APROXIMACIONES SEMIOTICO-ESTRUCTURALES
PARA UNA DEFINICION DE LOS TERMINOS TRAGOEDIA,
COMOEDIA Y TRAGICOMEDIA: EL DRAMA DE
HONOR Y SU SISTEMA

Alfonso de Toro
(Universidad de Kiel)

Primera parte: Tragoedia, comoedia y tragicomedia.*

Introducción. Al escribir sobre la tragedia en general, en especial sobre la tragedia de los siglos XVI y XVII en España, y el intentar una definición de los términos ‘tragoedia’, ‘comoedia’ y ‘tragicomedia’,1 en particular con respecto a los dramas de honor, es sin lugar a dudas un acto osado debido a la complejidad de la materia, a la gran cantidad de brillantes publicaciones provenientes de autoridades dentro de los Estados Hispánicos y del campo de los géneros dramáticos, y finalmente a razón de la diversidad de hipótesis sobre el estatus genérico de los dramas de honor. A pesar de esta situación, bien conocida por todos, y que a primera vista hace aparecer vano todo intento de definir genéricamente los dramas de honor, nos hemos propuesto hacer algunas modestas observaciones, el proponer algunos criterios que nos permitan crear un modelo histórico-estructural en base al cual trataremos de aclarar si los dramas de honor son tragoedias, comoedias o tragicomedias. Los criterios a emplear tendrían que estar por encima de aquellos a que recurren tratados poéticos normativos o de aquellos que se encuentran en tratados filosóficos pertenecientes a sistemas semiótico-cultural de una época determinada o de aquellos que encontramos en cierto tipo de crítica literaria que provienen de actitudes o concepciones muy personales, abarcando con frecuencia solamente un número reducido de obras dramáticas. Para lograr
nuestro fin será imprescindible el elaborar una serie de categorías intersubjetivas que sean capaces de captar lo esencial de cada tipo genérico y que trataremos de obtener por dos vías: por una diacrónica (histórica) y otra sincrónica (sistemática), es decir, a través del análisis tanto de trabajos de poética dramática, como de obras dramáticas en su trayectoria y evolución histórica, y a través de la abstracción de las categorías allí analizadas para así obtener categorías amplias y de alguna forma más libres de implicaciones puramente históricas, filosóficas u otras. Estas categorías queremos en principio emplearlas para el siglo XVI y XVII tanto en Europa como en particular en España, y su carácter supranacional y su amplitud o estrechez tipológica será variable e indicada en cada caso. Aristóteles y la recepción de su Poética en Italia y España formarán la base histórico-sistemática del presente trabajo. Una vez aclarado el aspecto genérico pasaremos a describir brevemente el sistema que caracteriza a la tragicomedia de honor española.

1. La concepción aristotélica de la tragoedia. El análisis de la Poética, su recepción en relación con la producción crítica sobre los dramas de honor es fundamental, ya que no se puede describir el estatus genérico de estos contra la historia de la crítica. Es decir, si se quieren reconsiderar, redefinir algunos términos aristotélicos —como, por ejemplo, en el neoaristotelismo italiano o español— tendrá que ser solamente partiendo de ellos y no contra ellos. Si no se respeta esta premisa queda paralizado el trabajo científico. Términos y concepciones pueden ser redefinidos, corregidos, ampliados o falsificados solamente cuando estos son científicamente vistos defectuosos y deficientes.

1.1. Lo 'trágico' en la tragoedia. La Poética de Aristóteles ha sido, generalmente, analizada y discutida desde el siglo XVI en adelante, según 1. el lenguaje, 2. los personajes, 3. las llamadas unidades, 4. la finalidad trágica, 5. la estructura de la acción trágica, 6. el número de actos y 7. los temas. De todos estos aspectos consideramos como fundamental para la concepción aristotélica de la tragedia, la estructura de la acción trágica, a la cual se subordinan todos los otros aspectos en una graduación jerárquica determinada. Si partimos de la estructura de la acción —lo cual nada tiene que ver con
un mero formalismo—lo hacemos en la convicción de interpretar en forma justa el pensamiento aristotélico, y que a través de la temática, de concepciones filosóficas involucradas en la finalidad catárquica llegaríamos solamente a una descripción parcial de la tragoedia.

La *Poética* no es absolutamente descriptiva como se cree en un comienzo, tampoco es normativa como aquellas en Italia, España, o dogmática como aquellas en Francia, mas Aristóteles tiene sus predilecciones y la tragoedia *par excellence* es la de *Edipo Rey*.

Lo valioso de sus definiciones es que se basan en criterios de la estructura de la acción.

1.1.1. ‘Hamartía’, ‘Anagnórisis’, ‘Peripeteia’, Katastrophé. Para Aristóteles es la organización de la acción dramática la parte más importante (146, 6, 15–19), ya que la tragoedia es la imitación de acciones que pueden terminar en felicidad o miseria y no de personas o caracteres. Aristóteles insiste al respecto, reiteradamente en distintos pasajes (144, 24-25, 146, 6, 35: 148, 6, 20). Y la estructura trágica se basa en cuatro términos que describen cuatro etapas fundamentales: ‘hamartía’ (αμάρτια), ‘anagnórisis’ (αναγνώρισις), ‘peripeteia’ (περίπετη) y ‘katastrophé’ (καταστροφή)(v. 168 ff., 13). Esta estructura es una *petitio principii* para la construcción de un drama trágico como lo vemos en dos aspectos centrales: en el Cap. 164, 11, 11 30 ff., donde Aristóteles considera la anagnórisis más perfecta aquella acompañada de la peripeteia como se da en *Edipo Rey*, y en 170, 13, 5 ff., donde se refiere al caso del personaje o de la acción trágica *par excellence* que es aquella en que el cambio de felicidad a miseria se produce a través de la *hamartía* que a su vez resulta de una falla de la *dianoia*. La primacía de la acción sobre todos los otros elementos constitutivos de la tragedia en base a las cuatro categorías aquí mencionadas es una vez más acentuada en 148, 6, 20 donde postula que los acontecimientos (*prágmata*) y los mitos son la finalidad de la tragoedia y la finalidad es lo más importante, lo cual es recalcado a su vez con la observación que partes del mito son la *peripeteia* y la *anagnórisis*, y rematando en la conclusión que una tragoedia puede pasarse de los caracteres mas no de la acción (148, 6, 20). Con respecto al sentido de estos cuatro términos bases de la
tragedia aristotélica quisiéramos, no solamente referir sobre su significado de origen, sino ampliarlos de tal forma que puedan formar parte de nuestro modelo estructural.

