importante para la interpretación de los tratados que conocemos es identificar las fuentes, los autores de éstas, y, si se trata de fuentes modernas, determinar en qué fuentes antiguas se basan a su vez. Sólo procediendo de este modo podremos poner de manifiesto los distintos matices de las diversas teorías. La suma de estas fuentes, junto con la aportación personal del autor —y la selección de fuentes es ya una aportación personal—, tienen como resultado nuevas teorías con características bien individuales. No está siempre justificado el escepticismo con que corrientemente se miran las acumulaciones eclécticas de citas de autores de la Antigüedad. Pocos textos hay cuya lectura exija mayor paciencia y más discernimiento que éstos.

2. DEFINICIÓN DE LA RISA.

La definición aristotélica de la comedia en el capítulo V de la *Poética* especifica que el objeto de ésta es *μίμησις φαυλοτέρων*, si bien no debe abarcar lo peor en su totalidad, sino solamente lo que tiene de ridículo. Leemos igualmente en IV, 1448b, 37, que la comedia no es representación de lo que merece crítica y reproche (*φύγος*), sino sólo de lo ridículo. Produce efecto ridículo una deformidad, una falta que no despierte compasión. Como único ejemplo menciona Aristóteles la deformación de las facciones que da a la cara aspecto de máscara (V, 1449a, 35). Lo feo, lo deforme e imperfecto puede, pues, ser causa de risa. La estética de lo cómico en las poéticas españolas de los siglos XVI y XVII se funda también en esta misma idea. Lo que ofende contra la proporción, la belleza, la armonía y el decoro resulta ridículo y cae en la esfera de lo cómico. A este respecto, es importante determinar qué interpretaciones se dieron a los conceptos de la definición aristotélica que encontramos al principio del capítulo V y ver cómo y con qué teorías fueron ampliados estos conceptos, cuya brevísima formulación deja amplio margen a las interpretaciones personales.

Según la interpretación de Gudeman, cuando Aristóteles habla de *μίμησις φαιλοτέρων* y, en general, de la comedia, «no piensa en la fealdad del carácter o de la *ψυχή*, sino sólo en la del cuerpo, como *γελοία*». Pero esto excluiría de antemano una interpretación moral de la *causa finalis* de la comedia. No lo entienden así las poéticas de los siglos XVI y XVII. En ellas, y probablemente por influencia de la filosofía platónica (aunque Gudeman niega que tuviese ningún efecto sobre lo que dice Aristóteles de la comedia y de lo ridículo), se da licencia tanto a la fealdad corporal como a la espiritual, considerándose ambas clases de *deformitas* como materia idónea para la comedia.

En lo que se refiere a la fisiología de la risa, que Madio, por ejemplo, discute en su tratado *De Ridiculis* (1550)⁴ (obra, sin embargo, no consagrada particularmente a la poesía dramática), no encontramos ninguna referencia explícita a este tema en las poéticas españolas, y muy poco sobre la psicología de la risa: «Es la Risa *un cierto movimiento del animo con deleyte* por algún defecto que aia en otro.» ¿Podría ello quizá ser indicio de que se consideraba la risa —de acuerdo con la definición de la comedia que encontramos en el *Tractatus Coislinianus*— como un *afecto* alegre, de cuyo exceso había que limpiar al espectador, de acuerdo con las antiguas concepciones? (*Ética* de Aristóteles, y también Platón).

Según Rizo, la risa es, fundamentalmente, consecuencia de la envidia y la maldad: «Procede la risa de imbidia y maldad como de su primer principio, viendose comunmente entre los hombres alegrarse con las faltas y defectos de los otros, y reírse y alegrarse por ello» (*op. cit.*, fol. 50).

El que se ríe se alegra de las faltas y los errores de los demás: es un regocijo malicioso. Cascales dice que la risa es maliciosa, aguda, ingeniosa (*Tablas*, pág. 388), epítetos que no encontramos en el Pinciano. En éste, lo cómico de la comedia existe por sí mismo, por el regocijo y la alegría que provoca, que para él no parecen tener nada que ver con la malicia ni con el ingenio. También el Pinciano subraya, desde luego, la virtud depuradora de la risa, pero los adjetivos con que Cascales y Rizo califican su concepto de la risa dan mucho más peso a la finalidad de enmienda y corrección que ésta persigue. Aun en la filosofía moderna de un Bergson se atribuye este efecto a la risa⁵.

El placer que provoca la risa se distingue, según Rizo, del que causa el contacto con la belleza y la armonía⁶, y, según Cascales, del contento

⁴ Herrick, *Comic Theory*, pág. 41.

⁵ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* (Presses Universitaires de France, París, 1950).

⁶ Trissino define la risa de modo parecido en *La Poetica*, 2 vols. (Venecia, 1529-63). Dice que el deleite que produce la risa es «sensual» (fisiológico). Procede, bien directamente de los sentidos, bien del recuerdo o de la expectativa de sensaciones del tacto, olfato, sabor, etc. No todos los deleites causados por los sentidos están relacionados con la risa. La contemplación de una mujer hermosa, de una joya

que recibimos cuando encontramos a un amigo, o nos envían algún regalo, o hallamos buenos a nuestros hijos y mujer (*Tablas*, pág. 388)⁷, y se distingue precisamente por fundarse el placer de la risa en la *turpitud et deformitas*. En este punto están concordes los tres preceptistas: el Pinciano, Cascales y Rizo (Salas se ocupa exclusivamente de la tragedia):

El Pinciano: 'La Risa tiene su asiento en fealdad y torpeza' (III, p. 33).

Cascales: 'Es la risa fundada en la fealdad y torpeza agena' (*Tablas*, p. 388).

Rizo: 'Lo que nace de disconveniencia y disformidad es risa' (folio 50).

Esta fundamentación de la risa, así como la fórmula *turpitud et deformitas*, procede del *De Oratore* de Cicerón (II, 58, 236)⁸ más bien que de la definición de Aristóteles (cap. 5). Como puede verse, el Pinciano traduce la frase ciceroniana por «fealdad» y «torpeza». Cascales le sigue en ello, siendo por lo demás evidente que tomó esta fórmula de la risa (*Tablas*, pág. 388) del mismo Pinciano, particularmente habida cuenta de que le cita entre las autoridades que han tratado de la risa. Rizo, por el contrario, habla de la «disconveniencia y disformidad» que provocan la risa en la comedia, mientras que en otro pasaje sustituye el latinismo «disformidad» por la expresión castellana corriente de «fealdad». En todo caso, evita la voz «torpeza», y creemos lícito suponer que no lo hace sin tener sus razones. *Disformidad*, *fealdad*, *deformitas*, se refieren principalmente a la fealdad corporal, pero pueden también tener el sentido de fealdad espiritual y moral, como lo tienen *turpitud* y torpeza, con la diferencia de que *torpeza*, por lo menos, insistía más en este último significado en el

preciosa, la armonía de la música son causa, para Trissino, más bien de admiración que de risa. El pasaje correspondiente de Rizo dice:

Es la Risa un cierto movimiento del animo con deleyte. Diferenciase del deleyte porque este nace también de deleyte y hermosura. Mas lo que nace de desconveniencia y disformidad es risa, y así si viesemos una mujer hermosa y si oiesemos un instrumento sonoro de musica, o si oliesemos, gustasemos o si tocamos alguna cosa que nos fuese agradable incontinentemente recibíramos deleyte, pero no nos moviríamos a risa, por estar siempre la risa acompañada con el deleyte, y por no estar el deleyte siempre acompañado con la risa. (fol. 50 r/v.).

⁷ La distinción que formula aquí Cascales entre el *contento* que causa la risa «cómica» y el que produce el encuentro con amigos, etc. («No tomo yo aquel contento que recibimos quando encontramos a nuestro amigo, o hallamos buenos a nuestros hijos, y mujer, o quando nos enbían algun presente»), se encuentra ya expresada de modo parecido en Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Basilea, 1576). Castelvetro distingue entre la risa «cómica» y la «afectiva».

⁸ «Locus autem et regio quasi ridiculi... turpitudine et deformitate quadam continetur. Haec enim ridentur vel sola vel maxime quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter».

uso corriente del lenguaje de la época⁹. De acuerdo con ambas fuentes, Aristóteles y Cicerón, la risa se funda, pues, en la *fealdad*.

Aristóteles hace observar que el dolor y la compasión resultan en menoscabo de la risa (idea que encontramos también en Bergson). Tanto el Pinciano como Cascales y Rizo declaran que no hay que reírse ni de personas miserables y desgraciadas ni de aquellas que disfruten de alta reputación y consideración. Según Rizo, el pecado no ha de ser objeto de risa, sino de castigo. Estas tres salvedades a lo risible, que revelan la influencia de consideraciones morales y éticas mucho más que la de una penetración filosófica de la materia —ya que tales distinciones no parecen en modo alguno factibles a la luz de las más recientes teorías sobre la risa y su función—, proceden de la retórica de Cicerón (*De Oratore*, II, 237). Rizo enumera las tres categorías de materias no risibles, y las encontramos también en la traducción hecha por Boscán del *Cortegiano* de Castiglione, quien se había apoyado principalmente en Cicerón para su definición de la risa y de lo ridículo¹⁰. Al igual que Rizo, también el Pinciano menciona el *Cortesano* de Boscán, que dice haber consultado, junto con «otros libros», cuyos autores desgraciadamente no cita, sobre la «risa pasiva», o sea cuando el que se burla de otro se encuentra de pronto convertido él mismo en objeto de burla y risa (III, 73)¹¹. Pero la relación más estrecha con Boscán la encontramos, más bien que en el Pinciano, en Rizo. En el *Cortesano* se trata de la risa como elemento de la conversación cortesana, mientras que el Pinciano escribe, como lo subraya él mismo explícitamente, sobre la risa en la comedia.

3. CÓMICO RÚSTICO Y CÓMICO URBANO.

En Boscán se habla de «desproporción» o «diformidad» en el sentido de cosas que son, de por sí, improcedentes o indecorosas, pero en modo

⁹ Herrick, *Comic Theory*, pág. 38: «The Greek word for 'the ridiculous' (τὸ γελοῖον) was translated into Latin as 'ridiculum'; the Greek word for 'ugly' (αἰσχροῦς) as 'turpis'. Cicero made 'turpitude' the basis of the risible.»

¹⁰ Boscán: *El Cortesano*, ed. *Revista de Filología Española*. Anejo XXV (1942), parte II, 5, pág. 167: «Así que lo que conviene en esto es reírse de las tachas de las personas, ni tan afligidas que muevan compasión, ni tan malas que merezcan pena de muerte ni tan poderosas que un pequeño desabrimiento suyo baste a hacer gran daño.»

La bibliografía de la literatura que trata de las fuentes antiguas de la teoría de lo risible incluye: Ernst Walser, *Die Theorie des Witzes und der Novelle nach Jovianus Pontanus* (Estrasburgo, 1908); E. Arndt: *De Ridiculi doctrina rhetorica*, disertación (Bonn, 1904); M. T. Herrick, «The Theory of the Laughable in the 16th Century», *Quart. Journ. of Speech*, 35, págs. 1-16. Para más detalles, véase asimismo F. Schalk, «Das Lächerliche in der frz. Lit. des Ancien Régime», *A. G. für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, fasc. 19 (sesión del 17 junio 1953), página 17, nota 13. Además, E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, Exkurs IV.

¹¹ Los «otros libros» cuyos autores no menciona el Pinciano son probablemente Cicerón, *De Oratore*, II, 60, 245, y quizá también Madio y Castelvetro. Véase Herrick, *Comic Theory*, págs. 46 ss.

alguno —tampoco en sentido moral— malas¹². Es el mismo sentido que Rizo da a estos términos. En general, hay muchas correspondencias entre Boscán y Rizo en el concepto de lo cómico. En su poética, Rizo hace resaltar que el autor de la comedia debe guardar «urbanidad y criança» (fol. 49v) en la acción cómica. Hay un pasaje en particular en la sección que trata de la composición de la «perfectissima comedia» (como la llama él mismo) que presagia ya aquellos versos de la *Poética* de Boileau, en los que se preconiza una comedia libre de elementos bajos y vulgares:

*Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place,
De mots sales et bas charmer la populace,
Il faut que ses acteurs badinent noblement*¹³.

Veamos lo que dice Rizo:

Mas aunque la comedia esté fundada en lo ridículo con todo esso no deve exceder mucho la graciosidad pero devele atribuir conforme los terminos de la urbanidad de las personas particulares que viven con alguna civilidad como son muchas de Menandro traducidas algunas dellas de la lengua griega en la latina por Terencio.

He aquí un pasaje que tiene no pocos puntos de contacto con las conocidas líneas de la *Poética* de Boileau, en que éste critica las comedias de Molière (Chant III, v. 393 ss.), y también con el *Discours sur Théophraste* de La Bruyère¹⁴: «le comique, je dis celui qui est épuré des pointes, des obscenités, des équivoques, qui est pris dans la nature, qui fait rire les sages et les vertueux.»

Parece, pues, manifestarse en Rizo una cierta evolución en la concepción de lo cómico análoga a la que encontramos, especialmente en el siglo XVII, en la literatura francesa y en la vida de sociedad en general. Es el movimiento que va de la concepción de lo cómico de un Rabelais a la más depurada de un Boileau¹⁵. La comparación con el Pinciano es particularmente instructiva. Según Rizo, el modelo para la comedia ha de ser Terencio: lo cómico no es obstáculo al ingenio y a la elegancia. El Pinciano, por el contrario, insiste en que la risa tiene su asiento en «fealdad y torpeza» (III, 33). Mientras que Rizo evita hasta la palabra «torpeza», escribe el Pinciano:

¹² Boscán, *op. cit.*, pág. 166: «consiste en una cierta desproporción o diformidad... vereis que casi siempre aquello de que nos reímos es una cosa que en sí no conviene, y con todo esto no está mal».

¹³ Batteux, *Les Quatre Poétiques*, vol. II (París, 1771), v. 405 ss. pág. 56.

¹⁴ La Bruyère, *Oeuvres compl.*, ed. de la Pléiade (París, 1951), pág. 26.

¹⁵ Véase F. Schalk, *Das Lächerliche in der frz. Lit. des Anc. Rég.* (*op. cit.*).

y dexando lo urbano dicho y lo venusto, que así dizen los dichos y hechos cortesanos y discretos y agudos que no producen risa, tratemos de solo aquellos que la crían y fueron dichos salados de algunos porque así como lo salado da sed, estos la dan de escuchar.

Lo cómico abarca también lo burlesco, aun lo obsceno, elementos que han ejercido en realidad desde siempre una atracción particular sobre la mayoría de los auditores y espectadores. En repetidas ocasiones manifiesta el Pinciano que el ingenio artificioso y agudo es desde luego muy cortésano, pero produce poco efecto cómico (III, 55-6). Formula, por consiguiente, una distinción entre dos clases de estilo cómico. El primero es el del ingenio urbano y apto para oído de reyes, mientras que el otro, por contener cosas indecorosas, no debe representarse en presencia de reyes y señores. Sin embargo, en otro pasaje dice que el que quiera tratar de la risa tiene que aceptar el hecho de que la materia misma se funda en «fealdad y torpeza». Esta es la razón por la cual en la dedicatoria de la obra pide al Conde Kevenhiller de Aichelberg que deje de lado los *lugares* de lo cómico en la misma, o sea la Epístola IX, que trata de la comedia, y especialmente el fragmento cuarto, por no convenir a oídos patricios:

Suplico a V. S. si algún día hiziere a esta obra digna de sus oydos, los abstenga de la epístola nona y especialmente del fragmento cuarto della, cuya materia es ridícula y más conveniente a orejas populares y cómicas que no a las patricias y trágicas, quales ser deven las de los Príncipes y grandes señores y quales son las de V. S. etc. (I, 6).

A pesar de ello se lee más adelante, en la respuesta a la Epístola IX, que todo es puro para el puro (III, 85). En realidad, no se priva de repetir cuentos y dichos «salados», de los que tampoco se priva Cascales.

A este respecto no dejan de tener interés algunas observaciones de estos dos preceptistas sobre la forma de presentar decorosamente lo vulgar u obsceno:

Y assi las cosas no honestas que alguna vez se refieren se declaran con voçes ambiguas y que signifiquen otra cosa mas de lo que muestran exteriormente y la deshonestidad que se manifiesta sin fealdad de bocablos lo qual consiguió felizmente el Bocacio. (Rizo, *Poética*, fol. 55).

Y que lo ridiculo que proçede por desenboltura, resulte antes por relacion de algun Mensajero de la constitucion de la fabula que actualmente del aparato y de la representacion (Rizo, *Poética*, folio 58).

O sea que lo ridículo, lo torpe, no deberán, por lo menos, presentarse materialmente en la acción escénica. Cascales aconseja:

La ambigua y dudosa, como es parte torpe, y parte honesta, obliga a procurar la benevolencia, con que lo feo se disimule, y lo honesto resplandezca. Esta es propia de los Comicos, y Tragicos, que tratan de cosas deshonestas y lascivas, mas cubriendolas con un cortes artificio estudian en engañar, y atraer a si las voluntades (*Tablas*, p. 254).

La concepción del Pinciano tiende hacia la farsa de Molière: es la comicidad de los entremeses de un Lope de Rueda, y el Pinciano menciona, en efecto, entre los ejemplos de obras que mueven a risa, las conocidas *Aceitunas*, que de tanta popularidad gozaban entonces. Esta comicidad grosera está aún lejos, desde luego, de la más depurada de la *haute comédie*, pero en el Pinciano encontramos ya, en embrión, todos los elementos esenciales de esta última. Es también característico de la farsa el hecho de que se mencionan la imitación visual y el movimiento como medios cómicos.

4. MEDIOS PARA CONSEGUIR EL EFECTO CÓMICO.

¿Cuáles son los criterios para la ordenación del material cómico? Cicerón, en el *De Oratore*, había ya hecho observar la dificultad de articular los elementos risibles (γέλοια) en un sistema. Los preceptistas insisten también en esta dificultad, y el Pinciano se jacta de ser más completo en sus explicaciones sobre el «discurso cómico» que Quintiliano (III, 86). Y lo es, en efecto, puesto que añade un apéndice sobre los *conceptos*, siendo así el primero, bien antes de Gracián (a quien Curtius concedía la primacía¹⁶), en ocuparse sistemáticamente de esta materia. Según dice él mismo, se apoya principalmente en la retórica de Aristóteles y la de Cicerón, así como en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, cuya forma de presentación de los *loci* cómicos sigue, igual que los demás preceptistas. Aun sustituyendo ejemplos más corrientes y conocidos de sus lectores por los originales, se atiene a la subdivisión de la materia en *dicta et res*¹⁷, en «palabras y obras». Cascales, por su parte, dice que la materia de la comedia

¹⁶ E. R. Curtius, *Europ. Lit. u. Lat. Mittelalter*, pág. 299. Pinciano, III, pág. 68. Rizo, fol. 51 r/v.

¹⁷ Herrick, *Comic Theory*, págs. 43 ss.: «Thus the division of the risible into things (res) and words (dicta) that characterized the theory of both Cicero and Quintilian had to be retained... [Nota 13, pág. 44]: This division into 'res' and 'dicta' also governed the theory of laughter in the 'tractatus Coislinianus' and in John Tzetzes' treatment of comedy. See Cooper, 'An Aristotelian theory of Comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the Tractatus Coislinianus', New York 1922.»

comprende «la fealdad, y torpeza agena assí de cosas como de palabras» (*Tablas*, pág. 388), englobando en el concepto de «cosas» también las acciones, puesto que cita también acciones de efecto cómico.

Hablando de esta misma cuestión, Rizo se refiere, además de los «muchos hombres doctísimos» de su tiempo que han tratado de la risa y de lo cómico, y que desgraciadamente no nombra, muy particularmente a Lope de Vega, «único milagro en esta parte de España»¹⁸. En él encontramos, nos dice, como en Terencio, Plauto, Boccaccio, el *Cortesano* y Cicerón, mucho material para la comedia y numerosos ejemplos cómicos, que no se prestan fácilmente a una clasificación¹⁹.

Cascales es el único en citar sobre todo fuentes italianas para la definición de la risa y de lo cómico, así como de las materias que le corresponden. Aparte de la versión latina de la *Poética* de Aristóteles hecha por Robertello, menciona a los preceptistas italianos más conocidos, como A. Riccobono, Vicencio Madio, Castelvetro, Trissino y Minturno. No hace suya, sin embargo, en su totalidad ninguna de las teorías de dichos autores sobre la risa (vg., Trissino), sobre el *modus operandi* de la comedia para depurar los afectos (vg., Minturno) o sobre el asunto de la misma (vg., Robertelli). Aunque Cascales esté de acuerdo con los preceptistas italianos en diversos puntos, como por ejemplo con Madio en lo que se refiere a la división de la materia cómica en «cosas del cuerpo, o del ánimo, o extrínsecas», y a la subdivisión de cada una de estas categorías en cosas «verdaderas, fingidas o fortuitas»²⁰, ello no redundaría en perjuicio de su propia concepción de lo cómico y de lo ridículo. En ninguno de los preceptistas españoles encontramos, como en Trissino, Madio y Riccobono, la *admiratio* como elemento cómico además de la *turpitud*. Los ejemplos de los *dicta* en Cascales están entresacados, según lo indica él mismo, de los textos de Plauto y de Terencio.

¹⁸ Rizo: «y de otros muchos lugares los quales porque son ynfinitos y no se pueden reducir facilmente debaxo de la distinción del arte, me remito a lo que assí en universal y confusamente han dado por precepto Marco Tullio, el Cortesano, y lo que después ha seguido el Boccaccio en la sexta y octava Jornada de su *Decameron*, y Plauto y Terencio y muchos hombres doctísimos de nuestros tiempos y particularmente nuestro insigne Lope Felix de Vega Carpio único milagro de esta parte de España» (fol. 51 r/v.; ed. Newels, pág. 89).

¹⁹ ¿Cómo se compaginan estos elogios con la crítica que hace de la *Jerusalén conquistada* en el capítulo sobre la epopeya? Véase en particular Menéndez y Pelayo, *Hist. id. est.*, vol. II, pág. 209, y Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I, págs. 292 ss. ¿Es posible que se trate aquí también de una ironía por parte del autor, como a menudo lo supone Entrambasaguas en casos análogos? (véase, p. ej., *op. cit.*, págs. 299 ss.).

