

ALONSO LÓPEZ PINCIANO

*Epístolas sobre
el arte dramático*
(De *Filosofía antigua poética*)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Epístolas sobre el arte dramático
(De *Filosofía Antigua Poética*)

COLECCIÓN
PEQUEÑOS GRANDES ENSAYOS

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Álvaro Uribe

CONSEJO EDITORIAL DE LA COLECCIÓN

Sealtiel Alatríste
David Turner Barragán
Arturo Camilo Ayala Ochoa
Elsa Botello López
José Emilio Pacheco
Antonio Saborit
Ernesto de la Torre Villar †
Juan Villoro
Colin White Muller †

DIRECTOR FUNDADOR
Hernán Lara Zavala

Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

ALONSO LÓPEZ PINCIANO

*Epístolas sobre
el arte dramático*
(De *Filosofía antigua poética*)

Presentación de
EDUARDO CONTRERAS SOTO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2009

López Pinciano, Alonso, fl. 1596
*Epístolas sobre el arte dramático : de filosofía
antigua poética* / Alonso López Pinciano ;
presentación de Eduardo Contreras Soto. -- México :
UNAM, Dirección General de Publicaciones y
Fomento Editorial, 2009.
200 p. ; 15 cm. -- (Colección Pequeños Grandes
Ensayos)
Bibliografía: p. 198
ISBN 978-970-32-3763-0

1. Drama – Trabajos anteriores a 1800. 2. Poesía –
Trabajos anteriores a 1800. 3. Filosofía antigua. 4.
Epístolas. I. Contreras Soto, Eduardo. II. Universidad
Nacional Autónoma de México. Dirección General de
Publicaciones y Fomento Editorial. III. t. IV. Ser.

809.82-scdd20

Biblioteca Nacional de México

Primera edición en la colección Pequeños Grandes Ensayos:
11 de octubre de 2006
Primera reimpresión: 6 de octubre de 2009

ISBN de la obra: 978-970-32-3763-0

ISBN de la colección: 978-970-32-0479-1

© D. R. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Y FOMENTO EDITORIAL

Prohibida su reproducción parcial o total
por cualquier medio sin autorización escrita de
su legítimo titular de derechos

Impreso y hecho en México

PRESENTACIÓN

LOS NUEVOS ANTE LOS ANTIGUOS,
COMO SIEMPRE

¿Por qué Lope de Vega dijo de su peculiar manera *de hacer comedias* que era un *Arte nuevo*? Muy probablemente, porque se estaba confrontando con un *arte antigua*: es decir, la que representaban y defendían los escritores de generaciones anteriores a la suya, los cuales, ante la devoción que estaba logrando Lope entre los poetas jóvenes, debían sentir tanta inquietud como ante el éxito económico que estaba reeditando la manera lopesca de hacer comedias entre los artistas del escenario. Fue tal el éxito de esta fórmula moderna para escribir la dramaturgia, que Lope y sus seguidores prácticamente borraron a sus antecesores del gusto escénico del momento, y aun para la posteridad. Por ello mismo, quizás hoy nos resulta un tanto difícil explicarnos en qué consistía lo nuevo o novedoso del autor de *Fuente Ovejuna* para su tiempo, si no tenemos un interés por ciertas sutilezas literarias y si no conocemos a aquellos antecesores borrados, cuya opinión

poética podía ser tan distinta. Un ejemplo destacado de estos escritores, digamos, antiguos, es sin duda don Alonso López, mejor conocido por el sobrenombre gentilicio que él mismo se impuso: el Pinciano.

Como Aristóteles, el Pinciano era médico. No se cuenta con información abundante sobre él; se sabe que debió de nacer hacia 1547, en Valladolid –de ahí su mote, pues “pinciano” es el gentilicio erudito para los nativos de esta ciudad española–, y murió quizás en Madrid, hacia 1627. Como lo indica el privilegio de impresión de un libro suyo, fue el “Doctor Alonso López Pinciano, médico de la Majestad de la Emperatriz”, es decir de María de Austria, hija de Carlos V y esposa de Maximiliano II, lo cual nos informa de la vida cortesana y palaciega que nuestro personaje llevó durante varios años. De su producción literaria, sobreviven *Hyppocratis prognosticum*, un tratado médico impreso en 1596, y *El Pelayo*, un poema heroico, publicado en 1605; pero la posteridad ha manifestado siempre el interés principal por su ambicioso tratado de preceptiva estética: *Filosofía Antigua Poética*, también impreso en 1596.

En un prólogo “al lector”, el Pinciano se justifica por dedicar un libro a la poética, siendo él un médico:

[...] ¿Y quién me acusará ahora a mí, que emprendí escribir doctrina fuera de mi principal y primera vocación, si lo hice movido de honesto celo? Sabe Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes, y sabe, que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determiné a arriscar [=arriesgarme] por la socorrer. Dirá acaso alguno que no es la Poética de tanta sustancia que por su falta peligre la república. Al cual respondo que lea y sabrá la utilidad grande y mucha doctrina que en ello se contiene. Mas, ¿para qué, lector, te canso con esta apología, si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más? [...]

Y, después de comparar los efectos que la poética puede producir como similares a los efectos de la medicina –tomando el símil de Aristóteles–, termina con el siguiente ofrecimiento: “Aquí verás, lector, con brevedad la importancia de la Poética, la esencia, causas y especies della”.

Filosofía Antigua Poética es, en su conjunto, una glosa y comentario de los aspectos del arte poética tales como fueron vistos por los autores de la antigüedad grecolatina, muy en especial por Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano. Está organizado en trece epístolas, tituladas así por su autor: 1, “Introducción. Trata de la Felicidad humana”; 2, “Prólogo de la Filosofía antigua”; 3, “De la esencia y causas de la poética”; 4, “De las diferencias de poemas”; 5, “De la fábula”; 6, “Del poético lenguaje”; 7, “Del metro”; 8, “De la tragedia y sus diferencias”; 9, “De la comedia”; 10, “De la especie de poética dicha ditirámica”; 11, “De la heroica”; 12, “De las seis especies menores de la Poética”; 13 “y última, De los actores y representantes”.

Si al elegir la forma de las epístolas, el Pinciano se propuso evocar el modelo de escritura de un Cicerón o de un Horacio, en el mundo de ficción que en ellas creó nos acercamos más a la vida real que este intelectual pudo tener con sus colegas o amigos de carne y hueso. Nuestro autor imagina que le escribe sus epístolas desde Madrid a un amigo suyo, Gabriel, quien vive en otra ciudad española; en ellas le cuenta de las reuniones que sostiene periódicamente

en casa de un su vecino, Fadrique, a las cuales también acude un amigo de este último, el médico Hugo: curioso desdoblamiento del Pinciano para asignarle a otro personaje la profesión que en realidad era la suya propia. En estas festivas y placenteras reuniones, el Pinciano va aprendiendo de Fadrique y Hugo, más doctos y experimentados que él, los secretos de la poética, y así como los aprende los va transmitiendo a Gabriel. Al término de cada epístola, se inserta la respectiva respuesta del propio Gabriel, la cual está escrita a manera de resumen de lo expuesto y transmitido. Tanto las epístolas como las respuestas se fechan a lo largo de un año, y las fechas se enuncian a la usanza romana antigua, es decir con calendas, vísperas, nonas y términos afines.

De esta manera, bajo el disfraz de una temporada de conversaciones entre amigos, don Alonso López nos pone a leer su tratado académico de cómo se ha hecho la poesía, entendida en sentido amplio; se remite a las formas y géneros manejados por los autores grecolatinos, y por ende le presta muy poca atención a la creación poética de sus contemporáneos o de los autores de su pasado inmediato. Si

por una parte es posible encontrar admirables referencias eruditas de escritores tan oscuros como Epicarmo o Lucio Accio, es en cambio menos frecuente encontrar alusiones a gente como Petrarca, aunque las hay, y en especial del gran italiano se nos ofrece incluso la traducción de versos suyos. Menos frecuentes son las menciones a los paisanos, como Juan de Mena o Juan Boscán, y a menudo se opina sobre lo que hacen los poetas de su propio tiempo sin mencionar sus nombres.

En este sentido, el silencio hacia Lope de Vega es muy significativo, aunque debemos considerar que, en el momento de escribir el Pinciano su libro, apenas estaba despegando la sorprendente carrera de Lope, quien debió empezar a dar obras a la escena hacia 1580, y no se animó a defenderse en su *Arte nuevo de hacer comedias* hasta 1609, es decir, más de una década después de que el Pinciano publicara su tratado. No podemos exigirle a don Alonso López que, en 1595, tuviera tan premonitoria visión sobre quien encerraba los preceptos con seis llaves y sacaba a Terencio y a Plauto de su estudio... para definir el camino del teatro moderno en español. Por la misma

razón temporal, es comprensible que el Pinciano no le diera demasiada importancia al género de la novela, entonces dominado por el mundo de las historias de caballerías, las cuales nunca despertaron el entusiasmo ni la admiración de los más doctos: al escribir el Pinciano, faltaba una década completa para que Miguel de Cervantes viniera a sepultar esta moda novelesca y a darle otro sentido al género y, de paso, a la literatura.

Por cierto, es un hecho –ya bien advertido por muchos críticos– que las ideas estéticas manifiestas en las obras de Cervantes, sobre todo las ideas teatrales, parecen derivarse de preceptos como los del Pinciano. Bien puede pensarse que los dos escritores se conocieran, o que Cervantes hubiera leído al médico vallisoleto, o bien que el clima de opiniones sobre el arte fuera compartido por los dos escritores, como de hecho lo compartían entre 1500 y 1600 tantos y tantos europeos que estaban recibiendo como la gran novedad, como el verdadero evangelio de su momento cultural, la oleada de textos clásicos recuperados por el movimiento humanista, en especial por los eruditos de las ciudades italianas, quienes se estaban dando un

festín con el redescubrimiento de tantas obras literarias de todos los géneros; esta labor ya había comenzado en los años de la Edad Media, es verdad, pero la gran explosión divulgadora la provocó el advenimiento de la imprenta y la llegada a Italia de eruditos griegos bizantinos que, huyendo de las invasiones otomanas, buscaban un refugio para sus vidas y para los textos antiguos que les importaba conservar.

Verdaderos conquistados conquistadores, los italianos dejaron una huella perpetua en el Renacimiento tal como se lo practicó en el mundo hispánico. No sólo le heredaron a nuestra literatura tantas gracias como los versos endecasílabos y heptasílabos y el género de la novela: al leer la *Filosofía Antigua Poética* es más que evidente que el Pinciano –como todos sus paisanos contemporáneos– está citando autores clásicos a través de las primeras impresiones modernas de sus textos, hechas en Italia, en el griego o en el latín originales, o más probablemente a través de las traducciones al italiano de dichos textos. Pongamos por caso el del modelo principal para el Pinciano, la *Poética* de Aristóteles. Si bien en la Edad Media se hizo una traducción al latín de esta obra funda-

mental, dicha traducción nunca tuvo difusión pública. La primera impresión del texto griego se hizo en 1508, en Venecia; en 1536, en la misma ciudad, se publicó la primera edición bilingüe, griega y latina; en 1549 salió a la luz la primera traducción italiana, por Bernardo Segni, y muy pronto la siguieron la de Lodovico Castelvetro en 1570 y la de Alessandro Piccolomini en 1572. Sólo en 1626, cerca de la muerte del Pinciano, apareció en Madrid la primera traducción española de la *Poética*, realizada por Alonso Ordóñez das Seijas y Tovar.

Como puede verse, el Pinciano tuvo que recurrir a sus conocimientos de griego, latín o italiano para citar la aristotélica doctrina poética, tan citada a lo largo de su *Filosofía Antigua Poética*. Similares conclusiones podríamos obtener de las otras fuentes clásicas aludidas en este libro, muy en especial la epístola *Ad Pisonem* de Horacio –su muy personal y subjetiva *Arte Poética*, como tal tenida por la tradición clásica–, el *De oratore* y varias epístolas de Cicerón y el monumental tratado sobre la formación retórica, *Institutio Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano. Es notoria la tendencia de los eruditos renacentistas a

acercar el arte del poeta al de la retórica, como lo muestra la asociación de los textos sobre una y otra disciplina que hace el Pinciano todo el tiempo –cita la *Retórica* de Aristóteles casi tanto como su *Poética*–; por otra parte, nuestro autor se permite su libertad de opinión para proponer ideas más originales, tratando de ir más allá de la autoridad clásica antigua. Cito como ejemplo la curiosidad de asociar un baile que, en 1595, era toda una novedad llevada de América a España: la sarabanda, con la muy antigua y desconocida poesía ditirámbica, ¡en razón de cierta semejanza sonora de los dos vocablos y de sus comunes caracteres báquicos y sensuales!

Ahora bien, los pasajes del libro del Pinciano que todavía pueden atraer mucho a los lectores del siglo XXI, sobre todo a los artistas de la escena, son las epístolas directamente relacionadas con su actividad: la octava, sobre la tragedia; la novena, sobre la comedia, y la decimotercera y última, nada menos que sobre “los actores y representantes”. Es muy atractiva la discusión que entablan Fadrique y Hugo ante su amigo acerca de los dos géneros clásicos de la literatura dramática. Por una

parte, representa una de las primeras glosas modernas de la preceptiva aristotélica, a la cual se intenta aclimatar en los moldes de la vida escénica del momento: no debe olvidarse que en 1595, en España y su imperio, el teatro era una actividad que apenas empezaba a adquirir el carácter de profesional después de siglos de silencio o marginación social, pero ya estaba vivo y creciente. Por otra parte, esa discusión refleja con claridad qué tipo de escritura teatral pedía o soñaba un erudito como el Pinciano, y esto vuelve muchísimo más comprensible por qué Lope de Vega contestó con el ejemplo práctico de sus centenares de obras distintas, nuevas y originales, y con su preceptiva propia, sintetizada y razonada en el ya citado *Arte nuevo de hacer comedias*. Sin mencionarlo, Lope entabla batalla contra mentes teatrales como la del Pinciano, y éste siente, como sintieron muchos de su generación –Cervantes entre ellos–, que la autoridad de Aristóteles todavía podía ofrecer mucha orientación para una concepción dramática adecuada y su expresión ejemplar en el texto literario correspondiente.

El Pinciano se apega mucho más a la *Poética* de Aristóteles al abordar el género trágico que

al estudiar el cómico, lo cual es perfectamente comprensible si consideramos la fragmentaria transmisión de esta obra del Estagirita, en cuya parte que se ha conservado sólo se examina a fondo la tragedia: la falta del texto dedicado a la comedia es un hecho que ya resalta el Pinciano, que siempre ha despertado las más diversas conjeturas y que incluso inspiró la creación de ese exitoso producto de entretenimiento que es *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Aunque el Pinciano parte de la definición arquetípica que hace Aristóteles de la tragedia, se permite revisarla, ajustarla a los criterios de su tiempo y hasta añadir a la clasificación de las obras trágicas dos subdivisiones.

Es significativo que, para la época de nuestro médico, ya se había establecido casi como un dogma la regla de las famosas “tres unidades”: de tiempo, de lugar y de acción, que no está prescrita para nada en el texto aristotélico original, sino que surgió como producto de las interpretaciones de los editores y traductores italianos, muy en especial de Castelvetro; en manos de los franceses, como es de todos sabido, este falso dogma devino su religión dramática. Como también es de todos sabido,

lo mejor que pudieron hacer Lope y sus paisanos contemporáneos, así como Shakespeare y los suyos, fue ignorar estos preceptos y otros varios que, por lo demás, no se hallan realmente en la letra original de los textos clásicos tan invocados por la crítica renacentista. En su epístola sobre la tragedia, el Pinciano no se revela como uno de los más dogmáticos, pues no le da tanta importancia al tiempo que deba durar la acción de la obra dramática, aunque sí resalta la unidad de acción, la única que realmente importa en estos menesteres y que todo buen dramaturgo ha sabido siempre seguir sin que se lo tenga que enseñar preceptista alguno. En cambio, la epístola se muestra más insistente en que las obras deben estar divididas en cinco actos y en que no deben intervenir más de tres interlocutores simultáneamente en cada escena, en lo cual el Pinciano sigue con fidelidad no a Aristóteles, sino al Horacio que le enseña estas reglas a los Pisones.

Otra interpretación de los preceptos clásicos surgida en el Renacimiento que se volvió lugar común, tantas veces usado con criterios más ideológicos que estéticos, es aquella que determina que la tragedia sólo deben protago-

nizarla personajes encumbrados, aristócratas, reyes y demás de estos niveles, mientras que la comedia no los debe exhibir, pues a ésta le corresponde representar al vulgo, al pueblo llano. En esta consideración, tampoco explícita en Aristóteles, el Pinciano sí manifiesta su acuerdo y la deja muy claramente expuesta como parte de las reglas de los géneros en sus epístolas.

La epístola novena es sumamente interesante porque obliga a su autor a proponer una reflexión más original e independiente sobre la comedia, al no contar con la autoridad aristotélica de manera tan detallada como en la tragedia. Por ende, lo que la epístola octava tiene de organizado y sistemático, la novena lo tiene de libre, disperso y sin aparente plan premeditado. Incluso el propio Pinciano se permite jugar con el tono de las epístolas, para adecuarlas a la materia que trata cada una. Así, ya que en la octava se ha de hablar de la tragedia, nos enteramos de cómo, ese día que se reunieron los amigos en casa de Fadrique, Hugo llegó muy compungido y pesaroso por la noticia de que su esposa estaba enferma en otra ciudad, y no podía ir a atenderla personalmente.

En la epístola novena, para adelantar el tema de la comedia que le corresponde, la reunión de los amigos se ve regalada con la buena noticia de que la mujer de Hugo se ha restablecido de su enfermedad, y aun Hugo mismo ya se puede permitir burlarse de la incompetencia de un colega suyo que no supo atender a la enferma. Y todo el tono con el que arranca esta reunión, que se ha de mantener a lo largo de la epístola, es igual de regocijado y festivo, como corresponde a lo cómico, incluso por momentos picante y hasta un poco irreverente. Con lógica razón, el propio Pinciano recomendó al conde a quien le dedicó este libro suyo abstenerse de leer su epístola novena.

Esta epístola nona se permite establecer analogías de la comedia con las que prescribe Aristóteles sobre la tragedia, incluso hasta el grado de acuñar una definición para el género cómico en una redacción de estilo aristotélico. Combina todo el tiempo las fuentes griegas con las latinas, por lo cual se usan de manera indistinta las autoridades de los dos mundos escénicos: veremos cómo se habla por igual de los oscuros orígenes griegos del género cómico y de las variedades de la comedia romana. Es

comprensible que el Pinciano procediera así, pues desde el Renacimiento tenemos como autoridad sobre la tragedia, por lo menos, una treintena de textos griegos más los latinos de Séneca –aunque estos últimos, muy probablemente, no fueron pensados para la representación–; en cambio, la autoridad clásica sobre la comedia sólo podía fundarse en los once textos sobrevivientes de Aristófanes, entre los griegos, y en la veintena de comedias romanas que Plauto y Terencio adaptaron de originales griegos, y como es harto sabido, la comedia aristofánica tiene poco en común con los modelos latinos: no hay manera de establecer una preceptiva que abarque por igual los tratamientos cómicos helenos y romanos. Desde nuestro tiempo, en que hemos recuperado textos de Menandro, uno de los modelos griegos imitados por Plauto y Terencio en latín, nos parece más claro que el Pinciano no pudiera establecer sistemas ni generalidades sobre lo cómico, y por ello abordara la cuestión con tanta libertad.

A cambio de esta imprecisión o falta de sistema, la epístola novena nos divierte con una bien surtida antología de chistes, bromas, refranes y anécdotas que se toman como mode-

los o fuentes de referencia para dar ejemplos de materiales cómicos. Sorprende y, hasta cierto punto, impresiona, ver cuánto aumenta aquí la referencia a sucesos y personajes contemporáneos, y cómo sentimos que nos hallamos en un mundo literario y vital que conocemos poblado por otras fuentes; por allí se asoma la anécdota del paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda; por acá surgen citas de *El Cortesano* de Baldassare Castiglione, y con él se alude a ese hombre completamente renacentista que fue Juan Boscán, traductor de dicho libro al castellano. Lo más jugoso en esta epístola es la cantidad de anécdotas que también aparecen en uno de los libros más gustados y leídos en la época: la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz. Con la suma de todos estos materiales de tono cómico, el Pinciano trata de compensar la irremediable ausencia de lo que Aristóteles pudo haber dicho sobre el tema, que se hubiera podido tomar como luz y guía de quienes deseaban seguir su opinión casi como acto de fe estética.

Una de las más originales aportaciones que nos ofrece el Pinciano en toda su *Filosofía Antigua Poética* es la decimotercera y última

epístola. Entre los críticos renacentistas, lo habitual era consagrarse a revisar, interpretar y glosar las opiniones de autoridad de la antigüedad clásica sobre las obras teatrales en términos estrictamente literarios, siguiendo en ello la propia idea aristotélica de que la tragedia puede lograr su efecto mediante la mera lectura, sin necesidad de representarla en la escena. Si bien es comprensible que el hecho escénico les importara muy poco a un Aristóteles o a un Horacio, puesto que ninguno de los dos era gente de teatro y, por añadidura, la vida escénica real del tiempo de Horacio no parecía ser de muy alta calidad, no era el mismo caso para don Alonso López, a quien le cupo en suerte vivir, como ya se dijo, cuando se empezaba a desarrollar una actividad farandulera que él mismo reconocía como importante y valiosa; por ende, nuestro médico se hallaba en una situación muy favorable para examinar la concreción escénica de lo que llevaba razonado en términos de abstracta teoría dramática. Y a esa concreción dedicó la epístola decimotercera, y con ello nos legó, sin proponérselo, información valiosísima sobre el arte del actor de su tiempo.

Al imaginar el Pinciano su ida al teatro con Hugo y Fadrique –única vez en todo el libro que se reúnen a conversar fuera de la casa de éste–, sentimos cómo se dejan un poco de lado las menciones a un pasado libresco e idealizado, y entramos de lleno a las calles y a las casas que el Pinciano recorría de verdad en su Madrid; sobre todo, nos ubicamos con los tres amigos en los rumbos de los dos legendarios corrales que, para esos años, ya constituían el centro de gravedad de toda la vida escénica española: el del Príncipe y el de la Cruz, este último a donde terminan por acudir para ver la representación de *Ifigenia en Áulide*, no sabemos si adaptación del original de Eurípides o una obra nueva de algún autor español del momento. En la mención de esta obra se advierte cómo el Pinciano hace referencia no al repertorio que Lope estaba imponiendo, sino al de sus antecesores que ya comenzaban a ser superados en la taquilla: el tipo de obras que escribían Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola e incluso el joven Cervantes y el primer Juan de la Cueva, si bien este último fue modificando su dramaturgia hasta acercarse al modelo lopesco.

Lo más singular de esta epístola, empero, es la descripción que hacen Hugo y Fadrique de las características que debe mostrar el buen actor para su representación, porque en ellas se expone una de las más antiguas y detalladas reglas y normas para la actuación: posturas, gestos, relación del carácter, su edad y posición social con los ademanes y movimientos, y otras observaciones poco frecuentes entre quienes tienen al teatro como una experiencia primordialmente literaria. Estas breves reflexiones del Pinciano sobre la actuación de su tiempo son oro molido para los historiadores del teatro, y por mucho que estén condicionadas por la referencia erudita a lo antiguo, es evidente que parten de una persona que de veras vio actuar a la gente en el teatro. Al leerlas, no se puede dejar de asociarlas con otros comentarios que se tienen que espigar de entre las obras de tantos contemporáneos del Pinciano –de nuevo, Cervantes entre ellos, pero no el único–, para conformar un conjunto que nos ilustra bastante sobre la actoralidad característica del Siglo de Oro, tema que hoy ocupa un lugar central en el trabajo de tantos especialistas modernos. Si en algunas escuelas actuales de teatro se ha ex-

tendido la muy aventurada hipótesis de que las técnicas de actuación neoclásica, codificadas en el siglo XVIII tardío, se pueden emplear para actuar con ellas el repertorio áureo hispánico, siglo y medio más viejo, textos como esta epístola decimotercera pueden emplearse para demostrar lo absurdo de tan peregrina hipótesis y para exigirnos más información a la hora de reconstruir, en la abstracción teórica o en la concreción escénica, la vida de este glorioso repertorio de la literatura dramática.

Y para ello mismo vale la pena leer al doctor Alonso López, llamado el Pinciano: para evocar un mundo que redescubría la tradición clásica, y lo hacía con esfuerzo erudito, pero también con pasión y gozo por la vida, por disfrutar de la experiencia de la poesía en lo razonable y en lo sensible. Aunque la filosofía poética del Pinciano se nos haya vuelto antigua, como también puede parecerlo hoy Lope de Vega a quienes no lo han leído bien, conocer a quienes protagonizaron el debate de lo que entonces se tenía por antiguo contra lo que terminó por imponerse como nuevo enriquece toda nuestra percepción del conjunto literario, nos otorga nuevas luces para darle nuevos ángulos y nos ayuda a recorrer

el camino que ahora nos corresponde a nuestro tiempo, en el cual también nosotros nos sentimos nuevos un día, y ya vendrá quien nos hiciera sentir antiguos para continuar, como siempre, en esta apasionante vuelta, en círculo o en espiral, de la creación poética, de la creación humana.

Eduardo Contreras Soto
México, 11 de octubre de 2005

P. D. Los textos de estas tres epístolas de Alonso López Pinciano que aquí se presentan han sido transcritos tomando en cuenta dos ediciones modernas de *Filosofía Antigua Poética*: la de Alfredo Carballo Picazo (Madrid, CSIC-Instituto “Miguel de Cervantes”, 1953) y la de José Rico Verdú (Madrid: Turner (Fundación José Antonio de Castro), 1998). He modernizado la ortografía y desatado las abreviaturas, salvo algunos casos en que la expresión merecía conservar el sabor de la época; por lo mismo, he dejado varias palabras en su forma original, cuya comprensión no tiene por qué ofrecer problemas: ansí, dó, agora, dello, etc. Por lo demás, los textos de las tres epístolas se presentan íntegros.

EPÍSTOLA OCTAVA.