_Hamartía_ es definida por Aristóteles en forma muy vaga en 170-171, 13 10-15 y no describe la naturaleza del yerro. Mas, el Cap. 13 es suficientemente claro en un punto: el yerro no es al parecer una categoría moral, el personaje se encuentra en sus acciones entre virtud y maldad, siendo de cierta manera virtuoso puede caer en la miseria. Y es esta posición intermedia del personaje trágico lo que ha ocupado y sigue preocupando a la crítica aristotélica, si el yerro es moral o moralmente neutral, y en qué medida el personaje debe ser consciente o inconsciente de éste.⁹ En el Cap. 14 lleva Aristóteles a cabo una jerarquización de los tipos de _hamartía_ y _anagnórisis_ donde vemos, claramente, que el yerro debe producirse por ignorancia y luego existen dos posibilidades: el llevar a cabo una acción, y una vez que ésta está terminada, reconocer el yerro (el caso de _Edipo Rey_) o el planear una acción terrible, mas el reconocer el yerro antes de que la acción sea ejecutada (el caso de _Ifigenia en Tauride_).¹⁰ Esta última posibilidad la considera Aristóteles como la mejor (177, 14, 5 ff), y siendo el fin feliz contradice su predilección por el cambio (metabolé) de felicidad en infelicidad (170, 13, 10-15). Mas considerando la insistencia de Aristóteles, con respecto al fin feliz para la tragedia somos de opinión que la mejor tragedia para Aristóteles, es aquella que termina en miseria y con un yerro que resulta de la ignorancia y cuya _anagnórisis_ se produce una vez consumado el hecho. La _hamartía_ la entendemos como “yerro”, que resulta de una falla de las facultades intelectuales, del entendimiento, del juicio (diánoia) que conduce al personaje a una falsa apreciación de una situación determinada, y no como un ‘error’ en sentido religioso o moral como ha sido interpretado durante el Renacimiento, y luego, por Lessing en el Enciclopedismo. Este yerro puede ser inconsciente o también consciente, mas inevitable. Este sería el caso cuando los personajes, sea por razones externas (tales como normas sociales, morales o religiosas) o internas (tales como pasión, celos, cólera, odio, amor) caen en desgracia. Los personajes pueden con mayor o menor claridad discernir su propio yerro, mas no lo pueden evitar. Ambos significados queremos considerarlos.
como elementos constitutivos de la *hamartía*, término el cual traspasamos al español como ‘equívoco’ para evitar confusiones etimológicas. La *hamartía*/equívoco está estrechamente ligada a la *anagnórisis* sin la cual no tiene razón lógica de ser, y al revés: el hablar de *hamartía* presupone lógicamente que en un momento determinado ésta sea reconocida, y el hablar de *anagnórisis* presupone la agnición de algo, aquí, de un equívoco. La *anagnórisis*, que no solamente la entendemos como el reconocer un objeto o una persona, sino especialmente de un equívoco intelectual, de algo interno, la consideramos *junto* a la *hamartía* si no *la*, al menos como *una conditio sine qua non* de la estructura trágica.\(^1\) Esto no solamente en un sentido aristotélico, sino en el sentido etimológico del término: sin *anagnórisis* prácticamente no existe lo trágico, ya que si el personaje queda en armonía con su proceder, aunque éste sea doloroso, contradice lógicamente la *hamartía*: pues, ¿qué sería lo que debe o puede reconocer el personaje, si está completamente o en parte legitimado en su actuar y por esto en paz consigo mismo?, ¿de dónde se puede desprendernos trágico en una situación semejante? De estas observaciones deducimos que la *poetic justice* o la *tragic irony* de Parker no puede ser, considerada lógicamente, aplicada a la tragoedia y el recurso de Hesse, Cruickshank, Parker y Ruano de transferir la *anagnórisis* al público, una categoría inherente a la estructura de la acción por esto de naturaleza texto-interna, es sencillamente invalidar el término en su totalidad,\(^2\) ya que partiendo de la *anagnórisis* se llega a la *peripeteia*, y son estas dos instancias las que suscitan *éleos* (*ελεος*) *phóbos* (*φοβός*) produciendo una *kátharsis* (*καθάρσις*), una categoría texto-externa. No es el espec- espectador el que se encuentra en una situación trágica, sino el personaje: el espectador recibe solamente el efecto de la acción trágica. El término de *anagnórisis* queremos ampliarlo en otro aspecto más, considerándolo como el *deplorar la consecuencia de una acción equívoca*, sea ésta reconocida en parte o en absoluto como tal, que conduce al personaje a dolerse (‘bedauern’) y/o a lamentar consigo mismo. Finalmente, consideramos que *hamartía* y *anagnórisis* pueden producirse en forma simultánea, reiterada y dialéctica, se pueden dar en forma de lucha y no siempre en forma lineal y única, es decir, el personaje puede en el momento en que va a errar reconocer el yerro, luego vacilar y volver a la misma si-
tuación equívoca, etc. De aquí podemos distinguir entre *hamartía* y *anagnórisis* parciales y la definitiva que lleva a la *peripeteia* (pensamos, p. e., en *Phèdre* de Racine y en *Otelo* de Shakespeare).

Un aspecto que está estrechamente relacionado con la *hamartía*, *anagnórisis* y *peripeteia* son las clasificaciones aristotélicas de las acciones en 'simplas' y 'complejas' que ocuparon tanto a los tratadistas italianos y españoles en sus intentos de definir la tragedia y la comedia. En 162. 10 define Aristóteles como acción (*práxis*/ πράξεις) simple aquella que se realiza sin *anagnórisis* y *peripeteia*, y como compleja aquella que contiene *anagnórisis* y/o *peripeteia*, mas en 170-171, 13 define la acción simple a aquella que termina con la *metabolé* de felicidad en miseria, y la compleja, que también llama 'doble' a aquella en que algunos personajes terminan en miseria y otros en felicidad siendo este tipo de final propio de la comedia: es decir, Aristóteles emplea dos criterios diferentes para la clasificación de las acciones. Con respecto a la *peripeteia* queremos conservar este término solamente para el cambio (*metabolé*) irreversible de la felicidad a la miseria y no como lo emplea la crítica francesa donde *péripétique* son cambios parciales que conducen al cambio final irreversible.\(^1\)

Para no contribuir a confundir aún más la terminología queremos denominar aquellos cambios parciales (*péripétique*), 'segmentos accionales' que tienen la función de llevar siempre adelante la acción total y que son imprescindibles para su realización y concederle a la *peripeteia* un estatus de 'Ereignis', es decir, de 'acontecimiento central'.\(^1\)