²⁰ Cascales, *Tablas*, págs. 392-3: «La torpeza si es con dolor, provoca a misericordia; i assi el cómico solamente considera aquel vicio torpe, y feo que engendra risa. Siendo pues sin dolor, o son cosas del cuerpo, o del ánimo, o extrínsecas. Si del cuerpo, es de tres maneras; una es verdadera... fingida... fortuita» (igualmente para las otras dos categorías de lo risible); cf. Madio, *De Ridiculis* (Venecia, 1550), página 310 (cit. por Herrick, pág. 44).

El Pinciano distingue muy cuidadosamente entre *palabras* y *obras*. La fealdad corporal, los tropezones y caídas torpes (frecuentemente citados en los tratados), que son también expresión de fealdad, así como, en general, aquellas clases de gestos y movimientos que nos son hoy día familiares por muchas escenas del teatro de Molière, pero que el Pinciano toma de los modelos antiguos, todo esto son *obras*: «como la de un Hombre apasionado del miedo, que, por escaparse, se pone debaxo de una albarda; y otro, estimulado de la ira, que arroja el copo de estopa al que desea matar; y del enamorado que anda sin juycio; y del avaro que saca el dinero de la tierra con grande afán y, después, voluntario se sepulta y entierra» (III, 43).

También las imitaciones o remedos que ejecutan los actores o bufones con movimientos del cuerpo, de los ojos, de la boca y las manos (III, 44) forman parte, para el Pinciano, de las *obras cómicas*. A éstas se limita Rizo en su enumeración de las *cosas cómicas*. En Cascales (*Tablas*, página 391) no queda claro si entiende por *cosas* u *obras* verdaderos movimientos corporales o solamente ciertas formas retóricas: «La risa que consiste en las obras es toda festiva narración, toda beso, toda burla sin pesadumbre; en la qual se pintan las costumbres, y acciones de los hombres. Entre otros muchos lugares para provocar a risa, que nace de las cosas es la similitud.»

Cascales da como ejemplo: «Semejante a la tierra es la ramera, que no puede sin muchos manejarse. Y semejante a la espina es la ramera, que a quien quiere que toca le haze daño.» A continuación se citan figuras como la «refutación», la «alusión», «retornar las palabras», la «conjetura» y la «fingida paciencia». Al tratar de la comicidad de las «palabras» o de los «motes que consisten en las palabras», o también de los «dichos», como los llama Rizo, y que juegan importantísimo papel en la comedia española, se utiliza hasta cierto punto el sistema de la retórica tradicional. Al tratar del «motejar», que juega a la vez con la forma y el sentido de la palabra —a diferencia de los «dichos» o las «sentencias», que no juegan más que con las ideas o los significados de las palabras—, se indican las posibilidades cómicas de los barbarismos *per adiectionem*, *detractationem*, etc., y de las faltas de estilo²¹, como por ejemplo *medicus-mendicus* y otros pares de este tipo utilizados por las personas de la comedia deliberadamente, por error o por ignorancia.

También formaban parte de los procedimientos cómicos, en los cuales demostraba Lope de Vega, según Rizo, particular maestría: «los ridiculos que trahen del ambiguo, y del engañar lo que se espera, de la semejança, de la disimulacion, del Hyperbole y de otros muchos lugares».

²¹ Cf. Heinr. Lausberg, *Elemente der literar. Rhetorik* (Munich, 1949), páginas 27 y 85.

Hay, prosigue Rizo, infinitos procedimientos cómicos, y siendo muy difícil ordenarlos sistemáticamente, se aconseja estudiar las reglas muy generales que dan Cicerón y Castiglione y estudiar su utilización práctica por Boccaccio, Plauto y Terencio (fol. 51 r/v.).

Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla*, cuenta entre las «obras que sirven a la graciosidad» actos que irían en contra del decoro de personajes trágicos, como por ejemplo: comer en las tablas, desnudarse, cantar.

5. LO CÓMICO COMO DESPROPORCIÓN E IGNORANCIA.

La *ignorancia*, que es uno de los elementos de la «fealdad del alma» (según el Pinciano y Rizo) o de la «desconveniencia del ánimo» (según Rizo) —Cascales no le dedica particular atención—, es una magnífica fuente de efectos cómicos²². Rizo pone en relación con ella la «ynprudencia» y la «simplicidad». Para el Pinciano, y a juzgar por los ejemplos que cita, ignorancia significa desconocimiento, insipiencia, y es sinónimo de «simpleza». La ignorancia así definida tiene en el Pinciano una función cómica bien determinada, como puede verse por este ejemplo que da: cuando se cae una persona, el efecto puede ser cómico por dos razones distintas: por una parte, la caída entraña cierta descompostura corporal que, siempre que no cause daño a la persona, moverá a risa al espectador; por otra parte, las caídas se deben, por lo general, a torpeza o a falta de circunspección, o sea a una fealdad mental y espiritual, que el Pinciano llama precisamente ignorancia (III, 35). Pero aún hay más. Si además la persona, al caer, demuestra sentir miedo, que resulta injustificado a la luz de lo inofensivo de la caída, entonces es aún más completa la fealdad del alma. Se desprende de esta consideración que el mismo efecto o la idéntica emoción —en este caso, el temor— tienen efectos completamente distintos según ocurran en la tragedia o en la comedia. El temor resulta cómico cuando es injustificado. La persona que teme es cómica porque no se da cuenta de lo injustificado del temor que siente, o sea por ignorancia, como dice el Pinciano (véase III, 34 ss.). He aquí una teoría que habría podido dar pie a un fructuoso análisis del aspecto cómico de las pasiones, como base para una nueva teoría de la comedia análoga a la que inspiró luego la *haute comédie* del teatro clásico francés: la tragedia, al provocar terror y compasión en el espectador, tiene por objeto primordial depurarle de un exceso de dichos afectos, pero la relación entre carácter y pasión en las personas mismas de la fábula trágica se mantiene dentro de proporciones naturales (lo que las poéticas llaman proporción general o uníver-

²² Cf. Platón, *Philebus*, 48-9 ss., sobre la ἀγνοια.

sal de carácter y pasión), de modo que lo que excita principalmente los afectos del espectador es el desarrollo de la acción —aunque, desde luego, un buen actor desenvolviéndose en una representación bien lograda comunica al espectador los sentimientos del protagonista. En la comedia, por el contrario, el exceso de pasión se manifiesta en las personas de la fábula. Se observa en ella una cierta *desproporción* entre las pasiones y los caracteres, que se apartan de lo general y universal para caer en lo particular, con lo cual provocan la risa del espectador y le limpian del exceso de los afectos y disposiciones representados en la comedia. (Se recordará que en las poéticas se dice que la comedia purifica al espectador no sólo de alegría y risa, sino también de las pasiones. En vez de la catarsis se podría también definir como finalidad de la comedia el sentido ejemplar de los caracteres y las acciones, o sea la comedia como galería de ejemplos a seguir o a evitar en la vida real.)

Los escritos del Pinciano son los únicos que permiten llegar a conclusiones de tal precisión sobre la función de los afectos y de la risa. Siguiendo la interpretación lógica de la *Poética* aristotélica, la desproporción de la pasión, en la cual estriba la *falta* de la persona, y cuyo *castigo* es la risa, es procedimiento válido para la comedia, pero no para la tragedia. En esta última, y estrictamente de acuerdo con Aristóteles, no es el exceso de pasión en el protagonista lo que conduce a su desventura y ruina. Según el Pinciano, la persona trágica es más bien normal en sus pasiones, en el sentido de que es «como nosotros mismos» (ὁμοίον). En ello se diferencia de otros autores que cultivan la teoría y la práctica de la tragedia, como, por ejemplo, Corneille²³.

Las características naturales y, por consiguiente, a la vez verídicas y verosímiles de un viejo, y que observan el decoro del personaje son gran parsimonia, circunspección (por no decir morosidad), gravedad y sosiego. Así es, por lo menos, como se presenta al viejo en el género serio. Ello corresponde a la *regla* de la naturaleza del viejo y tiene validez universal. Pero la naturaleza hace excepciones. Puede haber viejos resueltos, precipitados, iracundos y enamorados. Esos serán materia para la comedia: «mas en cosas de burla y de passatiempo está muy bien pintar a un viejo de la manera que dezís aver visto, determinado, colérico, y aun enamorado, si queréis por dar más causa de reyr y más sal a la comedia» (Pinciano, III, pág. 82).

Lo que causa risa es lo impropio del carácter, la desproporción: «mas si la quiere pintar ridícula y de passatiempo, pintaréla en un hombre súbito y colérico, el qual dé que reyr con la demasiada desproporción» (II, 82). El contenido semántico del concepto estético de propor-

²³ Cf. Kurt v. Fritz, «Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie», *Studium Generale*, vol. 8, fascs. 3 y 4 (abril, mayo 1955).

ción, del cual depende la determinación de lo cómico y de su materia correspondiente, se relaciona, para el Pinciano, con el concepto de la naturaleza. Es cómico todo lo que se aleja de la naturaleza, de lo verdadero y verosímil, en el sentido de lo regular, lo general y universal. Esta concepción de lo cómico o ridículo sigue teniendo vigencia en el teatro de Molière, y es precisamente lo que criticaban en él los que estimaban que el criterio de lo cómico debía ser, no la naturaleza —tanto en sentido ideal como real—, sino todo lo que peca contra la moral, o sea *le vicieux*²⁴. Lo cómico y la risa debían fundarse en consideraciones éticas y morales. Esta exigencia se manifiesta también en otras poéticas españolas. Para Salas son materia de comedia la hipocresía, la vanidad y la mentira, tal y como las encontramos también en el *Tartuffe* de Molière (véanse también los *Caractères de Théophraste* de La Bruyère):

Pero si descendeis al trato mas familiar de la comedia, quien hai que no mienta otra figura diversa de la suia? El ignorante intenta parecer erudito, el bobardo valiente, el olvidado favorecido. Mas ni la última severidad se podría negar a la risa, si llegase a examinar de un pobre phantástico i soberbio la fingida opulencia; i de el que con lóbrega familia martyr es de si mismo en la fatigada emulación de el Señor, de el Principe. Festivamente lo pensó, el que pintó a una rana compitiendo con un toro en una laguna (Salas, *Exerc. Schol.*, pág. 17).

Cabía preguntarse, como lo hizo Rizo, si tales pasiones o, mejor dicho, vicios no merecían mayor castigo que el simple ridículo. Ya en la introducción a la *Tragedia Policiano* (1547) se advierte que se trata de una obra «con la qual aunque debaxo de algun color ridículo tomen aviso los vanos mançebos de los desastres que el amor encubre con el çevo del deleyte mundano»²⁵. O sea que la risa y el regocijo que provocan las pasiones no deben cegarnos a los peligros que las acompañan.

En las poéticas españolas no encontramos una división explícita de las pasiones en trágicas y cómicas, como la había hecho, por ejemplo, Minturno al tratar de las características de las personas que se prestan a la acción dramática. En relación con los *costumi*, encontramos en Minturno una sección sobre *Passioni Essempi tragici: paura, dolore, spavento, odio, tormento*, etc.²⁶.

La concepción de lo cómico y de la risa que caracterizaba las poéticas españolas tenía necesariamente que ser distinta de la que se impuso en Francia en el siglo XVII. En esa época, en Francia se formuló mucho más rotundamente (y se cumplió más a conciencia) la idea de que lo cómico,

²⁴ Cf. F. Schalk, *op. cit.*, pág. 19.

²⁵ Bibl. Nac. Madrid, R/26628.

²⁶ A. Minturno, *L'arte Poetica* (Venecia, 1564), págs. 92 ss.

lo ridículo, la risa y el ingenio debían regirse por criterios éticos y morales. Aun en el siglo XVIII leemos en los comentarios de Batteux al capítulo V de la *Poética* de Aristóteles: «Il ne reste donc que le vice ridicule qui, étant en contraste avec la vertu, avec les mœurs communes, avec la marche ordinaire du bon sens, peut divertir par le bizarre et le grotesque, instruire par l'exemple, corriger par la honte qu'on y attache»²⁷. Hay que tener en cuenta que la «vertu» podía interpretarse de modos distintos, en sentido cristiano o humanístico, de manera que la misma comedia podía ser alabada o condenada según las opiniones y las creencias religiosas de cada crítico. Pero también la sociedad podía ser criterio de lo cómico. Ya lo era en la Francia del siglo XVII y, según Bergson, el único criterio válido de lo cómico es precisamente el social: «Il est vrai, que ces défauts nous font rire en raison de leur 'insociabilité' plutôt que de leur 'immoralité'»²⁸. Son objeto de burla solamente las transgresiones contra la «société», sin tener en cuenta las tres excepciones a la risa, que tanta importancia tienen en el *Cortegiano* y en las poéticas españolas.

6. PICARDÍA E IGNORANCIA. EL SIMPLE Y EL BOBO.

Como es natural, la simpleza y la ignorancia siempre salen perdiendo cuando entran en conflicto con la picardía, como lo ilustra la divertida anécdota que cuenta el Pinciano: dos estudiantes consiguen distraer a un labrador para robarle la carne de una empanada que estaba comiendo. Al encontrarse con que se le ha volatilizado la parte más succulenta de su merienda, el labrador se queda atónito mirando al cielo, como si un pájaro se la hubiese llevado²⁹. La anécdota ilustra no sólo la *ignorancia* del rústico, sino también la *picardía* de los estudiantes, consiguiendo con ello un doble efecto cómico (III, 37). Según el Pinciano, estos dos elementos cómicos, la ignorancia y la picardía, son precisamente los que distinguen al teatro moderno ventajosamente del antiguo. En el teatro español, lo cómico de la ignorancia se encarna en la persona del *simple*. Necio, distraído, bobo y confuso, empieza muchas frases y no termina ninguna. Su presencia asegura el máximo efecto de risa (III, 59):

²⁷ Batteux, *op. cit.*, parte I, pág. 221.

²⁸ Bergson, *Le Rire*, pág. 106.

²⁹ Pinciano, III, págs. 36 ss.: «Estava un labrador encima de un pollino, comiendo un pastel, y dos estudiantes se pusieron en medio; el uno de los cuales le preguntó cierta cosa, y, en tanto que el labrador respondió al uno, el otro le sacó la carne del pastel sutilmente, y se la metió en una escarcara que trahía; el labrador pasó adelante dos o tres pasos y, quando vió la cáxcara sin meollo, se quedó mirando al cielo, como que algún páyaro se la huviera llevado. El robador y encubridor se fueron de risa finados, y finados de risa lo vieron los circunstantes, y los estudiantes se tragaron su carne a medias.»

Es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera; ... es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los Españoles a Griegos y Latinos y a los demás³⁰.

El Pinciano distingue tres especies ridículas que caracterizan al *simple*: la *ignorancia*, la *necedad*, que se manifiesta en «palabras lascivas, rústicas y groseras», y la *fealdad* en general (III, 60). Los griegos y los latinos, que se distinguieron en la comedia, utilizaban la persona del «siervo» para esta función cómica. Conocían el ingenio mordaz (la «dicacidad»), la lascivia, o una combinación de ambos —a veces en un solo personaje—, pero les faltaba, según el Pinciano, la «ignorancia simple», elemento cómico regocijado, pero inofensivo, que no se funda ni en la obscenidad ni en la burla ingeniosa y mordaz.

7. LA «DEPURACIÓN» DE LOS ELEMENTOS CÓMICOS POR RAZONES MORALES Y ESTÉTICAS.

Ya en la antigüedad se habían hecho intentos por «depurar» lo cómico. Mencionamos más arriba que en el siglo xvi la censura ejercida por el Estado y por la Iglesia prohibía particularmente la representación de inmoralidades en la comedia. No había que exagerar en lo cómico. Es interesante comparar el texto del Pinciano sobre la comedia con la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra (Bruselas, 1604, licencia, 1602), quien toma las mejores ideas de la Epístola IX de la *Philosophía antigua poética*, llegando hasta a copiar páginas íntegras de la misma³¹. Se observa que al ensamblar hábilmente las frases entresacadas

³⁰ Véanse las anotaciones a este pasaje en la edición Muñoz Peña de la *Philosophía Antigua Poética* (Valladolid, 1894) en relación con la función del bobo y del pastor simple en la égloga y en la comedia primitiva del siglo xvi, etc.

³¹ Ejemplar utilizado: Bibl. Nac. Madrid, R/17456, *Segunda Parte de la Vida del Picaro Guzman de Alfarache*, etc., cap. XVIII, pág. 319: «De muchas maneras se procura la risa en las comedias, en quanto a las obras, y en quanto a las palabras, es de advertir que unas son urbanas y discretas, que sin perjuicio notable de nadie dan materia de risa, y esta especie es tal, que puede parecer delante de Reyes y Principes, las demas que nacen de la dicacidad, murmuración, fealdad y torpeza de palabras, son malas, y así se ha de guardar el comico dellas, porque los Reyes, Principes, y grandes aborrecen naturalmente toda fealdad. Lo del simple que usan en España, es bueno, sin perjuycio, porque causa risa, empeçando muchas sentencias, y acabando ninguna, haziendo mil precisiones muy graciosas, y es un personage que suele deleytar mas al vulgo que quantos salen a las comedias, en razon de que en el cabe ignorancia y malicia, lascivia rustica y grosera, que son tres especies ridiculas, y por le estar bien toda fealdad (digo en quanto es provocativa de risa) es la persona mas apta para la comedia. Y en esta invención se han aventajado los Españoles a Griegos y Latinos, que usaron de siervos en sus comedias para en fin de la risa a las quales faltaron algunas especies de lo ridículo, porque ni tenían mas que dicacidad, o lascivia, o quando mucho las dos cosas, y carecían de la ficción de ignorancia simple, la qual es autora de la risa.»

del Pinciano se ha omitido la definición esencial: «la torpeza es fundamento de la risa» (III, 33), la justificación de la risa según Aristóteles y Cicerón, y las constantes referencias al hecho de que el ingenio urbano no provoca a risa en el sentido de la comedia. ¿Trátase solamente de omisiones involuntarias, debidas a descuidos en el copiar? El Pinciano mismo, en la *Respuesta a la epístola novena*, se había medio disculpado por haber comunicado algunos cuentos groseros.

En Carvallo leemos:

Zoylo: ... y con torpes meneos y hábitos deshonestos se incitan los malos pensamientos, por lo qual justamente fueron vedadas antiguamente, y en nuestros tiempos prohibidas...

Lectura: ... malos exemplos ninguno los representa, pues son muy vistas y consideradas antes que al teatro salgan, ni tampoco en ellas se permiten torpes ni deshonestos hábitos (*Cisne*, III, § 5).

En la Epístola sobre la comedia dirigida al Marqués de Cuéllar escribe Rey de Artieda (la licencia para imprimir el volumen de verso es de 1604):

*Y aun no solo reforma su vivienda [de los actores]
mas las comedias que recitan, mira,
y lo lascivo y descompuesto enmienda. [estrofa 41]
El verso grave en su lugar, y ameno
examinado quien lo tiene a cargo
lo malsonante, barbaro y obsceno. [estrofa 68]*

Suárez de Figueroa, al traducir la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, de Thomaso Garzoni da Bagnacavallo (Venecia, 1589; licencia para imprimir la traducción española, 1612), lamenta —apartándose en ello del texto italiano— que el gran número de autores de comedia incluya algunos ignorantes del «arte», con la consecuencia de que se representan en el teatro cosas escandalosas: «Assi se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer, pudiendo servir de testigos el Sastre de Toledo, el Sayalero de Sevilla y otros pagedillos, y faranduleros incapaces y menaguados. Resulta deste inconveniente, representarse en los teatros Comedias escandalosas con razonados obscenos, y concetos humilidissimos»³².

El Pinciano tiende ya hacia una nueva concepción de lo cómico y de sus efectos en la comedia: tendencia que se aleja —sobre todo en la utilización del lenguaje— de la tosquedad del bobo y del simple de la comedia más antigua y del entremés, para conducir al ingenio matizado del gracioso

³² Sobre el Sastre de Toledo, véase *Revista de Filología Española*, 22 (1935), páginas 337-98. De la *Plaza universal de todas ciencias y artes*, de Cristóbal Suárez de Figueroa (Madrid, 1615), se ha utilizado el ejemplar de la Bibl. Nac. Madrid, R/3581, página 123.

y del lacayo de la nueva comedia desde Lope³³. He aquí, sin duda, un ejemplo de la influencia mutua entre teoría y práctica³⁴.

Hacia la parte final del cuarto fragmento de la Epístola IX se dice que la risa no se subdivide solamente en «palabras y obras», sino que com-

³³ Véase María Heseler, *Studien zur Figur des gracioso bei Lope de Vega und Vorgängern*, disertación (Hildesheim, 1933); J. H. Arjona, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 7, 1 (1939), pág. 3.

M. Herrero, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25, 1 (1941), págs. 47-8.

E. Kohler, «La date de 'El ejemplo de casadas', de Lope de Vega et la valeur chronologique du 'gracioso', *Bulletin Hispanique*, 47, 1 (1945), pág. 83.

Ernst Werner, «Der Spassmacher (gracioso) in den Dramen des Cervantes und in Lope de Vegas Jugendstücken», *Gymnasium und Wissenschaft, Festschrift des Maximilian-Gymnasiums in München*. Impreso como manuscrito (1949), páginas 196-230.

H. Silverman, «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional», *Hispania*, 35, 1 (1952), pág. 68.

J. Montesinos: 1. «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925), págs. 469-504. 2. *Estudios sobre Lope de Vega* (México, 1951).

³⁴ Por el artículo de Menéndez Pidal («Lope de Vega, el Arte Nuevo, etc.», *op. cit.*) sabemos que Lope consideraba también el teatro como instrumento para la formación estética de su público. Siguiendo la tendencia de las poéticas, se podía comenzar por la lengua, ya que la retórica no había perdido nada de su importancia comparada con la poética. Ya hemos visto que para el Pinciano los «conceptos y sentencias» desempeñan un papel significativo en la ordenación de los «lugares ridículos».

En la Parte 14 de las *Comedias* (Madrid, 1621) de Lope de Vega leemos en el prólogo: «Las nuevas frasses, locuciones, donayres y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua, de mi [el Teatro] se saben primero que de los libros.»