DE LA TRAGEDIA Y SUS DIFERENCIAS

A cinco días, señor don Gabriel, después de os haber escrito la pasada, me vi con los amigos, y el gran deseo que de verme con ellos tenía maduró a mi ida antes de tiempo, porque estaban comiendo los dos, Fadrique y Hugo, y no al fin de la comida, sino a poco más que un tercio, callando y aun tristes hasta acabarla. Su silencio triste me causó triste silencio, y, callado, quedé medroso de dar con mi plática pesadumbre; mas Fadrique, con su mucha cortesía, me animó con manifestar la causa diciendo: Está el señor Hugo muy triste porque ha recibido carta de su tierra, que su mujer queda fatigada de una enfermedad, y, tanto, que teme sea muerta; pero estas cosas siempre se añaden más de lo que deberían. Hugo dijo con harta pesadumbre: Y aun muchas veces se menguan y hacen enfermo al que ya es muerto; mas esto no puede ser, que el mensajero me lo hubiera dicho, porque era yo menester en mi casa, de manera que se hiciera mucho agravio a mis cosas si de la muerte no fuera avisado. Siento mucho el no estar presente en su enfermedad, porque la conozco su

compleción como quien ha que la cura más de quince años, y me hubiera partido luego al punto, sino que, según el género de la enfermedad y estado en que quedó, o está sana o enterrada. Y, diciendo esto, hizo unos movimientos llorosos con los labios, y los ojos comenzaron a destilar a gran priesa. Agora bien, dijo Fadrique, señor Hugo, yo espero en Dios que esa señora estará buena; y, si esto sucede, habrá sido sin tiempo vuestro sentimiento; es justo dar a las cosas su tiempo y sazón continuamente, y agora es de que se trate un poco de la materia poética. Y, pues se han tocado ya las cosas generales, se venga a las especiales, que a vos asentará vuestro estómago esta conversación, y al Pinciano yo sé no le estomagará.

Hugo dijo, algo más alentado: Aquí estoy para todo lo que fuere de gusto. Y luego Fadrique: Pues esto lo será a mí, y vea el Pinciano de qué especie quiere se trate primeramente, como sea de las cuatro cardinales y principales. A quien dan, no escoge, dijo el Pinciano. Y después: Hugo puede dar la que quisiere. Pues si a mi elección queda, dijo Hugo, gusto que se trate la tragedia, aunque se quite a la épica su antigüedad. Gana tiene de llorar, dijo Fadrique.

Pues sea en hora buena, y comience; que yo he visto a veces en las tragedias personas de pasatiempo. Ese, dijo Hugo, terné con mucha dificultad, y, pues a mí se me ha dado cargo de dar principio a esta plática, digo de la tragedia que agora se ha dicho así, porque *tragos*, que significa el cabrón, era premio de vencedor en tal poema, o por trigas o heces de aceite, con las cuales los representantes del tal poema se untaban su cara en vez de máscara. Su principio, como el de todas las cosas, fue pequeño, breve y mal ornado; que en aquel tiempo no entraban a le representar sino dos o tres personas, y, habiendo con mucha brevedad enseñado lo que quería el poeta, dejaban el lugar de la representación. Nació de la épica la tragedia y tomó la narración de las personas solamente, dejando la del poeta; lo cual hicieron los trágicos por movernos los ánimos, que, como dice Horacio, más perezosamente incitan a las orejas las cosas oídas que no las vistas. Andaba también la ditirámica con sus imitaciones saltaderas en este tiempo no poco frecuentada, y mucho más favorecida por el regocijo y entretenimiento, ansí del tripudio como de la música y el metro. Los filósofos y poetas trágicos de

aquellos tiempos entendieron que su poema era poco escuchado por la severidad y tristeza dél, y así acordaron de adularla con mezcla de la que toda era miel. Fadrique dijo entonces: Mejor dijera el señor Hugo vino. Rióse el Pinciano, mas no Hugo, y con su mesura trágica prosiguió diciendo: El trágico tomó de la épica, como dije, la narrativa, y de la ditirámica, el tripudio y música, aunque de diferente modo, porque la trágica se aplicó cada parte por sí, apartado, digo, el tripudio por sí, y la música por sí, y el metro o lenguaje por sí. Del agrio de la trágica y del dulce de la ditirámica restó una mezcla agredulce, y la más deleitosa y sabrosa de cuantas hay, si es hecha como debe. El Pinciano dijo: Eso señor no entiendo, porque nunca oí tragedia que no saliese con mil pesadumbres della; y, cuando veo los rótulos que la publican, huyo de los teatros como si fueran mis enemigos, y no lo son mucho. Fadrique dijo entonces al Pinciano: Advertid, señor oyente, lo que Hugo dijo: “si es como debe”, y dice muy bien. Dicho, calló, y Hugo, vuelto a su razonamiento, dijo: No agora me parece bien la tragedia, porque tengo el ánimo triste; siempre fui desta opinión, y seré, aunque me venga nueva de la salud de

mi mujer, que es la que al presente me podría alegrar. Quedó con lo dicho la trágica acción tan rica, que venció a la épica en tres cosas: tripudio, música y aparato; y a la ditirámica, en gravedad y deleite juntamente, porque tenía el que daba la ditirámica con el número y armonía, y el que la épica, con la conmiseración y compasión. Faltaba a la trágica representación el deleite y gusto que dan las cosas de risa y pasatiempo, el cual usaban ya las imitaciones cómicas; y por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso, y, entre acto y acto, a veces enjería los dichos sátiros –podremos decir entremeses–, porque entraban algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres ninfas, entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo. Ésta, pues, era la forma de la tragedia antigua; así comenzó y así llegó hasta el tiempo de Aristóteles, que la definió perfecta y consumada desta manera: “Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y

miedo". Será necesario que vayamos interpretando cada uno destos miembros de por sí. Y digo que el primero, que es ser imitación, está ya bien declarado, y acerca dél, al presente, no hay más que considerar de que la imitación, juntamente con la acción, digo, imitación de acción, es género desta definición, y todo lo restante es la diferencia, porque, como está dicho, a toda especie poética perfecta conviene el ser imitación de acción u obra, que todo es uno.

El Pinciano dijo entonces: ¿Qué decís, señor Hugo, aquí acción? Yo lo diré, respondió Hugo. Pregunto: ¿Aquella obra que se va haciendo en la representación o leyendo fuera della, pasó como se representa o escribe? No. Pues el imitar a aquella obra que no fue y pudiera ser, llamo yo imitación de acción. Fadrique dijo: Poco hay que dificultar en eso del género. Adelante. Pasemos a las diferencias, porque son tantas, que será maravilla si no las tenemos entre nosotros, Hugo y yo. Y Hugo luego: Pocas habrá que sean de importancia entre dos que tan amigos tienen los ánimos, allende de que ya sabe el señor Fadrique que todos le reconocemos por maestro; y, dejados cumplimientos, digo: que el primer miembro de la diferencia es

“grave”: algunos dicen virtuoso, mas no me parece bien, que el ser virtuoso no diferencia a un poema de otro (todos lo son: a lo menos, lo deben ser), salvo si no quisieran poner el nombre virtuoso junto con lo de más adelante; páreceme mejor la antes dicha interpretación del vocablo griego “grave”. Y a mí también, dijo Fadrique. Dicho, prosiguió Hugo: De los dos miembros que siguen, que son “perfecta y de grandeza conveniente”, poco agora tenemos que decir pues, cuando se trató de la fábula en general, se tocaron estos dos puntos, y se mostró cómo la fábula ha de ser perfecta y acabada, no dividida en dos, y que debe tener una grandeza moderada: y el cómo sigue “en oración suave” (aquí dicen algunos que sonaría mejor, pues el griego da lugar, “oración sazónada o adobada”) no reparo, que tan metafórico es un vocablo como otro, y tanto el uno como el otro da a entender lo que quiere decir, que es que la oración sea hermosa y ornada y sin aspereza. Tampoco reparo en eso, dijo Fadrique, aunque más me satisficiera el nombre jocundo o agradable, porque, allende de que viene muy bien con el vocablo griego, viene no mal al propósito. Pero no importa mucho, como se entienda

que el Filósofo quiso decir figurado, y, especialmente, el metafórico, porque, hablando de las frasis, él mismo, en sus *Poéticos*, dice que las metáforas son más a propósito para la trágica. Pasemos adelante. Hugo obedeció y dijo luego: La quinta parte, que dice “con las tres formas de imitación juntas”, es clara y declarada ya cuando de las diferencias de la poética en general se trató, adonde se tocó de la manera que el tripudio y música entraban en la ditirámbica y trágica, y que en aquélla eran juntas, a un mismo tiempo, todas tres especies de imitación, y, en ésta, juntas, mas en diferentes tiempos. Es la sexta “para limpiar las pasiones del ánimo”, y es el fin éste universal de la poética, a la cual universal obra particulariza con el instrumento; porque ninguna especie de poética usa de miedo y misericordia para quietar los ánimos como la trágica, que, aunque en el quietar los ánimos conviene con la épica, pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la cual, poniendo personas vivas delante, mueve mucho más a miedo y compasión, y, por la causa misma, quieta mucho más. El Pinciano dijo entonces: Deseo saber qué cosa sea pasiones del alma o del ánimo. Hugo luego respondió algo enfa-

dato: Esta materia se tocó al principio; y así digo, en breve, que es el ánimo capaz de pasiones (por otro nombre, afectos) y es de virtudes. Virtudes se dicen condiciones o hábitos, por las cuales un hombre es un buen varón; y las pasiones son unas disposiciones que perturban al hombre, por las cuales ni es malo ni bueno, porque son naturales e involuntarias: virtudes son como humilde y piadoso, templado, manso, liberal, casto, diligente y otras cosas desta forma; pasiones y afectos o perturbaciones del alma son: ira, miedo, tristeza, compasión y otras así. A éstas dijo Galeno enfermedades del ánimo, y aun hizo un libro de su cura. Y esto es lo que, en breve, se puede al presente decir de las pasiones dichas, a las cuales, como digo, la trágica limpia, más que otra especie de poética, por medio de miedo y misericordia. Fadrique dijo entonces: Tened punto, que me hace dificultad lo que habéis dicho. Yo confieso, como decís, que, por causa de la acción viva, en la representación tiene más eficacia y mueve más mucho la tragedia que no la épica, mas advertid que, según doctrina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su esencia fuera de la representación; y es manifiesto,

porque esas tragedias de Sófocles, Eurípides y Séneca y las demás que andan por ahí escritas en papel, en él son tragedias como en el teatro. Hugo dijo entonces: Ello es así, mas, al fin, tienen aquella aptitud para la representación, y, por el consiguiente, para el mover más que no la épica. Y, si os pareciere que por aquí no se diferencia bien la épica y la trágica, diferéncianse por el término enarración, como que quiera decir Aristóteles: “la épica como la trágica limpian las perturbaciones del ánimo, mas la épica hácelo como poema común, enarrativo parte y parte activo, y la trágica como poema puro activo que no tiene mezcla alguna de lo enarrativo”. Mejor estoy con eso, dijo Fadrique. Y luego, el Pinciano: Ésas parecen muchas honduras para mí, sobre las cuales volveremos otro día, porque se me ha ofrecido otra dificultad, que debe de ser más fácil, y es: que cómo una acción puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones. Y deseo saber qué son esas perturbaciones que la tragedia limpia. Hugo: Todas. Pinciano: ¿Y al miedo y compasión? Hugo: Las primeras. Pinciano: Pues ahí está mi mayor dificultad. ¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericor-

dia y el temor? ¿Por ventura es esta acción de clavo que, con uno, se saca el otro, o de sacamolero que, con un dolor, quita otro? Eso mismo, dijo Hugo, porque, con el ver un Príamo, y una Hécuba, y un Héctor, y un Ulises tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres; y, aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas, después, pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos, y hace reflexión en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmiseracion, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la ajena, y de la ajena miseria no sentirá compasión tanta. Esto se prueba en el sexo femenino, el cual, como es débil y enfermo para sufrir, lo es también para resistir a la compasión. Y el Pinciano entonces: Pues yo había oído decir que era virtud grande el ser una persona compasiva. Fadrique respondió: Si lo deja de ser por falta de sentir, falta es muy

grande, mas de la manera que Hugo dice, es muy gran prudencia, y aun virtud aquisita, necesarísima para los hombres y mujeres, porque de la ternura y compasión demasiada vemos muchos inconvenientes, y de la fortaleza, en esta forma, ningunos o pocos. Sí, señor, Hugo dijo, 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; y aun el hombre que en las cosas de su cuerpo fuere así, será un hombre muelle, mal hético y acostumbrado. Entero y no muy compasivo conviene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia, como dicho tengo, particularmente más que en la épica ni histórica, por causa de la acción. Fadrique dijo: Vos, señor Hugo, habéis traído la difinición de la tragedia del mismo Filósofo en sus *Poéticos*, sin añadir ni quitar cosa, la cual es buena por cierto, mas veamos si la podemos recoger un poco más, porque es virtud de la difinición ser breve si hace su oficio, que es dar la esencia y distinguir al definitivo de las demás cosas que están debajo de su género. Y, si esta que agora diré lo hace así, razón será que no sea menospreciada: “Tragedia dijera yo que es imitación

activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedo”. Por activa se diferencia de la épica y ditirámica; y por ser acción grave, de la cómica, y, especialmente, por la última, que es limpiar los ánimos de miedo y misericordia por medio de misericordia y miedo. Con esto estoy mejor, dijo Hugo, porque hay algunas acciones graves, las cuales son comedias, como las dichas togatas y trabeatas, adonde tenían las principales partes las personas principales y patricias. Y prosiguió diciendo: Bien pudiera yo dejar esta plática al señor Fadrique, como quien tan bien la entiende, pero tengo de obedecer.

Dicha la etimología y la esencia de la tragedia, sigue en orden el decir de su división en especies, y, dejada la primera en simple y compuesta, que, como fábula, tiene, porque puede tener y no tener agniciones y peripecias, digo que de la tragedia hay dos especies, y que, o es patética o morata.

Fadrique dijo entonces: A lo menos, no seguís el orden de Aristóteles en la división de la tragedia en especies. Y Hugo: Ni aun el número tampoco; él se fue por allá, y yo, por acá, y no nos contradiremos en lo importante. Fadrique

se rió mucho y dijo: Ya os entiendo; vos habéis querido huír unos pasos pantanosos que están en el camino peripatético, y habéis hecho muy cuerdamente, porque, si va a decir la verdad, no me atreviera yo a los pasar. Hugo dijo: Pues tengo compañeros en mi miseria, quiero hablar más claro. El Filósofo hace cuatro especies de trágicas: compuesta, patética, morata y la que él dice de los infernales, y otros, simple; y yo no lo entiendo, porque en otra parte dice que la *Ilíada* es patética y simple, y la *Ulisea*, compuesta y morata, y, según esto, confunde las especies unas con otras. Y ansí me ha parecido se dividan las fábulas, generalmente, en simples y compuestas, de las cuales, como entonces se dijo, la compuesta tiene agniciones y peripecias, y la simple, no; y que cada una déstas, siendo trágica, puede ser patética o morata. Tampoco entiendo la especie cuarta que de tragedia hace, porque los ejemplos que pone son patéticos, y, por el consecuente, ellas serán patéticas. Fadrique dijo: Los códices están muy perturbados y mal dispuestas las razones por negligencia de los que le sucedieron. Y ésta haya sido la digresión acabada, y volved a vuestro negocio. Digo, pues, dijo Hugo, que ansí la sim-

ple como la compuesta tragedia puede ser, o patética, o morata; patética es aquella que está llena de miedos y miseria, como es la *Hécuba* de Eurípides y como se entiende que fue el *Áyax* de Esquilo, en las cuales con tristeza y llanto era la oración toda, y en todo el pueblo causaron llanto y tristeza. Morata se dice la que contiene y enseña costumbres, como aquella que de Peleo fue dicha, éste fue un varón de mucha virtud, o cual la de Séneca, llamada *Hipólito*, el cual fue insigne en la castidad. Será mejor la tragedia que, siendo compuesta de agniciones y peripecias, fuere patética, porque el deleite viene a la tragedia de la compasión del oyente, y no le podrá tener si el agente no parece estar muy apasionado: por la cual causa deben las tragedias mudarse de felicidad en infelicidad, que el fin de la soltura de la fábula es el que más mueve. La segunda especie, dicha morata o bien acostumbrada, aunque es de más utilidad, no de tanto deleite trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, para ser morata la acción y que enseñe buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad, y, pasando así, carece la acción del fin espantoso y

misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la cual es tan importante a la tragedia como vemos en su definición; y, si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula, al contrario, pasará de felicidad en infelicidad, la cual acción traerá deleite con la venganza y con la justicia, mas no con la miseración tan necesaria a la patética. El Pinciano dijo entonces: Pues si no ha de ser buena ni mala la persona de la tragedia, ¿cómo ha de ser? Hugo dijo: Aristóteles dice que ni buena ni mala por las razones que él enseña y yo he dicho: que sea, quiere, una persona que no sea buena, porque ser un bueno perseguido hasta el fin enoja al oyente, y, aguada la conmisericación con el enojo, queda aguado el deleite de la acción –fuera de que es hacer a la fábula mal acostumbrada–; que no sea, quiere, la persona mala ni buena, por la dicha razón, sino que sea de tal condición, que por algún error haya caído en alguna desventura y miseria especial, y, ya que no sea caída por error, a lo menos, cuanto a sus costumbres, no merezca la muerte. Es, pues, la mejor tragedia la patética, porque más cumple con la obligación del mover a conmisericación, y, si tiene el fin desastrado y miserable, es la mejor. Será en el

segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, o ni buena ni mala, o buena, pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, mas ésta tal terná un poco de olor de comedia cuanto al fin; tal fue la una y la otra *Ifigenia*; en la una de las cuales estaba Ifigenia para ser sacrificada, y Diana la arrebató del altar y puso en su lugar una cierva; y la otra, ya que tenía a su hermano Orestes puesto para le sacrificar, le reconoce y libra del sacrificio y de la muerte. Déstas significa Aristóteles lo que yo he dicho: que no son puras tragedias, como no lo son las patéticas dichas mezcladas con la cómica. Y más dice: “que los poetas se dan mucho a esta especie de tragedias de industria, por deleitar más a los oyentes”.

Aquí dijo el Pinciano: ¿Luego más deleita la acción que tiene buen fin? Hugo respondió: Si es cual la que yo digo, sí: mas no le viene el deleite de la misericordia y compasión, el cual es propio de la trágica y por esto dice el Filósofo después: “que los tales trágicos que buscan el deleite, en su acción, en el fin della, no son puros trágicos”. Fadrique dijo: Esto a mí hace una gran dificultad, y es: si esta especie de acción trágica que decís mezclada de cómica

puede ser bien acostumbrada, y que enseñe mejores costumbres, y la más deleitosa de todas, ¿por qué no será la mejor de todas?; que la poesía para enseñar y deleitar se hizo, y parece que será mejor el poema que más deleitare y enseñare. Más alcanza que no eso el señor Fadrique, dijo Hugo; ese género de acción trágica deleita más, confieso, mas enseña menos; porque, aunque enseña con ser bien acostumbrada, no suade ni fuerza como la patética, que tiene el fin desastrado; porque, cuando el hombre se halla en trabajos, no se acuerda de lo que Ifigenia y Orestes pasaron, sino del fin en que las dos Ifigenias tuvieron, que fue bueno: mas, cuando se acuerda de un Edipo y Hércules Eteo, tórnase el hombre muy consolado en sus miserias, porque ve con los ojos que, aunque las suyas son grandes, no lo son tanto como las de Hércules Eteo y Edipo, y ansí queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras. Y, como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de pasiones, hácese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compasión. Esto se ve

claro en los condenados a muerte; que, si alguno lo es en pueblo pequeño, no usado a ver ajusticiar hombres, al tiempo que le llevan por las calles y el pregonero va publicando la causa de su muerte, los hombres se enternecen, lloran los viejos, plañen las mujeres y aun gimen los niños viendo lamentar a sus madres: mas, si la tal justicia se ejecuta en una gran ciudad, adonde muchas veces se ejecuta la tal justicia, no hace más movimiento el ajusticiado ni el pregonero en la gente que si no fuese cosa de momento. Y desto es la causa la costumbre que la gente tiene de ver semejantes cosas, la cual les tiene ya enseñados a perder el miedo y la misericordia. Dijo el Pinciano: Como los sacristanes que tienen perdida la reverencia a los altares. Fadrique se quedó pensativo un poco y después dijo: A mí me parece bien la respuesta de Hugo, y aun la comparación de Pinciano es semejante en parte, no del todo, porque los usados a ver justicias pierden el miedo con la prudencia que han ganado, y los sacristanes con la ignorancia quitan al altar el respeto debido. Prosiguió Hugo y dijo: Fue el Filósofo en esta parte, como en las demás, grande y divino maestro, el cual primero que otro ninguno puso en arte perfec-

ta las obras de naturaleza. Muertes quiere que haya en la tragedia y, para que más muevan, que sean en el remate dellas: y que la persona o personas sean grandes príncipes: y que no sean malos ni buenos, para que, sin hacer la acción mal acostumbrada, críen y impriman gran miedo y compasión, como lo hizo la *Ilíada* de Homero: que la *Ulisea*, por no tener el fin trágico, dice que es mezcla de trágica y cómica: trágica, por la persona que tenía en la acción las primeras partes, que era Ulises, y por las miserias que pasó, y cómica porque faltó el mucho miedo y fin funesto. Aquí dijo el Pinciano: Yo no entiendo esto de “ni buenos ni malos”, porque, si la trágica es imitación de mejores, ¿cómo será de ni malos ni buenos? No es mala la duda, dijo Fadrique. Y luego Hugo: Yo no entiendo por imitación de mejores mejoría en las costumbres, sino en estado de vida. Fadrique aprobó y siguió diciendo: Interpretación es ésa muy buena y llegada a razón, y más, que es sacada de la doctrina del Filósofo en las definiciones que de la trágica y cómica da. La de la trágica poco ha que aquí fue manifiesta, y la de la cómica lo será después. Digo, pues, de la tragedia que es acción grave, o, si más queréis,

imitación de acción grave, adonde nos da a entender que la persona de la tal acción debe ser grave, no que deba ser mala ni buena, según sus costumbres. Y vamos a la definición de la comedia, que ésta nos dará más luz de lo que andamos a buscar. Dice, pues, el Filósofo: “La comedia, como dijimos, es imitación de peores y no según todo género de vicio, sino según el vicio que es ridículo y mueve a risa, de manera que comedia es imitación del ridículo, y tragedia del grave”. ¿No veis las oposiciones manifiestas, y que el Filósofo por buenos y malos entiende aquí las personas, o graves, o ridículas? No hay que dificultar, dijo el Pinciano, mas deseo yo saber: ¿por qué usó destes términos y no de los propios? Hugo respondió: A mi parecer es porque las personas graves y principales son mejores en las costumbres, y las comunes y bajas, peores. Aquí dijo Fadrique a Hugo: Eso será a vuestro parecer, mas no al mío, porque soy cierto el Filósofo habló en esto con la propiedad y rigor que él suele ordinariamente usar y debe todo maestro. Y, para que se entienda lo que digo ser así, pregunto: ¿Qué quiere decir (digo en palabras propias y no metafóricas) cuando un hombre dice a otro que “es mejor

que él” y cuando se dice “fulano es de buena cepa”? ¿Por ventura quiere decir en costumbres o en nobleza de sangre y gravedad de antepasados? Claro está, dijo el Pinciano, que quiere decir lo postrero, y que es en palabras propias y sin tropo o figura alguna. Hugo dijo que él estaba contento y que agradecía a su trabajo la interpretación de la cosa, y la declaración del nombre bueno y malo, al ingenio de Fadrique. Y Hugo, prosiguiendo, dijo: Torno a mi propósito; digo que la perfecta tragedia debe con la conmiseración dar su deleite, el cual será más cuanto la lástima será mayor y más larga, y que la que en el fin fuere lastimosa, guardará más la perfección trágica en cuanto a este punto. Y, si Aristóteles en alguna parte dice que la mejor tragedia es la que tiene el fin feliz, se entienda cuanto al deleite, no cuanto a la puridad trágica. Aquí dijo el Pinciano: Yo lo entiendo bien; vos queréis decir que, aunque deleita más el fin feliz, pero que aquel deleite no es puro trágico, porque no viene de la compasión; mas procurad, por vida mía, que sepa yo algo de aquesta compasión, sobre cuyo fundamento nuestra tragedia se labra; y, si os servís, me haced participante de lo que hay que considerar en estas pasiones

y afectos de misericordia y lástima. Hugo reparó un poco y, visto que no salía Fadrique a la pasada, dijo: Diré muy poco, en respecto de lo que los oyentes míos saben, mas tengo de obedecer y responder a lo preguntado; y digo, tomando la cosa de un poco atrás, que en esta materia hay que considerar tres cosas. La una: ¿qué personas son buenas para la compasión? La segunda: ¿que cosas sean las que la hacen? La tercera y última: ¿de qué manera se ha de haber el poeta para engendrar compasión en el oyente? Las personas de la compasión, o son activas que la hacen, o pasivas que la padecen. De las activas está ya dicho que las convenientes para ella son personas graves, las cuales naturalmente mueven más a compasión, cuanto de más alto estado vienen a mayor miseria: y las personas que son conocidas de todos por las Historias antiguas y poemas, serán más a propósito: lo uno, porque, como conocidas, hacen más compasión y lo otro, porque, como públicas, hacen más fe y verisimilitud en la acción.