1.1.2. *Eleos Phóbos Kátharsis*. Las categorías *hamartía*, *anagnórisis* que conducen a la *peripeteia* y *katastrophé* no son solamente centrales para la tragedia por las razones expuestas más arriba, sino también son éstas las que producen *éléos* y *phóbos* resultando de allí la *kátharsis* (v. 165, 11,38 ff). Estos términos han sido traducidos e interpretados en formas muy diversas y frecuentemente erróneas. El problema central que se ha planteado es si *éléos*, *phóbos* y *kátharsis* tenían un significado ético y si es legítimo el adjudicarles denotaciones y connotaciones cristianas, un problema que ocupó a los tratadistas europeos y ocupa hasta nuestros días a la ciencia literaria. El término *éléos* fue traducido
en España por tratadistas como Pinciano, Cascales, Gonzáles de Salas entre otros, con los lexemas ‘dolor’, ‘misericordia’, ‘compasión’, ‘lástima’, etc. y García Yerba en su célebre traducción lo traduce como ‘compasión’, un término históricamente agobiado de significados morales y religiosos a lo cual se suma la concepción de los Enciclopedistas y del Romanticismo. En Alemania empleaba Lessing ‘Mitleid’ para éleos Fuhrmann en una brillante traducción y en una brevísimia y efectiva introducción de la Poética propone el término ‘Jammer’ como único correcto para éleos y califica el término ‘Mitleid’ (‘compasión’, ‘piedad’) como falso. Bajo ‘Jammer’ entiende Fuhrmann ‘Rührung’, es decir, ‘lamento’, ‘emoción’ que “caracteriza siempre un afecto que se manifiesta físicamente en forma violenta y que estaba relacionado con expresiones tales como queja, poner grito en el cielo y gritos de dolor”. En la Retórica, Aristóteles ya le adjudicaba a éleos una calidad psicológica, lo interioriza, entendiéndolo como un profundo trastorno con respecto a una desgracia que ocurre a alguien que no la ha merecido. Si alguien siente éleos parte de la posibilidad que a él o a una persona cercana a él le puede ocurrir semejante desgracia. Esta definición es precisamente la que encontramos en los Cap. 11 y 13 de la Poética y está estrechamente vinculada con la estructura de la acción trágica. En nuestro contexto queremos entender bajo éleos un gran dolor, un lamento de tipo emocional.

El término phóbos ha sido traducido por los tratadistas españoles como ‘miedo’, ‘terror’, ‘horror’, y García Yerba emplea el término ‘temor’. Originalmente, significa phóbos en Homero —como indica Fuhrmann—, ‘Flucht’ (‘fuga’), es decir, un susto motiva a una acción física. Mas, con el correr del tiempo se interioriza el término significando un estado emocional determinado. Fuhrmann rechaza la traducción de Lessing ‘Furcht’ (‘miedo’, ‘temor’), porque ésta describe un estado de ánimo continuo el efecto mediato, indirecto, mientras que Aristóteles piensa en un efecto inmediato y directo. Por esto traduce Fuhrmann phóbos con el término ‘Schaudern’ (‘tiritar’, ‘estremecerse’, ‘horror’); Importante es que Aristóteles considera éleos y phóbos no como estados emocionales dañinos, ya que provocan una kátharsis unida al placer (Poética 174, 14,9–13), concediendo así a estos
términos un estatus estético. El término *katharsis* tampoco en su origen pertenece a la ética sino a la religión en cuyos rituales había que purificarse materialmente de sustancias consideradas impuras, y a la fisiología donde en un *terminus technicus* que describe la eliminación de sustancias dañinas especialmente el proceso de purgación. Este término es empleado por los griegos sin mayor diferencia de su origen pasando a ser empleado como purificación de afectos. Platón, p. e. considera la razón como una especie de *katharsis* que libera al individuo de la voluptuosidad y angustia. Aristóteles va más allá que Platón al relacionar la *katharsis* con el placer artístico y la exaltación, el *dejar emerger* las pasiones o afectos, lo cual Platón rechaza dentro de su concepción de la *apatheia*. De fundamental importancia para el empleo correcto de *katharsis* es que se trata de dejar salir los afectos y no de oprimirlos. En el Cap. 7 de la *Política* se ocupa Aristóteles en forma especial de la música orgiástica y nos enseña que el individuo que tiende a exaltarse se tranquiliza tan pronto con escuchar música orgiástica (que relaja y entretiene) como si hubiese provocado una *katharsis* en él. Lo mismo ocurre, agrega Aristóteles, con aquellas personas que son acometidas por sentimientos como *élæos* y *phóbos* les produce una placentera y sana *katharsis*. Como vemos la tragedia tiene según Aristóteles el mismo afecto que la música orgiástica en el público, le permite dar rienda suelta a los afectos, y es a través de ésta *descarga afectiva* que se produce también el placer. Esta concepción de la *katharsis* se encuentra en diametral oposición a la posición del cristianismo, en especial del catolicismo, donde los afectos, los instintos, las pasiones deben ser reprimidos, por ejemplo, a través de mortificación, laceración, penitencias, y estas formas de purificación están muy lejos de ser placenteras o una forma poética estética para recobrar el equilibrio emocional. Por esta razón nos parece algo problemático el querer fundar una "*katharsis* cristiana" en los dramas de honor como lo ha querido demostrar Sullivan en un extenso y erudito trabajo. Es absolutamente correcto que el catolicismo dispone de procedimientos particulares para la purgación de culpas y pecados. Mas purgación está estrechamente relacionada con castigo y por esto son sus procedimientos desprovistos de placer. Por otra parte la purgación en la práctica católica está estrechamente relacionada con el sacrificio y esto, poco o nada concierne a los fines
del drama, en general, y a la kátharsis descrita más arriba. Habría que agregar que en algunos dramas de honor falta un aspecto fundamental que se da en la tragoedia para obtener el efecto catártico, esto es, la identificación con un personaje trágico, un problema al cual volveremos más adelante. Realmente, esta identificación no puede existir ya que falta la simpatía del espectador hacia algunos personajes.24 En el caso de El Médico de su honra, de Calderón (=MC.)25 por dar un ejemplo (lo mismo vale para una serie de dramas de Lope de Vega, por ejemplo para El Castigo sin venganza, (=CSV) es imposible que el espectador pueda sentir algo favorable frente a Don Enrique que provoca los malentendidos que llevarán a la desgracia de Doña Mencía, o frente a Don Gutierre que la hace desangrar. Quedan en el espectador, solamente, los sentimientos de éléos y phóbos frente a Doña Mencía, mas como falta hamartía y anagnórisis en la acción no puede producirse una kátharsis. El efecto es otro, el de admiratio y perturbatio, como ya lo declaraban los tratadistas españoles26 y por esto no es sorprendente que el término kátharsis no aparezca en los tratados de poética en España.