Además del simple, que el Pinciano alaba por su efecto cómico particular (el término podía referirse tanto al bobo como al simple rústico de la escena de la época), aparecen aún antes del fin del siglo XVI las figuras del gracioso y del lacayo. Estas producen efectos cómicos de modo más urbano, paralelamente al refinamiento gradual del lenguaje cómico, pero desempeñan además otra función, de la que nos habla Ricardo del Turia en su *Apologético* (*op. cit.*):

Y la introduction de los Lacayos en las Comedias, no es porque entiendan que la persona de un Lacayo sea para comunicalle negocios de estado, y de gobierno, sino por no multiplicar interlocutores: porque si cada Príncipe le huviesen de poner la casa que su estado pide, ni hauria compañía por numerosa que fuese, que bastase a representar la Comedia, ni menos Teatro (aunque fuese un Coliseo) de bastante capacidad a tantas figuras; y assi haze el Lacayo las de todos los criados de aquel Príncipe: y el aplicar donayres a su papel, es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy facilmente.

De la última frase se desprende que la esencia cómica se concentraba en la persona del lacayo, en forma más elevada de la que podía ofrecer el entremés.

Sobre la figura del lacayo véase además:

Suárez de Figueroa, *Pasagero* (*op. cit.*), Alivio III.

Cervantes, *Persiles*, Obras Completas (1946), pág. 1773.

Quevedo, *Visita de los chistes*, BAE, XXIII, pág. 346 a.

Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*.

Lope de Vega, *Cartas completas*, vol. II, pág. 193.

Fingido verdadero, Acad. XV, pág. 311a / *Villano en su rincón*, IV, pág. 776.

Sorfiña del olvido, Acad. IX, pág. 606b-613b.

Esta lista se basa en parte en:

J. H. Silverman, *Lope de Vega's Figura del Donaire, Definition and Description*, disertación (Univ. of Southern Calif., 1955), microfilm.

prende además otra categoría, que son los «conceptos». Aunque éstos no son más que palabras, el Pinciano parece, sin embargo, conceder importancia a distinguirlos de la clasificación tradicional de la retórica clásica. «Muchos dichos —dice Fadrique— ay ridículos que no están en figura rhetórica alguna, sino que lo son por el concepto y sentencia solamente» (III, 68). Esto es lo que Rizo llama «dicho» o «mote». El Pinciano expresa preferencia por este tipo de concepto, más bien que por aquellos cuya gracia depende solamente de la palabra o de un juego de palabras: «porque a mi gusto, agradan más los que cobran la gracia por la sentencia que no por la palabra» (III, 68). Rizo ve la diferencia entre el «dicho por palabra» y el «dicho por sentencia» en el hecho de que éste puede traducirse, puesto que es un juego de ideas, mientras que aquél es intraducible, ya que depende de la forma de las palabras mismas. Rizo toma del *Cortesano* la siguiente ilustración de un dicho por sentencia:

Lo ridículo que está en el dicho y en el mote se hace con un cierto aviso y recato gallardo del concepto como es el de D. Alonzo Carrillo en el Cortesano a la Señora Boadisa la qual doliendose, de que el hubiese estado toda una noche preso le dixo: «a mi me a pesado mucho de vuestra desgracia porque todos los que os conocían pensavan que el rey os había de mandar aorcar», entonces Don Alonso la replicó luego, «aunque yo también tenía mucho reçelo de esto con todo esso tenía grande esperança de que vos me pediríadeis por marido» y assi con tal respuesta si ella le trató como a hombre que merecía tan afrentoso castigo, él la trató como meretriz siendo costumbre en España, que si una mujer pública pidiese por marido a alguno que fuese llevado a hacer justicia el conçederle la vida (Rizo, fol. 51).

8. LA SUPERIORIDAD DE LA COMEDIA ESPAÑOLA.

El Pinciano no era el único en estar convencido de la superioridad de la comedia española, precisamente por su eficacia cómica. Todos alaban la profusión de ocurrencias y el ingenio que la caracterizan; en una palabra, «lo gracioso». Juan de la Cueva la loa en estos términos:

*Es la más abundante y la más bella
en facetos, enredos y en jocosas
burlas, que darle igual es ofendella.*

(*Exemplar poético*, Ep. III, v. 604 ss.)

Esta comedia se caracteriza por sus gracias, burlas, donaire y sal. Según el Pinciano, la sal se encuentra en las sentencias³⁵. El autor capaz de escribir una comedia de esta clase demuestra con ello su «ingeniosidad». No le falta, pues, justificación a Cervantes cuando dice en el *Quijote* (II, capítulo 3): «Decir gracias y escribir donaires es de *grandes ingenios*; la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.»

El Pinciano formula una regla en consecuencia: los chistes, el ingenio y lo cómico en general exigen pericia y capacitación por parte del autor: «Y advierto que, como diximos en la trágica, el que quiere mover lágrimas, si no lo sabe hazer, mueve a risa; el que quiere mover risa, si no acierta, mueve a vómito» (III, 43)³⁶.

³⁵ El español de hoy sigue convencido de ser más saleroso y tener más donaire que otras naciones. Ello explica el título de una revista que tuvo mucho éxito en 1953-4: *Salero de España*.

³⁶ Se cita por la edición príncipe (Bibl. Nac. Madrid R/4451), puesto que el texto de la nueva edición de 1953 es defectuoso.

CAPÍTULO VIII

LO TRAGICO

*Estas tocas sangrientas, y corona
y la luçida espada de dos cortes,
os descubre mi nombre, que es Tragedia
nascida de Pecados de los Reyes.*

(L. L. de Argensola, *Tragedia Alejandra*, Loa, 1581-5.)

1. LO TRÁGICO EN LA «ALEJANDRA» DE LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA.

La *Tragedia Alejandra* de Lupericio Leonardo de Argensola¹ satisface hasta la saciedad la teoría que exige que la acción de la tragedia se componga de sucesos desgraciados, sangre, muerte, terror y lágrimas. Es el ejemplo

¹ Se han tomado los textos de los Mss. 18094 y 14837 de la Bibl. Nac. de Madrid (véase Paz y Melia, *Catálogo de los Ms. de la Bibl. Nac.*, I, Madrid, 1934; Pérez Pastor, *Bibl. Madril.*, III, 410). El texto impreso por Sedano, *Parnaso Español*, volumen 6, Sancha (1772) discrepa con cierta frecuencia de los manuscritos. Es por consiguiente aconsejable consultar estos últimos. Conde de la Viñaza, *Obras sueltas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, tomo I, Colección de Escritores Castellanos, 69 (Madrid, 1889).

Véase la *Vida de Lope de Vega*, de Rennert-Castro, pág. 203: «En octubre habla Lope al duque de los impresos de sus comedias, que aquel coleccionaba, dándole al mismo tiempo curiosas, aunque 'poco eruditas noticias' (La Barrera, 172. La carta está publicada por Schack, *Nachträge*, 34, traducción española, II, 310). Así, por ejemplo, dice de las tragedias de Argensola: 'De Lupericio hubo algunas tragedias, pienso que buenas, lo que permitió aquel siglo, en que ni los ingenios eran tantos ni los ignorantes tan atrevidos'».

He aquí la lista de los autores trágicos del siglo XVI y principios del XVII:

Vasco Díaz Tanco de Fregenal; Fernan Perez de Oliva; Fr. Geronimo Bermudez; Juan Boscán; Juan de Malara; Miguel de Cervantes Saavedra; Juan de la Cueva; Gabriel Laso de la Vega; Andreas Rey de Artieda; Cristoval de Virués; L. L. de Argensola; Christoval de Mesa; D. Guillen de Castro; Lope de Vega; Mexia de la Cerda; Hurtado Velarde; Esteban Manuel de Villegas; Jusepe Antonio González de Salas; Fr. Lopez de Zarate; Estos son los poetas que hasta aora nos consta haber compuesto y traducido Tragedias en Castellano.

D. Agustín de Montiano y Luyando: *Discursos sobre la Tragedia española* (1750-3).

J. P. Wickersham Crawford: 1. «Notes on the tragedies of L. L. de Argensola», *Romanic Review*, 5 (1914), págs. 31-44. 2. *Spanish Drama before Lope de Vega* (1922), pág. 178 (L. L. de Argensola, *Alejandra*):

mismo de una tragedia que trata de cautivar la atención del público por lo horripilante de los sucesos representados, persiguiendo al mismo tiempo la finalidad de dejarle bien convencido de que el vicio entraña siempre desastrosas consecuencias.

Veamos de qué modo consigue el autor este fin. La tragedia se concluye —estrictamente de acuerdo con la teoría más tradicional, tal y como la encontramos, por ejemplo, en Luis Vives²— con una especie de epílogo moral y pedagógico que resume toda la acción de la obra, para que al espectador no se le pase por alto ni la más mínima de las lecciones que ofrece la tragedia.

La codicia y la concupiscencia de *Acoreo* son causa de numerosos peligros y muertes. Los actos de *Lupercio* llevan la mancha de una doble infidelidad: traiciona no sólo a la casa real, sino también a su propia dignidad humana. La reina que viola —aunque no sea más que con la lujuria del pensamiento— las sagradas leyes del matrimonio llega al desastroso fin que ilustra la obra. También *Remulus* y *Ostilus* encuentran el premio y el castigo que merecen. Aunque en ciertas ocasiones les moviese verdadero amor, contra *Lupercio* actúan impulsados por la envidia. Se vierte sangre de justos e inocentes, pero el cielo permite que la venganza alcance a los que la vertieron en provecho propio. Otros traidores, que creían poder asesinar a su señor, atribuyendo la responsabilidad del acto al enemigo, son objeto del justo castigo del cielo. Y el príncipe imprudente, a quien los enamoramientos hacen olvidar el deber, que le impone la justicia, de

It is easy to ridicule the horrors of this play, but we should not forget that melodrama, with scenes of bloodshed, was a natural inheritance from Seneca, and that *Alejandro* should not be compared with the plays of Lope de Vega and Tirso de Molina, but with the «Spanish Tragedy», with Giraldi Cinthios's *Orbecche* and with the tragedies of Robert Garnier, all of which represent approximately the same stage of dramatic development as the plays of Argensola.

O. H. Green, *The life and works of L. L. Argensola* (Philadelphia, 1927). Trad. esp. 1945.

Sobre la tragedia del siglo xvi véase también un trabajo reciente de Herbert Eugene Isar, *The Tragedies of Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587)*, disertación (Univ. of Pennsylvania, 1955).

² Compárese el «coro del ejemplo» al final de la *Dorotea* de Lope de Vega.

Encontramos un ejemplo más antiguo en la *Tragicomedia alegórica del parayso y del infierno* (Burgos, 1539), (Bibl. Nac. Madrid, R/9491): «Aplicación desta auctoridad al proposito de las dos barcas.» Se dirige al lector (!).

Esta clase de *conclusio*, como la encontramos en Argensola y Lope, hace pensar en la *peroratio* de los retóricos (Quintiliano y Cicerón). Contiene en efecto la recapitulación que exige la peroración, con la intención de dejar una impresión final neta e inequívoca en la mente del que la lee o escucha. Es la misma función que la del coro de la tragedia clásica al fin de cada acto. En Lope es precisamente el «coro» quien pronuncia la conclusión. Argensola, por el contrario, en la «Loa de la tragedia» (*Alejandro*) subraya el hecho de que la eliminación del coro representa una modernización de la tragedia: «me han quitado también aquellos coros / que andaban de por medio entre mis cenas». Encontramos también la misma actitud ante el coro de la tragedia en la teoría francesa (véase Weinberg, *op. cit.*). Argensola utiliza entonces el epílogo moralizante, en lugar del coro, a guisa de conclusión.

vengar a su padre, acaba también en brazos de la muerte. *Sila* muere con él por haber inclinado sus pensamientos a cosas bajas.

Lo horrible de la acción se encarna materialmente en la visión de la figura de un viejo, cubierto por una camisa empapada en sangre, con una antorcha en la mano y la cabeza cubierta de «un tocado sangriento». En las acotaciones se indica que, de ser posible, al lado del viejo debe de arder un humeante fuego de pez. Esta escena se sitúa en el sepulcro de *Tolomeo*, asesinado a traición por *Acoreo*³.

Por el epílogo se ve claramente que el autor no ignoraba la definición de la tragedia que da el Estagirita⁴, y que trataba precisamente, de acuerdo con ella, de condenar el vicio, limpiando las emociones del espectador mediante el terror y el espanto. Pero el sentido original de la conocida fórmula aristotélica se modifica en Argensola no sólo por una concepción de la puesta en escena del terror y de la muerte que demuestra el influjo de las tragedias de Séneca, sino también por la vigencia de una definición de la *causa finalis*, de la finalidad de la poesía trágica, que se seguía todavía citando en el siglo XVII. Procede de los comentarios más antiguos a Terencio (por ejemplo, Badio) y la encontramos aún en la epístola de Cascales a Lope de Vega:

El P. Martín Antonio Delrío, religioso de la Compañía de Jesús, en sus comentarios sobre la Tragedia de Séneca, en el prolegómeno, dice que en la Tragedia se nos propone la vida y costumbre que habemos de huir y abominar⁵.

En todo caso, de esta fusión de distintas concepciones se desprenden dos condiciones principales para la acción trágica: que la acción debe contener abundantes elementos de terror y espanto, y que debe provocar estos mismos afectos en el espectador, persiguiendo con ello no sólo la catarsis, sino también el fin de luchar contra el vicio y defenderse del mal. Las tragedias *Alejandra* e *Isabela*⁶ ilustran la concepción que tenía el humanista Lupercio Leonardo de Argensola de lo trágico en la escena. Habrá ahora que ver cómo se concebía lo trágico en las poéticas españolas después de haberse difundido las teorías de Aristóteles sobre la poesía.

2. «ἐλεος» y «φόβος»

Ningún otro género dramático disponía de una base teórica antigua rela-

³ Véase *Apéndice: Textos*, p. 164.

⁴ Loas: «El sabio Estagirita da liciones, / como me han de adornar los Escritores.»

⁵ Francisco Cascales, *Cartas Philológicas*, Clas. Cast. No. 117, vol. II, pág. 52.

⁶ En los Mss. (G) 18094; 14629; 48 (O) 14837

tivamente tan completa como la tragedia. Cabría, por consiguiente, suponer que quedaba poco margen para que las poéticas desarrollasen ideas y razonamientos propios. Sin embargo, se observan notables diferencias entre algunas de ellas en la interpretación de la doctrina aristotélica. No en vano intituló González de Salas su poética, basada en el texto de Heinsio, *NUEVA IDEA de la tragedia antigua*. Por más que se haya podido poner en tela de juicio lo novedoso del tratado, no cabe dudar de la intención que proclama su título.

Según la definición de Aristóteles en VI, 1449b, 24-8, la tarea del autor trágico consistía en «limpiar» a su público de pasiones tales como el miedo, el temor, el terror y la compasión, sirviéndose para ello de las pasiones mismas. La estructura de la acción trágica tenía, por consiguiente, que supeditarse totalmente a la finalidad de causar *miedo* y *misericordia* o *temor* y *compasión*, como traduce el Pinciano los conceptos aristotélicos de φόβος y ελεος.

Los traductores españoles de aquella época coinciden en gran parte, en la selección de vocabulario, con la interpretación moderna de Schade-waldt de φόβος como pavor y ελεος como compasión o conmisericación⁷. Cascales habla de *horror* y *terror*. Salas, de *horror*, *miedo*, *dolor* y *tormento*, para no mencionar más que algún ejemplo. Ελεος se traduce en las poéticas españolas por *lástima*, *misericordia* y *compasión*. Para determinar el verdadero contenido semántico de este vocabulario hay que examinar los medios y procedimientos que se recomiendan para provocar estos afectos.

Ελεος y φόβος son, según el Pinciano, afectos, «pasiones» o «perturbaciones» y, por consiguiente, ni buenos ni malos en cuanto tales, sino simplemente naturales. Pertenecen al grupo de «tristitia, alteratio, timor, odium, desperatione, ira; tristitia et dolor utrum mitigetur per compassionem»⁸. En lo que se refiere a examinar cuál es la verdadera naturaleza de estas «pasiones del alma», sus relaciones mutuas, y cuáles son los personajes en los que se manifiestan con mayor facilidad (cuestiones que habían ocupado ya a los tratadistas italianos y que siguen interesando a los modernos⁹), el Pinciano parece ser, de todos los autores españoles, el único que profundiza en la materia¹⁰.

⁷ Wolfgang Schadewaldt, «Furcht und Mitleid», *Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie*, Vol. 83, Fasc. 2 (1955), pp. 129-71.

⁸ Véase Santo Tomás de Aquino, *De Passionibus*, 1-2^{ae}, XXIIss. Se observa hasta qué punto el Pinciano se basa en las doctrinas de Santo Tomás de Aquino, comparando los pasajes I, pág. 88 ss. y II, pág. 311 con 1-2^{ae}, XXIV.2. Se esfuerza por orientarse y situarse entre las doctrinas de los peripatéticos, los estoicos, y la doctrina cristiana representada por Santo Tomás. Las «pasiones» debían de interesarle también en su calidad de médico, como se ve por el texto mismo (II, pág. 312).

⁹ Véase Gudeman, ed. de la *Poética* de Aristóteles, pág. 162 ss., 164 ss. y 171.

¹⁰ II, pág. 311 ss.

La *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles constituían el punto de partida para una investigación de esta naturaleza, para la cual proporcionaban al mismo tiempo el material necesario. Se trataba de una cuestión de importancia para la estructura de la fábula trágica, puesto que la elección misma del tema a tratar no deja de depender hasta cierto punto de las condiciones psicológicas del público. Recuérdese que, según Aristóteles, no se trata de provocar un afecto cualquiera, sino temor, espanto y compasión. El Pinciano parte muy justificadamente de la idea de que el autor de tragedias debe familiarizarse, al igual que el orador, con las posibles reacciones de su público, aunque no consigue por completo definir las diferencias que distinguen la situación de éste de la de aquél. Sus observaciones se apartan apenas de los textos antiguos en que se fundan y son más bien comentarios humanísticos y filológicos —reflejando la actitud habitual en los preceptistas de los siglos XVI y XVII— que una aplicación práctica de los principios a una situación real y actual. De esta aplicación práctica se encargan, con plena conciencia de lo que ello significa, los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, procediendo a seleccionar las teorías desde el punto de vista de su utilidad práctica.

Desde luego, entre una teoría fundada en la crítica filológica de textos y sus posibles aplicaciones prácticas tenía que haber inevitables tensiones. González de Salas se muestra particularmente sensible a ellas y distingue cuidadosamente entre las exigencias prácticas de la escena antigua y las de la moderna, que reflejan en no poca medida las distintas estructuras sociales de sus respectivos públicos¹¹.

Esto indica, a su vez, que las poéticas españolas no tienden tanto a dictar reglas *a priori* para los distintos géneros poéticos, sino más bien a confrontar la «tradición» con la «experiencia», las tradiciones de la antigüedad con la práctica de su propia época, sin dejar de insistir —incluso en el caso de autores cultos como Lope de Vega— en la conveniencia de observar los preceptos de un arte susceptible de ser aprendido, al que se llama con gran frecuencia no poética, sino retórica.

Pero volvamos al tema: la causa más inmediata de compasión, según el Pinciano, es el pensamiento de que sufrimientos análogos a los representados podrían ser experimentados por el espectador mismo o por sus familiares¹². Los dos afectos, *temor* y *compasión*, ¿se presentan simultáneamente o en momentos distintos? Si no son simultáneos, ¿precede el temor a la compasión, o viceversa? ¿Es verdad que sólo quien presencia la acción contemporáneamente a su desarrollo original (o sea, en este caso, el coro de la tragedia) puede en realidad experimentar dichos afectos? El temor y la compasión que siente el espectador ¿se centran exclu-

¹¹ González de Salas, *Nueva idea*, Introducción.

¹² II, págs. 335 y 338.

sivamente en la persona del protagonista o vienen a referirse a su propia persona? El Pinciano se ocupa sólo muy someramente de estas cuestiones, que han despertado siempre el interés de los preceptistas, especialmente en épocas posteriores¹³. En general, se puede decir que el Pinciano trata de todos los problemas relativos a *ἔλεος* y *φοβος* en forma menos completa y detallada de la que observamos en ciertos preceptistas italianos de su tiempo.

El temor y la compasión, dice, no pueden actuar conjuntamente más que cuando uno de los dos afectos es más intenso que el otro, pero no se presentan nunca simultáneamente en grado excesivo: el asesinato de una persona provoca temor ante el asesino y compasión por el muerto. Esta compasión, o mejor dicho, *lástima* y *misericordia*, parece situarse entre la *conmiseración* en el sentido que da Schadewaldt a *ἔλεος* y el *sentimiento filantrópico* de Lessing, por no decir el enternecimiento.

Si el espectador se halla en situación tal que pueda en el futuro correr el peligro de una muerte análoga a la del protagonista, sentirá más temor y menos compasión. El triste y desesperado, como el que confía excesivamente en su buena fortuna, no se mueve fácilmente a compasión. Aquél es prisionero de la violencia de sus propias emociones; éste tiene tanta confianza en sí mismo que no es capaz ni de temor ni de compasión. Para el Pinciano, todo el que está dominado por una pasión cualquiera, como la ira, la envidia (!) y el temor, no es apto a la compasión. Algo parecido, aunque por distintas razones, sucede en personas débiles, como los ancianos, los niños y las mujeres, que tienen disposición particularmente buena para la compasión, pero no poseen prudencia ni fuerza de carácter suficientes para librarse del afecto mediante la catarsis, con lo que la compasión puede llegar a convertirse en un hábito nocivo (II, páginas 332 ss.), que pone en peligro la integridad y la estabilidad del carácter¹⁴.

¹³ Véase M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie* (Frankfort, 1940).

¹⁴ Véase también Aristóteles, *Rhet.*, 2, 8. 1385 b, 13-1386b, 8.

Santo Tomás de Aquino, en su crítica de los peripatéticos, dice que la misericordia es una virtud: 2-2^{ae} XXX. 3 («consequens est misericordiam esse virtutem»), compárese 2-2^{ae} XXX ss.; 1-2^{ae} LIX «De Distinctione Virtutum moralium secundum relationem ad Passiones». La compasión es defecto «vel in quantum aliquis defectum alicuius reputat suum propter unionem amoris, vel propter possibilitatem similia patendi».