Fadrique dijo: Pues la *Flor* de Agathón alabada es del Filósofo, no obstante que tuvo los nombres fingidos. Hugo respondió: No sé yo que por eso la alabe Aristóteles; puede ser

una fábula buena y perfecta en unas cosas, y, en otras, no tanto; y en esto lo dejó de ser la *Flor* de Agathón. Otra objeción tenía más fuerte esta mi sentencia, y es la *Historia* de Heliodoro, la cual es fingida toda hasta los nombres y es de los poemas mejores que ha habido en el mundo. Fadrique dijo: No es grande esa dificultad; que Teágenes no era tan gran príncipe que se debiera tener el nombre suyo en memoria y fama (bien que descendiente de Pirro); y Cariclea, heredera del reino de Etiopía, era de quien acá y en la Grecia había poca noticia, y, con fingir Reina y Princesa de tierras ignotas, cumplió con la verisimilitud el poeta, porque nadie podría decir que en Etiopía no hubo rey Hidaspes, ni reina Persina. Mas, si un poeta fingiese una acción para representar en la Corte de España, en la cual Oronte, rey godo, tuviese las partes primeras, los hombres que de Historia saben, se reirían, porque nunca tal rey ha habido en España; en Persia o Etiopía se pudiera representar acaso, que no sabían tanto de las cosas de España. Hugo dijo: Conozco que yo no había penetrado esa respuesta y me agrada mucho. Y prosiguió diciendo: Sea la tercera condición de las personas activas y efectivas de compa-

sión: que sea la persona ni buena ni mala para la especie patética dicha, que sea buena para la morata y acabe en fin feliz, y sea mala para la morata que remate en desastrado fin. Y porque desto está ya dicha la causa, paso adelante, a las personas pasivas, digo las aparejadas para en ella se imprimir la compasión y las que son ajenas de toda piedad y misericordia. Los hombres desconfiados y como desesperados y que se juzgan infelices, y los contrarios a éstos, que, estando en felicidad confiados, les parece haber echado clavo a fortuna, como dicen, no son capaces de compasión: aquéllos, porque les parece que su mal es mayor que otro ninguno y su pasión propia vence a la compasión ajena, y éstos, porque les parece a ellos que no les puede acaecer semejante desventura como la que ven, leen o oyen –que la causa más propincua de la compasión es el acuerdo y memoria de que la tal miseria puede acontecer a él o a alguno de los suyos próximos en parentesco o amistad–. Son buenos para recibir misericordia los medios entre estos dos extremos: que ni estén en desconfianza de desventura, ni en ventura confiada; y, al fin, no son buenos para esta compasión los que están asidos de otra pasión propia, como

los iracundos, ívidos y tímidos. El Pinciano dijo entonces: Eso de los que están ocupados del temor no entiendo, porque, si la tragedia es acción llena de temor y compasión, parece que los tímidos han de ser más compasivos. Hugo dijo: Confieso contradicción, al parecer, mas no, a la verdad, porque no entiendo en un mismo, sino en diferente tiempo, de manera que, agora el oyente esté atemorizado, agora misericordioso; y así no se contradice Aristóteles, el cual es autor de lo uno y de lo otro en sus *Poéticos* y *Retóricos*. Fadrique dijo entonces: Bien estoy yo con eso, y muy mejor con que lo uno y lo otro, temor y compasión, se hallen juntos, como en la verdad se pueden hallar mezclados y yo los percibo en muchas acciones trágicas, y lo percibirá quien atentamente lo considerare, no que sean temor y compasión excesivos, porque esto es imposible, mas que el miedo sea excesivo, y la compasión, no tanto. Y, al contrario, como si un hombre fuese muerto delante de vos indignamente, claro está que juntamente sentiríades temor que aquel matador no haga lo mismo en vos, y sentiríades también compasión del muerto: y claro está que, si el homicida os fuese a matar, luego crecería en vos

el miedo y la compasión menguaría, de modo que ninguna centella quedase della. El Pinciano dijo: Está muy bien dicho, a mi parecer; yo, a lo menos, así lo pruebo y apruebo. Mas una dificultad me queda: que en estas acciones verdaderas yo no sólo no siento deleite, mas muy grande pesar, aunque jamás haya sido el muerto de mí conocido; y confieso que, cuando lo oyo decir, no recibo disgusto, como también, cuando lo veo representar, confieso que recibo deleite. Vos habéis tocado, dijo Fadrique, una materia un poco honda, y aun hedionda; decís verdad, y lo que decís es cosa natural; mas la causa dello no os la quiero decir por agora, sino contentaos con saber que, si recibís pesar cuando veis la muerte presente verdadera, es porque teméis la vuestra más vivamente, y, cuando la oís por relación o en tragedias, no la teméis, porque está ausente. El Pinciano dijo entonces: No es eso lo que busco ya, sino el porqué da deleite la muerte ajena. Ese es, dijo Fadrique, el cieno que yo os decía. No os sé decir más de que nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino cuando ve a otro en gran miseria; de manera que el deleite viene en esta acción por la presencia de la compasión y

ausencia del miedo: y nosotros habemos hecho una larga digresión de lo principal, que era de las personas aptas y ineptas a la compasión. Hugo dijo: De las ineptas no sé yo que reste alguna, porque una que había, que era la de los hombres que a todos juzgan malos, como se dice de Timón, filósofo, ya está dicha; y así solo resta por decir que los hombres prudentes y los flacos, como los viejos y los sabios, porque luego discurren del ajeno mal en el propio, y las mujeres, como flacas, son muy aparejadas para recibir este afecto de compasión. Así queda acabada esta primera parte que toca a las personas activas y pasivas. El Pinciano dijo luego: Yo no entiendo bien esta materia, porque agora poco ha, y los días pasados tratando desta utilidad de la poética, me dijistes, por ejemplo, de la tragedia, que quita los miedos y compasiones y hace prudentes a los hombres y experimentados para que, de ahí adelante, no sean perturbados destas pasiones; agora decís que los prudentes son aparejados para recibir estas perturbaciones de miedo y misericordia, y, especial, la desta misericordia. Fadrique dijo: No es mala la dificultad, y, aunque a mí me la ha hecho otras veces, y he hallado por respuesta

que los prudentes, como dice Aristóteles, en sus *Retóricos*, son muy aparejados para recibir el presente afecto de la conmiseración, pero que, en pasando, no sólo no queda hecho daño, mas provecho y experiencia para olvidarle más presto, el cual es acto de prudencia adquirida para la dicha experiencia; y, al contrario, el hombre que ésta carece, no sólo recibe el afecto de la compasión, pero se le viste y hace dél un hábito que no se le puede desnudar. Hugo dijo entonces: Para el mayor argumento del mundo basta una soltura, si es buena, y esta del señor Fadrique lo es. El Pinciano respondió como el eco y dijo: Lo es.

Y Hugo luego: Supuesto que la conmiseración y compasión es una tristeza del mal presente en persona que no lo merece, digo acerca de lo segundo: que son miserables y mueven a compasión todas aquellas acciones que hacen la dicha tristeza, las cuales todas contar será muy dificultoso, como muchas dellas muy fácil; y tales son las muertes, los peligros della próximos, trances de fortuna en los bienes que della tienen nombre, afrentas, falta de amigos, destierros, ausencias de bienquerientes para no los ver jamás, males recibidos de parte que bienes

prometía, y los bienes presentes muy deseados, cuanto el gozarlos es prohibido; y en estas desventuras y las demás hay un cierto término y medio, porque, cuando la desventura es suma y en cosa próxima, piérdese la conmiseración y compasión, y, en su lugar, queda un hombre alienado, como se dice de Amasi, que, viendo llevar a su hijo a la muerte, no lloró: mas, si las causas son menos graves y conjuntas, engendran lloro, como del mismo se dice que lloró viendo pedir limosna a un su amigo, al que le había visto en próspera fortuna. Ayuda también al movimiento de la compasión el género, porque más mueve a misericordia la miseria de una mujer que no la de un hombre; ayuda la edad, porque más mueven los niños y viejos que los de media edad: ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno que no el malo y el indiferente; hace también la dignidad y estado de vida, porque más mueve, como está dicho, un príncipe que un popular, y más un religioso que un seglar. Y esto, de la segunda parte, que tocaba a las cosas que mueven a compasión y la ayudan. Añádese a esta tercera el modo de mover a compasión, y con esto quedará acabada esta materia; acerca de la cual advierto al trágico

que mire lo que hace cuando se pone en un acto semejante, porque no hay medio del lloro a la risa, y entienda que si no hace llorar, ha de hacer reír, que es la mayor imperfección que se puede imaginar ni pensar, y, al fin, hará comedia de tragedia. ¿Ese halláis por inconveniente?, dijo el Pinciano. Ese mal me hagan. Y Fadrique luego: Harto inconveniente es errar el hombre de su intento, cuanto más que la tal acción no quedaría comedia del todo, sino una tragedia muy desabrida, porque aquel solo acto ridículo no bastaba a hacer alegre a la acción toda, y bastaría hacerla toda desazonada. Así es la cosa, dijo Hugo, y así la significa Quintiliano, y así de Aristóteles se colige manifiestamente. Conviene, pues, que el poeta que quiere mover aqueste afecto misericordioso, tenga la dicha cuenta, y para esto se aproveche de lo que dicho está en las personas y en las cosas miserables; y más, en el modo que, ya breve, digo, y es, que, según la sazón y ocasión, diga el poeta en voz miserable la miseria vehementemente; y añádala con las presentes fatigas, y esto no sólo con palabras, sino con las obras; y aprovéchese de algunas señales del autor de su daño; y diga algunas palabras, si ha de morir

hablando con las señales mismas, como lo hizo Dido a la espada de Eneas; y use de otras así semejantes, las cuales tienen la eficacia de sacar lágrimas, y advierto que sea muy breve el poeta en esta sazón, porque la lágrima se seca con presteza, y, si la acción no pausa estando el ojo húmido, queda muy fría. Y esto se ha dicho brevemente de la conmiseración poética; de la oratoria hallará más el que leyere a Quintiliano, porque hallará modos para mover a misericordia el actor, diferentes de las que usa el reo. El Pinciano dijo: Vos habéis dicho general de la miseria que hace misericordia, mas no en especial de la última y mayor de todas, que es la muerte; veo que de las muertes, unas se ejecutan, otras, no; y de las unas y de las otras deseo saber cuál acometimiento y cuál género de muerte es el que más conviene a la trágica acción.

Hugo respondió: Yo me había olvidado. Cosa es ésta digna de memoria, acerca de la cual, supuesto que la trágica perfecta debe tener acontecimientos de muertes o muertes por manos ajenas o propias, tratando de los ajenos acometimientos, digo: que el que va a dar muerte a otro, o sabe a quién va dar muerte, o no lo sabe; si sabiendo a quién va a matar,

no le mata, es acción que ni es de arte ni de deleite alguno, sino una frialdad muy grande; mas si sabe a quién va a matar y le mata, es acción trágica y no de las más deleitosas. 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 Ifigenia vino en reconocimiento de Orestes, tiene mucho de lo deleitoso y poco de lo trágico; mas si mata al que no conoce, siendo pariente o bienqueriente, como padre, hermano o hijo, enamorado, será esta acción la más trágica y aun deleitosa de todas. Tal fue la de Edipo. Así que la acción adonde hay acometimiento de muerte entre personas que se conocen, si no sucede la muerte, es fría y sin arte alguna; y aquella adonde había noticia de partes y mata el uno al otro, tiene algo más de artificioso, especialmente si el que ha de morir usa de algunas palabras dignas de compasión, como hizo Turno con Eneas, las cuales palabras artificiosas hicieron artificioso el género de muerte que de suyo no lo era. Será, en tercero grado, buena la acción tercera, adonde acomete el uno a matar ignorante, y, al tiempo del hecho, conoce al que ha de ser muerto, y deja de ejecutar la muerte por ser hermano,

padre, hijo, o pariente próximo, o gran amigo. La cuarta especie de acometimiento, adonde con ignorancia mata uno a otro alguno de los sobredichos, es la más perfecta acción trágica, porque trae más conmiseración que otra alguna, aunque no trae tanto deleite como la tercera. Muertes, llantos y miserias ha de tener la tragedia fina y perfecta, lo cual había, aunque no por preceptos, enseñado, antes que Aristóteles, Eurípides, a quien un Rey, dicho Arquelao, mandó que dél hiciese una tragedia, y Eurípides le respondió que nunca Dios permitiese tanto mal a su persona. Pues Eurípides, dijo el Pinciano, alguna hizo que no tuvo mal fin, y, como hizo la *Ifigenia* que le tuvo bueno, pudiera hacer otra de Arquelao. Fadrique dijo: No le ahorcaron, mas tuvo la sogá a la garganta y había subido al último escalón. Hugo dijo: Eso mismo; y, para ese buen fin que tuvo la *Ifigenia*, ¡cuántas miserias y desventuras y tormentos de corazón pasaron Agamenón, Clitemnestra y la misma *Ifigenia*! ¡Qué clavos en el alma el padre! ¡Qué cuchillos en las entrañas la madre! ¡Qué miserables llantos! Mirad bien, señor Pinciano, que, aunque no acabó en mal, sino en bien, fue por caminos tan pesados el buen suceso, que Eu-

rípidos no quisiera que el rey Arquelao 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 ñudo, y entonces han de venir el deleite cómico y fin próspero a la que le ha de tener.

Fadrique dijo entonces: Verdad; y tanto, que el Filósofo condena a los poetas que, siendo trágicos, traen en sus acciones prodigios sin calamidad y miseria; de manera que fábula y episodios han de ser llenos de calamidades y desventuras, y es de tal manera, que, de las maneras que hay de acometimientos miserables y mortales, el que mata al amigo es mucho más trágico.

Abundantemente está ya hablado de la esencia trágica y sus diferencias, y, en consecuencia desto, de las personas convenientes para la tragedia, y de las especies también de muertes que más o menos miseración y terror imprimen a los oyentes, y cómo toda tragedia ha de estar llena de terrores y lástimas, agora sea patética, agora morata, sino que de la patética han de ser mayores y han de acabar con fin trágico

y miserable si ha de ser bien trágica. Y, al fin, está tocada ya la parte de la esencia trágica: agora resta que se divida en partes. Dicho esto, calló Fadrique. Hugo esperó un poco a ver si Fadrique prosiguiera y, visto que no, comenzó desta manera: Dos divisiones padece en sí cada una de las especies trágicas: la una, según su calidad, y de la otra, según su cantidad. De la una y la otra diré, y, puesto fin a las dos, se pondrá fin a nuestra materia trágica. Según su calidad, se divide la tragedia en seis partes: en fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato. Destas dos últimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que decir, porque tocan más a la representación y representantes que no a la poesía y poeta. Digamos, pues, de las demás, y, primero, de la fábula, de la cual parte dice el Filósofo que es tan necesaria en la tragedia, que, adonde ella falta, falta la tragedia. Y está claro, porque, no siendo fábula, no será imitación; y, no siendo poema, no será tragedia.

El Pinciano dijo: ¿Pues qué será una acción, en metro hecha, a do se representase, así como aconteció, la muerte del rey don Pedro o las de Marco Antonio y Cleopatra, que son mejores

sujetos para tragedia? Hugo respondió: ¿Así como ellas y sus mismas circunstancias pasaron? El Pinciano respondió: Sí. Y Fadrique: Ahí no hay que dificultar; ésa no será tragedia. Y Hugo: ¿Cómo la ha de ser, si es historia la tal acción, y la tragedia ha de ser fábula? Que sería dar dos contradictorias justamente verdaderas. ¿Pues qué será?, dijo el Pinciano. Y Fadrique: Será representación de una historia. Hugo prosiguió diciendo: Diferencia va de la una a la otra; que la histórica narración no le costó trabajo alguno al autor, y, como antes fue dicho, si fuera tragedia, había de haber alambicado su cerebro para narrar o escribir una cosa que, siendo mentira, pareciese verdad, y que, junto con esto, trajese a los oyentes grande admiración. ¿Ya no dijimos el otro día que el primor mayor del poema era la fábula, y no lo probamos por el Filósofo cuando se habló della? Y, si queréis las formales palabras, son éstas: “Vemos que fácilmente los hombres hacen metros buenos y no vemos que aciertan a hacer buenas fábulas”. Torno al propósito, y digo, con el Filósofo, que el poeta trágico no debe estar ligado a las fábulas vulgares, sino fingir y inventar otras de nuevo, que en esto está el mayor primor; y,

si sobre las antiguas quiere fundar la suya, sea de modo que, mudándolas, varíe, porque tanto hará oficio mejor de poeta.

El Pinciano dijo: Pues este día pasado trajistes vos, señor Hugo, de Aristóteles que el poeta no debe alterar las fábulas recibidas. Yo, por fábulas recibidas, entiendo las antiguas que son públicas y notorias, como la de Píramo y Tisbe, que murieron voluntarios en una espada espetados. Fadrique dijo: No es malo el argumento. También ha mostrado el Pinciano que tiene memoria. Sí, dijo el Pinciano, si como yo la tuve la tuviera el señor Hugo, no se hubiera contradicho tan manifiestamente. Fadrique se sonrió. Hugo mesurado dijo: Vos, señor Pinciano, habéis tocado una cuestión no nueva, y una dificultad de otros dificultada, y es: ¿en qué manera se deben conservar las fábulas antiguas y en qué es lícito alterarlas? Acerca de lo cual repetir conviene con brevedad lo que antes más espaciosamente está dicho, y es: que el poeta que se pone a escribir trágica, o toma argumento nuevo, y déste no es la cuestión, porque en éste no podrá alterar siendo nuevo, ni seguir a otro, o toma argumento antiguo y de otros tomado, y desta fábula es la dificultad.

Perdonadme, dijo el Pinciano, si os soy molesto con interrumpir vuestra plática, y decirme cuál de esos argumentos es el mejor.

Hugo dijo: el nuevo y de otro ninguno tomado, como poco antes dije. Ansí es verdad que lo dijistes, dijo el Pinciano, y de haberlo dicho nació mi duda, porque habéis también dicho que la buena acción trágica ha de tener fundamento en cosas antiguas, y esto parece contradicción. Vos, señor Pinciano, dijo Hugo, me habéis puesto los argumentos doblados, y, antes que el uno desate, me cargáis con otro. Respondo a este último, primero, que es así: que yo he dicho, de autoridad del Filósofo, que los nombres de algunos Príncipes y Reyes antiguos se deben poner en las tragedias nuevas, mas no que las acciones eran necesarias, sino que el poeta puede variar en ellas, como ya digo, respondiendo al argumento primero: claro está que las acciones de las tragedias antiguas se deben alterar, porque, si no las alterase el poeta en algo, ¿qué de nuevo escribe? Sería hacer lo hecho o, por mejor decir, nada; mas, ¿en qué ha de ser la novedad y alteración? Aquí la dificultad, porque algunos que dicen que las tragedias se pueden alterar en todo lo que es el ñudo dellas,

mas que la soltura ha de quedar siempre inmutable y estable; otros dicen lo contrario, y es: que el ñudo especialmente se debe alterar, y lo demás, no. Y, dejadas estas opiniones aparte, digo que me parece mejor otra tercera, la cual no se ata a ñudo ni soltura; y soy de parecer que no se debe alterar la fábula en aquella acción que está recibida públicamente; y esto, agora sea en el ñudo y agora en la soltura, como en los dos ejemplos que el Filósofo pone en Orestes y Clitemnestra, y Alcmeón y Erífile; de las cuales tragedias las acciones principales (que son: que Orestes mató a Clitemnestra, y Alcmeón, a Erífile), no se deben de alterar; y con esto respondo a la una y otra duda. Estoy bien, dijo Fadrique, en la negativa del señor Hugo, y que no conviene que el ñudo sea uno mismo en la fábula vieja y nueva, porque el ñudo se va haciendo y atando de la fábula y episodios, y ocupa más de las tres partes de la acción, y aun más de los cuatro actos de cinco que son; y, si el ñudo se conservase en la fábula nueva como en la vieja, sería ninguna o casi ninguna la invención del poeta; y estoy también en que no es necesario que, siendo el ñudo diverso de la nueva y antigua acción, la soltura sea la misma,

porque en una misma fábula, dicha Ifigenia, desañudaron Eurípides y Polido con diferentes agniciones, según refiere Aristóteles en sus *Poéticos* y no fueron dél reprehendidos; y, por lo que en este mismo texto Aristóteles refiere, soy de parecer que, como él mismo dice, en alguna manera se alteren las fábulas recibidas. El Pinciano dijo entonces: Yo no entiendo vuestra plática; acabáis de decir que se pueden alterar en el ñudo y en la soltura, y ésa es la fábula toda, y agora que no se deben alterar. ¡Cosas oyo nuevas! Hugo dijo: Y aun yo también. Y Fadrique luego: Y oiréis cada día que añadir a las cosas inventadas no es de hacer muy dificultoso. Y, para que mejor yo sea entendido, pregunto: ¿Qué cosa es fábula? ¿Y qué episodio? Dicho está ya que fábula es aquella acción brevísima que es contenida en el argumento, que, por otro nombre, en este lugar, Aristóteles dice lo universal del cuerpo de la fábula; y episodio, aquellas acciones que la van aumentando y ensanchando, como antes se dijo, cuando se trató de las partes de la fábula. Ahora pues, dice Aristóteles, si alguno quisiere hacer alguna fábula de nuevo sobre sujeto y acción antigua, que, si la tal fábula está recebi-

da —que es decir, sea de varón grave—, en ninguna manera el poeta nuevo la altere. Ansí que los episodios que ocupan, de diez partes, las nueve de la acción, puede los alterar, mas la fábula, que es el argumento y brevísima parte de la acción, no debe recibir alteración por vía alguna. Y, para que esto sea más claro, quiero traer el ejemplo mismo que Aristóteles trae de la *Ifigenia*, cuya fábula o argumento es éste: una virgen, llevada a ser sacrificada, fue arrebatada invisiblemente de los ojos de aquellos que la llevaban al sacrificio, y hecha sacerdotisa en una tierra de la cual era costumbre y ley que cualquier extranjero que a ella aportase fuese sacrificado. Sucedió, en este tiempo, que un hermano de la sacerdotisa, arribado en aquella parte, fue preso y llevado al sacrificio. La sacerdotisa, su hermana, le conoció, de la manera que dijo Eurípides o de la que Polido, sofista, de la cual agnición o reconocimiento resultó la salud de ambos. Y no fue menester, dice Aristóteles, decir cómo el hermano aquí vino: si traído por algún dios, o por alguna otra causa, con la manifestación de lo cual sería salir fuera del universal. Ni tampoco era menester decir el fin a que él venía, porque sería

cosa fuera de la misma fábula. Veis adonde Aristóteles da a entender que ni Eurípides ni Polido salieron de aquello que fue fábula, mas que salieron en los episodios y en la soltura, porque usaron de diversas agniciones y conocimientos, de los cuales sólo puso el Filósofo el de Eurípides; y yo no sé más desta materia.

Al Pinciano pareció no mal y a Hugo muy bien la distinción, así por nueva como porque no hallaba objeción que la poner, por ser fundada tan en la doctrina de Aristóteles. Después, dijo Hugo: ¿De manera que, si un poeta quisiera hacer otra *Ulisea*, había de poner y expresar peregrinación de Ulises por muchos años?, ¿y que fue guardado y amparado de alguna deidad?, ¿y que en tanto padecía su casa en su hacienda, que se la comían ajenos, y sus hijos, asechanzas?, ¿y a dó se manifestó, primero, a alguno de los suyos, y, ayuntado con ellos, se hubo de suerte que él quedó salvo y sus enemigos quedaron destruidos? Sí, dijo Fadrique, todo eso era conveniente poner, y aun necesario, para no alterar la fábula de un tan grave varón como fue Homero, y tan recibida de todo el mundo; y harto espacio le quedará al poeta en que se pueda ensanchar, que el argumento

necesario es breve, y los episodios de la épica, muy largos. El Pinciano dijo: Pues Aristóteles dice que el argumento de la *Ulisea* es largo. Y Fadrique: En otra parte había dicho que las fábulas todas nacen breves de su natural y se aumentan con los episodios; y lo que ahí quiso decir el Filósofo es no que el argumento es largo en la *Ulisea*, sino que la materia es larga para el poeta, porque en tantos años de peregrinación se pueden injerir muchos y muy largos episodios. Dicho me parece que está buen rato de la primera parte de la tragedia, que era la fábula trágica; bien se podría pasar adelante. Hugo prosiguió diciendo: Las costumbres vienen en el segundo lugar.

Y el Pinciano: Mejor, a mi juicio, estuvieran en el primero. Eso no, dijo Fadrique, porque en la materia que agora se trata es la fábula presidenta, y de manera que ella puede estar sin costumbre, mas no la costumbre sin ella, digo en el poema, que, fuera dél, bien puede estar la una sin la otra. Eso no entiendo bien, dijo el Pinciano. Y luego Fadrique: La costumbre no dice de suyo acción, porque puede un hombre tener costumbre de robar y no robar dejándola de ejecutar; y puede un hombre tener costum-

bre de ser fiel y el aparejo hacerle ladrón, que sería tener acción y no costumbre, mas en el poema, en el cual la acción es forzosa, no puede acontecer que la costumbre esté sin ella, mas puede ser que la acción esté sin costumbre, quiero decir, que no enseñe costumbres de las personas en las fábulas contenidas. Yo, dijo el Pinciano, me agrado de entenderlo, porque antes entendía que el poema podía no enseñar costumbres a los oyentes, y esto era contrario a lo que yo había concebido de las pasadas conversaciones. No, dijo Fadrique, mas digo que la fábula puede estar sin enseñar costumbres de otros; y esto verá claramente quien leyere al Filósofo en este punto, el cual dice así, hablando del presente poema: “De ninguna manera puede estar la tragedia sin acción, mas, sin costumbre, puede; muchas tragedias de las nuevas carecen dellas y muchos poetas hay éstos, como de pintores, entre los cuales Polignoto fue un gran pintor de las costumbres, y Zeuxis no las tiene en su pintura”. Quede, pues, la costumbre en el lugar que Aristóteles la puso, que es el segundo, y Hugo prosiga su plática comenzada. Paso adelante, dijo Hugo, y digo que no quiero definir a la costumbre por

no hacer a la definición más oscura que el difinito; mas entro diciendo de las condiciones que Aristóteles escribe, que son cuatro: la primera, que sea buena, y la segunda...