Habrá aún que indicar que la suposición del efecto catártico de la tragoedia es como fenómeno solamente un propósito, ya que ¿cómo se quiere científicamente saber si realmente se produce una semejante descarga en el espectador? Corneille en su Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire,27 un trabajo bien pensado y comentado sobre la Poética, duda si realmente la tragoedia sea capaz de producir un efecto catártico o si el espectador esté en condiciones de recibir el efecto pretendido. De gran importancia consideramos la observación de Corneille que Aristóteles, escribiendo contra Platón, el cual en la República (Libro Tercero) rechaza a Homero y a los autores trágicos, se vale de la concepción de la kátharsis para su apología a favor del arte literario.28 Si se consideran las divergencias entre Platón y Aristóteles con respecto al término mímesis y sus consecuencias para el arte,29 no es desacertado suponer que este término tenga un estatus de coartada. Algo semejante sucede por lo demás con autores españoles y franceses, especialmente con Racine, que en sus prólogos insinúan la intención moralizante de sus obras, mas solamente con el propósito de conseguir una acti-
tud favorable de la corte para la presentación de sus dramas. En nuestro contexto consideramos la kátharsis, históricamente vista, como un elemento constitutivo de la tragoedia, más estructuralmente tratada, como un aspecto secundario ya que no pertenece a la estructura trágica, sino que es el efecto deseado de esta estructura, y la comparación con el efecto de la música orgiástica es un esfuerzo por fundamentar empíricamente el supuesto efecto de la kátharsis. Lo único probable son los sentimientos de éléos y phóbos que conducen a tháumastón (admiration) y a perturbatio. Si se emplea el término kátharsis debería ser hipotéticamente y en un sentido no religioso y menos moralizante, sino más bien en lo que en alemán se llamaría verarbeiten, es decir el superar sentimientos y pasiones a través de ‘elaborarlos’ y no de reprimirlos. Así tendría la tragoedia la función de abolir mecanismos psicológicos represivos para conseguir un estado de cierta apatheía tan deseado por Platón, mas por otro camino.


Aristóteles menciona una serie de elementos, los cuales calificamos de secundarios, ya que solamente en parte son típicos de la tragoedia, más bien son categorías que también corresponden a la comedia y a la tragicomedia, como veremos luego y son variables según el tipo de drama, época y país.

Queremos, por esto, de paso indicar que la única unidad claramente determinada en Aristóteles es la de acción y que es seguida tanto en la teoría, como más y más en la práctica. La del tiempo es ambigua, no se sabe si Aristóteles se refiere al tiempo de la acción o al de la representación y la unidad de lugar no es mencionada. Conveniencia, verosimilitud y necesidad no serían solamente derivadas de la estructura de la acción, sino del principio de la mimesis. Estos tres términos tienen un status texto-interno en la medida que se refieren a la acción, personajes, lenguaje y temas (un villano no debe actuar, y hablar como un rey, y al contrario) y uno texto-externo en la medida que se refieren al sistema semiótico.
co-cultural de la época (gusto, paradigma de normas, etc.). Con lo que respecta al número de actos éstos pueden ser considerados como tres, mas si se suman las entradas y salidas del coro, pueden ser cinco, un número que luego establece Horacio como obligatorio. Los personajes deben ser para la tragoedia de alta alcurnia y para la comoedia de baja y según este criterio se acomoda la res y el stílus.

2. La concepción neoaristotélica de la tragoedia y comoedia, de Tragicomedia en Italia y la Tragicomedia en España en los siglos XVI y XVII

2.1. Italia. Por razones de espacio nos referimos, brevemente a los tratadistas italianos y en particular a Castelvetro y Guarini, mas considerando también Robotello y Giraldi Cinthio, autores todos éstos de los cuales parten los tratadistas españoles y muchas veces copian sus opiniones en forma textual. Para comenzar quisiéramos exponer un catálogo de diferencias entre tragoedia y comoedia que estaba muy propagado en Europa y que nos indica en cierta manera cuáles eran los aspectos de interés principal dentro de la discusión poética en Italia y en España. Lo que no debemos olvidar en nuestras consideraciones siguientes, es que en Italia teoría y práctica se desarrollan paralelamente, y que se produjo muy pronto en el siglo XVI una tendencia hacia la tragi-commedia, ya con las tragedias con fin lieto de Giraldi. Los tratadistas italianos recurren a toda clase de sutiles argumentos para instaurar el nuevo tipo de drama al lado de la tragoedia y la comoedia. Los aspectos diferenciados de ambos tipos dramáticos se pueden resumir de la forma siguiente:

I Los personajes son de alta alcurnia en la tragoedia, vs. humildes y de carácter privado en la comoedia.
II La tragoedia imita acciones grandes y terribles, vs. la comoedia acciones familiares y domésticas.
III La tragoedia comienza feliz y termina en miseria, vs. la comoedia comienza en forma ruidosa y termina en felicidad.
IV El estilo y el lenguaje en la tragoedia es elevado y sublime, vs. en la comoedia humilde y familiar.
V El tema de la tragoedia es grande y sublime, vs. en la comoe-
dia es inventado/ de fantasía.

VI La tragedia trata de exilio y acciones crueles, vs. la comoe-
dia de amores y seducciones.

VII La tragedia enseña lo que se debe evitar, vs. la comedia
lo que se debe imitar.

VIII La tragedia tiene como fin la kátharsis a través de éleos y
phóbos, vs. la comedia de recrear.

IX En la tragedia se deben respetar las tres unidades, vs. en la
comedia no necesariamente.

X La comedia debe tener cinco actos, vs. en la comedia
son variables.