El Pinciano trata de reconciliar ambos aspectos, razón por la cual es muy pertinente en su caso la distinción de Schadewalt entre misericordia y compasión o conmiseración. Véase, por ejemplo, II, pág. 315:

Y el Pinciano entonces: Pues yo aún oydo dezir que era virtud grande el ser una persona compassiva. Fadrique respondió: Si lo dexa de ser por falta de sentir, falta es muy grande, *mas de la manera* que Ugo dize, es muy gran prudencia y aun virtud acquisita, necessaríssima para los hombres y mugeres, porque de la *ternura* [con lo que da evidentemente a entender que no se trata aquí de la «misericordia» cristiana] y compassión demasiada vemos muchos

El público más idóneo para la tragedia de tipo aristotélico parece, pues, componerse, según el Pinciano, de personas fuertes, sagaces y prudentes, cuyas cualidades y experiencia se mejoran aún bajo el efecto de la catarsis. Con ello llega el Pinciano a la conclusión, implícita ya en la teoría antigua, que la tragedia es un género dramático para público serio, mientras que el género apto para el público medianamente cultivado es la comedia y, en particular, la comedia morata, que describe y enmienda las costumbres, pero también aquel tipo de tragedia «bastarda», como la de Argensola, en la que el bien es recompensado y el mal castigado.

El Pinciano estima que una de las finalidades principales de la tragedia es la de provocar al público a compasión, sin perseguir con ello el propósito de fomentar la virtud cristiana de la *miserecordia* (término utilizado también, por ejemplo, por Cascales). Por el contrario, de lo que se trata es de inmunizar al espectador contra sentimientos de esta naturaleza, que menoscaban su energía y capacidad de acción¹⁵. Mueven a compasión la representación de muertes, peligros de deudos, mudanzas de fortuna, ofensas, desengaños con amigos, destierros y lejanía de personas amadas (II, 339). Estos acontecimientos o «cosas» (II, 339), como las llama el Pinciano, afectan en mayor grado al espectador cuando conciernen a una mujer, a viejos o a niños, cuando el que sufre es más bien bueno que malo, cuando se trata de grandes señores y no de *gens anonyma*, o cuando caen sobre una persona de Iglesia en vez de un seglar (II, 340). Todo ello sin olvidar el temor, puesto que se especifica que la acción debe contener gran cantidad de muertes, terrores, espantos y calamidades.

Salas mantiene que no es necesario que ambos afectos se presenten conjuntamente en la tragedia. Unas tragedias se inclinarán más por el *temor*, mientras que otras harán mayor hincapié en la *compasión*. Aún más: basta causar «perturbación», o sea, un cierto movimiento de las emociones (*Nueva Idea*, pág. 51).

3. MULTAQUE TOLLES EX OCULIS.

En la poética de Rizo hay un capítulo dedicado a describir la constitución de una tragedia perfecta, proponiendo así un paradigma exclusivo al autor de obras dramáticas.

Aristóteles, por el contrario, si bien señala en su *Poética* con frecuencia cuáles son las clases de acción que ofrecen mejores posibilidades

inconvenientes, y de la fortaleza, en esta forma, ningunos y pocos. Sí, señor, Ugo dixo, que el rey muy tierno, y el juez muy muelle, y el padre familias muy blando harán una política y una economía muy tierna, muelle y blanda.

¹⁵ Pinciano, II, pág. 314.

y cuáles son las tragedias que con mayor propiedad ilustran su definición del género, no pretende conferir valor absoluto a una única forma de drama trágico. La idea de la *tragedia perfecta*, que lo es por seguir escrupulosamente las reglas establecidas, surge solamente, como se sabe, en el siglo XVI. No es extraño, pues, que se observen ciertas contradicciones en las teorías de aquella época cada vez que tratan de elevar a la categoría de lo absoluto uno u otro de los elementos que encuentran en el Estagirita. Así se comprende que el paradigma de la tragedia sea el *Edipo* para unos autores (el Pinciano, Cascales) y la *Ifigenia* para otros (Rizo, Salas), o que vayan a buscar otros ejemplos completamente nuevos en la literatura latina. En un punto, sin embargo, están todos de acuerdo, a saber, que las tragedias son principalmente —como dice Salas— fábulas «que contienen horrores y crueldades y que haian de excitar en el oiente aquellos affectos» (*Nueva Idea*, pág. 17).

Horacio había prescrito que «multaque tolles ex oculis, quae mox narret facundia praesens». Aristóteles formula una distinción entre la acción que se caracteriza por *πάθος*, representando en escena asesinatos, torturas, crueldades, heridas y sangre¹⁶ y otro tipo en el que la tragedia es consecuencia implícita de la articulación de la acción misma (o sea, el concepto de la tragedia vigente aún hoy en día). Este segundo tipo ofrece también los rasgos inconfundibles de la tragedia: aflicciones, muertes y calamidades, pero la finalidad que persigue es la de penetrar en capas más profundas de la personalidad del espectador. No se trata aquí simplemente de causar un escalofrío de horror, sino de revelar lo trágico de una situación, de una decisión con la cual —aunque en forma más banal— puede tenerse que enfrentar cualquiera, lo que le da validez universal y conmueve al espectador en lo más profundo de su corazón. De esta tragedia, cuyo efecto no depende de la representación escénica, dice Aristóteles que es la más genial.

Las dos clases de tragedia, la *patética* (Aristóteles, *Poética*, XI, 1452b, 10) y la *implexa* (*πεπλεγμένοι*, Aristóteles, *Poética*, X, 1452a, 11), que producen sus efectos respectivos, aquélla de modo externo por medio del simple *spectaculum* y ésta por la peripecia, la mudanza de la situación resultante de la estructura misma de la acción¹⁷, podían ilustrarse con abundantes ejemplos. Salas hace observar que la regla de que los sucesos horripilantes no debían representarse en escena no fue uniformemente aplicada en la antigüedad y cita como ejemplos la *Medea* y las tragedias de Séneca. Aun Horacio y Aristóteles, dice, están en desacuerdo en este punto, si bien reconocen que es de preferir aquella tragedia en la que la perturbación y pasión del ánimo son solamente resultado de la estructura de la acción, sin necesidad de otras artes (*Nueva Idea*, pág. 40).

¹⁶ Arist., *Poética*, XI, 1452b, 10 ss.

¹⁷ Arist., *Poética*, XI, 1452a, 22 ss.

En las acciones que Aristóteles y sus comentadores llaman *simples* (ἀπλοῖ, *Poética*, X, 1452a, 11) y que no ofrecen, como las implexas, amplias posibilidades para excitar en el espectador el terror y la compasión mediante peripecias y anagnórisis («conocimientos» ἀναγνωρισμοί, X, 1452a, 16), los episodios tendrían necesariamente que elaborarse, según Salas, con mayor minuciosidad. Para tener éxito, tendrían que añadirseles más «condimentos», o sea, mayor lujo de *pathos* de contenido, espectáculo y lenguaje que en el caso de las tragedias compuestas (implexas).

4. SOBRE LA TRAGEDIA PERFECTA.

Rizo y Salas siguen de cerca la clasificación aristotélica de la tragedia en cuatro especies: la *compuesta* (implexa), la *patética*, la *ética* (morata) y la *simple* (homóloga) o *infernal*. El Pinciano, por el contrario —y, con él, Cascales—, opina que las tragedias, como las comedias, pueden subdividirse en dos grandes grupos, uno de los cuales se caracteriza por una acción de desarrollo *simple* y la otra por su desarrollo *implexo* (Pinciano, II, pág. 318). La *tragedia simple* podía presentarse en forma *patética* o en forma *ética*; igualmente la *tragedia compuesta*. Pero estas denominaciones adquieren ahora sentido distinto: una *tragedia patética* es la que puede excitar temor y compasión sin violar el *multaque tolles* de Horacio. El Pinciano cita como ejemplos la *Hécuba* de Eurípides, el *Ajax* de Esquilo, el *Edipo* y el *Hércules Oteo*. Esta *tragedia patética* debe concluir mal, o llegar a un desenlace feliz solamente después de muchos sufrimientos y desastres, como en el caso de las dos *Ifigenias*¹⁸. La representación visible de escenas de sangre, terror y muerte ha dejado de ser la característica distintiva de la *tragedia patética* en el sentido aristotélico.

La *tragedia morata*, tanto si era *simple* como *implexa*, se componía principalmente de descripciones de costumbres, con intención moralizante.

¹⁸ Pinciano, II, pág. 343: «Y, si el que va a matar ignora quién sea aquel a quien va a matar y no le mata después, porque viene en su conocimiento, como Iphigenia vino en reconocimiento de Orestes, tiene mucho de lo deleytoso y poco de lo trágico.»

II, pág. 345: «y para esse buen fin que tuvo la Iphigenia, ¡quántas miserias y desventuras y tormentos de corazón passaron Agamenón, Clitemnestra y la misma Iphigenia! ¡Qué clavos en el alma el padre! ¡Qué miserables llantos! Mirad bien, señor Pinciano, que, aunque no acabó en mal, sino en bien, fué por caminos tan pesados el buen successo, que Eurípides no quisiera que el rey Archelao le diera materia para tragedia. Muertes han de tener las finas tragedias y puras, y las que son mezcladas con la cómica, han de tener terrores y espantos y calamidades en el medio y fin de la acción hasta la catástrophe y soltura del fudo.»

II, pág. 346: «Y como toda tragedia ha de estar llena de terrores y lástimas agora sea pathética, agora morata, sino de la pathética han de ser mayores y han de acabar con fin trágico y miserable si ha de ser bien trágica.»

En ella se castigaba al vicio y se recompensaba a la virtud, de modo que el desenlace era bueno o malo para los distintos personajes según sus merecimientos y, en todo caso, *justo*. También esta clase de tragedia ofrecía las características de la acción trágica, o sea, muerte y lágrimas, pero no producía en definitiva el efecto que pide Aristóteles, puesto que su desenlace apaciguaba las emociones de temor y compasión que hubiese podido despertar anteriormente, dejando una sensación de satisfacción que se parecía más bien a la de un desenlace de comedia. Así ve Cascales en la «fábula compuesta y morata» (según Aristóteles, XIII, 1453a, 12 ss.) una forma de drama que corresponde sobre todo a la comedia, pierde el efecto esencialmente trágico y es más bien un género útil.

La mejor forma de tragedia resultaba, pues, ser la *patética* en el sentido que dan a la palabra el Pinciano y Cascales. Es la que se caracteriza por contener una única peripecia, una sola mudanza que hace pasar la acción del principio apacible al desastroso fin, lo que Cascales llama *tragedia de acción simple* (*Tablas, De la tragedia*, págs. 314 ss.). En la *acción compuesta*, por el contrario, se seguían los destinos de distintas personas, algunas de las cuales caían de la felicidad en el infortunio, mientras que otras pasaban de la desgracia a la felicidad. Como ejemplo se mencionaba el retorno de Ulises a Penélope (Aristóteles, *Poética*, XIII, 1453a, 30 ss.). Ilustraciones prácticas de construcción dramática *implexa* se encontraban sobre todo en Terencio (véase *Tablas, De la tragedia; De la comedia*). Algunos encontraban buenos los ejemplos de Terencio, otros los rechazaban hasta para la comedia (por ejemplo, Rizo).

Según Salas, las *Troyanas* de Séneca son el mejor ejemplo del tipo de tragedia que Aristóteles había calificado de más perfecta (*Nueva idea*, pág. 47). La traduce en español para ilustrar los preceptos de su poética. No se compone más que de la mudanza esencial de la acción para pasar de la felicidad a la desgracia. Sin embargo, Salas mismo advierte más adelante que no hay que creer que Aristóteles rechazase por completo la tragedia compuesta: «Advertencia es esta, creo io, que mui nueva para los doctos de esta profesión» (*Nueva idea*, págs. 49 ss.).

Al someter a examen la acción trágica y su desenlace no se podía no llegar a la conclusión de que en ella, como en la vida real, la desgracia de uno hace muy a menudo la felicidad del otro. Ejemplos evidentes, para no referirse más que a temas clásicos, son el ya mencionado retorno de Ulises y la destrucción de Troya (*Nueva idea*, págs. 45 ss.). En ciertos casos, la acción compuesta podía perfectamente tener efecto trágico, a pesar de los ejemplos mencionados por Aristóteles. En definitiva, Salas prefiere las «fabulas de doblada constitución», en las cuales observa que se distinguen los autores dramáticos de su tiempo¹⁹.

¹⁹ *Nueva idea*, pág. 238: «Admirable doctrina es esta para nuestros Cómicos, pudiendo quedar de aquí tan advertidos, de el modo con que haian de enriquecer

En esta materia difieren las opiniones de Salas y de Rizo. Este último condena las fábulas de constitución doble. Además, considera que las *Troyanas*, por tener no una, sino varias protagonistas, es una tragedia que viola el principio de la unidad de la acción.

En general, se puede decir que se consideraba como *tragedia perfecta* la *tragedia compuesta*, *patética de acción simple*, o sea, una tragedia con peripecia, sin representación visible de escenas de muerte y sangre, las cuales se sitúan en el tiempo que precede a la acción dramática o se hacen suceder fuera de la escena y que tiene una sola mudanza de fortuna. Falta ahora examinar con qué medios podía esta tragedia, según los preceptistas, conseguir la finalidad de provocar miedo, terror y compasión.

5. LAS PERSONAS DE LA ACCIÓN TRÁGICA.

Las personas de la acción no debían ser ni dechados de virtud ni monstruos de maldad. De lo contrario, la caída de aquéllas de la felicidad en la desgracia o el ascenso de éstas del infortunio a la felicidad no causaría terror ni compasión, sino desagrado. Pero una peripecia al revés —o sea, simplemente la justificación del bien y el castigo del mal— causaría simplemente satisfacción, sin salirse de lo ejemplar.

Para aprovechar como se debe la capacidad del espectador para sentir terror y compasión, la tragedia tenía que tratar de un caso de infortunio inmerecido. Para satisfacer esta exigencia era esencial que el protagonista no fuese excesivamente virtuoso ni justo, pero tampoco malo ni vicioso, sino de carácter medio. Tenía que ser como nosotros mismos, *ὁμοίος* (Aristóteles, *Poética*, XIII, 1453a, 4-6). La caída de la grandeza y la prosperidad a la desgracia era debida a una falta, a un error, como puede cometerlo cualquier hombre (Aristóteles, *Poética*, XIII, 1453a, 7 ss.). Los conceptos *ὁμοίος* y *ἀμαρτία*, el carácter de la persona y el fracaso de la misma debido no al carácter, sino a las circunstancias, son problemas de la poética aristotélica que mucho se han discutido en relación con la catarsis. En efecto, estas condiciones excluirían la posibilidad de una tragedia que trate de culpa, expiación y justicia, de una tragedia principalmente *ejemplar*, como la de Argensola, que perseguía además la mejora moral del espectador por el miedo.

El sufrimiento del protagonista, escribe Kurt von Fritz²⁰, estriba en su soledad moral después de haber cometido el acto culpable o, mejor

los argumentos de sus Comedias, pues tanto son reprehensibles, las que padecen el contrario defecto.»

²⁰ Kurt v. Fritz, «Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit», *Studium Generale*, fascs. 3 y 4 (abril-mayo 1955).

dicho, ἀναπρία = grave. Véase, por ejemplo, el horror de Edipo ante sus actos, de los que no se puede decir que sea, estrictamente hablando, culpable. El efecto de compasión radica en la conmiseración que se siente por el protagonista en su trágico destino, mientras que el efecto de terror es la aprensión de que pudiese sufrir uno un destino análogo, o sea, verse obligado, sin saberlo o aun a sabiendas, a cometer un acto que repugna al sentido moral²¹. Pero la influencia de la filosofía estoica cambia la situación del protagonista: a la luz de ella se disuelve la antinomia trágica, la situación sin salida en que se debatía el protagonista y que, según Kurt von Fritz, superaba toda fuerza moral y todo discernimiento ético. Con ella desaparece también toda una concepción de la vida. Las teorías y la práctica poéticas de los siglos que siguieron al xvi son prueba fehaciente de hasta qué punto influyeron en este sentido Séneca y el cristianismo en la interpretación de la catarsis.

Aún en 1559 atribuía Minturno la caída trágica del «grande» al error humano, y no a la culpa. Todo lo poderoso y lo elevado parece estar expuesto a radical amenaza. También el Pinciano y Cascales hacen hincapié en el error. Salas ve la causa de la mudanza de fortuna en un «delito impensado» (*Nueva idea*, pág. 44). Siguiendo la *Ética* de Aristóteles, Cascales formula las siguientes distinciones: los actos de la persona son voluntarios o involuntarios. Actos involuntarios son aquellos a los que se ve obligada la persona por la fuerza o bien los que comete por temor de un mal mayor o por desconocimiento de la situación. Solamente estos últimos entran en la categoría de lo trágico. Pero Cascales distingue aún aquí entre «pecar ignorantemente» y «por ignorancia». Pecar ignorantemente quiere decir que la persona tiene los sentidos y el espíritu tan turbados por la ira o los vapores del vino, por ejemplo, que no es capaz de distinguir claramente entre el bien y el mal. Peca por ignorancia, por el contrario, la persona que comete un acto indebido por necedad o por desconocer que se trata de una acción reproachable.

Tanto Cascales como Salas estiman que tales actos entrañan, sin embargo, un cierto grado de culpa. La culpa es involuntaria, en cuanto el acto se comete sin mala intención, y solamente por imprudencia y error humano, pero la persona lo comete libremente: hay culpa objetiva, pero no subjetiva, puesto que antes del acto de la voluntad no había conocimiento del pleno alcance del mismo. Este residuo de culpa objetiva da sentido, hasta cierto punto, a los acontecimientos trágicos, soslayando

²¹ Kurt v. Fritz, *op. cit.*, pág. 200; Gudeman, *Poética de Arist.*, pág. 240 ss. Eugen Lerch: «*Passion*» und «*Gefühl*» (Leo Olschki Editore, Florencia, 1938), XVII.

Albin Lesky: 1. *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen, 1956).

2. *Die griechische Tragödie* (Kröner, Stuttg., 1958).

3. «Die Tragödie und das Problem des Tragischen». Conferencia pronunciada en la Univ. de Bonn (enero 1957).

el problema de la absurdidad del sufrimiento, que tanto se ha planteado en nuestros tiempos (véase Scheler, *Anouilh: Antigone, Pièces noires*).

El texto de Aristóteles había ocasionado abundantes debates entre los comentadores. ¿No decía Aristóteles en su *Retórica* (I, lib. 2, *ubi de timore et misericordia disputat*; véase Salas, *Nueva idea*, pág. 41) que el infortunio del justo es legítima causa de compasión? ¿No era, pues, precisamente una persona buena caída en la desgracia el mejor protagonista para despertar compasión en el espectador? Salas trata de «defender» este pasaje de Aristóteles, pero no llega más que a la conclusión poco original de que la compasión o el temor son, en tal caso, reacciones excesivamente débiles: «porque a una acción tan abominable i nefanda solo corresponde un animo attonito i pasmado», cuando un caso de esta naturaleza es objeto de representación escénica y no sólo de narración por un orador que lo relata al público. Cita a este respecto el ejemplo de *Amasis*, que lamenta la indigencia en que ha caído el amigo, pero no la muerte del hijo. Este mismo ejemplo cita el Pinciano (II, 33a), señalando que hay ciertos límites («termino y medio de la desventura») a las posibilidades de provocar temor y compasión. Salas hace valer luego el siguiente argumento:

Igualmente aprueba [Aristóteles] al Indiferente ... i assi mismo al Bueno. i que ambos descendan de la prospera Fortuna a la adversa: que es la Mudança que io he dado por propria para la Tragedia. De donde podrán entender ia los Criticos de esta profession, que Averroes no repugna a Aristoteles, quando en la Paraphrasis que hace de su Poetica, constituie al Sagrado Joseph, hijo de Jacob por opportuno argumento para la Tragedia, siendo aquel insigne Patriarcha viva Idea de innocencia, i de sanctidad.

Pues aunque verdaderamente ... esta parece una accion abominable, i en que el animo ha de quedar attonito i pasmado, i no con miedo i misericordia i por essa raçon reprobò alli ... el Philospho esta mudança: como es cierto, que para llegar a aquella absorta suspension de affectos, se ha de passar por los affectos mismos de la commiseración i el miedo, es aun possible, que pare el animo en ellos, i venga a ser assi opportuna mudança para la Tragica constitucion, siendo esta la caussa de admitirla aqui Aristoteles, sin que sea contradiccion suia (*Nueva Idea*, páginas 49 y ss.).

Hay que reconocer que el intento de Salas por reconciliar Aristóteles consigo mismo se basa en hipótesis psicológicas más bien dudosas.

La acción compuesta podía ser genuinamente trágica en un caso concreto, a saber, cuando el bueno cae de la dicha en el infortunio y el malo pasa de la adversidad a la dicha. Ejemplo de ello podía ser la *Medea* de Séneca, en la que nadie negará —dice Salas— que Jasón, comparado

con Medea, es un personaje bueno. La venganza de Medea causa la desdicha de Jasón, pero al mismo tiempo le proporciona a ella un cierto sentimiento de felicidad. Esta clase de acción, aunque no provoque precisamente temor y compasión en el espectador, conmueve el ánimo del mismo, lo cual ya es, estrictamente hablando, suficiente. No todos los ejemplos de acción propiamente trágica ofrecen al mismo tiempo temor, compasión y agitación del ánimo, sino que a menudo excitan solamente uno u otro de los afectos (*Nueva idea*, pág. 51).

Algo parecido sucedía con la condición de que la tragedia debe tener desenlace calamitoso. Que esta clase de desenlace era el mejor para la tragedia era cosa generalmente recomendada y elevada por algunos a la categoría de regla. Pero también aquí se encontraban los preceptistas con «contradicciones» debidas precisamente al hecho de conceder valor de regla absoluta a ciertas indicaciones técnicas de la *Poética* de Aristóteles.