Aquí dijo Fadrique: Tened un poco y en lo bueno descansemos más tiempo. ¿Qué entendéis por buena costumbre? Hugo respondió: La que Aristóteles: que sea honesta, loable y virtuosa, que es la que debe enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón, y, al malo, castigo, como en la fábula trágica morata dijimos. Y buena costumbre es también que la persona en la tragedia enseña con sus palabras honestas y graves, y con los hechos honestos y justos; yo, debajo de buena costumbre, entiendo todo esto; vos, entended lo que os pareciere. Lo postrero, dijo Fadrique, me agrada más. Pasá adelante. Y luego Hugo: La segunda condición es que sea conveniente, porque no sólo es menester que sea la costumbre buena, mas que sea conveniente, porque la fortaleza y ánimo es bueno, mas en la mujer es desconveniente, y la fidelidad es costumbre buena, mas en el esclavo es desproporcionada. Y, ansí conviene, para que la costumbre sea en tales conveniente, que el siervo se pinte siempre astuto por la necesidad,

traidor por el miedo, infiel por la sujeción; y a la mujer, flaca por su naturaleza, y tímida por su flaqueza, y, por el temor, engañosa. Para hacer admiración se podrían pintar, así siervos como mujeres, al contrario, especial en la épica, mas agora yo hablo en las acciones dramáticas y que se representan, en las cuales es menester mayor la verisimilitud, como está dicho antes. Y el porqué es la condición tercera: que sea semejante a la persona que representa, por la cual semejanza dijo Horacio, en su Arte: “Sea Medea feroz; llorosa, Ino; pérfido, Ixión, y Orestes, triste”. La cuarta: que sea constante, como el Horacio mismo enseña diciendo: “que, si alguno quisiere introducir alguna persona de nuevo y nueva, mire cómo la comienza en sus costumbres, y en ellas prosiga siempre hasta el fin constante y firme”. Y esto, porque acontece naturalmente que el hombre contino sigue la naturaleza de su costumbre. ¿Qué me decís, dijo el Pinciano, de los vacíos enamorados, los cuales nunca tienen firmeza en cosa, y agora quieren esto, agora hacen lo otro, y mudan más especies en su voluntad que Proteo en su persona? ¿Por ventura hanse de fingir constantes los que no lo son? Hugo dijo: Toda pasión grande turba al

ánimo, de manera que, a veces, no sabe lo que se pretende el dueño, y, en tal estado, la firmeza y constancia es no tener ninguna, porque, como el hombre está perturbado con la esperanza, el temor, la ira y los demás afectos, es imposible tener el ánimo en su lugar; y así a los tales el natural movimiento es la inconstancia, y el poeta la guardará en ellos y los hará constantes en la mudanza y firmes en la variedad. Está bien dicho, dijo Fadrique, mas yo más presto me eximiera de la objeción diciendo: que esos actos de los hombres apasionados son afectos, y agora de las costumbres era nuestra plática o disputa.

Hugo respondió: Atajo fuera ése sin trabajo; y prosiguió diciendo: La tercera parte de la tragedia era la oración o lenguaje, acerca del cual no tengo más que decir de que ha de ser como el mismo Aristóteles dijo: jocundo; y yo añadido: estilo alto. Y, visto el Pinciano que Hugo pausó, dijo: ¿Pues no decís si esta dicción o lenguaje ha de ser suelto o atado con número de sílabas? Hugo respondió: En la tragedia, sí; así lo quiere el Filósofo manifiestamente en sus *Poéticos*; y viene a razón, porque, si la oración ha de ser jocunda, la métrica lo es; y verdade-

ramente que esta acción trágica tiene necesidad de todas estas salsas para comerla, que, aunque trae deleite con la conmiseración, va muy aguada con ella misma y con el temor y espanto que engendra. Metrífica ha de ser la acción trágica, y aun particularmente dice della Aristóteles que no se ata a especie particular de metro. Pues yo sé donde dice, dijo Fadrique, que dejó los yambos octonarios y tomó los exámetros. Y yo también, respondió Hugo, que fue en sus *Poéticos*, a do, por guardar el decoro de la gravedad, perdió la verisimilitud del lenguaje, que los yambos aparejados eran para la plática verisímil. Dije esto porque entendáis que me acuerdo del lugar; y, respondiendo a vuestra duda, digo que el Filósofo no dice ahí que fueron todos los metros yambos antes, y, después, exámetros; antes yo entiendo que por la mayor parte; y ansí no me parecen mal los trágicos de nuestros tiempos que mezclan toda especie de metros, y aun los graves, cuales son los endecasílabos, y los de arte mayor podrían en diferentes estanzas; la cual variedad es conforme a la práctica y vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos. Sigue en orden la parte cuarta y última que toca al poeta,

que es la sentencia, la cual no aquí quiere decir solamente aquella oración que enseña lo que en la vida acontece, o conviene que acontezca, sino aquel sentimiento del alma por el cual se mueve a recibir los efectos y pasiones della; y, como las costumbres pertenecen a la elección del ánima, así las pasiones, a la sentencia della. El tratado desta materia viene más al retórico que al poeta, y así conviene se busque en la *Retórica*.

Fadrique dijo entonces: Así lo dice Aristóteles en sus *Poéticos* y así él mismo lo trata en sus *Retóricos ad Theodecten*; mas pregunto: ¿cómo decís que el mover afectos toca al retórico y no veis que el poema que no mueve no vale cosa alguna, y que es una cosa desalmada y muerta? Hugo dijo entonces: Peor mucho es la Retórica, que no es ella la muerta, cuando en esta parte falta, sino homicida de la honra y de la vida, porque está la honra y vida puesta en manos de un orador, las cuales hace salvar muchas veces con solos los afectos bien movidos y impresos. Fadrique dijo: Está muy bien respondido, y yo estoy contento, y mi réplica sirvió de anzuelo para pescaros estas razones, y que el Pinciano gozase algo de la pesca, porque,

aunque es grande el primor que trae a la poética la parte de mover afectos, a causa de seguir mucho a la verisimilitud, pero, en la verdad, más se pierde o gana en el moverlas mal o bien en la Retórica que en la Poética; y así me parece que el que esta parte quisiere, acuda, como decís, a la *Retórica* y allí lo hallará. El Pinciano dijo: Yo no entiendo bien esa cosa, y me parece que Aristóteles anda jugando a esotro lo sabe: si el mover de los afectos de la Poética remite a la *Retórica*, y el mover de la conmiseración de la Retórica a su *Poética*, parece que se anda jugando y burlando de nosotros. Hugo dijo: No tanto como eso, señor Pinciano; que, si Aristóteles remitió de la *Retórica* a la *Poética* el tratado de los afectos y pasiones, lo hizo muy bien por las razones dichas, y porque remite la materia en general. Mas a la *Poética de Retórica* no remite el tratado de afectos en general, sino sólo la conmiseración, de la cual debía tratar particularmente el poeta en la tragedia; porque el deleite que de tal acción se recibe, nace de la conmiseración y compasión, y ansí trató della buen pedazo, hablando en el vocablo conmiseración y tratando del sujeto conveniente para la tragedia y de las especies de muertes. Y,

aunque algunos quieren probar que Aristóteles escribió más libros de los que parecen acerca de la *Poética* suya, por causa de la remisión que hace de la *Retórica* a los *Poéticos*, en esto de la conmiseración (como que en la *Poética* que agora hay suya no hablase asaz della) no tienen razón, porque Aristóteles trató en sus *Poéticos* suficientemente de la conmiseración y lástimas. Y, si desta parte hubiera de hablar más, lo debiera de hacer hablando de la trágica, la cual y la épica dejó acabadas del todo, según el epílogo de sus *Poéticos* manifiestamente da a entender. Y, si el Filósofo en sus *Retóricas* trató de conmiseración más particularmente en algunos puntos della, fue cuando a la *Poética* no pertenecían. Y con esto doy fin a las cuatro partes de la tragedia según sus cualidades, pues las otras dos, que eran música y aparato, tocan a los actores, y, si alguna vez se hiciese dellos mención, se tocará esta materia. Fadrique dijo: ¡Sea en hora buena, señor Hugo! Huís de los espectáculos y la música: ya os entiendo. Pasá adelante, que yo espero acabéis esta parte con mucho regocijo otro día antes de muchos.

Y Hugo luego: Dichas las partes de la tragedia según su calidad, resta el decirlas según su

cantidad. La fábula trágica activa se divide en cuatro partes, conforme a la doctrina de Aristóteles: prólogo, episodio, éxodo, córico. Por este orden lo escribe el Filósofo, el cual no guardaré yo, a fin de hacerme más claro, para lo cual es necesario comenzar a decir del coro. Coro fue, acerca de los antiguos, dicho la junta de los actores y representantes en la cual una hablaba en vez de todas juntas o todas juntas cantaban o lloraban. Este coro fue dividido en tres partes: en párodo, estásimo y como; y es de advertir que no todas eran siempre necesarias, sino que una vez se servía el coro de una, y otra, de otra. Párodo se decía la entrada primera, adonde se refería la ocasión de la venida del coro; y estásimo, cuando éste estaba junto contando alguna miseria sucedida, llamóse así porque hablaba o cantaba en metros estantes y graves, y yambos o espondeos, huyendo siempre de los leves, cuales son anapestos y troqueos, como se decía cuando el coro lamentaba algún caso grave. Esto es dicho del coro y de sus partes. Y del prólogo digo que es así llamada aquella parte de la tragedia que es puesta ante la entrada del coro.

Mirad, señor Hugo, dijo Pinciano, lo que decís; que el prólogo, según doctrina de Quin-

tiliano, está sembrado y esparcido por la oración toda y no tiene lugar propio. Bien duda el Pinciano, ayudó luego diciendo Fadrique. Hugo respondió: Duda bien, pero con una distinción pienso quitarle la duda. Y, dejado aparte a Quintiliano, el cual, o habló de su prólogo oratorio, o del argumentativo de la comedia, digo que, como el Filósofo enseña, en el tercero de sus *Retóricos ad Theodecten*, prólogo en la poética es lo mismo que exordio en la oratoria; y el uno y el otro tienen oficio de declarar en breve la causa final a quien la plática se endereza; y, en suma, según el vocablo mismo suena y da a entender, prólogo es aquella parte que primera se ofrece en el poema; la cual, o no presta alguna luz a lo futuro de la acción, o la presta de manera que por ella es entendida la acción que sin ella fuera oscura; el que no da luz alguna, es siempre cómico, y el que la da, puede ser cómico y puede ser trágico. El cómico que da luz, se dice argumentativo, a diferencia de los otros cómicos que arriba dije no dar de sí alguna claridad: y este tal es contino puesto fuera de la acción, lo cual no hace el prólogo trágico, que, siendo puesto, de la manera que fue dicho, antes que el resto de la acción y dan-

do por lo pasado luz a lo porvenir, está siempre asido con la acción misma, de forma que no se puede desmembrar sin quedar manca la fábula. Déste, pues, habla Aristóteles, y déste digo yo que está puesto delante del coro y del párodo, si es que le hay. Y esta descripción del trágico prólogo no puede convenir al cómico en manera alguna. Eso deseo saber, dijo el Pinciano, porque aquella especie del coro que canta, yo la veo del prólogo en las comedias nuestras y no parece mal. Hugo respondió: Habéis dicho muy bien y no hay que responder a esa dificultad, sino distinguir y decir que el coro que canta puede estar en la comedia, mas no el que habla por una sola persona, o el que llora por todas juntas, y es la razón porque aquel que canta no tiene más significación que el ornato, mas aquel adonde habla uno en lugar de muchos y adonde muchos lloran, tiene alegoría y significación de pueblo junto y política, a cuya doctrina, según antes dijimos, se enderezó la trágica y no la cómica. Bien sé que otro interpreta ésta de otra forma, mas yo me hallo mejor con lo dicho. El coro, dijo Fadrique, fue recebido de la cómica y dado del magistrado mucho después que ella tuvo su principio; y estoy bien en que fuese el de

la música con números y personas más dignas, porque el que no era tan numeroso y digno yo pienso haber casi comenzado con la comedia misma; y esto baste, que ha sido digresión al coro del prólogo.

Hugo dijo: Viene la tercera parte, que era el episodio, el cual en la trágica tiene su lugar entre coro y coro, que es decir entre las músicas, y es también decir que ni el prólogo ni el éxodo tienen algo del episodio. No del todo, replicó el Pinciano, que, si tengo buen acuerdo, cuando se trató de la fábula entendí que el episodio se puede mezclar al prólogo muy bien, así como lo hace con el coro mismo. No dificulta mal, dijo Fadrique, el Pinciano, y, si se quiere aprovechar de las descripciones que del episodio entonces se dieron, hará más fuerte su argumento. Sí, señor, respondió el Pinciano, que las hojas de las rosas están por todas partes asidas a su pezón, y los intestinos al entresijo, y las fajas a toda la ropa cercan y guarnecen. Yo, a lo menos, dijo Fadrique, así lo veo en muchos poemas, y más claramente, en los trágicos, adonde se miran mezclados a los prólogos y éxodos muchos episodios. Hugo preguntó si había más que argüír. El Pinciano respondió que no.

Y Hugo, luego desta manera: Yo concedo, señores, lo que el uno y el otro habéis dicho; mas, si sois servidos, advertid que yo hablo agora del episodio trágico, no cómico ni épico; y, si os parece mejor que, aunque en el prólogo y éxodo puede haber episodio mezclado, que pierda el nombre de episodio por causa de la mezcla, ved lo que os parece. Fadrique dijo entonces: Con eso estoy bien; que, así como en presencia del sol se escurecen las centellas, los episodios pierden su luz y nombre cuando con el prólogo y éxodo están unidos, porque el argumento y fábula principal en el éxodo y prólogo universal se contienen, y la fábula y argumento son lo esencial del poema, como antes dijimos no una vez. Cese, pues, el nombre de episodio delante del prólogo y éxodo por las dichas causas: y, cuando éstos faltan, que es entre las cantinelas y coros, díganse las ficciones y fábulas episodios en hora buena. El Pinciano dijo: En hora buena. Y después Hugo, no descontento, pasó adelante diciendo: Dicho habemos de las tres partes que a la trágica dividen: coro, prólogo y episodio. Resta decir del éxodo si hubiera qué, mas yo no siento haya más que decir de lo dicho, que es la última parte de la acción, después de

la cual no hay más música. Dijo el Pinciano: No hay coro queréis decir. Y Hugo: No, porque podría rematar la acción el coro sin música, y este remate es la última parte del éxodo. Así la fábula trágica se divide según su cantidad primeramente; y segundo, en partes dichas: prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe. Recibe también otra división en la cual comunica con la comedia, que es hecha en cinco actos. De modo que la tragedia recibe, según su cantidad, tres maneras de divisiones: la una, como tragedia, propia, en prólogo, episodio, éxodo y córico; la otra, común, como especie de fábula, que es en otras cuatro: prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe; y la otra, en la cual comunica también con la comedia, que es en cinco actos, que se dicen las porciones mayores en que se divide la fábula activa para ser representada. Sirve esta última división, que es entre acto y acto, para dos cosas: la una, para variar la acción, y la otra, para que pase algún tiempo entre el fin del un acto y principio del otro. Algunos han dificultado el porqué han de ser cinco los actos y no más ni menos. Otros dan otras causas, mas yo soy de parecer que los que hicieron cinco actos, siguieron la alegoría de Aristóteles, el cual dice

que la fábula es animal perfecto y parece que es razón que tenga cinco sentidos, conforme a los cuales dividieron los actos. Cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa es de no mucha esencia; y, haciendo una comparación entre los cinco actos y las cuatro partes en que la fábula se divide, me parece que el primer acto y la prótasis es todo uno; y la epítasis y catástasis contienen al segundo, tercero y cuarto acto; y que la catástrofe y el quinto acto es todo casi uno, así como el acto primero y la prótasis. Y, haciendo comparación de las partes de la tragedia y de los actos, será que el prólogo es la prótasis y el primer acto; y la epítasis y catástasis, el segundo, tercero y cuarto acto; y el éxodo y catástrofe y el acto quinto una cosa misma o poco más o menos. Otras divisiones tienen las fábulas activas en partes menores, dichas escenas, las cuales son unas acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera; en las cuales se debe considerar que no conviene salgan más de tres personas, y, si salieren más, que estén callando las demás fuera de tres, porque entre tres puede haber razonamiento conveniente, y, en pasando des-

te número, se confunde de manera que se deja entender mal la fábula; y también es de advertir que los antiguos trágicos, en tiempo que salían con alguna música, en escena digo, no admitían más que una persona con ella, y, si otra estaba en el teatro, era como escondida; pienso yo que lo hacían para dar verisimilitud mejor, y aun también para aconsejar que el que va a dar músicas a las damas, basta que haga mal, sin que lleve testigos de la liviandad del que la da y de las que la escuchan. Y con esto sea el fin a esta tragedia, si, señores, os parece. El Pinciano dijo entonces: Sea en hora buena, pero no sé qué había oído decir de prólogos comendaticios y argumentativos, y otras especies dellos, donde parece que habéis andado muy breve en vuestra plática. Fadrique dijo: Sí, breve ha andado y compendioso, y en eso de los prólogos que decís no es este tiempo, porque Hugo ha tratado del prólogo trágico, el cual es parte de la fábula trágica, y los prólogos que vos decís, no son partes de la fábula y acción, y son prólogos cómicos, como ya está significado, y verná mejor decir dellos en otra sazón, si alguna vez se tratare de la otra especie de la poética dicha comedia. Pero pudiera Hugo decir de algunas cosas y

condiciones que tiene la tragedia, necesarias para la acción –y aun, sin ella– como es: que el coro no tiene número de gente determinado, y que las cosas que no se pueden representar bien, no salgan en escena, sino que finjan estar hechas o hacerse dentro. Hugo dijo: Todo eso es así, aunque esta última condición dicha está en la verisimilitud, que para este fin fue ordenada; y otras condiciones tiene también; mas, porque no son propias a la trágica, sino comunes a ella y a la cómica, las dejo para otra sazón, si viniere de tratar de la comedia, a do se dirán las diferencias entre estos dos poemas tan reñidas, advirtiéndole que a la trágica es aneja la grandeza con simplicidad, como a la lírica el ornato, el cual recibe la trágica en el coro y no en lo demás de la acción; esto digo hablando del decoro, porque el ornato siempre agrada. Yo estoy contento, dijo el Pinciano. Y Fadrique: Y yo lo estaré si, como estáis presentes, venís mañana a comer conmigo. Yo acepto, dijo el Pinciano. Luego, Hugo dilató la respuesta por un poco, mas, al fin, dio el sí, y con esto se partió cada uno a su posada. El Pinciano, señor don Gabriel, estaba esperando a un hombre de esa tierra que le convidó a escribiros, y luego,

antes de una hora, le despachó con la presente. Mañana ternán los filopoetas fiesta de cuatro capas; beberán alegremente y con esto podrá ser que, al olor de Mester Baco, acudan las Musas. Fecha, doce días antes de las Calendas de Julio. Vale.

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA EPÍSTOLA
OCTAVA DEL PINCIANO

Veo, señor amigo, en esta última que me habéis escrito, pintado el animal perfecto que dice Aristóteles como ejemplo de la tragedia, de la cual principalmente se aprovecha el Filósofo, y aun Horacio, para su *Poética*. Pienso yo que, por ser este poema perfecto sobre todos los demás desta materia, que es gravísimo y simplicísimo, y, juntamente con esto, añuda más fuerte y desata más breve que no la épica, su madre; y, en suma, es un animal que muestra al ojo más presto las figuras y miembros. En seis me le enviáis partido.

El primero contiene la etimología y principio de la tragedia, y la diferencia entre ellos y la ditirámbica, y asimismo el porqué consintió en los sátiros livianos siendo poema grave.

El segundo tiene su definición así larga como Aristóteles la escribió, y me parece bien la del Filósofo y bien la de Fadrique, el cual a la de Aristóteles reforma la longitud. No me atreveré a decir cuál sea la mejor, porque ambas son descripciones, y de una cosa puede haber muchas que sean buenas; confieso que la cla-

ridad y brevedad es alabada en la descripción, así como en la definición.

En el tercero me enviáis las especies de la tragedia con división nueva, aunque sacada del Filósofo: no me parece mal; porque, en la verdad, como fábula, puede ser simple y compuesta, y, como tragedia, no puede ser más que patética o morata, que las de los infernales a mi parecer, o son moratas, o patéticas. De patéticas sea ejemplo Virgilio, en los niños recién nacidos y en los mayores que murieron por algún falso testimonio: así que los infernales inocentes, como los que acabamos de decir y semejantes, pertenecen a la patética, y los que juntamente padecen, a la morata. Acerca de la patética, la cual es la especie más trágica, se tocaron muchos puntos y buenos sobre la conmiseración, así de la naturaleza della como de las cosas que la hacen, y de las personas convenientes que la engendran, y el estilo que deben guardar los poetas en la tal conmiseración, poetas digo, porque la conmiseración de los retóricos va por otro camino algo desviada. Contiene también este mismo fragmento las especies de acometimientos y, de las muertes, cuál sea la mejor para la tragedia;

y aquí se ventila la cuestión y lleva al cabo del fin trágico, y si es mejor la acción que remata en muerte o la que se desañuda librando della al que ya estaba con el cuchillo a la garganta. La distinción y soltura deste ñudo me parece bien por cierto, porque, diciendo una verdad que todos experimentamos, se concilia el Filósofo consigo mismo.

En el cuarto se divide la tragedia, según su calidad, en las seis partes, así como Aristóteles lo hizo: fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música, ornato. Trátase en ella de la fábula como de parte más principal y calidad esencial más que otra alguna; trátase también que el buen poeta debe ser inventor della, y que, si sobre alguna inventada poetare, la debe variar de manera que la moderna no parezca a la antigua, si no es en aquellas cosas que son recibidas de las gentes universalmente, como sería la de Hércules, que murió quemado en el monte Eta, y la de Ifigenia, que fue librada de la muerte por la dea Diana. Y, en suma, que el poeta debe dejar el argumento de la fábula antigua vivo y entero, de lo cual se saca que no está la conservación de las fábulas recibidas que Aristóteles encarga en guardar el modo al

ñudo ni a la soltura antigua; todo lo cual prueba también vuestra carta, que no tiene necesidad de ajena confirmación.

El quinto fragmento contiene las otras tres partes a la tragedia intrínsecas, que son: costumbres, lenguaje, sentencia; y de todas tres, buenas consideraciones.

Y el sexto, las partes cuantitativas de la tragedia, que son: prólogo, episodio, éxodo y coro, las cuales todas son del Filósofo; de todas se habla bien, y, especialmente, me agrada en la distinción de los prólogos trágicos y cómicos y de los oratorios. Fecha, cinco días antes de las Calendas de Julio. Vale.

EPÍSTOLA NONA.

DE LA COMEDIA

En esta Corte, señor don Gabriel, hay un rumor de cierto caso acontecido dentro della; en saliendo la fama, os la enviaré; en tanto que llega lo más cierto, os hago sabidor de un certísimo, y es: que, así como fue el concierto, vuestro Pinciano se pasó al convite con Fadrique y Hugo, el cual aún no era llegado, a cuya causa Fadrique rogó al Pinciano tuviese a bien esperar un poco, el cual respondió: Vos, señor Fadrique, pedís perdón de la merced que recibo, porque amo yo a Hugo mucho, parte por ser de vos amado, parte, porque él lo merece y parte también por lo que con su comunicación intereso.

Fadrique dijo: Por mi parte os beso las manos, pero yo estoy cuidadoso y aun apesarado en ver que tarda tanto; temo no haya venido la nueva pésima tras la mala, y que haya tenido noticia cierta de la muerte de su mujer, que Dios guarde, si vive.

A esta sazón pisaba ya Hugo en el umbral de la sala y, respondiendo como eco, dijo: ¡Vive!

Lo cual diciendo, dio un tropezón tal, que faltó poco que no cayese, y, como solemos decir,

muerto de risa, Fadrique dijo: ¡Sea para bien, señor Hugo! Ya soy cierto, por lo que veo, que vuestra mujer tiene salud, mas ¿de qué, por vida mía, es la risa? Y asentaos primero.

Hugo se asentó, y luego dijo: No es caso para reír todos, sino para los que profesamos la facultad solamente.

Fadrique dijo: ¿Qué? ¡Por vida mía! Que la medicina en razón está fundada, y, aunque yo no la estudio como vos, podrá ser entender la cosa.

Hugo se tornó a reír de gana, y después dijo así: Entraba mi mujer en el sexto día de su enfermedad y diola un gran frío sin ocasión alguna, y poco después comenzó a desvariar con mil modos de locuras y desvaríos muy donosos. Vista esta novedad, enviaron a llamar al médico que la curaba; el médico, muy turbado, comenzó a raparla la cabeza, ponerla defensivos, echar ventosas, las cuales no se dejó ella fajar, diciendo mil gracias desvariadas, que a muchos de los estantes hacían reír y, al médico, turbar más; el cual decía que si él tuviera la contrayerba, o la piedra bezar, o una otra conserva de jacinto que se hacía en la Corte, él la diera sana, pero que, ansí, ella estaba puesta en peligro y que Dios la socorriese, que Él que la hizo de nada, la podía dar

vida; y por abreviar: la dejó en estado tal, a su parecer, que a la mañana no la visitó como que era muerta. Envió a un su criado a que oliese lo que pasaba, y sabido que no estaba la puerta barrida, fue a la visitar, y halló, por relación, cómo la había venido un sudor copioso, y, visto que estaba libre de calentura, dijo: “Mejor está algo, pero verdaderamente que estos males son traidores, y que no hay que fiar, y tengo miedo que al catorceno no llegue la ejecución de la amenaza que nos dio el sexto”. Así dijo Hugo, y volvió a se reír con una grande gana más que nunca y tan descompuestamente, que pensaron que estaba fuera de sí.

El Pinciano dijo entre sí: ¡Por vida mía, que este hombre debe ya estar arrepentido de haber sentido tanto la muerte de su mujer, y, ansí, agora se huelga con las amenazas que a su vida della amenazan!

Y después: Ahora bien, señor Hugo, sepamos qué es la risa.

Hugo dijo: ¿No dije ya que no es para todos? Y será menester leeros una lección de medicina para que lo entendáis; mas un buen entendimiento todo lo que es puesto en razón alcanza: debéis saber que aquel frío y aquel desvarío

suele venir naturalmente a los que tienen la enfermedad que mi mujer tenía; y naturalmente al frío y desvarío suele venir un sudor, y quedar buenos repentinamente los enfermos.

Calló Hugo y dijo el Pinciano: Pues todavía se pregunta que de qué os reís.

Y luego Hugo: ¿Vos, señor, no lo veis? Si el frío y desvarío vinieron naturalmente, como mensajeros del sudor y de la salud, ¿de qué se alborotaba el médico?, ¿por qué desahuciaba la enferma?, ¿y para qué raparla la cabeza, ponerla defensivos y echarla ventosas?

Ya lo entendemos, dijo Fadrique y os reís con mucha razón. Mas ¿sabéis qué me parece? Que el médico era el que desatinaba, y que a él le habían de echar las ventosas, rapar la cabeza y poner defensivos.

Está muy bien dicho, dijo Hugo, muerto de risa; y a los temores que pone, respondo que no los creo.