Conociendo este catálogo mas a la vez considerando los escri-
tos de Cicerón Donatus y Servius de Badius Ascensius tratan los
tratadistas y dramaturgos italianos de fundar la nuova come-
dia italiana o tragicommedia. En particular parten los italianos
de una nueva concepción del término comedia en estos tratados
latinos lo cual llevaron a una fusión de ambos tipos dramáticos.
A esta tradición se suma la clásica latina y la tragicomedia An-
ftirión de Plauto será una base de legitimación histórica y siste-
mática para los tratadistas italianos. Mas éstos van más allá: parten
de la Poética de Aristóteles y de los ejemplos allí dados como de
Edipo Rey (con fin en miseria y respetando la estructura trágica) o
de Ifigenia en Tauride (con fin feliz y respetando la estructura
trágica). Mas existen tragedias que terminan con un fin feliz como
Filoctetes de Sófocles o con fin doble Alceste y Electra de Eurí-
pides o Electra de Sófocles. Finalmente, contribuye a la mezcla
de los géneros el hecho que tratadistas tan reputados como Castel-
vetro no siempre tenían una noción clara de las diferencias entre
tragedia y comedia lo cual está documentado a través de su
análisis de Andria de Terencio para describir la tragedia siendo es-
ete drama una comedia.3 4

Un trabajo fundamental para la difusión teórica de la tragicom-
media en Italia es la Poética d’Aristotele vulgarizzata et sposta de
Castelvetro donde postula un fin lieto y un fin triste para la trague-
dia y la comedia: el fin lieto trágico consiste en el liberarse uno
mismo o personas caras de la muerte y de una vida infeliz y el evi-
tar al fin la pérdida del estado real; el fin triste trágico por el con-
trario consiste en la muerte o en la vida infeliz; el fin lieto cómico se da cuando se supera una pérdida propia o de otros personajes, cuando cesa un mal que se creía que no cesaría, también consiste en la recuperación de persona u objeto caro y en la realización de un deseo amoroso; el fin triste cómico lo tenemos cuando uno mismo u otros personajes reciben un mal o escarnio moderado, o en el daño o pérdida de la propiedad o en el impedimento de la realización de un deseo amoroso. 

El aceptar un fin triste en la comedia significa elevarla a un estado de ‘género serio’ lo cual venía ya concretizándose desde la Edad Media. Partiendo de esta base es el Compendio della poesía tragiconmedia de Guarini, con motivo del Pastor Fido donde expone sus ideas al respecto del nuevo género, una consecuencia lógica. Guarini partiendo, como sus antecesores —de Aristóteles, de Plauto, Donato y de la estilística de Demetrios de Phaleurum postula que la tragicommedia no es una total fusión, un producto derivado de la tragoedia y comedia, sino un género nuevo que se vale de ciertos elementos trágicos y cómicos compatibles según el principio de la verosimilitas y de la historia del drama citando El Cíclope de Eurípides, Anfítrion de Plauto y Heautontimorumenos de Terencio donde hay mezcla de personajes, de asuntos privados e históricos, de risa y piedad. Todos los elementos compatibles de ambos tipos dramáticos son moderados en la tragicommedia, así es la piedad y la risa mesurada. Los elementos incompatibles quedan fuera del tipo tragicommmico y éstos son la muerte y el terror. Guarini ve el valor de la tragicommedia, especialmente, en la temperancia de los efectos. Partiendo de una falsa traducción de éleos, phóbos y kátharsis rechaza la finalidad de la tragoedia aristotélica como inhumana (kátharsis=liberación de compasión y terror) y como superflua, desde que existe el catolicismo. Importante en nuestro contexto es que Guarini trata de interpretar los términos aristotélicos en forma positiva, es decir presuponiendo otra traducción de estos, aquella que hemos propuesto partiendo de Fuhrmann, siendo kátharsis equivalente a ‘mover sentimientos’. La tragicommedia sustituye a la tragoedia quegli orribili e truculent spettacoli son soverchi, né apre a me che oggi si debbia introdurre azion tragica ad altro fine che per averne diletto y a la comedia quegli è venuta in tata noia e disprezzo, che, s’ella non s’accompagna con le maraviglie degli ‘intermezzi’, non è piú
acluno che soferre oggi la possa. La tragicommedia insiste Guarini—que es una unidad tipológica a pesar de no ser denominada con un terminus technicus correspondiente en la Poética, está fabbricata con quelle regole stesse della natura, con le quali il filosofo ha fondati gli altri poemi.36

2.2. España. En la España del siglo XVI y XVII existió una copiosa producción de escritos y tratados sobre poética dramática como nos lo muestran las recopilaciones de Chaytor, Sánchez Escribano/Porqueras Mayo, los trabajos de Morby, el aún insuperable trabajo de Newels, los artículos de Moir, Ruggerio y tantos otros. Los teóricos españoles recurren en su gran mayoría a tratadistas italianos (por vía indirecta o en el menor de los casos por vía directa) cuyas ideas que eran patrimonio de toda una época, son retocadas, variadas según las concepciones personales de los diversos autores. La situación poética en España es muy distinta a la de sus predecesores italianos y sus sucesores franceses donde existió una estrecha relación entre teoría y práctica. La comedia estaba ya establecida cuando comienzan a aparecer los tratados poéticos. Solamente a partir del segundo decenio del siglo XVII, este es especialmente el caso de Calderón, comienzan a considerarse ciertos aspectos de las teorías neoaristotélicas.37 De esta manera permanecen los tratados nearistotélicos de Pinciano y Cascales sin mayor conexión con la práctica de la comedia y están interesados en comentar Aristóteles y en tratar de distinguir claramente las diferencias entre tragoedia y comedia. Viendo la problemática de esta distinción, tanto en la Poética como en los tratadistas italianos, y estando forzados a considerar al margen la práctica de la comedia proponen categorías no siempre muy definidas. Estos autores, especialmente Cascales, se resisten a aceptar el género mixto, una situación que comienza a cambiar con la aparición de Arte Nuevo al cual se unirán numerosos comentaristas como veremos en lo sucesivo. Lo ‘nuevo’ de Arte Nuevo no es la teoría misma, que como hemos visto estaba en parte en Italia y en el caso de Lope proviene casi textual de Robortello, sino en que Lope es el primero en España en aceptar lo trágico y lo cómico, aunque sin emplear el término ‘tragicomedia’ en el Arte Nuevo, y en relación con los dramas de honor, es decir con dramas donde, fuera de la risa en la figura del graciosso y ciertas situaciones accionales, hay terror.
Son ya bien conocidos los juicios que niegan al genio español la capacidad de concebir tragoedias dando diversas razones, tales como la sumisión de los dramaturgos al gusto del público, la propagación de Lope de “Lo Trágico y lo Cómico mezclado”, una actitud que nacía de las teorías dramáticas predominantes en la época, y que luego fueron un obstáculo para el cultivo de la tragoedia en España. También se asegura que el tipo trágico-comérico era la forma dramática que correspondía al temperamento y a la idiosincrasia del pueblo español, sumándose a esta particularidad las condiciones sociopolíticas y religiosas de los siglos XVI y XVII que constituyen una dificultad más para la difusión de la tragoedia.  