La situación más profundamente trágica es, tanto para el Pinciano como para Cascales, la de Edipo. Pasa de la gloria al más calamitoso infortunio, y con ello se concluye la acción. Ahora bien, Aristóteles había declarado en su *Poética* que la mejor clase de acción era aquella en la que el acto horrible que se va a cometer, como el fratricidio en la *Ifigenia*, no llega a consumarse, por reconocer a tiempo la protagonista al hermano. Ello produce la mudanza definitiva de la acción del infortunio a la felicidad. La tragedia tiene desenlace feliz. Salas y Rizo se declaran de acuerdo con Aristóteles en esta cuestión, lo que no impide que Rizo, por ejemplo, en su capítulo sobre la constitución de una tragedia perfecta declare que el desenlace desastroso es el más trágico. El Pinciano trata de resolver el evidente dilema pretendiendo que Aristóteles no considera a *Ifigenia* como más perfecta desde el punto de vista de la «pureza trágica», sino solamente desde el punto de vista de la mayor satisfacción que provoca en el público un desenlace feliz (II, 329). De todos modos, todos los autores mencionados, así como Francisco de Córdoba, son unánimes en estimar que el fin desastroso no es la característica determinante de la tragedia. Además, Rizo sostiene que el *Edipo* es una forma mixta de drama, de acción *implexa*, o sea, patética y ética a la vez —ética por la actitud ejemplar de Edipo, cuya conciencia se niega a aceptar la culpa, aunque no sea más que culpa objetiva—. El Pinciano alaba al personaje de *Hipólito*, de Séneca, como ejemplo eminente de castidad, clasificando la obra como *tragedia morata*.

6. HISTORIA Y FICCIÓN.

Los preceptistas se prometían efectos notables de la tragedia de carácter histórico. El argumento de la fábula debía fundarse en hechos verdaderos. Los mitos griegos tenían valor de tales para Aristóteles, pero resultaban hasta cierto punto problemáticos en los siglos XVI y XVII, por ser cada vez menos conocidos del público en general. Con ello perdían la autoridad que confiere la verdad histórica. Había, pues, que encontrar nuevos temas si se quería seguir aprovechando el peso de lo histórico. En esta cuestión difieren las opiniones de los comentadores. Algunos italianos habían preferido los argumentos fingidos, inventados, observando que Aristóteles mismo alaba, en su *Poética*, el *Anthos* de Agatón. El Pinciano recomienda la novela de Heliodoro como argumento apropiado para la tragedia. Salas encuentra ejemplos coetáneos que cita en favor de la ficción. Pero, prosigue, de ningún modo deben tomarse tópicos de actualidad como tema, «regla» inspirada quizá por razones políticas, más bien que estéticas.

Tanto Salas como el Pinciano sostienen, en contra de la concepción medieval, que el amor es materia apta para la tragedia. Las personas de la tragedia pueden ser, además de reyes o nobles, también eclesiásticos (el Pinciano), jueces y consejeros (Salas). Muy gradualmente, la tragedia va buscando cada vez más sus temas en el presente, tratando de garantizar la verosimilitud de la acción por el realismo de la manera.

Aquellas tragedias «fabulosas» (Heinsio), que el texto aristotélico llama *infernales*, como, por ejemplo, *Tántalo*, *Prometeo* e *Ixión*, las convierte Rizo a su modo en tragedias «comprensibles», en tragedias que ilustran los castigos infernales infligidos a Lutero, a moros y a hebreos, como enemigos de la fe.

Es curioso observar cómo aun en una poética a primera vista tan ortodoxa como la de Rizo se siente la reacción moderna ante la tradición de la teoría y la poesía de la antigüedad. De lo que se trata en el Siglo de Oro es de crear un teatro que responda a las necesidades de la época, y no de copiar estérilmente los modelos antiguos.

7. LO MARAVILLOSO, LA PALABRA Y LA IMAGEN, EL ACTOR TRÁGICO.

Lo maravilloso tiene mucha menos importancia para el drama en las poéticas españolas que, por ejemplo, en las italianas. Al fin y al cabo, Aristóteles mismo subraya que la función del drama consiste sobre todo en causar una catarsis, más bien que en provocar *admiratio*, que es la calidad distintiva de la epopeya. La aplicación de la idea de la catarsis

también a la epopeya y a otros géneros no se realiza hasta el siglo XVI, al constituirse una teoría general fundada esencialmente en la estética aristotélica de la tragedia. En realidad, esta ampliación del campo de acción de la catarsis fue posible solamente gracias a una interpretación equivocada del concepto.

Los casos maravillosos de la fortuna o la casualidad, según Salas, no producen su verdadero efecto de sorpresa y emoción más que si parece que no suceden sin intervención deliberada del destino o de la providencia, o sea, si la construcción de la acción es tal que queda prácticamente excluida la casualidad propiamente dicha, y el espectador siente que todos los acontecimientos trágicos se desarrollan siguiendo un plan, dentro del marco de un orden implícito que sostiene y da sentido a la acción.

Esta clase de sorpresa, de maravilla, forma parte de los modos capaces de provocar las emociones típicas de la tragedia, o sea, el temor y la compasión²². Para Salas existe, pues, una relación (contrariamente a lo que cree Riley), entre esta *admiratio* y el dolor y el terror trágicos²³. También Rizo escribe:

Demas de las propiedades referidas deve ser la fabula tambien maravillosa porque siendo action horrible y miserable ninguna cosa muebe mas el terror y la misericordia que la que está unida con la maravilla, y maravillosa sera si es hecha de transmutacion de fortuna improvisa fuera de toda nuestra imaginacion como fue la action de Edippo el qual buscando el homicida de Laio, por librar la ciudad de la peste fuera de todo lo que podía pensar halle ser el, el mismo y por esto mueve mucho el terror y la misericordia en los animos de los circumstantes quando por esto se saca los ojos, y assi ciego y viejo de Rey felicissimo que antes era viene a mudarse en miseria y se va desterrado (*op. cit.*, folio 10 v).

La anagnórisis y la peripecia son esencialmente las partes de la acción que introducen estos elementos de sorpresa y maravilla, que contribuyen a su vez a excitar el terror y la compasión. La sorpresa y la maravilla son consecuencia de acontecimientos inesperados, como dice acertadamente Rizo. Además, estos elementos hacen que el drama sea «emocionante» para el espectador. Esta clase de acontecimientos emocionantes está permitida porque no es arbitraria, sino que se desprende del desenvolvimiento de la acción y está en relación lógica con la misma. Este elemento del drama que es al mismo tiempo fuente de deleite para

²² Salas, *Nueva Idea*, pág. 34.

²³ Véase Edward C. Riley, «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review*, 19, 3 (1951), pág. 192.

el espectador interesaba muy particularmente a los autores dramáticos. Se les ofrecían dos posibilidades para captar la atención del público: la manera auténtica, de acuerdo con Aristóteles, en la que aun lo maravilloso es verosímil y que presupone arte y genio en el autor, o la solución de facilidad que consiste en emplear medios escénicos sensacionales, como las tramoyas, que Lope considera indignas de un buen autor²⁴.

Había aún otros medios para interesar al público con sorpresas y emociones, a saber, la expansión inesperada e insólita de temas conocidos (véase *Nueva idea*, pág. 209) o de acontecimientos históricos, cosa que ponía en juego el ingenio del autor.

Además de la acción propiamente dicha, también el lenguaje y las imágenes, y la buena representación por parte de un actor hábil, podían contribuir a excitar el terror y la compasión del espectador. Aristóteles señala la importancia que corresponde a cada uno de estos elementos por el orden en que enumera las *partes* (μέρη, Aristóteles, *Poética*, VI, 1450 a, 7-16) de la tragedia: viene primero la fábula, luego las personas y finalmente las palabras y el espectáculo. Pero la teoría dramática no podía dejar de tomar en consideración que, en lo que se refiere a la palabra, al discurso trágico, también se encontraban algunas observaciones pertinentes en Horacio, y ejemplos bien claros de retórica aplicada en las obras de Séneca. La teoría retórica, sobre todo la de Quintiliano, representaba para la tragedia —como para la comedia— una abundante cantera de ideas. Hasta en lo que se refiere al movimiento se trató de aplicar, por lo menos en parte, al actor, las prescripciones retóricas por las que debía regirse el orador.

Salas estima que la transmisión de los afectos al espectador parece realizarse más fácil y seguramente cuando es el autor mismo quien interpreta su obra en las tablas (*Nueva idea*, págs. 56 ss.).

«Diga el poeta en voz miserable la miseria vehementemente», recomienda el Pinciano (II, 341). Del llanto a la risa y a lo ridículo no hay más que un paso. Para subrayar lo lamentable de la situación se recurrirá no solamente a la palabra, sino también al gesto. Así podrá, pues, la víctima, al ir a morir, tomar algún objeto que pertenezca al autor de su infortunio, pronunciando al mismo tiempo un parlamento adecuado, como en el caso de Dido con la espada de Eneas. El autor dramático puede siempre disponer de esta clase de efectos, que no dejan nunca de provocar el llanto del espectador. Pero tanto el autor como

²⁴ *Comedias*, Parte 16 (1621), «Prólogo dialogístico, o sea un diálogo entre el teatro y un forastero». *Comedias*, Parte 19 (1623), «Prólogo dialogístico entre el Teatro y un Poeta».

Barreda, *op. cit.* (1622), pág. 139: «Finalmente no aciertan en la imitación de las tragedias, los que tratan al pueblo como niño representandole espantos, martirizando al teatro con tramoyas, y todo para los ojos, sin que aya más que la corteça.»

También Pellicer y Cervantes condenan las tramoyas.

los actores deberán utilizar tales medios con prudencia. Esta clase de acción debe ser breve, puesto que las lágrimas se secan pronto y, como dice el Pinciano: «si la acción no pausa estando el ojo húmido, queda muy fría» (II, 342).

Las lágrimas del espectador son, pues, señal segura del éxito de la tragedia. Para el Pinciano, en efecto, la tragedia tiende principalmente a despertar la compasión, que encuentra su expresión real en el llanto. Este efecto particular de la tragedia nos hace pensar tanto en la *comédie larmoyante* de épocas anteriores como en el *sentimiento filantrópico* de Lessing, si bien la tragedia que concibe el Pinciano está aún muy lejos del uno y de la otra.

CAPÍTULO IX

COMEDIA ESPAÑOLA Y TRAGICOMEDIA

La teoría de la tragicomedia está estrechamente vinculada a la famosa controversia en torno al teatro español y, en particular, en torno a la comedia de Lope de Vega. Controversia que conocemos principalmente por el capítulo X de la *Historia de las ideas estéticas*, de Menéndez y Pelayo, por «Les défenseurs de la Comedia (Tirso de Molina, Ricardo del Turia, Carlos Boyl)», de Morel-Fatio (*BHi*, 4, 1, 1902, páginas 30-62) y por las investigaciones de Entrambasaguas sobre la «guerra literaria» de los años 1617-8. El término de *tragicomedia* se empleaba tanto en España como en Italia y Francia, pero con sentido distinto según los países. En Italia y en Francia denotaba sencillamente un género más, que venía a ocupar su lugar al lado de la tragedia y de la comedia, mientras que en España se trataba de definir el nuevo drama en general.

1. EL DRAMA DEL RENACIMIENTO Y EL TÉRMINO DE «TRAGICOMEDIA».

Uno de los primeros dramas renacentistas que ostenta el título de «tragicomedia» es el *Fernando Servato* (1493-4), de Carlos y Marcelino Verardo¹. Pero también la *Celestina*, llamada originalmente «comedia», aparece poco después con el título de «tragicomedia»². En estos casos se trataba de obras que, como lo sabían muy bien sus autores, ofrecían ciertas irregularidades: en el caso de *Fernando Servato* se trataba de un tema histórico que, según las teorías, estaba reservado al género trágico. Además, los autores dicen en la introducción que lo llaman «tragicocomoedia» (así en el texto, siguiendo a Plauto) porque la dignidad de las personas y el infame atentado a la majestad real son más bien para puestos en una tragedia, mientras que el desenlace

¹ Thomas, «Fernandus Servatus» *Revue Hispanique*, 32 (1914), págs. 428-57.

Véase también M. T. Herrick, *Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England* (The University of Illinois, Urbana, 1955).

² Véase José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. IV, (Madrid, 1955); Morby. «Some Observations on 'Tragedia' and 'Tragicomedia' in Lope», *Hispanic Review*, 11 (julio, 1943), pág. 200.

feliz corresponde a la comedia³. La *Celestina*, por el contrario, ofrecía todas las características de la comedia, pero acababa calamitosamente. Ya en aquella época se intentaba encontrar en la «tragicocomedia» de Plauto la justificación de una forma mixta de drama, una forma que no correspondía por completo ni a las reglas clásicas de la tragedia —sobre todo tal y como se conocían por los comentarios a Terencio y a Horacio— ni a las de la comedia⁴. Pero los nombres de los géneros dramáticos estaban aún lejos de ser empleados en forma clara y consecuente en aquella época, en España como en otras partes. Otro drama de Carlos Verardo, la *Historia Baetica* (1493), por ejemplo, no lleva el título de tragicomedia, a pesar de que el autor se da perfectamente cuenta de la diferencia que existe entre su obra y la comedia y la tragedia clásicas⁵. Al *Anfitrión* de Plauto, por otra parte, se le llama, por lo general, comedia en las traducciones. El término de tragicomedia podía aplicarse a un poema alegórico como la *Tragicomedia del paraíso y del infierno*, adaptación de las *Barcas* de Gil Vicente de 1539. Las imitaciones de la *Celestina* llevan a menudo también, como esta misma, el título de tragicomedia, por ejemplo, la *Tragicomedia de Lysandro y Roselia* (Salamanca, 1542). Gil Vicente escribió la *Tragicomedia de Don Duardos* y Timoneda una *Tragicomedia Filomena* (1559).

2. TEATRO «NUEVO» Y TEATRO CLÁSICO.

Vemos, pues, que ya en los primeros tiempos del drama se abre camino el pensamiento que Verardo, por ejemplo, expresa en la introducción de su *Historia Baética*, a saber, que la época «moderna» —o sea fines del siglo xv y principios del xvi— exige un teatro distinto del de los griegos y los romanos⁶. El esfuerzo por crear un drama nuevo, moderno, no se inspira, sin embargo, en una preferencia por las formas dramáticas de la tradición medieval, más bien que por las clásicas, ni es tampoco consecuencia de lo que se ha dado en llamar el «realismo» y el «naturalismo» de los españoles. Lo que refleja es el sentimiento creciente de que tanto las formas clásicas como las medievales resultaban inadecuadas a la luz de las nuevas perspectivas

³ Véase Herrick, *Tragicomedy...* (*op. cit.*), pág. 5.

⁴ De estos comentarios y de la poética de Horacio se desprendía con suficiente claridad la regla de la separación de los géneros, antes de que el aristotelismo la difundiese como doctrina estética. Por otra parte, tanto en Horacio como en los comentarios podían encontrarse pasajes que justificasen el concepto de «tragicomedia». Herrick, en su citado libro, señala intentos de justificación de esta naturaleza. Los ejemplos son frecuentes en los textos españoles de fines del siglo xvi y principios del xvii.

⁵ Texto publicado en *Revue Hispanique*, 47 (1919), págs. 319-82.

⁶ Véase el texto mencionado en la nota 5 y Herrick, *Tragicomedy*, pág. 5.

que abrían los comentarios con sus observaciones sobre la naturaleza y el alcance de la poesía dramática. La reforma del teatro «clásico» partió precisamente de los círculos que mejor conocían la teoría, y afectó en la práctica tanto a las formas clásicas como a las medievales. Ello no obsta para que, al mismo tiempo que surgían estas innovaciones dramáticas —en latín como en español— se siguiese haciendo teatro de tipo puramente medieval, aunque también éste empezó pronto a sufrir ciertas modificaciones como consecuencia de las nuevas teorías. Tampoco el llamado teatro popular —no el vulgar— escapó a este influjo.

Luis Vives observa que los nuevos dramas no son «regulares» y, por consiguiente, clásicos en el sentido tradicional, pero opina que las comedias de Terencio son menos buenas para el público, desde el punto de vista ético y moral, que, por ejemplo, la *Celestina*⁷. En ésta, un acto inmoral recibe el castigo que le corresponde, lo que justifica el desenlace lastimoso de la comedia, aunque se violen las reglas. Estas no podían resistir a la presión pedagógica y moral que exigía un nuevo Terencio, un Terencio cristiano⁸. A partir de este momento, era natural que en las acciones dramáticas no se mantuviese la segregación estricta de las personas en trágicas y cómicas, sino que se mezclasen las unas con las otras, que se mezclasen también, en consecuencia, los sucesos de la acción, que fuese el criterio moral el que determinase si el desenlace había de ser feliz o desgraciado, y que el argumento de la «comedia» pudiese con igual propiedad utilizar material histórico o inventado. Aunque esta necesidad de un nuevo Terencio que se hace sentir en España no sea, como en los países del norte de Europa, consecuencia de la Reforma, el resultado es el mismo: se exige un drama

⁷ Luis Vives, *Trad. del latín por Beatriz Maas* (Emecé Edit., S. A., Buenos Aires, 1948), pág. 177 ss:

De la decadencia de las artes. Libro segundo que trata de la gramática. Cap. IV - Que trata de la Poesía y sus grandes virtudes. Cómo casi todos los Poetas en general abusaron de ella para malísimos fines (compárese Vives, *Opera*, Basilea, 1555, Bibl. Nac. Madrid R/25671, *Cognitionem Grammaticae adiuncta est poetarum*, pág. 364 y siguientes, y en particular pág. 367 ss.):

Entonces la Fábula empezó a envolverse con velos y poco a poco pasó a tratar cosas de burla y gustadas por el vulgo: amores, artimañas de meretrices, perjuicios de rufianes, ferocidades y gloria de soldados... y casi diríamos incitación al pecado, especialmente porque los autores de comedias imponían siempre un desenlace feliz a los amores y a la impudicia... En lo cual fue más prudente quien escribió la tragicomedia española la *Celestina*; pues a la progresión de los amores y los gozos del placer unió un final amarguísimo, muerte y desastre de los amantes, de la alcahueta y de los rufianes... [sobre la tragicomedia] expresa Donato que no «puede nombrarse el hierro en la comedia, para que no pase a tragedia»; y si esto es verdad, más de una vez pasó Plauto del zueco al coturno, ya que en *El embustero* se nombra el hierro y en la *Cistelaria* hay una joven que quiere matarse con su propia espada; pero quizá el dicho de Donato responde a su excesiva sutileza y minuciosidad (Ed. 1948, página 185 y siguientes).

⁸ Véase *Apéndice: Textos*: Vives. Además, Herrick, *Tragicomedy* (*op. cit.*, «Contribution of the Christian Terence to Tragicomedy»).

de forma cristiana. Surgen las *comedias a lo divino* y las *comedias de santos*, que toman sus argumentos de la Biblia o de las vidas de santos. Gracias a los nuevos paradigmas dramáticos, son más precisas en su construcción y, sobre todo, más cortas que los *autos históricos* medievales, género emparentado con los *mystères* o misterios. Comparadas con los autos en un solo acto, que se representaban para celebrar ciertas festividades, son más extensas y de estructura dramática más diferenciada. Lo que no cambia es su sabor medieval. Inútil buscar en ellas las unidades de tiempo y de lugar: ante todo, porque estas reglas encontraron su formulación teórica —y con ella ciertas técnicas de articulación de la acción— sólo más adelante, al conocerse la estética de Aristóteles. Además, también en los países protestantes se observa el empeño en no modificar el fluir histórico, épico-narrativo de la acción, probablemente por conservar —sobre todo, en el caso de temas bíblicos— la exactitud histórica. A fines del siglo XVI y en el XVII encontramos este mismo modo de desarrollar la acción en el teatro profano español, cosa que escandalizaba a los preceptistas⁹.

La condición de que el desenlace de la tragedia o de la comedia tenía que justificarse por criterios morales conducía inevitablemente a la mezcla de géneros. Recuérdese, por ejemplo, la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1549)¹⁰: *En la qual se tractan los... amores de Policiano y Philomena. Executados por industria de la diabolica vieja Claudina, Madre de Parmeno, y maestra de Celestina*. El epígrafe ya lo dice todo. En la introducción al lector se dice que el objeto de la obrita es «alumbrar a los amadores del mundo, de una çeguedad tan notable». Con

⁹ Por la falta de las unidades de acción, tiempo y lugar, tan criticada durante las controversias de la guerra literaria en torno a la comedia española.

¹⁰ *Tragedia Policiana. En la qual se Tractan los muy desdichados amores de Policiano y Philomena. Executados por industria de la diabolica vieja Claudina, Madre de Parmeno, y maestra de Celestina*. (Luis Hurtado de Toledo).

Acabose esta tragedia Policiana a XX dias del mes de Noviembre a costa de Diego López librero vezino de Toledo. Año de nuestra Redempcion de mil quinientos y quarenta y siete.

Nihil in humanis rebus perfectum.

(Bibl. Nac. Madrid R/26628).

...quanto proseguir el exercicio de algunos escriptores buenos ocuparme en componer esta escriptura: con la qual aunque debaxo de algun color ridiculo tomen aviso los vanos mançebos de los desastres que el amor encubre con el çevo del deleyte mundano... Pues aunque en esta mi obra no falten palabras graciosas y apacibles donayres tampoco la hallaran desnuda de erudicion que si para mientes el avisado Lector no halle tocados en ella los sobresaltos, las angustias, las affrentas, los sinsabores, las poquedades, los abatimientos, los gastos y prodigalidades, y finalmente el total perdimiento de los professores del amor. Los quales con su caliginosa enfermedad biven tan ciegos que todo el mundo los escarnesce... pues si en alguna manera para alumbrar a los amadores del mundo, de una çeguedad tan notable esta mi obra fuesse provechosa: paresceme que antes se deve tener por saludable pildora embuelta y engastada en oro apazible que por çaraça mortifera con pan blanco dissimulada...

excepción del desenlace, esta «tragedia» sigue en todo los preceptos de la comedia. No es, pues, según las reglas, ni trágica ni cómica.