A eso, respondió el Pinciano, no era menester responder, que bastaba haber errado en lo primero para tener por cierto que así lo haría en lo segundo.

Fadrique dijo: No ha sido mal ante de comida ésta; y, según el prólogo, pienso que habemos de

tener hoy comedia; y, pues nos queda harto tiempo para razonar, comamos a la veneciana hoy.

Dicho, dieron fin a la plática y principio a la comida. Los tres convidados comieron muy a su sabor y sin hablar palabra en todo lo que fue comida. Y, dadas las gracias y alzando los manteles, dijo Fadrique: Por cierto, que le debe mucho el señor Hugo a la señora su mujer, que gran tristeza ha sentido con su mal y alegría grande con su bien; pero ella lo debe merecer todo, que le querrá mucho.

Mucho y cómo, respondió Hugo. Yo diré qué tanto, si me dais licencia a que lo diga.

Y aún os lo rogamos, dijo Fadrique.

Y Hugo: Desta manera: anduve aficionado a mi mujer cuatro años, y ella me miraba de la manera que una doncella honesta honestamente puede mirar a un hombre que la mira con ojos de casamiento: y, a mi parecer, si la honestidad la diera lugar, me mostrara más el amor. Así vivimos este tiempo, ella esperando y yo desesperando, hasta que vino la boda que dio fin a sus esperanzas y mis desesperaciones, mas no al amor, que antes éste quedó tan entero como cuanto más, y como agora que no lo puedo más encarecer. Era, en aquel tiempo, la

ordinaria plática de mi mujer, en ofreciéndose la de la muerte, que al uno y otro deseaba diese fin una misma hora, y que fuese después de tan largos años, que nos sacasen nuestros hijos en esportillos al sol; y, en suma, todas nuestras pláticas eran llenas de un amor sin medida. Sucedió, pues, que, estando en la cumbre de estos nuestros bienquereres, fui yo a ser médico a una aldea, y conmigo, mi mujer preñada en los mayores meses. Estaba ella tierna de haber dejado las casas de sus padres, y tierna también ella esperando el día trabajoso de su parto; mas me juraba que todo aquello no estimaba en cosa alguna, y que cualquier trabajo le sería muy ligero, como no fuese el carecer de mí; que ser mía imposible el poderlo tolerar. Entre otras veces que esta plática se ofreció, fue una noche, después de cena, al tiempo que me llamaron para ir a visitar a un enfermo, hombre de los granados del pueblo. Yo fui, y el mal fue de manera, que me fue necesario el detenerme algún rato en le hacer remedios. En tanto, se alborotó el cielo, turbó el aire y a la cerrada noche acabó de cerrar un nublado muy espeso, y el mismo, a abrirse por muchas partes, asordando a los oídos con truenos, y cegando las vistas con re-

lámpagos; mi pobre mujer, tierna por la edad, tierna por la ausencia de su madre y tierna por mi ausencia, y en una casa tan grande, que en el patio della se solían correr toros, estaba tan tierna, digo, que poco faltó que no pariese antes del tiempo natural. Tenía una moza que la servía, y no osaba enviarme a llamar ni aun enviar a llamar a alguna vecina por no quedar del todo sola. Al fin, ella encendió una vela a Nuestra Señora de Monserrato, y, tomando el rosario en las manos, se quedó dormida. Ya en estasazón había yo cumplido con mi oficio en la otra casa, y, viniendo a hacerle en la mía y a alegrar a mi mujer, entré por la cámara, ella despertó y, asentada súbito en la cama, llena de saña, dijo: “¿Ésta es vida? ¿Ésta es vida? ¡Los diablos me lleven, si me tengo de casar más con médico en todos los días de mi vida!”

Ansí dijo Hugo, y el Pinciano con Fadrique quedaron grandemente descompuestos de risa del amor de la recién casada.

Y dijo Fadrique: Por cierto, señor Hugo, está bien encarecido el mucho amor que vuestra mujer os tiene, pero a ese tiempo ella no querría compañía con vos en la muerte, sino que vos os fuédes por vuestra parte y primero.

Así me parece, dijo Hugo, que por tanto he contado mi historia.

El Pinciano dijo: Lo pasado, ha pasado muy deleitoso, y yo deseo que lo que resta me sea útil, y se trate de algo de la materia empezada.

Muy bien es, respondió. Fadrique. Y, visto que Hugo callaba, dijo: Ea, señor Hugo, pues ayer nos hecistes llorar con vuestra trágica, razón será que nos hagáis hoy reír con vuestra comedia, que esta materia es razón hoy se toque, así por la alegría que todos tenemos, como porque el prólogo ha sido cómico; y más que, pues a la épica no se le dio el primer lugar en las especies poéticas, es razón que no se le dé el segundo, sino que, hecha un Toledo en Cortes, de enojada no quiera asentarse sino en el último lugar.

Hugo dijo: Esa razón me arma muy mucho, y, con ella, todas las demás, y así doy principio a mi comedia.

Ahora, como dice Aristóteles, los inventores de la comedia por negligencia sean ignotos, agora, como algunos sienten, hayan sido Formis o Epicarmo, ella fue dicha deste nombre “como”, griego, que en castellano quiere decir “barrio”, porque sus autores andaban, de barrio en

barrio, tomando las figuras que se les antojaba y haciendo personas y condiciones de aquellos cuyas figuras se vestían, pintando al hombre vano, hablador, lisonjero, glotón, y, a los demás, viciosos, según lo eran, y aún algo más feamente; porque la comedia es imitación de peores que ellos eran, como dijimos de la tragedia que lo era de mejores. Esto se hacía al principio, tomando no sólo los vestidos y condiciones de los que eran imitados, pero también los nombres mismos. Las leyes justas moderaron esta demasiada y ordenaron que ningún cómico trajese a la acción nombre particular de hombre alguno por los escándalos que dello resultaban, y como, hecha la ley, se inventa la malicia, la inventaron algunos poetas poniendo en sus escritos los propios nombres de los que querían reprehender fuera de las acciones y representaciones: a este poema dijeron sátira, el cual, quitados los nombres, era entonces un santo poema y del cual no es agora tiempo. Otros poetas cómicos no buscaron malicia contra las leyes, sino, obediéndolas, siguieron sus poemas de la manera que hoy se usan, describiendo y representando, no al individuo, sino a la especie de los hombres malos y viciosos, sin poner nombre alguno ni

aun seña por donde fuesen conocidos, porque la seña vale tanto como el nombre. Es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Heráclito, la comedia lo es de Demócrito; y, así como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquélla, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir, y la comedia con sus risas, prudencia para se gobernar el hombre en su familia. Por esto algunos difinen a la comedia deste modo: “Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana”. Hay quien la difine a mi parecer mejor, y dice que la comedia es “poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre”.

Fadrique dijo: Buena me parece por cierto la difinición, pero mirad, por vuestra vida, si es mala ésta: “comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa”. La cual tiene todo lo que las demás difiniciones, y enseña la repugnancia y contrariedad que con la tragedia tiene más manifestamente.

El Pinciano dijo: A mí parece bien.

Y Hugo: A mí, también.

Y Fadrique: Adelante.

Hugo respondió preguntando: ¿Quién adelante? Vos, señor, habéis dado la definición aprobada de los que aquí estamos, y es razón prosigáis, porque lo que se ha de decir, ha de ser sobre la interpretación della, y vos que la dais, sois obligado a la interpretar.

Pláceme, dijo Fadrique, y luego así: Imitación es activa la comedia; por activa, se diferencia del poema épico y ditirámbico; y, por medio de deleite y risa, se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia.

Por cierto, dijo el Pinciano, vos habéis hecho una breve diferencia entre la tragedia y la comedia, porque están los libros llenos de mil maneras de diferencias entre esas dos acciones.

Si basta una, dijo Fadrique, ¿para qué tantas?

Y Hugo: Bien dice el señor Fadrique. Sí basta; mas no puedo pensar, digo, creer que tantos como han escrito, hayan ignorado lo que vos sabéis; y tengo sospecha que no en balde hicieron mención de tantas diferencias, y que, visto que

ni una, ni otra, ni otra no bastaba sola por sí, fueron añadiendo más y más diferencias para que la universalidad, en que las unas faltaban, supliese en las otras.

Fadrique: No lo entendía yo así, sino que, aunque cualquiera de las diferencias basta para la distinción, por más superabundancia se pone otra y otra; pero veamos qué diferencias son las comunes, y, si todas no fueren comprendidas en esta mi definición, yo habré errado.

Eso deseo, dijo Hugo, que las oyáis, para que me respondáis a algunas dificultades que se me ofrezcan. Es la primera de las diferencias que entre la tragedia y comedia se ponen que la tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes, y es la segunda que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no; la tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, no; la cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario; la quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir; la sexta, que la tragedia se funda en historia, y la comedia, estoda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna, como ya se

dijo antes; la séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, bajo; y aun otras muchas más que no me acuerdo ponen los escritores, y ansí me admiro que vos, con sola esta palabra “por medio de pasatiempo y risa”, queráis diferenciar a la comedia de la tragedia.

Yo digo, dijo Fadrique, lo que entiendo desta plática; vos, argumentad lo que os pareciere, que para mí muy poco hacen las autoridades no fundadas en razón; mas, porque no os canséis, siguiendo el orden comenzado vuestro, digo: A la primera, que ella es la misma diferencia que la mía, porque las personas graves ríen poco, que el reírse mucho es de comunes; y, diciendo “por medio de pasatiempo y risa”, es decir que las personas de las comedias no han de ser graves ni grandes.

Hugo dijo entonces: ¿Pues qué me decís del *Anfitrión* de Plauto? ¿No son harto graves aquellas personas, pues contiene reyes y aun dioses? ¿Y las comedias togatas y trabeatas no eran de gente patricia y grave?

Fadrique dijo: El *Anfitrión* de Plauto que decís, no es pura comedia, porque el mismo Mercurio, prologando, la dice tragicomedia por

la mezcla que tiene de las personas graves y de lo ridículo; de las togatas y trabeatas podemos decir lo mismo, que no son puras comedias y que tienen olor de lo trágico.

Hugo replicó: Mirad lo que decís, señor Fadrique, que tienen todas las partes de vuestra definición, porque son imitaciones activas hechas para deleite y risa.

Así es la verdad, respondió Fadrique, mas considerad que no tienen lo ridículo que a una pura comedia conviene, y que faltan burlas muchas y palabras de donaire mucho en esas acciones por guardar el decoro a los dioses, reyes y personas principales, a los cuales es desconveniente la plática que engendra risa. A la segunda diferencia no hay que responder, que es la mía del todo, porque, si la tragedia está llena de temores y peligros, no podrá criar pasatiempo y risa, sino lástima y compasión: la comedia que no los tiene, puede y es apta para hacer la risa y pasatiempo que habemos dicho.

El Pinciano dijo entonces: Por cierto, señor, yo he visto en comedias muy finas y puras muchos temores, llantos y aun muertes.

Y Fadrique entonces: Ansí yo también, mas pregunto: ¿esos temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír?

Hugo se quedó un poco pensativo, y Fadrique prosiguió diciendo: Para reír son todos éstos, no para llorar; y, si vos dellos no os reís, merecéis que se rían de vos. ¿Qué cosa más de reír que ver a un mozo, desollado de una ramera, lamentarse que le ha chupado su hacienda y salud? ¿Y qué cosa más de reír que ver otro tonto enamorado llorar la ausencia de su dama? ¿Y qué más que ver a la dama llorar de celos a su amante? ¿Y qué más de reír que ver los enredos de una alcahueta o rufián marañados para engañar al uno y al otro? ¿Y qué más de reír que ver a un siervo malicioso lleno de temor y miedo que le han de apalear por algún embuste que hizo? ¿Y qué más de reír que ver a un enamorado suspirando, la noche de enero, en la calle y sazón helada, por la que está durmiendo a buen sueño y, si despierta, se está riendo dél? Si desto no os reís que merecéis, digo otra vez, se rían de vos.

Con todo cuanto me decís, dijo el Pinciano, veo yo que lloran los actores mismos en las comedias, y aun algunos oyentes, y veo también muertes en algunas dellas.

Y Fadrique: Sí, algunos oyentes hay tan blandos de carona, que lloran en comedias; y los que, siendo de buen juicio y espíritu, lloran,

teniendo conmisericordia y lástima, será por ser la acción más trágica y triste de lo que convenía para la comedia. Así que los tales sentimientos, o son por demasiado sentido del oyente, o porque el poeta, dejando de guardar la perfección cómica, resbaló en la trágica; porque, así como el deleite de la compasión sólo toca al de la tragedia, el de la risa es propio de la comedia, como está dicho. Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores y representantes solos, y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un viejo avaro, un rufián o una alcahueta.

Fadrique calló y Hugo dijo: No hay que dudar.

Y el Pinciano: Ya no tengo duda, porque el maestro me ha sacado della.

Y luego Fadrique: Es la tercera, que la tragedia tiene tristes y lamentables fines, y la comedia, alegres, la cual no sólo no contradice, mas confirma a mi diferencia, y es también una con ella.

Hugo dijo entonces: Pues las tragedias también suelen tener alegres fines.

Fadrique respondió: Sí, mas no la comedia tristes jamás.

Hugo replicó: Pues, si la una y la otra tienen alegres fines, ¿en qué se diferenciarán?

Yo lo diré, dijo Fadrique: En que si la tragedia alguna vez, que son pocas, viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compasiones de los oyentes, como antes, hablando de la tragedia, se dijo; mas la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa.

El Pinciano dijo: ¿De manera que el fin alegre o triste no diferencia y distingue a la tragedia o comedia?

Y Fadrique: No, porque la *Ifigenia* a do ella había de ser sacrificada; ni la otra adonde ella había de ser sacrificadora y sacerdotisa; ni otras algunas, de las que llaman simples, tienen fin triste; ni las demás de las que dicen dobles,

adonde hay acciones de dos: la una, principal, y la otra, menos principal, en las cuales el uno es vencido y muerto y el otro queda, no sólo vivo, mas vencedor, como lo son muchas de las épicas trágicas; y desto no es agora lugar.

El Pinciano replicó diciendo: Yo no entiendo bien esta cosa, porque, si no me engaño, los días pasados dijistes que la tragedia había mezclado a su acción los dichos sátiros para aguar la melancolía y dar risa a los oyentes.

Fadrique respondió: Bien está, que esas acciones eran episódicas y fuera de la esencia de la fábula; que, en la verdad, la tragedia no consiente la alegría en lo general. La cuarta diferencia decía que hay gran quietud, al principio, en la tragedia y, después, gran perturbación; y en la comedia, al contrario: perturbación al principio y quietud al fin; la cual diferencia no es cierta siempre, mas, antes, ansí la una como la otra fábula debe, al principio, irse perturbando poco a poco, y creciendo más la perturbación, y añudándose más la cosa, hasta la parte que fue dicha catástrofe y soltura; en el añudamiento y perturbación de la cual fábula está la diferencia esencial y importante, dicha tantas veces, de lo ridículo y espantoso y miserable, porque en la

tragedia va creciendo la perturbación temerosa y misericordiosa, y en la comedia la perturbación llena de risa en los oyentes. Esta sola es la diferencia esencial; que el fin ser alegre o triste, no lo es, como es probado por ambas *Ifigenias*. La quinta tampoco es diferencia verdadera, mas, antes, parece contraria al juicio del Filósofo, el cual dice que la tragedia es imitación de mejores, y la comedia, de peores. Y dello se colige que en la tragedia han de enseñar la vida que se debe seguir, y la comedia la que se debe huir. Lo que yo siento es que la una y la otra puede enseñar lo uno y lo otro. Ni la sexta diferencia es cierta siempre, porque la *Flor* de Agatón, alabada de Aristóteles, y la *Historia* de Heliodoro, tan loada de todos, no tuvieron fundamento en verdad alguna. La séptima, que la tragedia es hecha en alto estilo, y la comedia, en bajo, no es diferencia nueva, porque es anejo el estilo a la persona que habla: que, si en la comedia es persona común, y en la tragedia, grave, como es dicho, claro está que el desta ha de ser estilo grave, y el de aquélla, humilde; y, si es en las paliatas y togatas, también será el estilo grave, como el de la trágica por ser graves las personas destas especies de comedia, como

después veremos. Veis todas estas diferencias y que todas son inciertas, sino son aquellas que tocan en ridículo y gustoso y donoso, por sólo el cual se diferencia la comedia de la tragedia.

Hugo dijo, entonces: Pues yo sé de una diferencia cierta, diferencia que se os ha caído de la memoria, que es de los chapines y zuecos.

El Pinciano se rió como de cosa nueva y dijo: ¿Qué es eso de zuecos y chapines?

Fadrique respondió: Yo os lo diré. De tres formas y maneras salían al teatro los actores antiguos y representantes: o en chapines altos, que decían coturnos, o en mulillas, que decían zuecos, o a pie llano, que decían planipedia. Los coturnos y chapines altos usaban los trágicos en las personas trágicas y graves; las mulillas y zuecos, en los cómicos y ciudadanos, y la planipedia, a pie llano, los dichos mimos, ya se sabe quién éstos son. Y, si las matronas nuestras se han alzado con los chapines, y las mozas de servicio, con las mulillas, y apenas se halla un hombre que pise llano, ¿para qué queréis que haga mención de lo que ya no es en uso a los poemas activos?

Hugo y el Pinciano se rieron mucho y dijeron que estaba muy bien respondido y que en

la verdad lo ridículo era sólo lo que totalmente distinguía al un poema del otro.

De manera, dijo el Pinciano, que, así como la trágica tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa.

Esto dicho, el Pinciano calló un poco, y, visto aquel punto se quedaba por llano, prosiguió diciendo: Ahora, pues, señor Fadrique, el señor Hugo nos dio tanto que llorar ayer con sus miedos y compasiones y muertes trágicas, trayendo en consecuencia las personas y las maneras para mover a miedo y compasión al oyente, razón será que en lo ridículo o risueño se toque algo; y que, pues ayer lloramos tanto, no se pase hoy el reír en breve, y, al fin, se trate algo de la risa, porque soy aficionado a comedias y amo saber dellas más, y más este punto, como más esencial.

Fadrique respondió: Por cierto, señor, vos me queréis poner en una dificultad no pequeña; no es la materia del reír como la del llorar; que ésta es cifrada, y aquélla, esparcida y difusa, y las cosas que mueven a llanto se reducen fácilmente a número cierto, mas las que a risa, no tienen número de muchas que son.

Bien está, dijo Hugo, que, si vos queréis, todavía nos diréis más de lo que nosotros alcanzamos.

Y Fadrique: Pudiera ser que no, mas, porque no me tengáis por mal compañero y extraño huésped, os quiero obedecer. Y, dejando lo urbano dicho y, lo venusto, que así dicen los dichos y hechos cortesanos y discretos y agudos que no producen risa, tratemos de solos aquellos que la crían y fueron dichos salados de algunos porque, así como lo salado da sed, éstos la dan de escuchar, y a mí fastidio de decir cosa, que esta materia de la risa es fundada en torpeza y fealdad, y así será fuerza que yo sea en ello feo y torpe.

En cosa tan conocida como ésta de la risa no me parece que hay que definir más de que la risa es risa. Así como la definición es clara, la división es oscura. Haré lo que pudiere para reducirla en orden conveniente. Digo, pues, que la universal naturaleza, justa en todo, dio pocas asas y lugares de adonde se tome el miedo y misericordia, llanto y tristeza, y dio muchos de adonde se tome la risa, la cual es contraria del todo a los ya dichos. Y esto fue hecho con suma providencia para que las muchas y breves causas de reír se pudiesen aparejar con las pocas

y largas de llorar, así que, si el llanto es largo en la vida humana y la risa es breve, las causas y ocasiones de reír son muchas, y las de llorar, no tantas. Son muchos, digo, los motivos y muchos los lugares, porque la risa está fundada en un no sé qué de torpe y lo cual hay en el mundo más que otra cosa alguna. Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza.

El Pinciano dijo entonces: Yo lo he así oído decir de Aristóteles, en sus *Poéticos*, y de Cicerón, en el segundo *De oratore*, mas no lo entiendo bien, porque me parece que me río muchas veces de cosas que no tienen parte en lo feo y torpe.

Fadrique dijo: Hablaremos de esas cosas después que por ejemplos hayamos fundado nuestra proposición: conviene saber: que lo ridículo está en lo feo. Digo así: que como las más cosas del mundo se reducen a obras y palabras, así también la risa se reduce a palabras y obras. De las obras ridículas trae por ejemplo Aristóteles la cara torcida de alguna persona: y es así la verdad, que, como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa. Y éste basta, por ejemplo, de las obras ridículas,

las cuales son muchas, y que se pueden mal poner en orden y concierto, porque todas las que son disparatadas y necias, como no vengan en daño notable de alguno, son ridículas; que, cuando traen consigo daño notable, vence la compasión a lo ridículo y piérdese del todo la risa y ansí un cuerpo o un rostro naturalmente feo y contrahecho causa risa, lo que no hace causado por enfermedad, porque entra la compasión del dolor y no consiente entrada a la risa. Esto mismo acontece cuando un hombre da una caída, que, si se hizo daño notable a su persona, nadie hay tan maligno que se ría, pero si el caído se halla sin daño, ¿quién habrá que se pueda contener la risa?

Yo, no, a lo menos, dijo Hugo; que un día me llamaron para visitar un Grande de estos reinos que había caído de un caballo yendo a caza, y, visto que el daño no era de momento, fue tanta la risa que me vino de sólo acordarme de la caída del señor, que, no pudiéndome contener, me puse detrás de las cortinas de la cama.

El Pinciano dijo entonces: Confieso que yo también padezco esa enfermedad, y me agrado que sea común a todos, mas pregunto: ¿qué torpe o qué feo hay en una caída?

Fadrique preguntó al Pinciano: Pregunto: ¿hay algún hombre o mujer que caiga hermosamente? Si la caída es sin culpa del que cae, trae consigo fealdad en el cuerpo y descompostura dél, y si cae por culpa suya y falta de aviso, lo cual es más ordinario, allende de la fealdad del cuerpo, trae otra del alma, que es la ignorancia.

Yo quiero, dijo el Pinciano, apretar más este negocio. ¿Qué ignorancia hubo en el señor que cayó, si el caballo era un demonio? ¿Y qué fealdad hubo en la caída?

Hugo: ¡Si estaba seis leguas del caído!

Fadrique se puso a pensar un poco y dijo después: Fealdad fue del que cayó, sin hacerse daño notable, haber tenido miedo mucho y alboroto al tiempo del caer, y este pavor que sin porqué se presupone, es fealdad. Y, si esto queréis más claro, imaginad un hombre que huye de otro que le arroja naranjas de piedra, y otro que huye del que le arroja naranjas de cera, llenas de azahar, y veréis que, del primero que huye con razón, tenemos compasión, y del segundo nos reímos por el engaño que padece: y no me digáis que yo también, si cayera, tuviera antes del caer miedo, y, con éste, después que

viera el poco daño, me riera del miedo que tuve sin porqué, según lo que sucedió. Olor de fealdad y torpeza ha de haber necesariamente en la cosa ridícula.

Pregunto, dijo Pinciano, ¿qué obra fea hubo en esto que diré, lo cual causó mucha risa? Estaba 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 escarcela que traía; el labrador pasó adelante dos o tres pasos y cuando vio la cáscara sin meollo, se quedó mirando al cielo, como que algún pájaro se la hubiera 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.

Cuento es ridículo ése, dijo Fadrique, y mucho, porque tiene lo feo doblado: fealdad de parte del labrador, que fue la ignorancia, y fealdad de parte de los estudiantes, que fue picardía. Y, si consideráis atentamente en todos estos hechos ridículos, hallaréis lo mismo; y es tan verdad esto, que muchas cosas que de suyo

no son ridículas, se hacen tales por la fealdad sola del lugar de donde salen; y si no, advertid en la ventosidad, que, si sale por la boca del hombre, no hay hombre que se ría jamás, pero, si por la parte contraria, ¿quién hay que no se mueva a risa, especialmente en tiempo y en sazón?

Hugo dijo: Sí, harto reído fue el caso de Boscán ante su dama, al cual salió un suspiro, sin licencia de su dueño, por la dicha parte, y dio tanto qué reír, que hay opiniones por aquel solo suspiro haber sido Boscán más famoso que por los metros que hizo.

De otro, dijo Fadrique, me acuerdo yo harto reído y más provechoso.

Y el Pinciano: Si fuere pulla, que no valga.

No, dijo Fadrique: Fue el caso que eran unos representantes haciendo una comedia en casa de un gran señor destos reinos, adonde estaban muchos señores titulados y no titulados con sus mujeres, que habían sido convidados por el señor de la casa; sucedió, pues, que salió un entremés, y en él, un rufián muy bravato, cuyas bravezas vinieron a término que un pajecillo le quitó la espada, y le hizo poner de rodillas en el suelo y, alzando la espada desnuda en alto,

le dijo que se confesase. Al tiempo que esto oyó el bravo espadachín, soltósele una ventosidad por la parte inferior que atronó el aposento; el uno y otro representante se entraron atajados, sin más hablar, y la gente quedó descompuesta de risa, y que agora no acaba. Después de haber pasado una ola della, envió el señor de la casa a saber si había sido hecho aquel sonido con algún artificio, y el que fue, halló al autor de la comedia riñendo con el de la ventosidad por lo que había hecho; él se disculpaba diciendo que aquellas cosas no eran en manos de las gentes y que fue obra del miedo, forzada y no voluntaria. El señor supo esto y diciendo: “representante que sabe hacer tan bien su persona en la comedia, justo es que sea remunerado luego”, y le envió una grande taza dorada con un regalo muy donoso, y fue: que él le enviaba aquel vaso porque, de aquí adelante, no los diese a beber en el otro. Todos los demás señores, queriendo imitar al dueño de la casa, le enviaron sus joyas, y, aunque la comedia fue muy graciosa y ridícula, no tanto como en la hazaña del bravato.

No me tenéis más que decir, dijo el Pinciano, veo que es ansí lo que decís: y me acuerdo

de una melecina del conde de Benavente y del doctor Villalobos y de Mari-García que dio mucho que reír, y el día de hoy le da; y hallo, por mi cuenta, ser la causa que, como decís, la risa está fundada en lo feo y torpe.