Seguramente, casi todas estas razones habrán influído, unas más, otras menos, al predominio de la tragicomedía y al lugar secundario de la tragoedia en España, con excepción naturalmente, de la supuesta incapacidad de los dramaturgos españoles frente a lo trágico como consecuencia de su psicología, lo cual sería tan engorroso de probar, teniendo, además, en cuenta que en España se escribieron tragoedias aún cuando éstas no caractericen a la comedia. Las razones fundamentales del predominio de la tragicomedía en España radican con toda seguridad en la historia y evolución del género dramático y en la concepción de imitatio naturae (que reemplaza a la mimesis aristotélica) de los dramaturgos hispánicos y en particular de Lope, sobre cuyo Arte Nuevo volveremos más adelante.

Antes de pasar, brevemente, a Pinciano y Cascales, quisiéramos hacer algunas observaciones sobre los términos ‘drama’, ‘tragoedia’, ‘comoedia’ y ‘tragicomedia’ en España. El primer término, ‘drama’, no es empleado en España como una denominación genérica. Nosotros lo queremos emplear como una categoría tipológica que define una forma textual con un tipo de comunicación y de organización diferente a aquella de textos en prosa o líricos. El término ‘tragoedia’, estando tan marcado por la tradición neoaristotélica, no está muy propagado en España como el de comedia o ‘tragicomedia’, y cuando es empleado lo es en forma completamente caótica—con raras excepciones—como lo demuestra el estudio de Morby sobre Lope de Vega, diciéndonos que la “tragedia al estilo español”, por lo general no es una tragoedia. El término de ‘comoedia’ es empleado en el
sentido de *comedia*, es decir primero como ‘drama’ un término que agrupa todas las formas dramáticas tales como ‘auto’, ‘farsa’ ‘entremés’, etc.\(^4\)\(^0\) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia’. Como la *comedia* también contiene tragoedias, (por ejemplo, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *Los Cabellos de Absalón*, etc.) y como forma dramática no aristotélica, es decir mixta, siendo así un término equivalente a ‘tragicomedia'.\(^4\)\(^1\) El término ‘tragicomedia’ finalmente es con el tiempo, después de *comedia*—, el más corriente para la denominación de tipos dramáticos como lo demuestra Lope de Vega en la denominación de sus dramas. Este término es rechazado al comienzo por numerosos autores, quizás para evitar analogías con la tan conocida *tragicomedia* y que significa algo distinto en España. Mientras en Italia —como vimos— es la *tragicomedia* un tipo dramático que termina con un fin feliz y reúne los elementos compatibles de la tragoedia y comoedia y mesura sus efectos, reúne la *tragicomedia también los elementos incompatibles y los acentúa*.\(^4\)\(^2\) Esta es la gran diferencia entre ambos tipos de dramas mixtos y la gran innovación en España, y con esto en Europa, constituyendo de esta manera —aunque el término no lo indique claramente, sino su descripción— un cuarto tipo dramático después de la tragoedia, la comoedia y la *tragicomedia*. La *comedia* en general, y la tragoedias en particular llevan el principio ciceronianio de que el drama es *imitatio vitae*, *speculum consuetudinis imago veritatis speculum vitae*, a su punto culminante. De aquí parte Torres Naharro en la *Propalladia*,\(^4\)\(^2\) entendiendo además, la *comedia* como *civis privatæque fortunæ, sine periculo vitae comprehensionis* y dividiéndola en “a fantasia... de cosa fantástica o fingida” y “a noticia... cosa nota y vista en la realidad”, y será esta concepción, sea directamente de Torres Naharro o no, en un mo-
mento en que aún no se conocía en España la *Poética*, la que se expandirá en España, reapareciendo en *Arte Nuevo* en la expresión de “engañar con la verdad”.

Con respecto a la tipología de la *comedia* en España Pinciano divide —comentando a Aristóteles— la tragedia en dos tipos con dos subdivisiones: la *tragedia simple* que no tiene ni agnición ni peripecia, y la *compuesta* que se realiza con agnición y peripecia. Ambos tipos de tragedia pueden ser a su vez *pathética* o *morata*. La pathética está constituida por “miedos y miserias”, “tristeza y llanto”, con cambio de suerte de felicidad a infelicidades, muertes; el fin de la tragedia pathética es el de “limpiar pasiones del ánimo” por medio de “miedo y misericordia” (11, 311 ff.). Las pasiones o afecto, según Pinciano son “disposiciones que perturban al hombre”, tales como ira, miedo, tristeza. Pinciano define al héroe trágico y la *hamartía* en parte en un sentido estricto aristotélico considerando el acto de “limpiar pasiones” a través de terror y conmiseración como un *shock* y no como el dejar emanar las pasiones el fin tiene que ser en miseria y con muerte. Pinciano postula que la tragedia pathética compuesta es la mejor y no así la de fin feliz o “mezclada” las cuales desprecia (II, 321-322). La tragedia morata es aquella que “contiene y enseña costumbres” (II, 219-321) lo cual es por lo general, una definición de la *comœdia*. Esta la define el tratadista como “imitación de peores... de vicio que es ridículo y mueve a risa, de manera que la comœdia es imitación del ridículo” (II, 327), “enseñando afectos particulares, manifestando lo útil y dañoso de la vida humana... cuyo estilo es popular y fin alegre... imitación activa para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa” (III, 17-18).

A pesar que para Pinciano —como en el caso de Aristóteles y los tratadistas neoristotélicos italianos— la principal oposición entre tragoedia y *comœdia* radica en ‘terror’ vs. ‘risa’, ‘fin en miseria’ vs. ‘fin feliz’, adjudica a la *comœdia* lo serio en esta división, en contra de lo expuesto en II,327, que la “comœdia es imitación del ridículo, la tragedia del graue” relacionando la comœdia con la sátira (III, 15-17). Importante es aquí el mencionar que Pinciano, por el contrario de Cascales, cuestiona el catálogo de oposiciones diferenciadoras entre tragoedia y co-
moedia citado al comienzo de este excurso, llegando a la conclusión que “la vna tragoedia y la otra comoedia puede enseñar lo vno imitación de mejores/ enseñar la vida que se debe seguir y lo otro imitación de peores/ enseñar lo que deve huyr”.