En lo que se refiere al teatro humanístico, que se representaba como ejercicio retórico en las Universidades y ofrecía al autor materia para hacer alarde de maestría retórica, no se trataba (como hace observar acertadamente García Soriano) en modo alguno de imitar fielmente los modelos clásicos ni de seguir al pie de la letra una regla aristotélica u otra¹¹. Estos dramas, llamados tragedias, comedias o, a veces, también tragicomedias, tienen, por el contrario, un carácter netamente ecléctico. García Soriano subraya la tendencia constante que caracteriza las comedias de colegio «a aunar en un mismo conjunto el arte clásico y el vulgar, la literatura docta y la del pueblo», y señala que se encuentra en ellas precisamente la mezcla de personajes de todas las clases sociales «que condenaban los preceptistas clásicos como Cascales». Concluye que «fueron, pues, las comedias de colegio, en su manifestación más general y característica, verdaderas tragicomedias que anunciaban el nacimiento inmediato del teatro español y el ulterior arribo del drama romántico»¹².

De modo análogo realizó, asimismo, la reforma del teatro el grupo de los valencianos. El contacto con la literatura y la teoría clásicas hizo, desde luego, progresar el arte dramático, pero lo que predomina son las «farsas hispánicas» y no las imitaciones clásicas. Como dice Palmyreno: «Ne mihi vitio vertat benignus lector non servatae esse Comediae leges, quando quidem Farsas hispanicas, non Terentii gravitatem in gratiam vulgi imitatus sum».

Es el mismo devenir de un nuevo teatro que ya vimos cuando se pedía un «Terencio cristiano».

3. TORRES NAHARRO Y EL TEATRO PROFANO.

En el «Prohemio» de Torres Naharro se adumbra ya la idea de un teatro genuino, de contenido puramente profano, pero dispuesto a seguir todos los preceptos y ejemplos apropiados de la Antigüedad, siempre que resulten ventajosos para la representación escénica.

Naharro estima que para el teatro moderno basta la subdivisión del género cómico en *comedias a noticia* y *comedias a fantasía*:

¹¹ García Soriano, *Teatro universitario y humanístico*, pág. 41: «que las representaciones de colegio no fueron siempre, como se ha pensado, fríos y fieles remedos de las obras clásicas, sumisas en todo a las reglas aristotélicas y a las normas usuales del teatro grecolatino. Tuvieron, por el contrario, un carácter clásico: hubo en ellas una tendencia constante a recoger todas las corrientes dramáticas, a aunar en un mismo conjunto el arte clásico y el vulgar, la literatura docta y la del pueblo.»

¹² García Soriano, *Teatro Universitario...*, pág. 42.

A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad como son Soldadesca y Tinellaria —

a fantasía. de cosa fantástica, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Seraphina, Ymeneá, etc.

leemos en el «Prohemio»¹³.

La clasificación que había establecido Diomedes de las comedias en *praetextata*, *togata*, *atellana*, *rhyntonica*, *tabernaria* y *mimus* no había sido objeto de ninguna interpretación. Badio, por el contrario, que es la fuente de Naharro, acompaña de una breve explicación la clasificación de Arcón que cita. Según ésta, la *praetextata* tenía argumento griego y la *togata* latino¹⁴. En el siglo xvi había también tendencia a considerar la *praetextata* como tragedia, porque pone en escena personas de rango elevado. Escaligero, por ejemplo, la llama tragedia en una ocasión y la cuenta entre las comedias en otra. La misma vacilación se siente también en el Pinciano¹⁵.

Se ha objetado con frecuencia a Naharro que las comedias mencionadas en el primero de sus grupos son tan fingidas, en lo que se refiere a sus argumentos, como las del segundo. A ello se puede replicar que la *Soldadesca* y la *Tinellaria*, que se pueden considerar, sin duda alguna, como comedias de costumbres¹⁶, pertenecen a aquel tipo de comedias antiguas que ponían en escena una acción satírica, para criticar un estado de cosas que existía en la realidad. En este sentido puede, pues, hablarse en estas obras de Naharro de «cosa nota y vista en realidad de verdad». Pero como la comedia satírica había encontrado notable oposición, cosa comprensible, en la Antigüedad, llegando a ser prohibida, hacía ya mucho tiempo que no se mencionaba en la teoría más que para declararla impropia e inexistente. Por consiguiente, la acción de la comedia no podía componerse más que de elementos fingidos. Naharro viola esta regla, pero no es el único en hacerlo, puesto que en su tiempo era cosa ya generalmente aceptada que la comedia podía basarse tanto en argumentos verdaderos como en fingidos. La presentación simultánea de dioses, reyes o nobles y pueblo la encontramos tanto en Encina como en Naharro, y el *Anfitrión* de Plauto no era el único modelo antiguo que ejemplificaba este procedimiento. Los ejemplos medievales de esta misma mezcla eran perfectamente conocidos de todos, y se seguían imitando a pesar de las nuevas teorías.

¹³ *Propalladia*, etc., ed. Gillet (*op. cit.*).

¹⁴ «Prohemio», de la ed. cit., además M. T. Herrick, *Tragicomedy*, págs. 2 y 7-8.

¹⁵ *Philosophía antigua poética*, cap. *Comedia*.

¹⁶ En el sentido concreto que se da al término en la historia de la literatura.

4. NOMBRES TRADICIONALES Y NOMBRES NUEVOS PARA LOS DISTINTOS GÉNEROS DE POESÍA DRAMÁTICA.

En sus *Orígenes del teatro español*, Moratín señala una «comedia alegórica» del Marqués de Villena de 1414¹⁷. Santillana escribió la *Comedieta de Ponza*. Bien sabido es que lo que la Edad Media y aun el Prerrenacimiento acostumbraban a llamar «comedia» no era otra cosa que un «tractatus», un «libro» o un «cantar», y que esta concepción medieval de los géneros dramáticos como diálogos en los que puede intervenir el mismo autor se hace sentir aún en la *Celestina*. Por su extensión, la *Celestina* es un libro y no una obra teatral, a pesar de contener muchos elementos dramáticos en el sentido moderno de la palabra, que se explican por la familiaridad del autor con Terencio y los comentarios al mismo. Lo que se representaba verdaderamente ante un público eran los diálogos y los argumentos del teatro religioso, o sea, los «autos», «representaciones» y «lamentaciones», así como los «juegos» profanos y —en el siglo xv, pero, sobre todo, en la primera mitad del xvi— también las «farsas» y los «entremeses» religiosos y profanos¹⁸. Hay que tener presente que estos «entremeses» distan mucho de ser idénticos al género dramático que conocemos hoy con este nombre, y que no se desarrolla hasta mediados del siglo xvi. Hay algunos ejemplos, que constituyen excepciones, del uso precoz de términos clásicos, como, por ejemplo, la *Comedia de la Sagrada passio de Jeshu Xrist*, de Miguel Stela, Barcelona, o la representación del *Hom enamorat y la fembra satisfeta* en el palacio real de Valencia y, en 1469, la repre-

¹⁷ Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*. Catálogo histórico y crítico, BAE, tomo 2.

¹⁸ Sobre el entremés religioso y profano, véase E. Cotarelo y Mori, NBAE, tomo 17 (1911).

Jack William Shaffer, *The Early entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form* (The Univ. of Pennsylvania, Filadelfia, 1923).

Ejemplos de entremeses profanos: *Codex de autos viejos*, *Entremés de las esteras*; Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, *Entremés de un ciego y un mozo*.

Entre los autores de entremeses religiosos se cuentan, por ejemplo, Gregorio Silvestre y Rodríguez de Mesa (1520-69) quien, al ser nombrado maestro de capilla y organista en Granada, en 1541, se compromete a componer cada año nueve entremeses.

He aquí algunos ejemplos de la variedad de materias que representan las farsas: Juan del Encina; Anónimo: *Farsa sobre el matrimonio*; Cristóbal de Castillejo: *Farsa de la Constanza* (infl. de Naharro); Andrés Prado: *Farsa llamada Cornelia*; Anónimo: *Farsa de los enamorados*.

Juan Pastor: *Farsa de Lucrecia*. *Tragedia de la castidad de Lucrecia*. Alegorías a las que se da el nombre de farsa: *Codex de autos viejos*; *Farsa sacramental de la residencia del hombre*; Hernán López de Yanguas: *Farsa sacramental en coplas*, *Farsa genealógica*, *Farsa del mundo*.

En cuanto a la «farsa» propiamente dicha: Gil Vicente: *Farça de quem te farellos*; *Farça dos físicos*; Rueda: *Farsa del sordo*.

Juan Pedraza: *Farsa llamada danza de la muerte*.

sentación de una *comedia* en la casa del Conde de Ureña. Tenemos también la *Tragedia trovada a la dolorosa muerte del Principe Don Juan*, de 1497. Tanto estas representaciones dramáticas como también las églogas de Encina y las comedias de Naharro no llegan al gran público, que sigue gozando con las representaciones religiosas en las iglesias, los entremeses de Navidad o los autos de Pascua, así como con las farsas de la feria.

El género dramático que Encina llama égloga había empezado aprovechando como materia representable pequeñas piezas religiosas de este tipo. Las personas de las piezas de Navidad eran pastores o rústicos. Su actuación se desenvolvía en forma de diálogo y pertenecía, pues, según Diomedes, al género dramático. De acuerdo con la nueva interpretación que iba estableciéndose del concepto, ello significaba que las églogas podían representarse en escena¹⁹. No se podía llamar comedia a estas breves piezas, aderezadas con música y, en Encina, también con baile, puesto que tenían mucho más en común con los diálogos trovadorescos, tales como los «debates», «los «decires» y los «cantares», que con lo que se empezaba a saber de la tragedia y la comedia, basándose en Horacio y en los Comentarios a Terencio. Era entonces natural que se viniese a llamar también églogas a piezas profanas que tenían como tema los amores de los personajes²⁰. Pero el proceso no se detuvo ahí. Las obras de tipo dramático llamadas «églogas» por los continuadores de Encina se enriquecen en extensión y contenido, de modo que en Lucas Fernández observamos ya vacilaciones entre «égloga» y «farsa», o «égloga» y «auto»²¹. En 1495 escribe Francisco de Madrid una *Egloga en octavas de arte mayor a la manera de Zambardo de Encina*, con contenido político, y la *Egloga real* de Hernán López Yanguas se representa en 1525 en las festividades de la entrada de Carlos V en Valladolid. La *Egloga de la vida de Santa Orosia* de Palau (1525) es considerada por los historiadores como el primer drama histórico de España. La *Egloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea de prosa trovada en metro* demuestra, sin lugar a duda, que se seguía llamando aún égloga a obras que habían adquirido hacía ya tiempo las dimensiones de una comedia

¹⁹ Sobre el problema de la clasificación de los géneros, véase el cap. III del presente estudio, pág. 41 ss.

²⁰ No hay más que ver la evolución del entremés en Juan del Encina e, igualmente, en Lucas Fernández. Había églogas de Navidad, églogas de la Pasión, églogas para la fiesta del Corpus (Lucas Fernández, *Eglogas y farsas de las fiestas del Corpus*, 1501).

Hay que añadir a las églogas profanas, además de las referencias precedentes a Encina y a Lucas Fernández (*Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*), las de Francisco de Madrid y las de Diego de Avila, cuyo teatro revela el influjo de Torres Naharro y de Juan de París.

²¹ Lucas Fernández, *Egloga o farsa del Nacimiento de JC y Auto o farsa del Nacimiento*.

o tragicomedia, conservándose el nombre solamente a causa del metro y de la forma dialogada. El nombre de «égloga» se siguió utilizando hasta Lope de Vega y aun después de él, pero ya sólo para las breves piezas navideñas, puesto que, entre tanto, la teoría había dejado bien sentado que la égloga pertenecía a otro género poético, y no al dramático.

El nombre de «auto» se daba en la primera mitad del siglo XVI a materias bíblicas, vidas y leyendas de santos, piezas alegóricas y teológicas, pero también, como en el *Auto del repelón*, a puras y simples farsas. Sin embargo, también el «auto» podía tener el amor como base del argumento. Por ejemplo: los *Amores de Amadís de Gaula*, de Gil Vicente; el *Auto de Clarindo*, de Antonio Díez, que muestra claramente la influencia de las comedias de Naharro, y está ya dividido en tres *jornadas*. «Auto» era el término que correspondía a *dramaticon*, como explica Carvallo²². El único término que podía disputar al «auto» y a la «farsa» la pretensión de denotar un género dramático era el de «comedia», que empezaba a abrirse paso por aquella época.

En lo que a la «farsa» se refiere, el concepto correspondía bastante exactamente, sobre todo en Gil Vicente, al de la *farce* moderna, tal y como fue surgiendo en Francia. Molière había tomado temas de Gil Vicente para sus farsas. En el *Códice de Verona* encontramos, ya en 1360, una farsa burlesca. Por otra parte, en el siglo XVI, el *Códice de autos viejos* incluye una *Farsa sacramental de la residencia del hombre*. La primera farsa sacramental parece haber sido la *Farsa sacramental en coplas*, de Hernán López de Yanguas (1520).

Otros términos, como «diálogo», «coloquio», «representación» y el ya mencionado «entremés», se aplicaban indistintamente a piezas religiosas y profanas.

Desde el punto de vista del contenido, la farsa era la que correspondía más de cerca a la comedia. En Lucas Fernández encontramos un título significativo: *Farsa o cuasi comedia*, que describe una acción, o, mejor dicho, un coloquio dramático de tres o cuatro personas. El mismo autor intitula *comedia* otra de sus obras un poco más extensa y con cinco personajes. He aquí un ejemplo, a nuestro modo de ver, de la transición gradual que condujo a la verdadera comedia, o, por lo menos, a lo que se vino a entender por este término en aquella época. Conociendo ya la teoría de los géneros dramáticos, se elegía el término que había de definir el género a que pertenecía la obra, de acuerdo con el contenido y la estructura de la misma. En la primera de las ediciones de la *Celestina*, en que se la designa con el título de *tragicomedia*, leemos en

²² Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), fol. 130: «A que llaman auto?... Lo mismo es que comedia, que del nombre latino acto, se deriva, y llamase propiamente auto quando ay mucho aparato invenciones y aparejos.»

la introducción que «han litigado sobre el nombre»²³. Lucas Fernández escribe una *Egloga o farsa del nacimiento de Jesucristo*. En este caso, «farsa» significa sencillamente poesía dramática, y «égloga» que está escrita en estilo pastoril. La comedia de Fernández, a que acabamos de referirnos, es una *Comedia hecha en lenguaje y estilo pastoril en la qual se introduzen dos pastores, dos pastoras y un viejo*. Al cambiar las denominaciones, la comedia viene a incluir también elementos pastoriles, que se encuentran en la «comedia» clásica, y que son consecuencia de la influencia de Encina. También hay de Fernández un *Auto o Farsa del nacimiento de Nuestro Señor*. Este título, junto con un pasaje de la *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal de Villalón²⁴ parece confirmar nuestra suposición de que el término de «farsa» se usaba en el sentido de *drama*, pero que la voz «comedia» empezaba ya a ocupar su lugar.

Villalón distingue entre tragedias y comedias en la literatura española de su época (él mismo es autor de una *Tragedia Mirrha*, de 1536), pero al alabar el drama, o sea, el género teatral moderno en general comparándolo con el antiguo, habla solamente de «comedia»:

pues en las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza et industria como agora²⁵.

El uso de «comedia» representa en este caso la aplicación de un término más moderno y teóricamente correcto a un género que ya existía y que se conocía bajo el nombre de «farsa», como vimos en los ejemplos de Fernández. «Comedia» sustituye también en general a las voces «auto» y «representación» en el sentido amplio de dichas palabras, cristalizando definitivamente al mismo tiempo los géneros concretos del «auto sacramental» y del «entremés». Ello no impide que aun estos

²³ «Han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia pues acaba en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso dar denominación del principio, que fué placer, y llamóla comedia; yo, viendo estas discordias entre dos extremos, partí ahora por medio la porfía y llaméla tragicomedia».

²⁴ Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* (1539). Reimpresa por la Soc. Biblióf. Esp. (1898), pág. 178.

²⁵ Villalón, *op. cit.*, págs. 178-9:

Pues en las invenciones de versos, tragedias y comedias (dixo él), son más agudas las de los de oy que las de los antiguos, porque en las que están hechas en el castellano nunca alguno mostró en verso tanta agudeza como en las que Torres Naharro trobó, y no uvo en antigüedad quien con tanta facilidad metrificasse. E Juan del Encina su contemporáneo y otros muchos que viven oy... Pues en las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza et industria como agora, porque viven seys hombres asalariados por la Iglesia de Toledo, de los quales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahazen todos los descuydos et avisos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra universal madre, los representase allí.

misimos géneros se engloben a veces bajo el concepto más general de «comedias». En la *Loa entre un villano y una labradora* (en *Fiestas del Santísimo Sacramento*, ed. póstuma, 1644) dice Lope de Vega:

Y ¿qué son autos? — Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa.

La generalización del nuevo término «comedia» va acompañada de una nueva evolución de todos los temas tradicionales, que tiende hacia un drama cuya estructura se ciñe cada vez más a las teorías correspondientes a dicha comedia. Pero hasta López de Vega (1642) se sigue llamando con relativa frecuencia «farsas» a las «nuevas comedias», por la fuerza de la costumbre²⁶.

5. LA ABUNDANCIA DE MATERIAS Y SU ORDENACIÓN EN COMEDIA, TRAGEDIA Y TRAGICOMEDIA. LA SITUACIÓN PARTICULAR DE LA TRAGEDIA.

La abundancia de materias dramáticas conocidas y apreciadas del público por su representación o lectura había que tratar de ordenarla —de acuerdo con la preceptiva— en tragedias y comedias, y aun en tragicomedias cuando no correspondían a ninguno de los dos géneros clásicos. En cuanto a la tragedia propiamente dicha, es solamente al volverse a descubrir y a conocer la *Poética* aristotélica y el teatro griego que ésta llega a ocupar una posición de importancia particular. Esta circunstancia en el desarrollo de la teoría, junto con el hecho de que el abundante patrimonio dramático tradicional, se componía de obras a las que se podía aplicar con mayor propiedad el nuevo término de «comedia», más bien que el de «tragedia», es la causa de que predominase naturalmente el género cómico, y no sólo en España. Por consiguiente, no hay que esperar que las tragedias, aun cuando, como, por ejemplo, las de Oliva, sean adaptaciones de Sófocles y de Eurípides (1521), sigan los preceptos aristotélicos ni puedan parangonarse con el drama clásico francés del siglo XVII. No obstante, las *Tragedias bíblicas* de Díaz Tanco de Fregenal, de antes de 1535, y títulos como la *Farça a manera de tragedia* de 1537 o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, revelan que se hacían esfuerzos por asimilar ese nuevo género dramático que era la «tragedia».

²⁶ Así por ejemplo, en la *Plaza universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa (1615) y en el *Heráclito y Demócrito* de Antonio López de Vega (1641), pág. 122 ss.; también en Carvallo, Rojas Villandrando, Pellicer, Lope de Vega y Cascales.

No estará de más recordar aquí de nuevo la observación de Carvallo, según la cual la tragedia no se diferencia de la comedia en su «disposición y forma», o sea, en su estructura²⁷. Esta idea tiene vigencia sobre todo durante la primera mitad del siglo xvi, cuando se ignoraban aún las diferencias esenciales entre la tragedia y la comedia, tal y como se conocieron luego con la difusión de la *Poética* de Aristóteles²⁸. Por otra parte, sin embargo, los principios estructurales de la tragedia, tal y como se encuentran en Aristóteles, vinieron a aplicarse más tarde también a la comedia. A este respecto, no debemos dejar de apreciar en su justo valor la tesis de Gillet, según la cual las comedias de Torres Naharro influyeron en la evolución ulterior de toda la poesía dramática. Gillet demuestra sobradamente sus aseveraciones y el artículo de Eduardo Juliá Martínez sobre «La literatura dramática del siglo xvi»^{28a} viene a confirmarlas: en efecto, si la comedia de Torres Naharro tuvo influencia en la poesía dramática en general, tuvo que tenerla también en la constitución de la tragedia, particularmente mientras no se conocía ni se había difundido la teoría aristotélica. Véase el artículo publicado por Gillet en 1937: «Torres Naharro and the Spanish Drama» (*Hispanic Review*, 5, 3 [1937], p. 193), en el que la *Comedia Ypolita* (1521), la *Comedia Grassandora* de Juan Uzeda de Sepúlveda (después de 1524), la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reina Dido* de Juan Cyrne (1550)²⁹, la *Farsa* de Alonso de Salaya y el *Aucto del Nacimiento* de Timoneda, se estudian en relación con las comedias de Naharro, en lo que se refiere a la estructura de la acción y a los medios técnicos empleados para desarrollarla.

6. TRAGICOMEDIA Y GUERRA LITERARIA. JUAN DE LA CUEVA, LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA, ANDRÉS REY DE ARTIEDA.

Las observaciones precedentes sobre la aparición del título *tragicomedia* aplicado al teatro nacional, sobre las relaciones mutuas entre las teorías medievales y la tradición, y sobre los esfuerzos que se hacían por ordenar de acuerdo con las reglas clásicas la multiplicidad de materiales tradicionales de éxito probado, tenían por objeto señalar cuál era

²⁷ Carvallo, *Cisne*, fol. 129 v: «Tragedia resta aora que digamos la qual en su disposicion y forma no se diferencia de la comedia, porque de las mismas partes consta. Pero en la materia es diferente.»

²⁸ Como es sabido, la difusión de la *Poética* de Aristóteles se inicia solamente mediado ya el siglo xvi. No puede hablarse de un verdadero conocimiento de sus teorías hasta que aparecen las grandes poéticas de los italianos, en la segunda mitad del siglo xvi y sobre todo hacia los últimos años del mismo.

^{28a} En *Hist. gral. de las lit. hisp.*, vol 3 (Barcelona, 1953), págs. 105-213.

²⁹ Véase Gillet, «Juan Cyrne, Tragedia de los Amores de Eneas y de la Reina Dido», *PMLA*, 46 (1931), págs. 353-431.

la herencia que recibieron Lope de Vega y los autores que inmediatamente le precedieron, contemporáneos de sus años mozos. El progreso de la teoría, su difusión cada vez mayor y, con ella, la tendencia cada vez más generalizada a adoptar posiciones precisas con respecto a ella, llegan a su culminación —como ya indicamos— en la época de Lope de Vega. Consecuencia de ello es que se critica en el teatro español todo lo que no está de acuerdo con las nuevas concepciones teóricas. En el prólogo al *Peregrino en su patria* (1604) escribe Lope: «Adviertan los extrangeros que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles». Podemos creerle bajo palabra. Todos los esfuerzos hechos en la segunda mitad del siglo xvi por conseguir un teatro más «clásico» o por dar carta de naturaleza al drama de la Antigüedad fracasaron por falta de éxito de público, sin el cual no puede subsistir el autor dramático.