Y Hugo dijo: También me acuerdo yo, no de oídas, sino de vistas, una confirmación no pequeña al propósito, mas quiérola dejar para otro tiempo.

Fadrique le rogó la dijese. Hugo dijo: Presto es dicha. Yo visité a un caballero del hábito de Santiago, persona grave en su condición y grave en su edad, porque tenía setenta años y más. Era su enfermedad un dolor de ijada, para el cual le ordené una melecina. Él dijo que en su vida la había recibido y que le diese otro remedio, que aquél era excusado: yo le dije que no sabía otro que fuese más cierto y seguro, y que se le quedaba escrito, que la necesidad le diría lo que había de hacer; en esto me fui y volví a la tarde a le visitar, al cual hallé riendo descompostamente, que yo me admiré y dije: “Buena señal es cuando el enfermo ríe”. Él me respondió riendo: “Pues yo os prometo que el dolor es poco menor, mas, después que me acuerdo de la manera que me puse para echarme la melecina,

yo no soy mío ni poderoso para resistir la risa”. Y, dicho, comienza a reír de nuevo.

Ejemplo es ése, dijo Fadrique, harto al propósito de lo que se va hablando. Y, si queréis más confirmación, fingid que cuatro hombres están en conversación; de los cuales, el uno, tesorero de algún señor, el otro, médico, y los otros dos, gentiles hombres; y que al uno dellos le traen una carta y que, leída, parece de poca importancia, y así lo entienden todos; si el tesorero a quien se dio, dice della: “ésa será buena para hacer recetas”, será dicho gracioso por la metáfora, porque su intento era decir que “para pólizas”. Y, si se diera al médico y dijera: “ésa será buena para pólizas”, también el dicho tenía de lo agradable por la misma metáfora, y no tuviera ridículo, porque no tenía algo de lo feo. Pero, si el uno de los gentiles hombres dijera: “mejor será para biznaga”, sin duda fuera ridículo por lo feo. Y si el otro dijera: “buena será para el bote de todas las conservas”, fuera más ridículo por el primor mayor en mayor fealdad, por la proporción que hay del servidor al bote, y por la desproporción que tiene lo que contiene a la conserva. Quede, en suma, asentado que tanto es una cosa ridícula, cuanto participa de torpe-

za y fealdad en cierta forma, agora sea en obras, agora en palabras. Y, por esta ocasión, también son las acciones trágicas más convenientes a reyes que no las cómicas, a los cuales se saca mal la risa, ni con garabatos, especialmente en actos públicos. Y advierto que, como dijimos en la trágica, el que quiere mover lágrimas, si no lo sabe hacer, mueve a vómito. Resumiendo, pues, la cosa, digo: que la materia de la risa está en obras y palabras, y que las obras son como las palabras, en las cuales hay alguna fealdad y torpeza. Las obras se pueden mal reducir a orden cierto, sino al general y universal que está dicho, y es: que la obra fea, necia o disparatada, en cierta sazón y coyuntura, es productora de la risa, como la de un hombre apasionado del miedo, que, por escaparse, se pone debajo 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 juicio; y del avaro que saca el dinero de la tierra con grande afán y, después, voluntario le sepulta y entierra. Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, manos, contrahaciendo a alguno, como los mimos y representantes hacen, los cuales suelen tener mucho de lo ridículo. Déstos

y otros semejantes se pueden tomar los lugares de la risa, en cuanto a las obras; y, en cuanto a las palabras, es de advertir que el que dice la palabra ridícula, debe quedar mesurado para hacerla más risueña; y que de las palabras, unas son urbanas y discretas, que, sin perjuicio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede parecer delante de reyes. Las demás, que nacen de la dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras, son malas, y ansí se guarde el cómico della en todo caso de acciones delante de reyes y príncipes grandes, los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad.

El Pinciano preguntó: ¿Pues aquel suspiro del representante medroso no pareció mal?

Con todo eso, dijo Fadrique, no lo tengo por seguro ante semejante teatro, porque pudiera oler mal. Y, viniendo a lo principal de lo ridículo, que consiste en palabras, digo que se pueden mejor reducir en orden, y que de la arte de bien decir puede tomar la suya el cómico para el hacer reír, y se puede aprovechar, según el tiempo y sazón que al poeta mejor pareciere. De la oratoria materia, que es la cuestión, tomará el poeta cómico lugar para su risa, si finge

alguna que sea disparatada, ridícula y necia, cual fue la de los dos litigantes que gastaron su hacienda sobre por quién había cantado el cuquillo; y cual fue también la del marido y la mujer que, habiendo acabado de poner unos olivos, comenzaron a poner dificultad a qué precio habían de vender las olivas. Y éstos basten por ejemplo de la cuestión, advirtiendo que la cuestión ridícula quiere nacer siempre de algún disparate de opinión.

De las partes de la oratoria se toman también argumentos de risa; y, así como los retóricos sacan sus argumentos para suadir, pueden los cómicos sacarlas para mover a risa de los mismos lugares que la invención da. De la definición sea ejemplo el que definió a la mujer diciendo: “La mujer es sarna del espíritu del hombre”, queriendo decir que, como la sarna trae inquietud al cuerpo, la mujer trae en desasosiego al alma del hombre. De la etimología se sacarán también modos de reír de dos maneras: o por el sentido propio, o por el contrario; por el propio, como decir que la mujer tomó nombre de muerte y no de muelle; y, por el contrario sentido, como decir que al Jurista dicen letrado, como al negro, Juan Blanco. De la participación

o división, como la que respondió Galba a uno que le pidió prestada una capa aguadera, al cual respondió: “Si no llueve, no te es necesaria; y, si llueve, la habré yo menester”, la cual sería más ridícula si fuese más fea, como de uno que, recibiendo olor malo, dijo: “o es mierda o asan torreznos”.

Hugo dijo: Acójome en esa partición a los torreznos.

Y Fadrique prosiguió diciendo: De los conjugatos se tomará aquello de Ovidio: “con oro tiene el hombre honra; del oro le viene el ser temido; por oro es amado de las damas; y, al fin, reina el oro; éste es siglo de oro que no el pasado”. Del argumento de menor a mayor ejemplo el cuento que se dice entre el cardenal Fray Francisco Ximénez y un litigante, el cual tenía un pleito ante el vicario de Alcalá, y, sospechando que estaba inclinado a la parte contraria, pidió al cardenal diese un otro juez con el vicario para que mejor se declarase su justicia. El arzobispo le dijo que de adónde quería que le trajese acompañado a su vicario, y esto, con un poco de cólera. El litigante dijo: “Señor, de Madrid se puede traer”. Y, luego, con más cólera le dijo el cardenal así: “¿Qué hombre

puede haber en Madrid que pueda ser acompañado de mi juez?” Aquí el litigante se encolerizó y dijo: “¡Cuerpo de Dios conmigo! ¿Pudo dar Tordelaguna a un hombre para arzobispo de Toledo, y Madrid no puede darle para acompañado, del vicario de Alcalá?” Este ejemplo baste del argumento de menor a mayor, el cual es de la especie de los agudos y discretos, y del argumento de mayor a menor será uno de los rudos y simples: fue un hombre a la plaza una mañana a coger trastejadores para su casa y, teniendo noticia que eran unos de aquel oficio, se llegó a ellos y les dijo: “Hermanos, ¿habrá aquí alguno de vosotros que sepa trastejar una casa?” El uno dellos respondió: “¿Y cómo? Agora hombre hay aquí que ha trastejado en Salamanca”. Y argumento del contrario, como el dicho de Vasco Fernández, portugués, y de un criado del Rey Católico, y fue que, en la guerra de Granada, Vasco Fernández fue con su caballo corriendo, y, entrando en Granada, clavó con su puñal un escrito en una puerta, el cual decía: “Aquí llegó Vasco Fernández”. El ya dicho criado del rey tomó otro caballo y, habiendo entrado en Granada más adelante, clavó otro escrito que decía: “Aquí no llegó Vasco Fernández”. Y

del diverso, el dicho del predicador portugués en el sermón de la victoria de Aljubarrota, el cual, estando en la narración de la postura de los escuadrones, dijo: “Estaban los cristianos de la una parte del río, y los castellanos, de la otra”. Y del disímil, como lo dijo don Diego de Mendoza de un cardenal legado al emperador el cual cardenal era muy pequeño y muy gordo, y dijo don Diego: “que más parecía chichón que cardenal”. Y deste disímil, y del símil, jugando del equívoco, se harán mil formas de mover a risa, y, especialmente, en castellano, porque abunda de más equívocos que otra alguna nación, ansí como el griego de metafóricos: en el símil se pueden poner todos los que decimos apodos, los cuales, por tomarse de muchas partes, son también innúmeros; porque el apodo se puede tomar del espíritu, como se dice al inquieto que tiene el espíritu de azogue; y del cuerpo se puede tomar de la grandeza, como el que dijo, de un hombre largo, que era bueno para portero, que podría emplazar por las ventanas, y de un hombre menudico, que parecía pasa de Corinto, y de chico y gordo, como el que dijimos del cardenal poco ha; y de la figura, como el que uno dijo de un hombre delgado, chico y

moreno, que parecía hebilleta de cobre. Y del argumento que de las señales se toma puede ser ejemplo el de un hombre que, quejándose a un capitán que le habían despojado unos soldados de su compañía, fue preguntado del capitán si llevaba el jubón que entonces traía vestido al tiempo que le despojaron; el hombre dijo sí, y el capitán respondió: “No eran de mi compañía, que, a serlo, no os le dejaran”. Y en los adjuntos lugar y tiempo se pueden hacer y se hacen razones ridículas, ansí como en razón de las personas; en razón de lugar fue gracioso un mayordomo de un caballero pobre que, dando cuenta a su señor del gasto de aquel día, entre otras partidas, tenía una que decía: “de quitar el estiércol de la caballeriza y la barba de su merced, tres reales”. Y, si queréis del lugar otro más ridículo, por ser más feo, sea el de una dama, la cual tenía una grieta pequeña en un labio, y a la cual dijo un gentil hombre que la saliva dél, con su labio puesta, le sería de gran provecho; la dama respondió: “ese remedio oíle yo alabar más para las almorranas, y una negra mía las tiene”. Esto en el lugar, y en el tiempo, un cuento de un canónigo y un su criado, y fue: que, estando el canónigo en Flandes, el cria-

do, que estaba en España, escribió así: “Señor, el macho está muy malo; el albéitar le manda sangrar; vea vuestra merced lo que manda”. En razón también de tiempo se puede poner por ejemplo el dicho de un gentil hombre que, habiendo suplicado al rey cierta cosa, y el rey negándosela, le fue a besar las manos y se las besó por la merced que le había hecho. El rey entendió que el hombre había mal entendido la respuesta y le dijo: “¿Por qué me besáis la mano?” El gentil hombre respondió: “Porque Vuestra Majestad me despachó presto”.

Ese caso, dijo Hugo, más que de lo ridículo, tiene de lo faceto y discreto.

Fadrique dijo: Ansí es la verdad, porque tiene poco de lo torpe y feo. Y, en razón de persona, como el cuento vulgar de una mujer aldeana que mandó una gallina al cura, el cual se fue por su casa disimulado, y, viendo que no estaba allí, por no volver otra vez, le tomó la mejor que halló; a la mujer se lo dijo después una niña, y la mujer luego exclamó diciendo: “¡Válgame Dios! Infinitas veces, y de veras, ofrecí al diablo aquella gallina, y nunca se la llevó; y una vez que se la ofrecí burlando al cura, se la llevó al punto”. Esto en la invención. Y, en lo que toca

a la disposición, se halla también mucho de lo ridículo, especial con ignorancia; tal fue la de uno que, rogando a un señor una cosa, le dijo: “Hágalo vuestra señoría, por amor de Dios y mío y de la señora condesa, que es más que todo”. O de otro que, jurando, dijo: “¡Voto a Dios! Perdóneme Santo Toribio”, aunque este dicho se podría reducir a uno de los esquemas dicho licencia: y perdonadme, señor Pinciano, que os canso con cuentos viejos y, por tanto, desabridos.

El Pinciano dijo: Bueno está eso, señor Fadrique, aunque bobo, no tanto que entienda andáis mal en referir cuentos viejos; sé que los traéis para ejemplo, y sé que para este efecto ellos son los mejores.

Hugo dijo: Bien dicho.

Y Fadrique: Pasemos adelante a la otra parte de la oratoria que se dice elocución, porque hermosea la oración con sales y flores nuevas. Y primero de los que dicen tropos; después, de las llamadas figuras de palabras y de las figuras de sentencias o esquemas, porque todas estas cosas sin número darán lugares para nuestro intento. Entre los tropos se toma de la metáfora por necia y por discreta; sería ridícula metá-

fora, por necia, si alguno dijese al mar “perplejo” por “confuso”; y sería discreta, como la que dijo un señor por dos escuderos viejos, que, por el mes de enero, después de haber cenado, estaban murmurando dél y llorando el tiempo pasado con lágrimas vivas, por quienes dijo el señor: “jamás vi por Navidad llorar las vides, si no es agora”. Y desta figura son infinitas las gracias que están escritas, y infinitas las que se pueden ir sacando cada día.

Hugo dijo entonces: Alguno dudará si lo que habéis dicho esté debajo de metáfora o de equívoco, porque tan común es llorar las vides como llorar el hombre. Y, si ha de ser tropo, debe ser modo de hablar no común.

Fadrique dijo: Vos, señor Hugo, al fin dais por vides a aquellos buenos hombres, y, si ellos estuvieran aquí, responderían sin falta alguna.

Yo lo entiendo ya, dijo Hugo, que cuando el llorar no sea metáfora, lo es la vid.

Luego Fadrique prosiguió diciendo: El equívoco nació de metafórico, y vos me dais ocasión de hablar dél con hacer llorar al equívoco; y digo lo dicho: que dél se toman infinitas maneras de gracias, mas bastará traer una o dos por ejemplo. Y sea el primero el de Augusto, que, de

un su siervo poco fiel, dijo: “Fulano, mi siervo, es tan privado mío, que para él no hay cosa cerrada en mi palacio”. Son también especies de metáforas los refranes, en los cuales puede haber mucho de lo ridículo. Sigue en orden la alegoría, la cual es junta de metáforas, y de la cual sea ejemplo Cicerón, que dijo de Celio, orador, que tenía mejor siniestra que diestra, porque sabía mejor acusar que defender. Ésta tampoco es muy ridícula, porque tiene poco de lo feo y torpe, que, adonde no hay dicacidad, digo, murmuración o fealdad de palabra o ignorancia y simpleza, el dicho agudo queda urbano y cortesano, mas poco ridículo. Pero, si de alegoría queréis ejemplo más risueño, sea éste: un estudiante iba en vil rocín muy flaco y largo, y un mercader le preguntó a cómo daba la vara; el estudiante, volviendo la mano a la cola del rocín y alzándola dijo: “Entrad en la tienda”. Y en el hipérbaton, como otra vez, en otra ocasión dijimos: “elegante habla mente” por “habla elegantemente”. Sea ejemplo de la énfasis lo que dijo Lucio Accio: “navío con hierro”, “cortó la piedra de amolar”. Y de la hipérbole, el que para engrandecer la grandeza de un albañil dijo que podía desde el suelo trastejar las más altas to-

rres; y deste género son las mentiras ridículas, como los que dicen fieros. Esta hipérbole se hace más ridícula cuando el que quiere exagerar la cosa, la disminuye, y más, acerca de alguna cosa torpe, como fue la del predicador que en un sermón de la adúltera, afeando el adulterio, dijo que más quisiera pecar con dos vírgenes que con una casada. Y de la perífrasis sea ejemplo la monja melindrosa que, por no decir turmas con su vocablo, las dijo por un circunloquio tan feo, que yo no me atrevo a le decir; y así se hallarán en los demás que decimos tropos lugares no pocos para sacar risa, que por no dilatar dejo.

Vamos, pues, a las figuras, de las cuales digo que unas tocan al cuerpo del vocablo; otras, al alma; las que al cuerpo, o le añaden, o le quitan; otras ponen o mudan (de la forma que a otro propósito se dijo): mudando, como si alguno por decir “tanto” dijese “tonto”; añadiendo, como por decir “lengua latina”, decir “lengua latrina”; y por decir “latina”, decir “latinaja”. Y de aquí se pueden sacar innumerables figuras hechas, o artificiosa, o simplemente. En las que tocan al ánimo del vocablo se hallan también lugares para la risa, porque se hallarán en la repetición,

conversión o complexión y conduplicación, bien que yo no me acuerdo. Y en la sinonimia, como la que conmigo usó un mi criado estudiante, el cual siempre que me acompañaba, llevaba debajo del brazo los *Oficios* de Tulio, y un día por leer yo en ellos un poco le pregunté si traía a Cicerón, y él me respondió: “No, señor, no traigo sino a Tulio”. Y en la traducción, sea la respuesta de un criado del rey, al cual habían dado una posada mala, y, entre otras faltas que tenía, era no tener caballeriza; el mal aposentado se fue al aposentador y le pidió otra posada. El aposentador le preguntó qué falta tenía la que le habían dado. El criado del rey le respondió: “Una muy grande, que toda es establo y no tiene establo”. Y, si queréis otro ejemplo, sea lo que un cortesano respondió, que, diciéndole: “Fulano murmura de vos delante de todos”, dijo “más quiero ese hombre murmure de mí delante de todos, que no que todos me murmuren delante dél”. Ansimismo se hallarán en las conjunciones, difiniciones y precisiones, y en las anominaciones, ilusiones y juegos del vocablo, como si uno por decir “alguacil” dijese “guadamecil” de industria y con ignorancia; y por decir “hacanea”, dijese

“cananea”. Y, en las figuras que tienen asiento en mengua de palabras, tiene también asiento y no malo la risa. Déstas suelen usar los cómicos en personas turbadas, especialmente en las de los simples que en España se suelen imitar; los cuales, mientras comienzan muchas sentencias y acaban ninguna, hacen mil precisiones muy graciosas.

Hugo dijo: Ésos son unos personajes que suelen más deleitar que cuantos salen a las comedias.

Y Fadrique: Ansí es la verdad, y con mucha razón, porque es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera; y, al fin, es capaz de todas tres especies ridículas, porque, como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades; y, como necia, le están bien las palabras lascivas, rústicas y groseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, 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 demás: todos los cuales usaron, de siervos en sus comedias para el fin de la risa, y a los cuales faltaba alguna y algunas especies

de lo ridículo, porque, o no tenían más que la dicacidad, o la lascivia, y, cuando mucho, las dos juntas, de manera que carecían de la ignorancia simple, la cual es autora grande de la risa.

Hay también en los esquemas o figuras de sentencias mucho de lo ridículo; todas las interrogaciones o preguntas necias lo son, como la que un mozo de veinte y cuatro años que preguntó que de qué se hacía la madera. Éste sea ejemplo de pregunta necia. Y, de la discreta, sea la pregunta que hizo un soldado pequeño de cuerpo que, riñendo con otro grande y membrudo, de palabra en palabra, resbaló en la obra, y, jugando de antuviada, dio un bofetón al contrario, y, queriendo echar mano a las armas, fueron despartidos por entonces, mas, después hechos amigos por el capitán, como el que fue cargado no se pudo descargar con obras, descargábase con palabras, quejándose en todas partes que, favorecido de su capitán, un hombre, sin manos, se le hubiese atrevido; y una vez lo dijo en parte que lo oyó el que le hirió, el cual preguntó: “¿Y cuando os di el bofetón tenía yo manos?” En las respuestas hay también mucho de lo ridículo por necias y por discretas. Por necia sea ejemplo el que, preguntado cómo se

comía un panal de miel, respondió, con ignorancia, que asado y cocido. Y de discreta sea la respuesta de Julia, hija de Augusto, la cual era tan desenvuelta, que en un banquete se le pudo preguntar por qué causa la mujer, estando preñada, consentía el ayuntamiento del macho, y las alimañas, no: ella respondió: “porque son alimañas”. Hay también mucha sal en la mezcla de pregunta necia y respuesta discreta; tales fueron las de Tirio Máximo y Carpatio, los cuales habían oído una representación juntos y juntos salieron del teatro, y, después della, al salir, preguntó Tirio a Carpatio si había visto la representación. Carpatio respondió: “No, que estuve con los representantes jugando a la pelota”. En las respuestas disimuladas hay también mucho lugar de risa, y en las disparatadas; ejemplo de las disimuladas sea un ladrón famoso que, preguntándole un alcalde en jergonza, respondió: “Yo, señor, nunca aprendí latín”, y de la disparatada sea la de Cicerón, al cual dijo uno: “¿Qué haré, señor, desdichado de mí, que mi mujer se me ha ahorcado en mi huerto?” Cicerón respondió: “Yo os lo diré; dadme una postura de ese árbol para plantarla en el mío”.

El Pinciano dijo: No me parece eso tanto disparate como malicia de Cicerón.

Fadrique respondió: No malicia, por amor de mí, que Marco Tulio habló burlando y, por gracia y para divertir al hombre de su pena. Hay también respuestas retorsivas muy donosas, muchas y muy varias, que, por no cansar, paso, poniendo por ejemplo la de Cicerón a Vidio Curio, el cual tenía siempre costumbre de quitarse los años de su edad; y en una conversación se quitó tantos, que le dijo Cicerón: “Luego, cuando abogamos tú y yo juntos, no eras tú nacido”. Y en las prosopopeyas hay también mucha simiente de risa, como se dice que, estando comiendo ciertos caballeros unos peces a la mesa de un gran señor, el señor mismo los repartió con su mano y dio uno pequeño a un hidalgo, el cual, escocido de la honra, o del provecho, o de todo junto, puso el pez a su oído. El señor le preguntó qué hacía, y el hidalgo dijo: “Señor, mi padre murió en el río de a do se sacó este pez, y preguntábale yo si conoció a mi padre cuando se ahogó; y decíame el pez que no, porque era él entonces muy chiquito”. Y en la ironía, como en la de Augusto César, que, habiendo despedido a un soldado por inútil, el

soldado le dijo: “¿Qué, señor, diré a mi padre cuando esté delante dél?” Al cual dijo el César: “Dile tú que no te agradé yo”. Y en la llamada concesión hay mucho ridículo, como se vio, en Salamanca, entre dos opositores, el uno de los cuales para mejor suadir su negocio dijo a los votos, después de la lección leída – “No hay, señores, discípulo que sea mayor que el maestro, y fulano, mi contrario, ha sido oyente mío muchos días”. Pasó esto así, y el contrario, al día siguiente, respondiendo a la objeción, dijo así: “Yo, señores, concedo que no hay maestro que no sepa más que su discípulo, y que yo lo fui de mi opositor, el cual, en nueve lecciones que, para se hacer bachiller, leyó a mí y a otros amigos, nos declaró y enseñó los libros *De Arte amandi*”. Ésta fue a mi parecer una graciosa concesión. Y no lo fue menos la del padre prior de no sé qué monesterio.

Calló Fadrique y el Pinciano le rogó la dijese.

A Fadrique se le hizo pesadumbre y dijo Hugo: Pues yo la quiero decir, que a los limpios todo es limpio. Reprehendía un prior a un su súbdito y nuevo predicador que en un sermón de las vírgenes había estado demasiadamente

virginal, porque hizo en él muchos apóstrofes a ellas, diciendo que las amaba, y las quería, y que de ellas era muy devoto, y que deseaba vivir y morir con ellas y cosas desta manera, dichas más con simplicidad que con deshonesto celo. Mas no bastó su buena voluntad a que los oyentes no murmurasen, y la murmuración no viniese a las orejas del prelado, el cual dijo después al predicador que, de allí adelante, mirase cómo hablaba en aquella materia, y le dio las razones. El predicador se indignó de verse reprehendido y dijo colérico: “Pues bien, padre nuestro, ¿hay más que decir? Digo otra vez que amo a las vírgenes y que vírgenes las quiero”. El padre superior respondió con mucha flema: “Yo también, mas no las pido a voces y en el púlpito”.

Fadrique dijo entonces: De los ejemplos no es necesaria la verdad; y así éste sea uno dellos, que, en mi opinión, todos los religiosos son muy buenos y muy castos y dignos de estimación mucha; yo, a lo menos, confieso de mí que, en viendo a uno cubierto de su vestidura regular, aunque sea el más ignorante motilón, le tengo un respeto muy grande por lo mucho de bueno que debajo de aquel hábito contemplo.

El Pinciano dijo: El que otra cosa pensase, pecaría mortalmente.

Y Hugo: Y el que por la boca lo echase, sería digno de un gran castigo.

Fadrique prosiguió diciendo: Y en la deprecación hay también de lo risueño, como se vio en una de un hombre cuya mujer andaba en casa más que a medias; el cual, siendo junto con unos médicos en conversación, escuchó una disputa y cuestión sobre por qué causa naturaleza criaba leche en los pechos de algunos hombres, y habiendo respondido uno de los médicos que la naturaleza no hacía cosa en balde, y que sin duda criaba en los pechos de los hombres la leche para algún fin, y que, a su parecer, era para que el hombre a una necesidad sustentase a los hijos con su leche, esto oído por el hombre susodicho, dijo desta manera: “Señores, por amor de Dios, os ruego habléis paso, que, si las mujeres alcanzan a saber esto, nos harán criar nuestros hijos siempre, y, alguna vez, los ajenos”.

Aquí dijo Hugo: Mirad, señores, que la sal de ese dicho no está tanto en la deprecación cuanto en el dicho o concepto, porque, sin deprecación alguna, fuera el dicho muy gracioso.

Muchos dichos, dijo Fadrique, hay ridículos que no están en figura retórica alguna, sino que lo son por el concepto y sentencia solamente, pero tengo por bien reducir a figura los que pueden ser reducidos como quiera que sea.

Y el Pinciano: Mucho quisiera yo saber esto de los conceptos ridículos, porque, a mi gusto, agradan más los que cobran la gracia por la sentencia que no por la palabra.

Por cierto, respondió Fadrique, y aun yo os lo quisiera decir por saberlo, mas esto de los conceptos, como lo de las obras que al principio dijimos, carece de orden para ser enseñado; y sólo sé decir que el concepto que tuviese y expresase algo de feo de la manera que está dicha, será ridículo. Ésta es una materia tan derramada, que no siento quién la haya recogido más, ni aun tanto como lo que habéis oído; y os hago saber que aun en estas partes de la Retórica hay dificultad de dar orden entero, porque las figuras, en doctrina de Cicerón, son infinitas, y de lo infinito no hay ciencia. Así, pues, se sacan y hallan los lugares de la risa en la cuestión, y así también, en las partes de la oratoria.