Cascales, siguiendo a Aristóteles y, en especial a Robortello coincide en la mayoría de los puntos con Pinciano aceptando solamente la tragedia pathética con agnición/ peripecia y fin infeliz como la única verdadera y declara el término tragicomedia como inexistente y un error de Plauto.(193) Constatando la diversidad en la práctica propone la siguiente tipología: la tragedia simple es aquella con fin infeliz (192) o aquella sin agnición y peripecia, (193) la doble donde hay un fin feliz y otro infeliz, o aquella con agnición y peripecia, luego la pathética y la morata en el sentido de Pinciano. Como la práctica dramática lo contradice, propone el término de “tragedia doble” (para evitar el de tragicomedia) ‘si la fábula tiene materia trágica, acabando en felicidad, será tragedia doble” (no nos indica si a la vez termina en infelicidad; si éste fuese el caso, luego esta definición de ‘doble’ es distinta a la mencionada más arriba); ‘y si tiene materia cómica con personas graves y humildes, será comedia doble, (213) con lo cual complica aún más las definiciones, calificando tanto las tragedias y comedias dobles como “viciosas” (194). Importante es aquí la distribución de temas, ya que muchos de éstos corresponden a los dramas de honor que otros autores llamarán comedia, tragedia o tragicomedia: en la tragedia aparecen “donzellas... illustres y muy señoras” mas no en la comedia, como tampoco “mujeres casadas... tocadas de passion amorosa, porque de sus amores se siguen zelos, escándalos y muertes; todo lo que es trágico y contrari al fin de la comedia” (215) como tampoco “viejos casados amantes, porque causan con sus amores risa, deshonor...” (ibid). Resumiendo: ambos tratadistas se empeñan siguiendo a toda una tradición poética en separar, claramente, ambos tipos dramáticos, mas al fin están describiendo un género mixto. Después de Arte Nuevo (1609) autores como Carvallo, de Turia, López de Vega, Pellicer y Suárez de Figueroa se manifiestan a favor de la comedia como un género mixto típico español fundada en la concepción ciceroniana dada más arriba. Ricardo de Turia califica la comedia como ‘tragicomedia’ y autores como Mártil Rizo, Pellicer y Ban-
ces Candamo incluyen definitivamente elementos trágicos en su definición de la *comedia*\(^4\) Martí Rizo, en un tono bien moralizante, define la *comedia* como “una imitación de una acción mara-
villosa, cumplida y grande, que la adjunta con todas las artes imita-
tantes y particularmente con la tragedia y poema heurico” (226-
227), o “que nace de la imitación y de la representación de las
pasiones, pesares y descontentos que perturban nuestro sosiego y
tranquilidad por las afliecciones de las mujeres, de los hijos e hijas,
por los engaños y traiciones de los criados”... (226) y compuesta
por “personas comunes que por alguna ignorancia teniendo prin-
cipio desde el trabajo acabe en risa y alegría” (227). Pellicer for-
mula un catálogo de preceptos de haber declarado “que la come-
dia como está hoy, es el poema más arduo... más glorioso... que
son tienen los ingenios” (265), donde de la *comedia* se “saquen escar-
mientos y no ejemplos de las acciones malas, ejemplos y no escar-
mientos de las acciones buenas” (265) a través de describir “los
delitos tan abominables y represente las culpas tan horribles que
el mozo inadvertido, la doncella incauta, el hombre maduro, la
mujer experimente y todo linaje de gentes les cobren horror y no
deseo, y vayan persuadidos con aquella apariencia escandalosa a
oír la traición viéndola castigada, el adulterio reprehendido, acu-
sado de homicidio, reprobada la liviandad, infamada la cobardía...”
(ibid). Semejantes temas y acciones son propuestas también por
Suáres de Figueroa, (191), especialmente ofensas y venganzas.
Bances Candamo recomienda también estos temas y denomina
los dramas de honor dentro del género mixto de la *comedia*
“tragedias de la venganza” basándose en Calderón de la Barca
y el *Pintor de su Deshonra (=PD)*. (348-349).

Todos estos autores referidos parten del tipo mixto de la *come-
dia* empleando diversos términos, mas siempre describiendo lo
*mixto* de la *comedia*, y aunque de Turia afirma, para legitimar la
tragicomedia, que los Españoles no son los creadores de ésta, sino
este tipo se encontraba en la tragoedía griega, en los clásicos latinos
e italianos, es la tragicomedia española única.\(^5\)

2.3 Lope y la tragicomedia española. Un aspecto que quisiéramos,
finalmente, tratar es, como ya indicamos, *Arte Nuevo* donde Lope
establece teóricamente en España “lo trágico y lo cómico mezcla-
do” en relación con el tema principal “los casos de la honra”. No
debe considerarse como accidental que sea éste el tema que mencione Lope de Vega en su tratado sobre el género mixto. Y como estamos escribiendo sobre los dramas de honor es altamente significativo que éste intitule *Secreto agravio, secreta venganza* (−SV) como “comedia famosa” y al fin remate en la constatación:

_Esta es verdadera historia_  
del gran don Lope de Almeida,  
dando con su admiración  
fin a la tragicomedia._

y así también denomina Calderón el MH/C “comedia famosa”, aunque Gutierre nos dice:

_A besar, señor, tus plantas;  
y de la mayor desdicha,  
de la tragedia más rara,  
escucha la admiración,  
que eleva, admira y espanta._

En ambos casos se refiere _comedia_ a lo mixto y ‘tragedia’ al aspecto trágico de la acción, siendo el término ‘tragicomedia’ el realmente exacto. De fundamental importancia en ambos casos es la referencia a _admiratio_ y _perturbatio_ (‘espanta’) para el final de la tragicomedia.

No fue difícil tarea para Lope de Vega el poner su autoridad al servicio de la tragicomedia. Significativo es en _Arte Nuevo_ que Lope, al abolir las divisiones de _genus, res_ y _stilus_ para la tragedia y la comedia, se base casi exclusivamente en aquel catálogo de elementos formales tan difundidos en los siglos XVI y XVII. Lope mezcla los personajes, los temas, los estilos, crea la polimetría, acepta la unidad de acción, más no discute lo sustancial de lo trágico y de lo cómico, esto es, la secuencia trágica y su finalidad, la risa y su intención, y de ahí que no llegue a explicar las características sustanciales de lo mixto. El único concepto relevante que nos permite entrever su concepción dramática en _Arte Nuevo_ es el término de ‘naturaleza’ (que allí tampoco está definido) en relación con el de ‘arte’, es decir, el ya tópico fenómeno de la _verosimilias_, de la oposición/ equivalencia entre ‘verdad’ y ‘ ficción’. Si ana-
lizamos detenidamente las afirmaciones de preceptiva dramática de Lope, a través de sus dramas y el empleo de las categorías ‘tragedia’, ‘comedia’ y ‘tragicomedia’, constatamos que Lope pone en el centro de su pensamiento, fuera del término naturaleza el de ‘historia’. El imitar la historia es para Lope el imitar la verdad, y con esto la naturaleza, y dramas que se orientan según este principio, ocupan el primer lugar en su jerarquía dramática. Como ya desde Aristóteles era la tragedia el tipo dramático que contenía la historia, Lope tiende a calificar estos dramas de tragedia en oposición a comedia que se basa en la invención. Mas Lope no puede emplear consecuentemente estas categorías ya que sus dramas son mixtos. Así, dramas con contenido histórico, aunque contienen personajes mixtos y fines felices, los llama tragicomedias o comedias mas a aquellos con fin infeliz los denomina tragedias, tragicomedias y para completar la confusión también comedias. Por otra parte experimenta en Lope el concepto de historia una extensión a temas religiosos mitológicos y a la vez una reducción, es decir, le basta una alusión a un hecho histórico para considerar el drama correspondiente como tragedia. Por momentos se podría creer que para Lope una tragedia sería un texto dramático que parte de un acontecimiento histórico con personajes de alta alcurnia, con estilo sublime, terminando con la muerte del personaje principal, y la tragicomedia se caracterizaría por la mezcla de estos elementos. Mas, incluso esta concepción al nivel de la preceptiva es extremadamente débil considerando el empleo de estas categorías en otros dramas de Lope y en su práctica dramática.