En 1588, Juan de la Cueva observa en la poesía *Al libro*, de su colección *Coro febeo de romances historiales*³⁰, que lo trágico y lo cómico se han unido para formar un nuevo género, en el que se mezclan personajes elevados y vulgares³¹.

En el *Exemplar poético*, que algunos eruditos consideran escrito como respuesta polémica al *Arte nuevo* de Lope de Vega o, por lo menos, para atacar la actitud de Lope, quien ya por aquellos años se consideraba inventor de la nueva comedia española, encontramos estos versos:

*A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero*³².

³⁰ *Coro Febeo de Romances historiales compuesto por Juan de la Cueva...* (Sevilla, 1588). (Bibl. Nac. Madrid, R/6285).

³¹ *Al Libro (op. cit.)*, fol. 8 ss:

...Aunque el Tragico, y el Comico,
es uno ya, y una cuenta,
que ombres altos, y ombres baxos,
en ambos se representan,
qu'en vestido, ni en personas,
en nada se diferencian,
assi, que ya es todo uno,
un paño, y una librea,
Eurípides, y Terencio,
el risueño Plauto y Seneca.

³² Se cita por ed. Clás. Cast. (véase nota 7 al cap. II, pág. 25). Compárese también *Coro Febeo... compuesto por Juan de la Cueva, Libro Quarto, Thalia* (fol. 121 ss.):

...en la fabula fingida,
de la risueña Comedia,
que por ti a sido sabida,
disponer al gusto tuyo,

Este otro pasaje confirma de nuevo:

y de mí vio el mundo
en cómico estilo trágico
lo que no fue de ningún tiempo
visto ni de otro usado,
sino de mí y por mí
conocido, y de mí dado
por invención propia mía³³.

Agustín de Rojas lo confirma también en su *Viaje entretenido*³⁴. Walberg, en su edición y comentario del *Exemplar poético*, hace observar, sin embargo, y con razón, que, además de los ya mencionados Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda, etc., también Alonso de la Vega introduce la mezcla de personas en su *Duquesa de la Rosa* (1565)³⁵. Naturalmente, ni Cueva ni Rojas eran historiadores de la literatura y el error, si así puede llamársele, que cometen es perfectamente comprensible, aunque significativo. Tan significativo como lo es también la observación de Cervantes en la introducción de sus *Ocho comedias y en-*

sin que obligación te impida,
después de medir el tiempo,
que a de ser en solo un día.
y entre gente popular,
acabando en gozo, y risa,
repartiendo autos, y cenas,
de la suerte ya sabida,
en lo demás libremente,
no ay cosa que les impida
de poder invencionar,
de modo que sea vestida
la obra, con todo aquello
que la adorna, y atavía,
que al Poeta, y al Pintor
es licencia concedida,
de poder ataviar
sus obras, y revestillas,
con el matiz, y color
con que mejor se matizan,
sin guardar decoro a nada,
mas que a ornallas, y a pulillas.

³³ *A Thalia*, ed. Gallardo, *Ensayo*, II col. 653-4. Véase también Morby, «Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, 8 (1940), páginas 213-8.

³⁴ *Viaje entretenido* (NBAE XVIII); ed. Crisol pág. 149, pág. 113; (publ. orig. en 1604):

luego los demás poetas
metieron figuras graves,
como son reyes y reinas.
Fue el autor primero de esto
el noble Juan de la Cueva.

³⁵ Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. y com. Walberg (Lund, 1904).

*tremeses*³⁶ y los comentarios de Lope de Vega sobre el teatro de sus predecesores. Todo esto es muy natural en una perspectiva histórica abreviada que ignora, por ejemplo, el influjo de Naharro, lo que no debe llevarnos a creer que el teatro de éste no tuviese consecuencias para los que le siguieron. ¿Qué serían los prelopidistas sin Naharro, sin las ideas que de él toman los autores dramáticos de la primera mitad del siglo XVI y que, por ejemplo, inician la nueva subdivisión de la obra, al modo típicamente español, en cuatro y también ya hasta en tres jornadas? Ni siquiera la creciente influencia de los comediantes italianos y del teatro de un Lope de Rueda, que tan estrecha relación tenía con los italianos, bastan a neutralizar el efecto de Naharro, de la *Celestina* y de Encina.

Hasta qué punto se «modernizaba» la tragedia aun conservando un tipo de acción característicamente trágico, lo demuestra la loa de la *Tragedia Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola. Al igual que en Francia, se aprueba la eliminación del coro trágico, y la del quinto acto³⁷. Por aquel mismo tiempo escribe Rey de Artieda en una *Epístola*, que precede a modo de introducción su tragedia de los *Amantes de Teruel*:

*Si la materia dizen que no es alta,
pues para hablar de principes, y Reyes,
el nombre, y reyno a los amantes falta*³⁸.

Los protagonistas de la fábula son sencillamente «un cavallero y una dama». Se trata, pues, de una situación amorosa casi burguesa, pero tomada de la historia, y precisamente de la historia nacional. Al igual que Argensola, y que Virués antes de él, insiste Rey de Artieda en que

³⁶ Para Cervantes, el teatro empieza con Lope de Rueda: «Las Comedias eran unos coloquios como églogas.»

³⁷ L. L. de Argensola, *Tragedia Alejandra* (op. cit.):

El sabio Estagirita da liciones
cómo me han de adornar los Escritores
pero la edad se ha puesto de por medio
rompiendo los preceptos por él puestos
y quitandome un acto que solía
estar en cinco siempre dividida:
me han quitado también aquellos coros
que andaban por medio entre mis scenas
a verdad no siento ya esta falta.

Jacques Grévin, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* (1561): «J'ay eu en ceci esgard que je ne parloy pas aux Grecs ny aux Romains mais aux François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres mal exercitez, ainsi que j'ay souventes fois observé aux autres endroicts où l'on en a mis en jeu» (en Weinberg, *Critical Prefaces*, pág. 185).

³⁸ Ed. 1581. *Al Ilustre Señor Don Thomas de Vilanova*.

el autor tiene el derecho de adaptar la tragedia a las circunstancias modernas, en vez de seguir ciegamente las tradiciones antiguas³⁹.

7. LA DISPUTA DE LOS PRECEPTISTAS EN TORNO A LA TRAGICOMEDIA.

En Italia, la guerra literaria en torno a la legitimidad de la tragicomedia produjo un notable aumento de tratados y escritos teóricos hacia fines del siglo XVI. En España combatían en ella tanto los críticos y teorizadores literarios como los mismos autores.

El Pinciano conocía la disputa entre Guarini y Denores con respecto al *Pastor Fido*⁴⁰. En la respuesta a la Epístola XI de la *Poética*, que trata de la epopeya, critica la actitud de Denores y de sus partidarios, que declaraban «monstruosa» la mezcla de lo trágico y de lo cómico. Los que propugnaban en España las ideas estéticas de Denores no se dejaban convencer por el argumento de que un autor clásico, Plauto, había dado él mismo el título de «tragicomedia» a uno de sus dramas. El Pinciano, por el contrario, mantiene —por lo menos en lo que a la poesía épica se refiere— la actitud que encontramos más tarde expresada en el capítulo 47 de la primera parte del *Quijote*: que de la fusión de lo cómico con lo épico, y también con lo satírico y naturalmente con lo trágico (que es lo más cercano a la epopeya) surge, no un monstruo sino una «criatura muy bella»⁴¹. ¿No había sido recomendada, en vez de condenada, esta mezcla por Aristóteles mismo, quien cita como ejemplos de epopeya precisamente la *Odisea* y la *Ilíada* homéricas? La *Odisea*, de acuerdo con las observaciones del mismo *praeceptor egregius*, autoridad clásica en materia de estética, no era una tragedia pura, sino tan ligada a elementos de comedia que, según el Pinciano, bien se podía

39

Pero como lo antiguo al fin se acaba,
diez tablas, dos tapices, y una alfombra,
hinchén aquella fábrica tan brava.

Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra

... ..
bolvernos a los coros, es bolvernos
los graves, y antiquísimos arneses,

Ya no queremos tanta hevilla y pernos
bastarnos que nos sirven a la justa;
mas bien grabados, llanos y modernos.

⁴⁰ Véase Herrick, *Tragicomedy*, cap. «Pastoral Tragicomedy», pág. 135. Denores atacó el *Pastor Fido* de Guarini aun antes de que viese la luz de la imprenta. El *Discorso*, de Denores, se publicó en 1587. La primera respuesta de Guarini, *Il Verato primo*, en 1588. Denores contestó en 1590 al ataque de Guarini con su *Apologia contra l'Autor del Verato*. En 1593 contraataca Guarini de nuevo con *Il Verato secondo*. Ambos textos apologéticos los reunió Guarini en 1599-1601 en su *Compendio della poesia tragicomica*.

⁴¹ *Philosophía antigua poética*, vol. III, pág. 220.

con propiedad llamarla «tragicomedia». La *Iliada*, por el contrario, se aproximaba más al ideal de perfección trágica⁴².

En el capítulo sobre la comedia de la *Philosophía antigua poética*, uno de los interlocutores se refiere al *Anfitrión* de Plauto. ¿No prueba esta «comedia», así como las *togatas* y *trabeatas*, que en el drama clásico se presentan mezcladas las personas, y que los destinos de los personajes elevados están relacionados con los de los plebeyos? ¿Es que no les cuadra también a aquellas obras la nueva definición de la comedia, o sea, que se trata de «imitaciones activas hechas para deleite y risa»? Fadrique se ve obligado a conceder la verdad de lo aducido por su interlocutor, pero le parece que aquel tipo de obra no contiene todo lo cómico y ridículo, todas las bromas, bufonadas y parlamentos ingeniosos que caracterizan a la «comedia pura»⁴³. En todo caso, es evidente que el Pinciano no tiene nada que objetar a la existencia y uso del término «tragicomedia» en relación con el género dramático, aunque no recomienda específicamente este tipo de obras dramáticas a la imitación. La idea que él mismo se hace de la comedia modelo queda bien clara si observamos que, si bien adopta la definición y la descripción del género que encuentra en la teoría y en los ejemplos clásicos, se sirve de ellas para elaborar una nueva concepción del género cómico que toma muy en consideración, aun corrigiéndola, la práctica de la época en esta materia.

Cascales, por el contrario, es adversario de la tragicomedia. Está de acuerdo con Denores en lo que se refiere al fondo de la cuestión, y con Giraldi Cinthio, en lo que concierne al nombre. La referencia de rigor a la «tragicomedia» de Plauto se encuentra en el capítulo que Cascales dedica a la tragedia⁴⁴. Allí explica que la «tragedia doble» contiene

⁴² *Philosophía antigua poética*, vol. III, pág. 158.

⁴³ *Philosophía antigua poética*, vol. III, págs. 21-2.

⁴⁴ Cascales, *Tablas, Tabla tercera, De la tragedia*, págs. 328 y ss.

De otro modo es doble también la Fabula, quando en ella ay personas ilustres, y humildes, como el *Amphitrión* de Plauto. Y a esta llaman algunos Tragicomedia, pero falsamente: porque la Poesía Scenica no abraça mas que la Tragedia y la Comedia; y si la Fabula tiene materia Tragica, acabado en felicidad, será Tragedia doble, y si tiene materia Comica con personas graves, y humildes, será Comedia doble; y desta manera es el *Amphitrión* de Plauto...

PIERIO: Váleme Dios! Luego según eso no son Comedias las que cada día nos representan Cisneros, Velazquez, Alcaraz, Rios, Santander, Pinedo y otros famosos en el arte histronica; porque todas o las más llevan pesadumbres, revoluciones, agravios, desagrazos, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cu-chilladas y muertes; que aunque las aya en el contexto de la Fabula, como no concluyan con ellas, son tenidas por comedias.

CASTALIO: Ni son Comedias, ni sombra dellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la Poesía. Ninguna de essas Fabulas tiene materia Comica, aunque mas acabe en alegría.

PIERIO: A lo menos llamarse han Tragicomedias.

CASTALIO: Quitá alla, no os e dicho el vicio de las Tragedias dobles?

PIERIO: Luego serán comedias dobles?

CASTALIO: Ni por pensamiento: porque la comedia doble es aquella que

dos peripecias, una persona que pasa de la felicidad a la desgracia, y otra de la desgracia a la felicidad, como se ve en la *Odisea*. También se llaman dobles, según él, las tragedias que incluyen una mezcla de personas de distintos estratos sociales, y, sobre todo, una mezcla de «personas graves y humildes». La tragedia mixta, que Cinthio llama «tragedia de liete fin», se llama aquí, pues, «tragedia doble». El *Anfitrión*, por el contrario, es una «comedia doble» con materia cómica y con mezcla de personas graves e ilustres y de personas humildes.

Pasa entonces a atacar la clase de comedias que se representan en la práctica escénica de la época. Según la nueva definición que da Cascales de la tragedia, aquellas obras que representan, bajo el nombre genérico de «comedia», actores conocidos como lo eran Cisneros, Velázquez, Ríos, etc., apenas merecen el nombre que se les da. Es verdad que las acciones llenas de luchas y muertes concluyen por lo general con un desenlace feliz, pero habida cuenta de la sangrienta materia de que tratan, del carácter típicamente trágico de los detalles de la acción, no se las puede llamar más que tragedias dobles, y aun esto con reservas, puesto que carecen de las características esencialmente trágicas, tal y como se conocían ya por la *Poética* de Aristóteles. Estos «hermafroditas» y «monstruos de la poesía», como los llama Cascales, no pueden tampoco llamarse tragicomedias, título que parece a Cascales de todos modos absurdo para dado a un drama. En este punto fue atacado por Sepúlveda, el filólogo que profesaba en Alcalá. Tampoco compartían la opinión de Cascales ni Feliciano Enríquez de Guzmán ni López de Vega, ni otros más. Pero, como el título no se puede separar sin mayor ceremonia de la cosa, la defensa del mismo entrañaba al mismo tiempo la defensa de un género dramático que permitiese, por lo menos, la mezcla de los personajes. La teoría se unía a la práctica. En realidad, la defensa de la teoría de la tragicomedia no se puede separar de la práctica teatral en España.

En la *Deffensa de la poesía*, traducción española de la obra de Sir Philip Sidney, se critica la tragicomedia en términos análogos a los de Cascales. En este texto se tolera aún la tragicomedia clásica, pero se critica violentamente el teatro inglés de la época, que mezcla «cornamusas y esequias». Pero no se ataca solamente la mezcla de acontecimientos y de personas que caracteriza la tragicomedia, sino también la violación

lleva algunos principes y personas ilustres juntamente con las humildes: pero a de tener sujeto Comico, y acontecimientos de donde se pueda sacar la risa, y pasatiempo.

PIERIO: Llamemoslas pues Tragedias dobles: ya que el cuerpo de toda la Fabula es Tragico, y para en felicidad.

CASTALIO: Apretaisme de manera, que no os puedo negar esso en fin son Tragedias dobles, que es tanto como dezir malas Tragedias, y aun este nombre les doy de mala gana: porque tienen muy poco de sujeto Tragico, con que se a de mover a misericordia, y miedo.

de las unidades de tiempo y lugar, en términos análogos a los que emplea Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del Quijote. Spingarn hizo ya observar la similitud entre estos dos textos⁴⁵. La lucha de los preceptistas y de ciertos autores contra las tragicomedias que se escribían y representaban en la práctica es la misma en España, en Inglaterra y en Italia. Pero aun entre los preceptistas no había unanimidad.

No sólo Lope de Vega, sino también Juan de la Cueva, se sentían aludidos por las citadas críticas⁴⁶. También Virués, entre otros, y los ya citados Argensola y Rey de Artieda se daban perfecta cuenta de que sus comedias y tragedias no correspondían totalmente a lo que exigía la teoría de la tragedia o de la comedia puras y perfectas.

En el *Arte nuevo*, Lope de Vega trae a colación aquella frase de «monstruo cómico», tomándola quizá de Cascales⁴⁷. La mezcla de lo trágico con lo cómico, de Séneca y Terencio, que da a ciertas partes de la obra dramática un cariz triste, y a otras regocijado, encuentra su modelo en la naturaleza misma. He aquí un argumento completamente nuevo en la defensa del teatro de la época, argumento que se relaciona estrechamente con la estética de la poesía en general, puesto que incide en la interpretación del verdadero significado de *mimesis* o *imitatio*. Cualesquiera que fuesen los ataques a la tragicomedia en el teatro español, pocos eran los dirigidos contra Lope de Vega personalmente. Lo que se criticaba eran los intolerables excesos que se llegaban a cometer, y que no merecían tampoco la aprobación de los autores de mayor reputación. El hecho de que tales ataques vayan casi siempre acompañados de alabanzas dirigidas a la comedia en general, y a la de Lope de Vega en particular, no debe interpretarse en sentido irónico⁴⁸. Esto no significa que no se lanzasen también efectivamente ataques polémicos muy personales contra Lope de Vega. Pero éstos van entonces dirigidos no sólo contra la obra, sino contra la personalidad misma del autor de éxito y no se basan solamente en el argumento de que el Fénix de los Ingenios hubiese violado los preceptos de la teoría.

El arriba mencionado Francisco de Córdoba, apologista de la nueva lengua de Góngora, rompió también, en su *Didascalia Multiplex*, una lanza en defensa de la tragicomedia⁴⁹. Empieza por rechazar el ataque de Denores contra la tragicomedia de la *Celestina*. Dicen algunos —pro-

⁴⁵ Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance*, pág. 290.

⁴⁶ Las de Cascales, en particular.

⁴⁷ Lope de Vega, *Arte nuevo*:

Si pedís parecer de las que agora
Están en possession, y que es forçoso
Que el vulgo con sus leyes establezca
La vil Chimera deste monstruo Cómico.

⁴⁸ Ni en el *Quijote*, ni tampoco en Rizo ni en otros. Véanse los dos capítulos de la *Introducción* del presente trabajo.

⁴⁹ Véase *Apéndice: Textos*, pág. 175.

sigue— que las comedias españolas van en contra de los preceptos de Aristóteles, porque incluyen en las fábulas reyes y personas ilustres, y porque no observan la unidad de tiempo. Francisco de Córdoba reconoce que, en España como en todas partes, hay muchos ignorantes que se atreven a componer dramas. Pero en lo que se refiere a la presencia de personas ilustres en la fábula, no puede decirse que hayan errado los autores españoles, puesto que Aristófanes hace lo mismo en sus *Ranas* y sus *Caballeros*, y Plauto en el tan citado *Anfitrión*. También en Aristóteles (*Poética*, cap. II) puede encontrarse una justificación de lo que se hace en España, y ¿no dice Cicerón: «Comoedum in Tragoediis, et Tragoedum in Comoediis placere vidimus»?

Este capítulo de la *Didascalía*, publicada en 1615, cierra con las palabras: «Nihil ergo cum hac in re peccant Hispani, obmutescant necesse est accusatores ceteri.» Es posible que este texto tuviese por objeto dar una respuesta a Cascales⁵⁰ y sobre todo a Cristóbal de Mesa⁵¹, quien, midiendo por el rasero de Tasso y de las teorías italianas no sólo el teatro español, sino toda la producción literaria de su época, la rechazaba en su totalidad.

La poética de Cascales no se publicó hasta 1617, aunque se hubiese podido imprimir ya en 1604⁵². En 1617 se publicó también el *Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, cuya teoría de la comedia es sencillamente una copia del capítulo correspondiente de la obra de Cascales. Se ha dicho que tanto estos dos textos como también ciertos versos de las *Eróticas* de Villegas eran un ataque personal contra Lope de Vega⁵³. Es muy posible que esto sea cierto en lo que a Villegas se refiere, pero en cuanto a Cascales, no hay que olvidar que por la misma época dirigía una epístola al *Apolo de España*, *Lope de Vega Carpio: En defensa de las comedias y representación de ellas*. García Soriano, autor de la monografía sobre Cascales y editor de las *Cartas philológicas*, da el 5 de julio

⁵⁰ La difusión bastante generalizada de manuscritos aún no impresos era relativamente corriente en aquella época. De todos modos, lo interesante es que Cascales ilustra de modo muy claro e inmediato los problemas estéticos que, paralelamente a lo que se estaba haciendo en Italia, se debatían también en España a fines del siglo XVI y principios del XVII.

⁵¹ López Prudencio, «Valores olvidados, Cristóbal de Mesa», *Rev. Centro Est. Extremeños*, 16 (1942), págs. 165-78.

⁵² García Soriano, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus Obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico* (Madrid, 1924).

⁵³ Véase Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I (1946), páginas 179 y ss., y 187 y ss.

Villegas, Elegía VIII de sus *Eróticas o amatorias* (1618), *Clas. Cast.*, pág. 333:

Fábulas compusieron Plauto y Ennio
que ya para Castilla son escoria,
según se viste de favor Cilenio...

Con nuestros españoles ya no hay fieros,
que ellos se son los dueños del Parnaso,
y, aunque tarde, se sientan los primeros.

de 1617 como fecha probable de esta epístola⁵⁴. En cuanto al *Pasagero* de Suárez de Figueroa, encontramos en él ciertamente críticas dirigidas contra Lope, pero también sobre el teatro en general, sobre los abusos de las comedias a lo divino y de las comedias de capa y espada. Uno de los pasajes se refiere, evidentemente, a Cervantes⁵⁵.

La apología de Ricardo del Turia, de 1616⁵⁶, ataca a los «censores» del teatro español, de igual modo que Francisco de Córdoba había arremetido contra los «detractores» de la comedia española en su *Didascalía Multiplex* de 1615. «Suelen los muy criticos Terensiarcos (!), y Plautistas destos tiempos —escribe Turia— condenar generalmente todas las Comedias que en España se hazen, y representan, assi por monstruosas en la invención, y disposición.» Este pasaje inicial de la apología podría igualmente interpretarse como referencia concreta de Turia a la poética de Cascales que estaba por aparecer, y también a las críticas de Suárez de Figueroa⁵⁷.