Digo, breve, de las de la oración: el exordio suele ser ridículo por necio, de la manera

que fue el de un vasallo que, hablando al rey, comenzó la plática diciendo “así como la asna de Balán...”; comenzó, digo, y acabó, porque de turbado no supo más que decirlo tres o cuatro veces.

Eso, dijo Hugo, fue ridículo mucho; yo lo concedo por razón del exordio, que decir el hombre una necesidad, súfrese, mas, en las primeras palabras, que deben ser más premeditadas, es causa que la sea mucho mayor.

Éste, dijo Fadrique, fue ridículo por necio, y ridículo por discreto el exordio que luego hizo su compañero al rey, diciendo, así: “luego, señor, que le vi comenzar por asno, entendí que había de caer, lo que ante Vuestra Majestad nos ha traído es esto y esto...”, y así discurrió en lo demás, no ridícula, mas admirablemente. En las refutaciones se hallan también lugares de risa no pocos, ni poco graciosos. Y sea ejemplo una de Augusto a un mal soldado, dicho Pomponio, el cual se quejaba a sus amigos y no amigos del César, que, habiéndole servido, no le hacía la merced que sus servicios, a su parecer, merecían. Éste se fue un día ante el emperador y le dijo razones muy flacas por donde le debía hacer mercedes, y añadió diciendo que, por

servirle, le habían dado una gran cuchillada, en la cara. El César respondió: “Cuando otra vez huyéredes, no volváis la cara atrás”. Y, dejadas las retorsiones de Aristipo y las respuestas a las tácitas objeciones de Dionisio el Tirano, digo de la que...

Aquí dijo el Pinciano: De buena gana escuchara yo las que dejáis, si no recibiera vuestra persona algún enfado.

Hugo se entrepuso diciendo: Hase de dar gusto al amigo en lo que justo pide, y luego prosiguió desta manera: Tuvo Aristipo, filósofo, muy graciosas refutaciones, entre las cuales fue una que, siendo acusado que hubiese dado cuatro reales por una perdiz para su comida, lo cual no estaba bien a un filósofo profesor de virtud y templanza, respondió: que, antes, era muy propio del filósofo no estimar el dinero. Ésta sea una de las muchas retorsiones de Aristipo; y otra de Dionisio sea que, habiendo despojado de una barba larga que de oro macizo tenía el dios Esculapio, dijo que su padre no tenía barba y que no era razón la tuviese el hijo.

Basta, dijo Fadrique, y prosiguió diciendo así: Es también graciosa manera de refutar

negando una cosa dicha y añadiendo otra peor desta manera: quejábbase Domicia Romana de Junio Baso que hubiese dicho della que, de escasa y apocada vendía los zapatos viejos de sus sirvientes, y Junio la aplacó diciendo: “Nunca yo tal he dicho, señora; lo que yo dije es que los comprábades viejos para os los calzar”.

El cuento rieron mucho los compañeros y dijo el Pinciano riendo: Buena manera, por cierto, de amansar la ira es ésta.

Y Fadrique: En la especie de adversar y refutar, afirmando y confirmando, fue así: que un médico sabio, pero colérico demasíadamente, y, por ello, muy notado, servía a un señor, asistiéndole a comidas y cenas (quiero decir que le era criado, como los demás); y, yendo una mañana a la comida de su señor, tuvo palabras con un su criado en la sala, tan altas, que llegaron a oídos dél, y, alborotado, dijo a sus criados que mirasen qué alboroto era aquí; uno de los cuales respondió que no era nada, y que era el médico que reñía con su criado. El señor disimuló y prosiguió en su comida, la cual había empezado; el médico entró, hizo su salutación y púsose en el lugar que solía; calló el médico y calló el señor y callaron todos gran

rato; después del cual, dijo el señor al médico así: “Muchos médicos he conocido en esta tierra, y, entre otros, a uno, el cual era muy buen letrado discreto, de buen parecer, y, en suma, os parecís a él todo lo posible, sino que el otro era muy colérico”.

Y Fadrique luego en breves palabras cifró lo que había, reduciendo la risa a conceptos, palabras y obras, con lo cual hizo fin.

Hugo dijo: Pues no habemos bien acabado estos lugares de tomar la risa, porque, aunque es así que son los tres dichos generales, conceptos, palabras y obras, no habemos hecho memoria de una diferencia de risa llamada pasiva, la cual es de las más graciosas de todas.

¿Qué es esto de pasiva?, preguntó el Pinciano.

Y luego respondió Fadrique: Bien dice Hugo; risa pasiva se dice cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y burlado. Desta especie se ven algunas en el *Cortesano* y en otros libros; y ésta me acuerdo haber leído que un orador estaba orando contra un homicida, el cual, en el fin de la oración, sacó ensangrentado el estoque con que había hecho el homicidio diciendo: “Con éste, con éste se

hizo el crimen". Estaba el orador de la parte contraria presente, y, por convertir la compasión en risa, se alzó y, las manos en la cabeza, se fue huyendo y clamando que le guardasen. Resultó de aquí que no sucedió lo que él pretendió, que era que fuese reído su adversario, sino que el reído y escarnecido fue él mismo, de manera que, pensando ser persona activa en la risa, fue pasiva. Esta especie de risa pasiva puede ser rústica, como ésta, y industriosa, como muchas veces la suelen usar los hombres que dicen de placer, los cuales hacen mil descuidos artificiosos para que ellos sean los reídos, y éste es ejemplo que en las obras consiste; pienso que, si hiciese memoria, me acordaría de algunos que en las palabras consisten.

Hugo dijo entonces: Aquel de Octaviano César con Marcio está en palabras.

Ése, respondió Fadrique, dudo yo si fue de los pasivos solamente, y me parece a mí que fue una mezcla del activo y del pasivo.

Sepa yo, dijo el Pinciano, ése del César.

Y Fadrique: En hora buena. Tenía Octavio, entre otros, un servidor, dicho Marcio; éste pedía al César mercedes a menudo, y el César nunca se las hacía por ser injustas sus peticio-

nes. Sucedió, pues, que en ocasión que el Marcio era presente con un papel en la mano, para le demandar cierta merced, un otro se entrepuso, suplicándole una gracia. Octaviano le escuchó, y, visto no demandaba lo justo, le respondió: “Vos, amigo, no os canséis en más razones: que no tengo que hacer lo que pedís, como ni tampoco haré lo que Marcio me quiere demandar”. Fue el dicho reído por dos causas, por la necedad de Marcio y por la escasez del César.

Dicho esto, cesó un poco Fadrique y después prosiguió diciendo: Digamos ya de las cómicas especies. Y digo así: que la comedia, o es paliata, o togata, que es decir, o es griega, o latina. La griega fue dividida en tres especies: cómica, satírica y mímica; la latina o romana en cuatro: pretextata, trabeata, tabernaria y atelana. Acerca de lo cual es de advertir que, así como la tragedia se distingue de la comedia principalmente por la grandeza y memoria de las personas, la comedia hace sus diferencias por la mayoría y pequeñez dellas; que la griega, dicha cómica, era una comedia entre la gente más granada del pueblo, digo que en ella se imitaba la gente más principal. La satírica remedaba a la de estado ni grande ni chico, sino

mediano; como la mímica, sólo contrahacía a la más baja plebe; en ella se imitaban palabras y obras de hombres bajos y soeces, lascivos, sucios y deshonestos. La romana comedia por el semejante sacó sus diferencias, porque la pretextata era imitación de gente patricia y generosa; la que imitaba a la gente ecuestre y mediana, se llamaba trabeata; la que al común del pueblo y vulgo, tabernaria; y la que a las personas viles, como la mímica griega, era dicha atelana. Esto es lo que, en suma, sienta de las especies cómicas, digo, de la comedia y partes della esenciales. Y en lo que toca a las cuantitativas, es de saber que la comedia, como la tragedia, son una cosa misma, porque, así como ésta tiene principio, medio y fin, ñudo y soltura, prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe, y, en ellas, actos cinco y lo demás que es dicho.

Hugo dijo entonces: Paréceme, señor Fadrique, que vais huyendo de lo dificultoso, porque no hacéis mención de las primeras partes en que la tragedia se dividió según su cantidad, que son: prólogo, episodio, éxodo y coro. ¿Por ventura es porque el coro no es consecuente a la poética cómica?

Eso, respondió Fadrique, fue así un tiempo, como en la tragedia –si bien me acuerdo,

se trató—, mas, desde el Filósofo hasta estos tiempos, y aun antes ya la comedia recibía coro, lo cual se colige claramente del mismo Filósofo, que, en el capítulo segundo del tercero de sus *Poéticos*, hace mención del coro trágico y del cómico. Y, en la verdad, las dichas partes —prólogo, episodio, éxodo y coro— se me fueron de la memoria: y me afirmo en que también la cómica como la trágica las tiene; mas se debe considerar, cuanto al prólogo, que la comedia le tiene siempre afuera de la acción, lo cual no conviene a la trágica, porque, habiendo ésta de ser acción gravísima, maravillosa y fuera de lo que ordinario se ve en el mundo, no conviene entrar prologando antes, sino simuladamente ir haciendo la zanja a la obra misma dentro della; y en esto conviene con la épica, como después se verá. En el coro hay que considerar que el trágico tuvo tres partes, digo, tres acciones: la una era lamentar, y ésta se hacía con la multitud; la otra, razonar, y ésta se obraba hablando un solo actor o representante en vez de la multitud; y la tercera era cantar, no uno, ni muchos, sino dos, tres o cuatro, de lo cual se colige que la comedia solamente recibió del coro la una parte o acción, que fue la música. De

lo cual resulta que la tragedia no tuvo prólogo afuera de la acción, y que la comedia no tuvo coro perfecto; mas esta materia, especial la del prólogo, se tocará adelante, si venimos a la épica algún día.

El Pinciano dijo entonces: Está muy bien, mas yo no sé qué cosa sea prólogo en la poética; en la oratoria ya yo sé, como el otro día se dijo, que es un seminario de la oración y un lugar adonde está cifrado todo lo que la oración contiene.

Fadrique respondió: Si por seminario se entiende lo que acabáis de decir –que es una recapitulación y suma de la cosa toda–, eso es dar a entender que es lo mismo que el argumento; mas, si como yo entiendo, por seminario se entiende una oración en la cual por lo pasado se da luz a lo porvenir, éste es verdaderamente prólogo; y déste usan los escritores comúnmente antes de las obras, y déste usa el cómico en una de las especies que de prólogo tiene: el cual prólogo cómico fue dividido en cuatro maneras. Hay un prólogo que es dicho comendativo, porque en él la fábula o el autor es alabado; y hay prólogo relativo, adonde el poeta da gracias al pueblo o habla contra algún adversario. Hayle

también argumentativo, que es el que dijimos daba luz por lo pasado a lo porvenir. Y hay prólogo, de todos mezclado, que no tiene nombre, y se podría llamar prólogo mixto.

Dicho está ya de la esencia, especies y partes de la comedia; resta decir un poco de las condiciones della; que yo acabaré con suma brevedad, porque me deis el *plaudite*; que he sido el huésped, tengo que mantener la conversación hasta el fin, pues sé cierto que no os enoja.

Hugo y el Pinciano acometieron palabras de cumplimiento, y Fadrique dijo: No hay para qué gastemos el tiempo mal gastado, que yo sé lo que sé y quisiera más saber lo que no sé; y, después, prosiguió diciendo: La fábula cómica ha de tener cinco actos, como poco ha dijimos, y en lo cual conviene con la trágica. La segunda es también común a las acciones dramáticas, y es: que cada persona no salga más que cinco veces al teatro en toda la acción, que viene a ser, en cada acto, una vez. Y desta manera quedan las entradas tan mezcladas, que ningún actor da molestia con su frecuencia: dejo aparte la persona dicha prostática, la cual no suele salir más que una vez a dar materia a lo que adelante se ha de decir, y hacer. Sea la tercera condición

que en la escena no salgan de tres personas arriba, y si saliese la cuarta, esté muda, y, como dice Horacio, no trabaje en hablar; y esto, con mucha razón, porque, en habiendo plática de más de tres, nace una confusión molestísima. La cuarta: cuando saliere alguna imitación de músicos a dar música, no haya más que una persona fuera de los músicos, y, si hubiere alguna otra, esté como acechando para algún fin. La quinta, que toda acción se finja ser hecha dentro de tres días. En todas las cuales condiciones conviene con la tragedia.

Hugo dijo aquí: Pues el Filósofo no da más que un día de término a la tragedia.

Fadrique se sonrió y dijo: Ahora bien: los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud; y así el tiempo que entonces bastó, agora no basta. Bien me parece lo que algunos han escrito; que la tragedia tenga cinco días de término, y la comedia, tres, confesando que cuanto menos el plazo fuere, tendrá más de perfección, como no contravenga a la verisimilitud, la cual es todo de la poética imitación, y más de la cómica que de otra alguna. Y con esto se dé fin a nuestra comedia.

Hugo y el Pinciano dieron el *plaudite*, dando unas grandes y regocijadas palmadas, ya en esta sazón declinaba el sol. Fadrique pidió su capa y el Pinciano se despidió de los compañeros con mucha alegría. Fecha, en las Calendas de Julio. Vale.

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA EPÍSTOLA
NOVENA DEL PINCIANO

Si trágico fue el prólogo, señor amigo, de la tragedia, el de la comedia fue cómico: de manera que a mí dio gran risa el caso entre Hugo y su mujer, el cual tuvo fin tan diferente de lo que prometió, que de trágico y grave se hizo alegre y ridículo. Son estas ostentaciones muy al propósito para la risa, y me admiro cómo entre las figuras ridículas no fue puesta. Esto brevemente, porque no es deste lugar; seralo el decir que vuestra epístola me fue muy agradable con la salud de la mujer de Hugo, que soy recién casado y quiero mucho a mi mujer, y más cada día, y tengo gran lástima de los casados antiguos que pierden sus honestas compañías, pérdida que es mayor cuanto más largo el ñudo matrimonial; y esto, acerca del primero fragmento.

De vuestra letra contiene el segundo al principio y a los inventores de la comedia, la cual define y se diferencia de los demás poemas con el ridículo especialmente. Pero quiero advertir que, aunque el ridículo es diferencia muy intrínseca a la cómica, se entiende que debe caer con

el género, que es imitación activa; que vemos algunas imitaciones ridículas, cuales son algunas de las satíricas, y no pertenecen a la cómica, porque, o son enarrativas, o comunes. Ejemplo de lo que digo veréis en las sátiras de Horacio, el cual mofa escarneciendo y burlando con mucho de lo ridículo. La definición que el Filósofo de la comedia dejó es muy buena también, y me maravillo cómo no se aprovecharon della los compañeros; pero, si bien se advierte, la una y la otra son casi una cosa misma. La esencia de la tragedia está muy bien excluida por el ridículo solo; y así, de hoy más, me parece se ponga silencio a la multiplicación de palabras no necesarias. En este segundo fragmento se tocaron también las dos primeras de las siete diferencias entre ella y la comedia.

Y en el tercero se prosiguen las cinco restantes, y no sé qué añadir como ni qué quitar, lo cual suelo yo hacer de mejor gana, porque amo a la brevedad lacónica.

El cuarto contiene la materia ridícula y, por el tanto, torpe. Yo quisiera que ella se tocara con un poco de modestia; mas a los limpios todo es limpio, y todo os lo perdono, y aun lo agradezco, no por el deleite que en la lectura

recedí, sino por la doctrina que aprendo. Una cosa no puedo callar, y es que vuestro Fadrique me parece tiene espíritu muy cómico, si ya no lo fue tanto por agasajar a los huéspedes; a esto me arrimo más, que los hombres urbanos y cortesés buscan todas las vías con que deleitar a sus huéspedes como sean honestas, y éstas se deben contar entre las que no lo son. La división del ridículo en obras y palabras, y la de las palabras especialmente, está más copiosa que otras que he visto. Cicerón tocó esta materia, en el segundo libro *De Oratore ad Q. Fratrem*; pero, pues Quintiliano, que después le sucedió, no es tan copioso como vuestro Fadrique, a Fadrique me allego por agora en esta parte, y aun en las demás me allegaré; tanta es su opinión para conmigo.

Contiene el quinto y último párrafo las especies de la comedia, así las que fueron acerca de los griegos como las que a los romanos fueron en uso: Tiene también las condiciones, algunas de las cuales, por ser comunes a todas las dramáticas, fueron puestas en la epístola vuestra que de la tragedia recibí, como también otras que a la parte de la cantidad della tocan. Todo está bien dicho y bien escrito; yo os ruego

no os canséis en lo que yo recibo tanto gusto y cortesía.

Fecha, dos días antes de las Nonas de Julio.
Vale.

EPÍSTOLA TRECE Y ÚLTIMA.

DE LOS ACTORES Y REPRESENTANTES

Parte por mis ocupaciones, señor don Gabriel, parte por me parecer que a la plática poética había dado fin el discurso y razonamiento de las seis especies menores, dejé de visitar unos días la casa de Fadrique con propósito de lo hacer con más comodidad, porque su conversación es tal, que merece ser codiciada de todos. Dio la una hora después de la del comer al tiempo que vino al Pinciano un recado, de parte de Fadrique, diciendo que Hugo era venido, y que tenían los dos determinado ir aquella tarde a una representación, que tuviese por bien a ser tercero con ellos.

El Pinciano no respondió, mas, tomando la capa, se fue a los compañeros, a los cuales dijo el Pinciano: Por cierto, señores, que, según se emplea de mal el tiempo ordinariamente, yo, a lo menos, que no será éste el más mal empleado, porque, al fin, en el teatro nos enseñan muchas cosas de que somos ignorantes, que, como nos las dan con voz viva, hacen más impresión que si en casa se leyeran.

Así es, respondió Fadrique, que, si las acciones son las que deben, pueden y deben ser oídas

de cualquier varón, mas la naturaleza perversa las va adulterando, de manera que, de honesto, hace deshonesto.

Dicho esto, preguntó: ¿A dó vamos: que en el de la Cruz se representa la *Ifigenia*, y en el del Príncipe, una comedia?

Hugo dijo: Muy amigo soy yo de una tragedia.

El Pinciano: Yo, de una comedia.

Y Fadrique: Pues echen suertes a dó iremos, que yo a todo me acomodo.

No, sino sentenciadlo vos, dijo el Pinciano a Fadrique, y lo mismo Hugo.

Y Fadrique: Pues, así es, vamos al que esté más cerca.

Ya en esta sazón llegaban al monesterio de la Santísima Trinidad, porque se habían bajado de la calle de las Hurosas y subido la de los Relatores.

El Pinciano dijo entonces: Más cerca están vuestras mercedes de la tragedia.

Esto dicho, se fueron a la calle de la Cruz; ya entrados en el teatro y sentados, Fadrique, como de repente y al parecer fuera de propósito, dijo: Verdaderamente la Poesía es como la Medicina, que la teórica della y contemplación es una cosa nobilísima, mas la práctica pierde mucho de la

nobleza. ¿Qué cosa más alta que escudriñar los secretos de la naturaleza? Que la arte médica contempla no sólo la filosofía del hombre, mas, para el hombre, considera la médica materia que dicen, la cual comprehende a todos los animales, a todas las plantas, yerbas, frutos y flores; y agora entra aun la consideración en las entrañas de la tierra, de a do saca las virtudes de los metales; agora se alza a las aguas y considera la de los peces; y, no contenta con esto, penetra en los aires, súbese al cielo, y, para aprovechar al hombre, toma prestada de la astrológica doctrina la más noble parte, el movimiento del cielo, el orto y ocaso de las estrellas más principales; y, en suma, es la Medicina un archivo, no dije bien, crisol adonde se apura la pura y fina filosofía. Esto tiene su contemplación, ésta es la flor de la medicina teórica, mas el estiércol de la práctica, dígalo el señor Hugo que lo prueba.

Hugo se rió y dijo: Y, si fuese pulla, que no valga: Ya yo sé que aprendí un arte más trabajosa de lo que yo quisiera y menos estimada de lo que merece. ¿Pero a qué propósito ha sido toda esta arenga?

Y Fadrique: Yo lo diré después, que aún no he acabado; y digo asimismo de la Poesía que,

siendo su teórica una parte tan principal, que toca a aquella que es sobrenatural, llamada Filosofía prima o Metafísica, su práctica es tan poco tenida y estimada.

El Pinciano dijo: Por cierto el señor Fadrique tiene razón, que el día de hoy los poetas prácticos son en tan poco tenidos, que apenas hay hombre que guste que se lo llamen, sino que, como malhechores, andan en conventículos secretos por no perder su autoridad.

Fadrique dijo: Ni vos, señor Pinciano, me habéis entendido. Lo que digo es que la Poética es arte noble y principal, mas la acción della en teatro no tiene nobleza alguna.

¡Mirad, dijo el Pinciano, de qué nos hace nuevos el señor Fadrique! Hay quien diga que los actores son gente infame y tanto, que no les debían dar el Santísimo Sacramento, como está decretado y ordenado por los sacros Cánones; así lo oí decir a un padre predicador.

Fadrique se rió mucho y dijo después: El padre predicador tenía mejor voluntad que entendimiento, y él erró con especie de acertar. Es la verdad que cierta manera de representantes son viles y infames, que, como agora

los zarabandistas, con movimientos torpes y deshonestos incitaban antiguamente a la torpeza y deshonestidad, a los cuales los latinos dieron nombre de histriones, y de los cuales se dice estar prohibidos de recibir el Santísimo Sacramento de la Eucaristía; mas los representantes que los latinos dijeron actores, como los trágicos y cómicos, ¿por qué han de ser tenidos como infames?, ¿qué razón puede haber para un disparate como ése? Pregunto: si la medicina es arte aprobada y si la justicia es necesaria, ¿por qué el boticario y alguacil, que son ejecutores de la medicina y justicia, serán infames? Ni aun el verdugo es infame por lo que es ejecutar el mandato real. Pues, si la poesía es la que habemos dicho, obra honesta y útil en el mundo, ¿por qué el que la pone en ejecución será vil y infame? ¿Vos no veis que es un disparate? No digo yo que el oficio del actor es tan aprobado como otros –que, al fin, tiene algo de lo servil y adulatorio–, pero digo que ni es infame ni vil, mas, en cierta manera, necesario; y si no, mirad a la Santa Madre Iglesia que dice en una Antífona a Nuestra Señora: “Delante desta Virgen, gozos espesos con cantares y representaciones...”

El Pinciano dijo entonces: Los cantares y representaciones que la Iglesia pide son muy buenos y útiles.

Y luego Fadrique: ¿Pues digo yo que en los teatros los traigan malos y dañosos? Traigan los actores lo que está dicho que deben hacer los poetas, y serán muy útiles a la República.

Vos, señor Fadrique, dijo Hugo, habéis dicho una cosa que si todos la aprobasen, habría más representantes de los que hay y más ociosos de lo que sería razón.

Fadrique respondió: También podría haber moderación en eso; y lo que voy a decir no se entienda que es reprehensión a la República, sino consejo para los actores principales de las compañías, los cuales andan perdidos y rematados por no se entender y traer en sus compañías un ejército de gastadores sin necesidad; que con siete y ocho personas se puede representar la mejor tragedia o comedia del mundo, y ellos traen, en cada compañía, catorce o diez y seis, los cuales les comen cuanto ellos sudan y trabajan, de manera que los actores principales ganarían más.

Hugo dijo: Y habría menos hombres ocupados en ese ministerio que podrían ocuparse y ser de provecho en otro, que, aunque este oficio

del representar no sea malo, si bastan cuatro hombres, ¿para qué se han de ocupar ocho?

El Pinciano dijo entonces: Y aun a los que vienen a las comedias sería de provecho, porque les bajarían el estipendio.

Eso es lo de menos, dijo Fadrique, y lo más importante lo que dijo el señor Hugo.

Y el Pinciano luego: Bien estoy con la men-
gua del número de representantes, mas ¿cómo se formarán dos ejércitos dellos en los teatros con siete o ocho personas?

Fadrique se rió y dijo: Para una cosa como ésta, sacar una docena o dos de los que están más cerca mirando.

Y Hugo dijo al Pinciano: ¿No os acordáis que habemos acusado por impropias las acciones a do se representan batallas delante del pueblo, y que dijimos que las tales eran sujetos heroicos y no trágicos?

Ya me acuerdo, respondió el Pinciano, mas ¡si los poetas los hacen así!

Fadrique respondió: No las reciban los actores; con lo cual a sí serán provechosos y maestros a los necios poetas.

Dicho, callaron por un rato los compañeros, y después dijo Fadrique: Muy despacio vienen

hoy los oyentes para ser nueva la acción que hoy se ha de representar y nunca en la Corte representada.

El Pinciano dio la causa diciendo: Y no sin razón, porque Buratín ha convidado hoy a su voltear, posible, porque se mira con la vista, y no verisímil, por la dificultad de las cosas que hace.

Fadrique dijo: Poco debe de haber que ese hombre vino, pues no ha llegado a mis orejas, pero pregunto: ¿qué es lo que hace?

El Pinciano respondió: No se puede decir todo, mas diré una parte. Encima de una sogá tirante anda de pies. ¿Qué digo? Anda unas veces sobre chapines, otras, sobre unos zancos más altos que una tercia. ¡Poco digo! Danza sobre la sogá y, haciendo las que dicen cabriolas en el aire, torna a caer de pies sobre ella como si fuera una sala muy llana y espaciosa.

Con todo, cuanto dice el Pinciano, dijo Hugo, no es causa bastante la dicha para que un buen espíritu se vaya a ver esas obras y deje las sabrosas y provechosas del teatro, que, al fin, la representación entretiene más largo tiempo y siempre el hombre saca algún aviso para sus negocios.

Gustos son, dijo el Pinciano, pues, si a mí me dieran a escoger, bien sé lo que eligiera.

Vos eligiérades muy mal, respondió Hugo.

Y Fadrique se entrepuso diciendo: Yo quiero ser juez desta causa agora, y, especialmente, que sé esta cuestión estar derramada ya entre algunos que han visto lo uno y lo otro; todas las cosas del mundo fueron sujetas al hombre con razón, por el uso de razón en que a las cosas terrenales todo el hombre se aventaja; de do se ve claramente que la obra guiada por la del entendimiento es de más perfección que no la que lo es por los miembros.