El término tragicomedia tiene muchas veces también el significado de tragicomedia según Guarini o es sinónimo al de tragedia—como hemos indicado—. La ya tan sobreestimada denominación de la ‘tragedia al estilo español’ es en la mayoría de los casos cualquier otro tipo, mas no una tragoedia. Las características de esta supuesta ‘tragedia al estilo español’ son irrelevantes para la definición del género y para la concepción lopesca de la tragedia.48

Quisiéramos ilustrar lo expuesto con algunos ejemplos que no necesitan mayor discusión: al drama Los Comendadores de Córdoba (—CC)49 lo llama Lope comedia, a pesar de que mueren cuatro personajes principales y el Comendador Veinticuatro pier-
de la felicidad hasta allí gozada. *La Locura por la honra* (−LH) lo denomina comedia, y Flordelis es muerta inocentemente. Lo mismo ocurre con *El Médico de su honra* (−MH.L), *El Sufrimiento de honor* (−SH) y *El Toledano Vengado* (−Tol.V) los declara comedias a pesar de que Da. Mayor, Fenisa y Dorotea, son muertas. Los ejemplos más claros de la inconsistencia terminológica de Lope (y no sólo de éste) los encontramos en *La Desdichada Estefanía* (−DE) y en *Las Ferias de Madrid* (−FM). El primer drama lo considera trágicomedia; luego, al final del drama lo llama tragedia y comedia. Mas la DE es quizás —de los dramas analizados en este trabajo— el único que puede ser en parte llamado tragoedia— según algunos aspectos de la concepción que proponemos más adelante —, es decir, donde hay harmatía y anagnórisis. A las FM les adjudica primero el predicado de comedia, luego el de tragedia y nuevamente el de comedia, a pesar de que aquí es muerto Patricio, el esposo de Violante. Del empleo que hace Lope de las categorías tipológicas y de sus observaciones preceptivas no podemos llegar a una concepción clara de los conceptos tipológicos. Más si se analiza el núcleo de los dramas considerados en este trabajo, con la excepción, en parte, de la DE, veremos que tienen en común la destrucción/ restauración de un sistema, aquí del honor, y la destrucción/ restauración de la felicidad privada. Este es —a nuestro parecer— el lugar sistemático de la concepción de la trágicomedia española: la combinación de elementos incompatibles de la tragoedia y de la comedia tanto formales como sustanciales como fórmula dramática del principio ciceroniano ya mencionado de que el drama es *imitatio vitae, speculum consuetidinis imago veritas speculum vitae*, que ya lo propagaba Torres Naharro en la *Propalladia* y que vuelve en Lope bajo la fórmula “porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”. La imitación de la naturaleza, de la historia y de la verdad implica la inclusión de oposiciones, las cuales se pueden reducir a nivel general como la DESTRUCCION para la tragoedia y la RESTAURACION para la comedia, resultando de allí la trágicomedia española.

*Este ensayo es reproducido de Geztos No. 1, con la correspondiente autorización.*
NOTAS

1 A continuación emplearemos la escritura de tragodia y comoedia para la concepción aristotélica y neoaristotélica o latina de estos tóminos, la de tragicoedia para un tipo determinado de drama en España del siglo XVI y XVII, y del tragicommedia, que emplearemos más adelante, para el tipo italiano. El término tragicoedia lo reservamos para el tipo latino.


4 Empleamos la ed. de A. Bláquez, Sófocles, Dramas y Tragedias (Barcelona: Ed. Iberia, 1962).

5 La primera cifra indica la página, la segunda el capítulo y la tercera la línea de la cita.

6 Aristóteles se contradice momentáneamente en 181, 15, 8. Errores en la Poética resultan de que ésta pertenece al grupo de textos que servían solamente como apuntes para la enseñanza (lógoi acromático) por el contrario de textos para la publicación (lógoi exotérico), v. Fuhrmann, Poetik, p. 7 ff).

7 V. Fuhrmann, p. 51, nota 4.

8 Aristóteles emplea el término ‘mythos’ como ‘story’ y también como ‘plot’ (=synthesis ton pragmátos).

9 Con respecto a la Poética y la Tragedia v. de Toro, “Observaciones”, p. 20, nota 11.

10 Empleamos la ed. de Florencia Grau, Eurípides, Dramas y Tragedias (Barcelona: E. Iberia, 1962).

11 Y no solamente anagnórisis como sostiene, por ejemplo Lecceh, Tragedy, p. 64.


14 Partimos del término ‘Ereignis’ de J. Lotman, Die Sturktur des künstlerischen Textes (Frankfurt am Main, 1973), p. 350 “Un acontecimiento en un texto es el traspaso de un personaje por sobre la frontera de un campo semántico.”


Ibid

18 Aristóteles, *Rhetorik*, ed. de F. G. Sievke (München: 1980), Buch II. 5.8

19 145, 6, 24 ff.

20 Fuhrmann, *Poetik*, p. 22.


28 Ed. de Enrique Palau (Barcelona: Ed. Iberia, 1961).


Si no consideramos la situación teórica en Francia se debe a que ésta no tuvo por razones cronológicas y de sistema ningún influjo en Italia y España.


V. Ruggerio, "The term 'Comedia'..." p. 293.

V. Castelvetro, Poética d'Aristotele...

V. Guarini, Il Compendio... pp. 223-255.


V. Propalladia (1517), pp. 64 ff.

V. Sánchez Escribano/ Porquieras Mayo, Preceptiva dramática.


V. nota 25, SASV, p. 96.

V. nota 25 MH, 117.

Lope dice: "Esta tragedia está 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 trajes y el tiempo las costumbres".

Para los dramas de Lope de Vega hemos empleado la ed. de BAE y Real Academia Española (Nueva Edición) y Obras Escogidas (Aguilar).