Turia hace observar que la «comedia española» no es otra cosa sino una mezcla de lo cómico con lo trágico, o sea una «tragicomedia», y que no peca por ello ni contra la naturaleza misma ni contra el uso y la experiencia. Si hasta en las tragedias y comedias «puras» de los clásicos, como el *Edipo* de Sófocles y las comedias de Aristófanes, hay mezcla de personajes, con mayor razón podrá seguirse esta práctica en la tragicomedia. Por otra parte, no son precisamente los españoles los inventores de este género mixto, aunque no dejaría de honrarles el haberlo sido.

La comedia española, pues, o mejor dicho, la tragicomedia, no es una mezcla mecánica de lo alto con lo bajo, sino un nuevo tipo de composición, un nuevo género. Entre muchos otros argumentos en apoyo de su tesis aduce Turia el éxito del *Pastor Fido* en Italia como prueba fehaciente que justifica la existencia del nuevo género dramático.

Encontramos otra apología de la comedia española en el *Meior Príncipe Traiano Augusto* de Francisco de la Barreda, que persigue ante todo el mismo objeto que la epístola de Cascales a Lope de Vega, o sea la defensa del teatro contra los ataques de las autoridades civiles y eclesiásticas. El tratado de Barreda sobre la nueva comedia española parece, además, manifestar una actitud polémica dirigida específicamente contra la

⁵⁴ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano (Clas. Cast., Madrid, 1940), vol. II, pág. 70.

⁵⁵ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Pasagero*, Alivio III: «Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellas se requiere.» Esta es precisamente la división en jornadas del *Rufián dichoso*, de Cervantes.

⁵⁶ En *Norte de la poesía española* (Valencia, 1616), Bibl. Nac. Madrid, R/12280.

⁵⁷ En el segundo capítulo de la *Introducción* hemos hecho ya observar que Figueroa toma los pasajes más importantes de su teoría dramática de las *Tablas* de Cascales.

poética de Cascales⁵⁸ (el cual había llegado entretanto, sin embargo, a reconocer el valor del teatro español tal y como lo practicaban sus mejores autores —evolución que ya empezaba a perfilarse en sus *Tablas*⁵⁹). La comedia española, dice Barreda, es «un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas, cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos».

Contra la teoría de Aristóteles, prosigue, se puede elevar la objeción de que correspondía perfectamente a las necesidades de su época, pero que los tiempos modernos exigen algo más que la mera copia servil de la antigüedad (opinión que se venía oyendo ya desde principios del siglo XVI). La ley fundamental de toda poesía es una imitación adecuada, que no puede producir, en la época moderna, más que una comedia como la que efectivamente se practica. De la teoría del Estagirita se toma lo que tiene importancia para la estructura del nuevo drama, como ya lo hizo Lope en el *Arte nuevo*. Si se procede a una comparación crítica de la teoría de Aristóteles con el teatro de la antigüedad, no se puede dejar de llegar a la conclusión de que, aun en aquel tiempo, la práctica no seguía en todos sus detalles los conocidos preceptos del Estagirita. De todos modos, la obediencia excesiva revela falta de genio creador. La maestría se demuestra precisamente por la capacidad de adaptarse a la época en que vive el autor. He aquí, en resumen, los puntos principales de la argumentación en favor del nuevo teatro español, a los que venían a unirse argumentos como el de que la mitología de la Antigüedad no era materia adecuada para la era cristiana —aunque no fuese más que por motivos de verosimilitud— y otros del mismo género. Se argüía también que el carácter lascivo de la comedia antigua le restaba mucho valor como modelo. Este último argumento había sido ya esgrimido por Vives, y también el Pinciano estimaba que la comicidad del teatro español era más depurada que la del antiguo⁶⁰.

El mismo método apologético —basado en la comparación sistemática y filológica entre la teoría y la práctica de la antigüedad— que ya

⁵⁸ Francisco de la Barreda, *El Meior Principe Traiano Augusto* (1622. Aprobación de 1618):

No prohibió pues Trajano las comedias, sino los bayles dellas. Muchos han tomado contra las nuestras, particularmente algunos críticos que no teniendo obra con que apagar la sed de su ambición, y darse a conocer, usan deste artificio, para que la misma admiración de su deslumbramiento, hable por ellos, y los de duración en las memorias. Las naciones estrangeras vibran los mismos rayos, condenando por faltas de arte todas las comedias que no se arriman a la antigüedad... (fol. 124).

Pecó en esto un moderno que trasladó el arte de Aristóteles y ultrajó nuestras comedias como extrañas... (fol. 126)

⁵⁹ Cascales, *Tablas*, pág. 332: «PIERO: Pues tan faltos son de entendimiento los Poetas de España, que no aciertan a hazer una buena comedia?

CASTALIO: Faltos de entendimiento? absit. Antes en caudal de entendimiento se aventajan a las demas naciones».

⁶⁰ Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. III, pág. 60.

hemos visto en la *Didascalía* de Francisco de Córdoba, en Barreda y también, aunque en forma menos vigorosa, en la apología de Turia, lo encontramos utilizado por Sánchez de Moratalla, profesor de la Universidad de Alcalá, en su *Expostulatio Spongiae*, escrita en pro de la rehabilitación personal de Lope de Vega⁶¹. Lo que había sido lícito para los antiguos también tenía que serlo para el Fénix de los Ingenios. Hay tragedias griegas con desenlace apacible. Hay comedias griegas con mezcla de personas humildes y elevadas. El mismo proceso de desarrollo por el que pasó el drama de la antigüedad, desde una fase primitiva, pasando por una fase media hasta la más reciente, también debe de permitirse al teatro español.

Los ya conocidos argumentos de que la experiencia y la costumbre van modificando el drama, de que la imitación de la actualidad tiene necesariamente que modificar las férreas leyes que rigen la acción dramática, los encontramos de nuevo en los *Cigarrales* (1621) de Tirso de Molina, esgrimidos en defensa de la tragicomedia, o sea de la comedia española. Tirso añade que precisamente Lope de Vega conoce muy bien las reglas del arte dramático, aunque no se atenga a ellas escrupulosamente. Este texto y la *Expostulatio* son los únicos que nos permiten inferir que se habían lanzado ataques personales contra el teatro de Lope de Vega. Rizo⁶² y López de Vega se pronuncian en contra de la tragicomedia como género. Este último condena en *Heráclito y Demócrito* (que Entrambasaguas supone escrito por 1624) precisamente la mezcla de personas⁶³, a pesar de

⁶¹ Véase *Apéndice: Textos*, pág. 183 ss.

⁶² Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética*, cap. 8. De la Constitucion de una perfectissima Comedia (fol. 61 v): «Ay algunos que en sus fabulas cómicas van afectando casos atrocissimos para hacer después resulten y tengan fin en alegría creiendo que con semejantes constituciones de fabulas daran mayor satisfacion a los oientes, mas engañanse notablemente porque procuran una suerte de deleyte que es propio de la Tragedia y no de la Comedia, porque en la Comedia se deven representar algunas desesiones y pesadumbres ligeras como son las de Janolo y Mingino que trahe el Boccaccio que con brevedad se reducen a amistad, en parentesco en burlas y en alegrías siendo la reconciliacion entre enemigos propia de las personas particulares de la Comedia, pero las muertes entre las mismas es propio de las personas Illustres de las Tragedias...

...No conviene que sea de dos acciones la una de las quales conduzca de la felicidad a la infelicidad, porque aunque la Comedia por tal variedad puede ser deleytosa para los ignorantes no por esso sera admitida de los doctos traspassando a lo que es propio de la Tragedia.»

⁶³ Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. 2 (1947), pág. 79 y sigs. *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo*, por Antonio López de Vega (1641), págs. 174 y siguientes.

El Cómico (comencemos por el) se confunde con el Tragico: i no siendo uno, ni otro, no solo alterna en una misma Fabula el Coturno con el Zueco, mas aun al mismo tiempo dando su pie a cada uno, se los calça a entrambos juntos. Lloro i rie en una misma ocasion. A un mismo punto (si se cotejan las personas con el lenguaje) es Patricio, y es Plebeyo. Introduce lo jocosu muchas veces en el paso de suspension, que moviendo à risa, disminuye i aun desvanece el afecto que era del intento... No digo que se guarden con supersticion las antiguas reglas (que algo se a de permitir al gusto diverso del siglo diferente)... Pero que cada poema, en lo esencial, se escriba según sus particulares leyes, distinto, i no confuso con el otro.

reconocer toda clase de libertades a la comedia española en otros aspectos. Ni en esta obra ni en la ya mencionada *Poética* de Rizo (1623) encontramos una actitud absolutamente hostil a la comedia española.

Feliciano Enríquez de Guzmán da el título de tragicomedia a su drama de los *Jardines y campos sabeos* (1624), obra en la que, por otra parte, se esfuerza en observar las unidades de tiempo, lugar y acción, dividiéndola, aun en la segunda edición, en actos y no en jornadas⁶⁴. En la introducción dirigida a los lectores escribe, con una alusión polémica a Cascales: «El nombre de Tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio, y no bien impuesto al *Amphitryon* de Plauto: en nuestra fabula, o historia tiene toda propiedad»⁶⁵. También López de Vega se eleva contra Cascales. En el capítulo de su *Heráclito y Demócrito* que trata de los críticos y gramáticos, describe una reunión en la que, después de concluida una comedia, se discute si no sería mejor llamarla, por su contenido, tragicomedia. Unos se inclinan por este título, pero «negaban los otros —dice— aver Tragicomedias, diciendo ser monstruosidad la union de terminos tan contrarios»⁶⁶.

8. LA POLÉMICA ENTRE SEPÚLVEDA Y CASCALES SOBRE LA TEORÍA DE LA TRAGICOMEDIA.

González de Sepúlveda, profesor de gramática y retórica en Alcalá, coincide con Feliciano Enríquez de Guzmán en afirmar la licitud del nombre de «tragicomedia» que Plauto impuso a su *Anfitrión*. Las observaciones que formula sobre la tragicomedia al criticar las *Tablas poéticas* (críticas que no quedaron sin contestación por parte de Cascales⁶⁷), contribuyen a aclarar la interpretación del drama de Plauto y, por ende, la forma en que se concebía la comedia o el teatro en general.

Al tratar de la comedia en sus *Tablas poéticas*⁶⁸, Cascales había insistido en el hecho de que la acción cómica no puede, como tal, desenvolverse más que entre personas de nivel humilde o mediano. La comedia pierde calidad y, por consiguiente, efecto en la medida en que la categoría social de las personas se eleva por encima del nivel humilde o medio que describe la regla. Existe, sin embargo, una posibilidad para mezclar personas de clase humilde con otras de elevado rango, que consiste en que

⁶⁴ Feliciano Enríquez de Guzmán, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (Lisboa, 1627; licencia de 1624) (Bibl. Nac. Madrid, R/782). A los lectores (pág. 48).

⁶⁵ *Op. cit.*, pág. 48.

⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 122.

⁶⁷ *Cartas philológicas* (Bibl. Nac. Madrid, R/2680), págs. 149 ss. Conocemos los argumentos de Sepúlveda solamente a través de su refutación en estas *Cartas*, no habiéndose conservado (o, por lo menos, encontrado hasta ahora) ningún escrito suyo.

⁶⁸ Cascales, *Tablas*, pág. 357.

haya una acción principal confiada a los personajes humildes y otra acción secundaria desenvuelta por los personajes de mayor gravedad e importancia. Podría encontrarse un ejemplo de este tipo de comedia, si bien en relación inversa, en la *Odisea*. En ella las personas de la acción principal son reyes y nobles, y las de las acciones episódicas, gente del pueblo. A todo esto objeta Sepúlveda que la risa y el entretenimiento, que son la finalidad que persigue la comedia, no tiene necesariamente que ser producidos por la acción principal. Es perfectamente posible, pues, confiar la acción esencial de la obra a personajes graves y elevados, mientras que los personajes humildes ofrecen en los episodios materia para risa y ridículo. Sepúlveda estima, además, que lo cómico no tiene necesariamente que ser resultado de la acción misma, sino que pueden conseguirse los deseados efectos cómicos recurriendo solamente a la palabra. La comicidad que resulta puramente de la palabra no desdice de la gravedad que corresponde a personas de elevado rango, como lo demuestra, según Sepúlveda, el juego con el doble personaje de Sosia y Mercurio en el *Anfitrión*. Plauto no tenía reparo en poner a un dios en situaciones burlescas. Con otras palabras: ¿por qué no han de ser también los personajes de alto rango materia de regocijo y de efectos cómicos? He aquí una idea verdaderamente revolucionaria para una época en la que, de acuerdo con los preceptos de Horacio, se exigía que cada estado observase escrupulosamente el decoro correspondiente. Según este humanista de la Universidad de Alcalá, no se puede desechar sumariamente el nombre de tragicomedia para describir acciones dramáticas de esta clase, especialmente si se tiene en cuenta que el mismo Plauto lo utiliza. Concede también considerable importancia a la autoridad de Baptista Guarini, quien dio asimismo el nombre de tragicomedia a su *Pastor Fido*. Pero la autoridad de mayor peso que aduce es Aristóteles, quien, según Sepúlveda, autoriza en su *Poética* esta clase de acción dramática, aun sin darle concretamente el título de tragicomedia. Hasta aquí la argumentación de Sepúlveda. La respuesta de Cascales es la misma que en otras ocasiones: «Digo lo que tengo dicho en mis Tablas.» La acción principal del *Anfitrión*, que es la verdaderamente cómica, está confiada a personas de clase humilde. En cuanto a la dificultad que podía plantearle la interpretación que da Sepúlveda del elemento Mercurio/Sosia, Cascales la sortea con habilidad manteniendo que, en el contexto de la acción dramática, Mercurio no representa en este caso un dios, sino Sosia. El efecto cómico que puede tener en escena se explica, pues, por este cambio de personas. En términos teóricos se diría que, bajo capa de la forma visible que ha adoptado, no deja de observar el decoro en todo momento. Anfitrión, Alcmena y Júpiter no son, según Cascales, más que personajes episódicos. Si fuesen los personajes de la acción principal, el efecto cómico de la obra tendría que surgir de ellos, puesto que el efecto de una obra está siempre inseparablemente unido a

la acción principal de la misma. Pero el decoro impide que personas de categoría tan elevada constituyan jamás materia cómica. Cuando sucede que personajes de alto rango muevan a risa con sus parlamentos, lo hacen siempre con «donaires urbanos», o sea con el ingenio y agudeza que les son propios y sin menoscabo del decoro. Plauto se chancea cuando da el nombre de *tragicomedia* a sus dramas. El título más apropiado para el *Anfitrión* es el de *comedia doble*, tal y como se proponía en las *Tablas poéticas*. Con este nombre se indica que las personas de la acción principal son gente humilde, y las de la acción secundaria, de rango elevado. Estas últimas hablan poco en el *Anfitrión*, y Mercurio no es dios, sino Sosia en la acción principal.

Estas opiniones teóricas sobre la tragicomedia eran atacadas o defendidas según iba evolucionando, en la práctica, la escena española. Quevedo, en una de sus poesías, niega aún con energía la licitud estética de un género como la tragicomedia⁶⁹. Su amigo y colaborador González de Salas, por el contrario, no vacila en su poética en distinguir la comedia española precisamente con este nombre⁷⁰. Observa que las representaciones de tragicomedias (= comedia española) han redundado en mayor gloria de la nación. En el *Teatro scenico a todos los hombres*, que acompaña a los comentarios de Salas sobre la *Poética* de Aristóteles, dice: «para ambas representaciones Tragedias os doí, i Comedias, o las Tragicomedias que hoi florecen mas, en que aquellas dos se ven unidas».

Por esta época, la comedia española (a veces, como hemos visto, precisamente bajo el nombre de tragicomedia) goza de aceptación general, como lo demuestran, entre otros, nombres como Soto de Rojas⁷¹, Polo de Medina⁷², Pellicer⁷³, Bartolomé Leonardo de Argensola⁷⁴ y Castillo Solórzano⁷⁵.

⁶⁹ Comenta contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María, en *Obras completas de Quevedo (prosa)*, ed. Astrana Marín (1932), pág. 645. «Que no hay elogio despectivo, como no hay hombre y cavallo, ni tragicomedia, por ser de diferente especie.»

⁷⁰ Salas, *Nueva idea*, pág. 184.

⁷¹ *Desengaño de amor en Rimas*, Del Licenciado Pedro Soto de Rojas (1632) (Bibl. Nac. Madrid R/7806), pág. 5. (ed. C. S. I. C. Madrid, 1950).

«Esto se haze en dos maneras (según las dos partes en que se divide la poesía, por razon de sus objetos) que son, o cosas altas, y graves, o cosas bajas y humildes: aunque tal vez son mixtas, de donde nace la tragicomedia, y semejantes escritos.»

⁷² Polo de Medina, *Obras en prosa y verso* (ed. Zaragoza, 1670), pág. 61 (*Academia del Jardín*, 1630).

«Y a los que dicen que las comedias terencianas fueran desayradas si se escribieran oy por aquella imitación, respondo que lo accidental del arte bien se puede mudar.»

⁷³ José Pellicer de Tobar, *Idea de la comedia de Castilla*, en *Lágrimas Panegíricas a la temprana muerte del gran poeta Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, 1639) (Bibl. Nac. Madrid, R/7302), fol. 150 v.: «Donde muere el heroe, que es el primer Galan, es Tragi-Comedia la que consta de caso que acontece entre Particulares, donde no ay Principio absoluto».

Ello no impide, sin embargo, que los grandes autores, como Lope de Vega, se esfuercen por formular distinciones de tipo clásico entre tragedias, comedias y tragicomedias dentro del ámbito general del nuevo género de la *comedia española*⁷⁶.

Fol. 151 v.: «Y en la Comedia Tragica que se funde en lo melancólico y funebre de la lastima que dispone, aunque cargava todo el artificio sobre el Horror, la mezclava [Pérez de Montalbán] de Episodios Heroicos y Líricos».

⁷⁴ *Obras sueltas*, ed. Viñaza, II, p. 296: «No ha de juzgarse por ofensa del arte el adorno de que se ha vestido la comedia y la sátira, porque la autoridad del uso lo ha permitido no sin justos respetos...», «se pueden traspasar los preceptos antiguos, y que cuando se vió Roma en la grandeza de su edad concedió mayor licencia a los escritos y a los versos».

⁷⁵ Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza* (Madrid, 1635), pág. 233. Solórzano estima que Lope, aunque rompió con las reglas antiguas, las ha reemplazado por otras, que no sólo persiguen el aplauso del público, sino que representan preceptos «más puestos en razón...», aunque pasen más horas que las que pide Terencio».

⁷⁶ Véase Morby, «Tragedia and Tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, 11 (1943).

Hemos tratado de mostrar cómo el término «comedia» fue gradualmente adquiriendo el sentido genérico de «drama» (véanse los capítulos IV y VIII del presente estudio). Alrededor de 1600 se observa una especie de evolución en sentido inverso, o sea una nueva diferenciación del concepto global de comedia en los géneros de tragedia, comedia y tragicomedia. Un ejemplo de estos esfuerzos por formular distinciones dentro del ámbito de la «comedia», luego que el término hubo perdido la capacidad de designar una especie concreta del género «drama», lo encontramos en Alonso Gerónimo Salas de Barbadillo. En sus *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (Madrid, 1635) (Bibl. Nac. Madrid, R/4621), se enumeran:

Comedias de tramoyas, que no merecen la aprobación de Apolo. Las permite excepcionalmente sólo cuando se trata de celebrar un gran acontecimiento en versos magníficos y elevados, con ricos decorados y representando grandes palacios y reyes, como saben hacerlo excelentemente Antonio de Mendoza, Mira de Amescua, el doctor Juan Pérez de Montalbán, Pedro de Calderón y Gerónimo de Villazain. Lope de Vega es el mejor autor de *comedias de capa y espada*. Se distingue la categoría de los *entremeses*. Apolo alaba las *tragedias* de Guillén de Castro. Hay *comedias de historia docta y grave* y *comedias de alta y prodigiosa elocuencia*. Además, se conocen los *autos sacramentales* del maestro José de Valdivielso.

Distinciones análogas a las que formula Torres Naharro entre la *Comedia a noticia* y la *Comedia a fantasía*, las encontramos también en Carvallo, Suárez de Figueroa y Pellicer. Este último formula una distinción suplementaria, aparte de la que separa las obras históricas y las de tipo novelístico (que comprenden intrigas de amores): se trata de las comedias completamente inventadas, que por lo general no obedecen a los dictados de la verosimilitud, como, por ejemplo, las *tramoyas*.

Carvallo, *Cisne*, diálogo II, § 3, formula la distinción siguiente: «Su propia materia [de la comedia] fueron las Fabulas y Ficciones semejantes a la verdad..., mas agora se hazen comedias de historias ciertas así profanas como divinas y aun de personas físicas que así las quiero llamar a las que de suyo son espirituales, o intelectuales, que no tienen al fin figura de personas, y debajo della se representa como es la paciencia, fortaleza, o alguna otra virtud, o vicio, o la persona de una ciudad, río o pueblo, de que todo ay ya representaciones».

Figueroa, *Pasagero*, Alivio III, divide la comedia del siguiente modo: «Dos caminos tendreis... Al uno llaman Comedia de Cuerpo; al otro de ingenio, o sea, de capa y espada. En las de cuerpo que... suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias».

Pellicer distingue entre *comedia heroica*, *comedia de maraña amorosa*, *comedia trágica* y *comedia de mucho enredo*. La comedia heroica representa grandes acontecimientos, encarnizadas batallas, con elementos líricos y trágicos. La comedia de maraña amorosa es una intriga de amores con episodios trágicos y heroicos. En la comedia trágica hay mezcla de acción trágica con elementos líricos y heroicos.

En general, la influencia de la teoría clásica es suficientemente poderosa para que los nuevos tipos dramáticos vuelvan a clasificarse en las categorías de tragedia, comedia y tragicomedia, aunque no correspondan completamente a la regla por su contenido (véase el artículo citado de Morby). Vemos así que Lope de Vega opina que los dramas en que hay mezcla de personajes merecen el título de tragicomedia (*Comedias*, parte XIV, 1620, a Guillén de Castro).

Entre tanto ha cambiado también la faz de la tragedia: «Esta Tragedia esta escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages y el tiempo las costumbres». *El castigo sin venganza* (1631). Véanse asimismo las notas 37-39 del presente capítulo.