El Pinciano dijo: Aquí no hay acción hecha por el hombre que no sea hecha por el uno y otro eficiente, porque el hombre es una junta de ánima y cuerpo, y las acciones, dice el Filósofo, son de los supuestos o compuestos de materia y forma.

Ya lo veo, respondió Fadrique, que no la ánima anda, ni come, ni bebe, ni discurre, consulta y elige, sino el hombre, que es decir, ánima y cuerpo unidos, andan, comen, beben, discurren, consultan y eligen; mas, porque unas destas acciones tienen mucho de lo espiritual, y otras, de lo corporal, decimos a unas obras de

facultad espiritual, y a otras, de corporal; y en esto no haya dificultad, ni tampoco la haya, por la razón ya dicha, que las operaciones del ánima no sean más altas y principales que las del cuerpo; lo cual supuesto, digo que las acciones dramáticas y de representantes tienen mucho más de lo sutil y espiritual que no las de los volteadores; y, en cuanto a este particular, son las obras de aquéllos de más lustre y primor que no las déstos; pero puede la obra corporal por la excelencia alzarse tanto, que iguale y sobrepueje a algunas espirituales, por ser bajas y comunes y no tener cosa de lo peregrino y nuevo. Ya me habéis entendido; pasemos adelante.

Dicho esto, a Fadrique pareció que el Pinciano no lo había acabado de entender, por el haberse quedado como pensativo, y prosiguió diciendo: Digo que las obras de los actores y representantes, en general, son más nobles cuanto al eficiente, porque tienen más de lo intelectual; pero lo de estos volteadores, en particular, lo son más por la excelencia de lo que con el cuerpo hacen, como, en la verdad, sería más digna y más ilustre la hazaña de un particular soldado, si fuese excelente, que no la consultación de un capitán ordinario; así

que la raridad y extremación, por así decir, de la acción, aunque grosera y corporal, la alza sobre la espiritual en breves razones. Lo que desta plática siento es que los volteadores sobrepujan y vencen a los ordinarios y comunes representantes por la excelencia de su acción, mas que la obra de suyo útil y más honesta es la de la representación por las causas alegadas.

Sí, dice el Pinciano, si todo fuese vero lo que el pandero dice y los farsantes siempre obrasen con el entendimiento, mas yo los veo obrar con el cuerpo y sin buen juicio muchas veces y contrarios al juicio bueno.

Eso será, respondió Hugo, cuando representan algún loco, en la cual sazón obran con el entendimiento, y en la cual obra quizá es menester mayor primor que en las demás.

No digo eso, dijo el Pinciano, sino cuando hacen oficio de histriones, y con movimientos y palabras lascivas y deshonestas quieren deleitar a los teatros.

Hugo respondió: Quien eso hiciere, echarle de la tierra y enviarle al mar, o, a lo menos, privarle de su patria.

Bien me parece, respondió el Pinciano, y después añadió: Si tuviera autoridad en la admi-

nistración de la República, yo proveyera de un comisario que viera todas las representaciones antes que salieran en plaza pública, el cual examinara las buenas costumbres dellas.

Dicho, se quedaron todos callando por espacio, después del cual Fadrique dijo: Para otras cosas más importantes, aunque ésa lo es, fuera conveniente el comisario que pedís, porque yo oyo muchas veces representaciones que ofenden a la buena política, y, en lugar de enseñar, estragan al oyente y le emponzoñan.

El Pinciano dijo: ¡O, cómo el señor Fadrique fuera un sujeto muy apropiado para oficio semejante! Porque, allende que ha escrito en materia de política, sabe muy bien la de economía, y así supiera muy bien juzgar las especies de poética dramáticas mejor que los demás.

Hugo se sonrió diciendo: Mejor estuviera a la persona que decís ponerla en cosas más graves que no en las que agora decimos.

Fadrique se entrepuso a las razones de los dos con éstas: Yo sé que nacimos los hombres, no sólo para nosotros, sino para la República y para los amigos; a causa de lo cual me hallarán en todo lo que me hubieren menester, que yo sé no me mandarán cosa que a mi honor menoscabe.

Así Hugo decía cuando comenzaron a templar los instrumentos dentro y cuando al teatro, por entre unas cortinas, sacó la cabeza y parte de los hombros uno de los actores, con hábito de pastor, el zamarro con listas doradas, y una caperuza muy galana, y un cuello muy grande con la lechuguilla muy tiesa, que debía tener una libra de almidón.

Visto por el Pinciano, dijo: ¿Qué tiene que ver un pastor con tragedia?

Fadrique dijo: La consecuencia de la fábula puede traer muy a cuento pastores, y aun pescadores; pastores en la acción harto grave, que fue épica, llevaron a Sinón ante el rey Príamo.

Otra cosa, dijo Hugo, había más que considerar en el hombre, digo en su hábito: el pellico tan galano y caperuza que no usan los pastores y parece falta de buena imitación, y, más que todo, la contradice aquel cuello tan ancho como un harnero, y cada abanillo tan grande como la mano del mortero que los hizo o majadero que los trae.

Inconvenientes son éstos, dijo Fadrique, y el postrero mayor, cuanto es menos verisímil y fuera de razón que un pastor traiga aquello, pero todos estos son accidentales, y mientras no lle-

gan a los más principales y de mayor momento, se puede disimular y sufrir mejor.

¡Pues cómo!, dijo el Pinciano, ¿accidental es el ornato al actor y a la acción?

No digo tal, dijo Fadrique, sino que el ornato es esencial, mas estas faltas en el ornato no lo son, porque fuera posible que un pastor se pusiera galano un día de fiesta o en alguna boda; el ornato, digo otra vez, así del teatro como de las personas, es esencial, casi tanto como el movimiento y ademán que los latinos dicen bulto y gesto.

El Pinciano dijo: ¿Qué cosa es esto de bulto, gesto y ademán?

Y luego Fadrique riendo: Yo os lo diré; en siendo muerto el enfermo, no tiene que hacer más el médico.

Hugo dijo: Buena está la baya.

No, dijo Fadrique, sino de veras, porque luego lo entrega a los clérigos para que hagan su oficio; así, ni más ni menos, en haciendo el poeta el poema activo, luego lo entrega a los actores para que hagan su oficio; de manera que, como muerto el enfermo, expira el oficio del médico y empieza el del clérigo, hecho el poema activo, expira el oficio del poeta y comienza el del actor, el cual está dividido en las dos partes

dichas, en el ornato o en el gesto y ademán; y, si no lo entendéis agora, escuchad: ornato se dice la compostura del teatro y de la persona, y ademán, aquel movimiento que hace el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos, y boca cuando habla, y aun cuando calla algunas veces.

Pues eso, dijo el Pinciano, cosa es digna de ser sabida, porque, aunque ella no es poesía, es cosa aneja a ella, y al médico no le estará mal saber de botica.

Fadrique dijo: Vos queréis decir que, por la razón que en los días pasados os habemos dado algunos avisos de la Poética, estamos obligados a proseguir los de la acción y representación; que sea en hora buena; diga el señor Hugo lo que sabe, que yo diré lo que supiere.

Hugo dijo: Lo que sé, presto es dicho. En lo que es ornato tocante a la acción se debe considerar la persona, el tiempo y el lugar –que del género y sexo no hay que advertir–. En la persona, después de considerado el estado, se debe considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío o vestido conviene al príncipe que al siervo, y otro, al mozo que al anciano; para lo cual es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque un ornato y

atavío pide agora la España y diferente el de agora mil años; por esta causa conviene mucho escudriñar las historias que dan luz de los tiempos en los trajes; asimismo se debe tener noticia de las regiones, que en cada una suele haber uso diferente de vestir, de manera que el actor debe hacer este escrutinio y diligencia dicha, porque el poeta, las más veces, no hace cuenta desto, como quien escribe el poema para que sea leído más que para que sea representado, y deja las partes que atienden a la acción al actor, cuyo oficio es representar; de a do se infiere que el buen actor, especial el que es cabeza, debe saber mucha fábula y historia mucha para que, según la distinción, dé el tiempo, dé el ornato a las personas de su acción. Ornato también es necesario, conveniente para el teatro mismo y máquina necesaria, la cual debe ser según la calidad del poema; si pastoral, haya selvas; si ciudadano, casas; y así, según las demás diferencias, tenga el ornato diverso; y en las máquinas debe tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro, y otras, para otro diferente; y tienen sus diferencias según las personas, porque el ángel ha de parecer que vuela, y el santo que anda por el aire, los

pies juntos, el uno y el otro, que descienden de alto, y el demonio, que sube de abajo.

Aquí dijo el Pinciano: ¿Y si fuere de los que se quedaron en el aire? ¿No será razón que se pinten como que suben, sino como que bajan?

Hugo se rió y Fadrique dijo sonriendo: Bien está; y bien sé lo que me digo, que, diciendo demonio, se entiende por el más principal, el cual está más hondo; y prosiguió diciendo: En suma, vea el actor y estudie las especies que hay de máquinas y artificios para que milagrosamente se aparezca súbito alguna persona: o terrestre, por arte mágica, o divina, sin ella. Y esto sea dicho brevemente en lo que al ornato toca. Es también la música parte del ornato, en la cual se debe considerar que, especialmente en las tragedias, nunca se aparte de ella misma, sino que vaya cantando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada.

El Pinciano dijo: ¿Pues eso no lo hace el poeta? Digo lo que se ha de cantar.

Fadrique dijo: Agora lo más ordinario es que la música es interposición del actor y no hechura del poeta; no solía ser así; pero con todos hablo, con actores y poetas; que no pongan cantilenas extraordinarias de la fábula, que el

ponerla fue reprehendido de Aristóteles, en sus *Poéticos*, con muy justa razón, porque quitan la verisimilitud y a veces la doctrina, como lo hizo Agatón, que comenzó a poner estas canciones o cantos extraordinarios en sus fábulas. Guarde verisimilitud el actor cuanto pudiere en su acción; que poco aprovecha al poeta trabajar si el actor le estraga lo bueno que hace, y podrá el poeta decir lo que Plauto: “Si Pelio hace mi comedia *Epídico*, que es la que yo más estimo, me parecerá mala”. Como quien dice: “Pelio estraga a las representaciones todas”. Esto he dicho del ornato.

Digo ya de los ademanes y movimientos, los cuales son al actor más intrínsecos y esenciales cuanto más muestra las entrañas del poema. Dicho, prosiguió: En manos del actor está la vida del poema, de tal manera que muchas acciones malas, por el buen actor, son buenas, y muchas buenas, malas por actor malo. Esto significó el poeta epigramático cuando dijo:

El libro que ahora lees, Fidentino,
Tú le lees y entiendes de manera
Que deja de ser mío y se hace tuyo.

Y, si queréis examinar bien un poema dramático, escudriñadle fuera de la representación, porque el actor bueno, de mala obra, hará buena, y al contrario, el malo, de buena, mala; conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad, porque, si va imitando a una persona trágica y grave, y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa.

Pues, dijo el Pinciano, no es malo el trueco si, en vez de llanto, nos da placer.

Y Hugo: Ésa es la risa sardónica o la que decimos del conejo que le están asando y muestra los dientes como si se riese. Rabian los oyentes con aquel hecho del actor, y el reír no es entonces señal de deleite que reciben de la acción, sino de la mofa y burla que del actor hacen: mueva a sí primero, conviene, como habemos dicho, el que hubiere de mover a otro.

Aquí dijo el Pinciano: Paso, que tengo una duda. Oí decir que, para el mover de la risa con palabra picante y mordaz, era mucho más apto el que la decía, quedando disimulado sin mover-

se punto; y, según esto, parece que será bien que el trágico mueva a llanto sin llorar él.

El argumento, dijo Fadrique, es fuerte, y no sabría yo qué responder a él sino que aquello se entiende solamente con los cómicos; y, aunque hay para esto otra respuesta, es muy metafísica y no será bien entendida, porque yo no me sabré declarar. Muy bien está encarecido lo que debe hacer el actor por el señor Hugo, el cual prosiguió: Bien podría traer yo agora, y a propósito diferente, la historia del mimo del otro día que tripudió y danzó ante César en el teatro romano: el cual, después de haber hecho su tripudio muy bien, fue mandado que dejase el tablado para otras fiestas que estaban aprestadas; él no lo escuchó, antes comenzó con más furia a tripudiar y a contrahacer; ya está dicho: un loco; como si lo fuera, holgaban de le hacer anchura, y, puesto en su grada, daba muchos mojicones a los que estaban a su lado, de manera que el furioso en la imitación pareció a todos verdadero.

Fadrique dijo riendo: Quizá lo estaba de veras; que un mimo no está dos dedos de loco, y más, encendida la sangre con el movimiento que había usado; y vos alabáis por virtud lo que fue vicio.

Hugo dijo: Como quiera que sea, o loco o cuerdo, él imitó galanamente, tripudió y dio harto que reír al pueblo todo, salvo a los que alcanzó con los tripudios. Y éste baste por ejemplo general de lo mucho que importa que el actor haga su oficio con mucho primor y muy de veras; que, pues nos llevan nuestros dineros de veras y nos hacen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras: los cuales solían hacer de tal manera los actores griegos y latinos, que los oradores antiguos aprendían de ellos, para en el tiempo de sus oraciones públicas, mover los afectos y ademas con el movimiento del cuerpo, piernas, brazos, ojos, boca y cabeza, porque, según el afecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con su concepto declara la cosa, y con la palabra, el concepto, el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar y manifestar y dar fuerza a la palabra del poeta.

El Pinciano dijo: A mí parece muy bien lo que decís, y deseara yo harto ver algunas reglas dello.

Fadrique respondió: No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres

a quien se imita, los cuales vemos mueven diferentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeza, según la pasión de que están ocupados; que el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza pasa adelante con su voluntad; y así, discurriendo por las personas y edades y regiones, hallaréis gran distancia en el movimiento de los pies, el cual se debe imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los mozos, menos, y los niños no saben estar quedos. Y en las provincias también hay gran diferencia, porque los septentrionales son tardos; los franceses, demasiado ligeros, y los españoles y italianos, moderados. Y esto digo como ejemplos del movimiento de los pies; y en el de las manos es de advertir la misma presteza y tardanza en las edades y regiones, y, más allende, la variedad de los afectos: acerca de lo cual se considera que, o se mueve una mano sola, o ambas, que la sola debe ser la derecha, que la siniestra no hará buena imitación, porque los hombres son diestros, o casi todos, y así conviene que el representante siniestro sea diestro en el teatro.

Digo, pues, en general, que mire el actor la persona que va a imitar; si es grave, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está desapasionado, puede mover la mano con blandura, agora alzándola, agora declinándola, agora moviéndola al uno y al otro lado; y, si está indignado, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado índice, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o narra, podrá ayuntar al dedo dicho el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ayuntará; y el índice solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. El movimiento de la mano se hace honestamente y según la naturaleza, comenzando de la siniestra y declinando hacia abajo, y, después, alzándola hacia el lado diestro; y, cuando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho; pero advierto que el actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apasionado puede, porque la pasión ciega razón; y en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás; las manos ambas se ayuntan algunas

veces para ciertos afectos, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria, que dicen empeine, de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad; el labio muerde el que está muy apasionado de cólera, y el que está alegre, deja apartar el uno del otro labio un poco; y en el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da sólo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y, así como el ojo sigue al afecto, los párpados y cejas siguen al ojo; sirve el sobrecejo caído al ojo triste, y el levantado, al alegre; el párpado abierto inmóvil, a la alienación y éxtasis y a la saña. En la cabeza toda junta hay también sus movimientos, como el moverla al uno y otro lado para negar, y el declinarla, para afirmar, y la perseverancia en estar declinada para significación de vergüenza. Digo otra vez que estos dichos sean unos ejemplos pocos de lo mucho que hay que considerar en esta parte, que son casi infinitos. Y para abreviar esta materia con una red barredera: el actor esté

desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares y pasiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte, y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la cual los actores son los ejecutores.

Esto dicho, calló Fadrique y Hugo dijo: Harto había que decir en la obligación del actor para ser el que debe, y harto también que murmurar de algunos que son negligentes, mas el señor Fadrique dijo su doctrina en género por no cansarse a sí mismo.

El Pinciano dijo: Si no dijérades así, yo respondiera que la plática que da descanso al cansado, no cansa, y que lo que cansa es el esperar tanto a que salgan estos actores.

Hugo dijo: No hay que tratar sino que el mejor entretenimiento de todos es la conversación del señor Fadrique. Mas, dejada aparte, no es malo el entretenimiento que aquí se goza con muchas y varias cosas: con ver tanta gente unida; con ver echar un lienzo de alto a abajo, al patio digo, con un ñudo pequeño y el ver al frutero o confitero que, deshaciendo el ñudo pequeño de metal, hace otro mayor de la fruta que

le piden, y, arrojándolo por alto, da tal vez en la boca a alguno que, fuera de su voluntad, muerde la fruta sobre el lienzo; pues, las rencillas sobre este banco es mío, y este asiento fue puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios dello; y el ver, cuando uno atraviesa el teatro para ir a su asiento, cómo le dan el grado de licenciado con más de mil aes. ¿Pues qué, cuando a la parte de las damas andan los mojicones sobre los asientos, y alguna vez sobre los celos? ¿Pues qué, cuando llueven sin nublado sobre los que están debajo dellas?

Fadrique dijo: Todas esas cosas que decís son por cierto de mucho entretenimiento, mas el mayor del mundo es el emplear el hombre el tiempo en lo que es de su gusto, y hay personas que no gustan de las cosas que decís; y prosiguió diciendo: En tiempo de los romanos, en otras partes, y mejor en Roma, había un teatro tan espacioso, que en él cabía el pueblo todo, y tenía cada uno, según su calidad, el asiento diputado y señalado, y tan artificioso, que entraba y salía a su lugar, a todas horas, el que quería; y, si el teatro presente fuera desta forma, muchos dejaran el entretenimiento que decís y estuvieran gozando de otros fuera del teatro,

de manera que vinieran más tarde, al tiempo conveniente.

Así decía Fadrique cuando entró el coro de la música y cantó un romance muy al propósito de lo que había de tratar, que era la tragedia de Eurípides con episodios nuevos; mostró la música, con algunos ejemplos, el poder y la poca constancia de la Fortuna. Y, con esto, dejó el tablado y entró en él la persona de la Fortuna, una dama que, en vez de pies, tenía dos ruedas y las alas en las manos, la cual hizo el prólogo.

Entróse y dijo el Pinciano: Bueno ha estado el argumento de la obra, y bien pintó a la Fortuna el que la hizo.

Hugo dijo: ¿Qué argumento? Éste no ha sido sino el prólogo trágico, que dice solamente lo pasado que es necesario para entender lo venidero; que el argumento lo pasado dice y lo porvenir, y contiene, en suma, toda la acción.

Verdad, dijo Fadrique, que los poetas nunca suelen hacer los argumentos de los poemas; otros que después se quieren hacer sus intérpretes lo hacen con más curiosidad, que el poeta debe proceder con tanta claridad en su obra, que no sea menester que él se interprete; y aun,

si fuese posible, sería bien que se excusase el prólogo, el cual sólo dice lo antes pasado.

Eso, dijo el Pinciano, no me parece muy dificultoso, que muchas acciones veo yo sin los que dicen narrativos.

Fadrique dijo: Prólogos tienen los más de los poemas, sino que son disfrazados, especialmente en las acciones trágicas, a do, en la misma acción, van prologando las personas della; que ansí lo hacían siempre los antiguos poetas, como antes de agora está dicho cuando se trató del prólogo.

Y aun las acciones épicas le tienen también disfrazado, dijo Hugo.

Y Fadrique: El prólogo épico es lo mismo que es la proposición, como ya está dicho y autorizado con el Filósofo; el cual, no como otros, dice lo pasado, sino, en cierta manera, lo porvenir, prometiendo el poeta lo que ha de cantar en adelante. Todo esto es ya tocado; no nos embaracemos en cosas excusadas. Otras consideraciones hay en esta entrada de más sustancia; y es la una, de la figura que la hizo, la cual hace a la acción con poco verisímil, nacido del poco uso, o, por mejor decir, abuso de introducir espectáculos semejantes; y, a

lo que más me arrimo, es a la razón, porque inducir personas inanimadas en la acción, especialmente del poema activo, es cosa poco razonable. Tal es la Fortuna al presente autora del prólogo.

Dijo Hugo entonces: Verdad sea que la cosa es digna de consideración, porque, en las acciones comunes épicas que no tienen tanta necesidad de la verisimilitud se puede permitir, y aun son buenas tales personas fingidas; mas, en las activas, adonde la cosa parece delante de los ojos, no es permitido. Con todo eso, lo han usado algunos poetas cómicos; que Plauto, en el *Trinumio*, trae a la Lujuria que habla a su hija la Pobreza, y, en la *Aulularia*, al genio Lar o Ángel de guarda, y, en la *Cistellaria*, al Socorro, y, en el *Rudente*, al Arturo, y Aristófanes, en el *Pluto*, a la Riqueza y Pobreza.

Fadrique: Está bien, pero esas personas están fuera de la acción, porque están en el prólogo cómico, y así se pueden disimular las de Plauto; especialmente en Aristófanes, que salen las personas fingidas, Riqueza y Pobreza, en medio de la acción, no hallo dificultad, porque entre los antiguos era la riqueza tenida por Dios.

Pinciano: Holgara mucho, como me habéis dado ejemplo desto en comedias, me le diéades en tragedias, como es la que al presente se representa.

Fadrique: No me acuerdo; y soy de parecer que, como en lo demás esté la fábula bien formada, por eso no deja de ser aprobada y alabada, que, como dice Horacio, cuando lo mucho es bueno, no me enojan algunas pocas manchas; mas, antes, no se deben algunas decir manchas por salir del camino ordinario, pues algunas veces se sale con hermosura del arte, y no todos los preceptos de estados y políticas están en las historias, ni tampoco todos los de la Poética se ven experimentados en las acciones; así que no es suficiente causa para culpar alguna acción el decir: “no lo usó Homero, no Virgilio, no Eurípides, no Sófocles”.

Esto diciendo, entró en el teatro Clitemnestra con su hija Ifigenia, como que había desembarcado en Áulide, y con grande aparato entraron madre y hija, a caballo en sus hacaneas hacia donde Agamenón estaba, que era en el tablado.

Hugo dijo, luego que lo vio: ¿Para qué seiscientos mulos en Clitemnestra?

Y Fadrique: ¿Mas para qué Clitemnestra en seiscientos mulos?

El uno y otro lo rieron mucho; el Pinciano sólo no rió; porque no lo entendió, quiso preguntar, y, por no disturbar la acción, cesó y lo dejó con propósito de lo hacer después. La obra se acabó, y no pareció mal el fin que tuvo, aunque no fue trágico; y quedó el Pinciano no sin gran duda del fin de la tragedia; si fuese o no necesario que fuese trágico y triste, o alegre y placentero, como lo fue el desta tragedia. La representación se acabó tarde, por ser larga, y, deseoso cada uno de los compañeros tres acudir a sus obligaciones, luego que fue rematada, se apartaron.

El Pinciano desea volver a se ver con alguno dellos para saber, en particular, esto de los mulos y Clitemnestra, mas él los buscará y saldrá, Dios mediante, de la duda lo más que pueda breve; y de todo os dará aviso como siempre lo hace y debe. Fecha, cuatro días antes de las Calendas de Setiembre. Vale.

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA EPÍSTOLA TRECE
Y ÚLTIMA DEL PINCIANO

Ya yo estaba, amigo Pinciano, fuera de pensar recibir letra vuestra en lo que toca a la materia especulativa de la Poética por haber venido a las últimas especies della; y así no esperaba más que algo de la práctica (ya me entendéis: algunos capítulos de vuestra épica, a quien decís que habéis de dar nombre *El Pelayo*), cuando recibí otra vuestra que también tiene de lo teórico y contemplación poética, por cuanto es ajena a ella la acción de los actores, de los cuales hablaron los compañeros, y, especialmente, Fadrique no rudamente.

Contiene el primero de cuatro fragmentos que tiene, que, aunque la acción poética sea mucho más digna que la dramática y representativa, con todo, no deben ser tenidos por viles los actores, los cuales son instrumentos del género del poema dicho activo, y, por tanto, son necesarios en el mundo, siendo los que deben, y en el número que conviene, y en el tiempo que es razón.

Está bien así, como lo contenido en el segundo fragmento: que el actor debe ser curioso en la imitación del ornato en el tiempo, lugar y

personas, según el tiempo, lugar y personas que el poeta finge; y que de las máquinas y anexos a ellas la conveniencia y proporción sea muy observada.

En el 3, el gesto y movimiento que el actor debe guardar en su acción y los ademanes propios. En el 4 se tocan las personas sin cuerpo y alma, que algunos dicen casi personas; todo lo cual me parece a propósito; y no tengo que decir más de que –pues vos me habéis escrito muchas cosas nuevas y buenas– os quiero agora escribir qué sean estos seiscientos mulos en Clitemnestra que os tienen suspenso. Para lo cual debéis advertir la epístola primera del libro 3 de Cicerón, adonde él mismo escribe a Mario las fiestas que Roma hizo en el segundo consulado de Pompeyo, que Tulio apoca y desprecia, a fin que Mario no esté envidioso de los que a ellas se hallaron. Dice, pues, Marco Tulio a Marco Mario desta manera: “Los juegos no tuvieron la mitad de lo que suelen y deben tener, los aparatos demasiados quitaban todo gusto, los cuales yo sé dejaras tú de buena voluntad, porque ¿qué gusto pueden dar seiscientos mulos en Clitemnestra, o dentro el caballo de Troya tres mil vasos? ¿Qué muchos hombres armados, a pie

y a caballo, en una pelea? Confieso que al vulgo daba admiración, pero a ti yo sé que no diera gusto alguno”.

Éstas son las palabras de Cicerón, y dellas podéis entender lo que Fadrique y Hugo quisieron decir: que para qué fin tanto aparato en tragedia. Mas desto ya se trató abundantemente en la épica, y como tales aparatos sólo son buenos para el oído, no para el ojo, y, por el consiguiente, son malos para las tragedias, si no es que se digan en teatro como ya acontecidos. En la épica se pueden poner justamente, porque, aunque sean demasiados, como dice Horacio, no mueven tanto cuanto los que son sujetos a la vista –de todo esto que digo vos me habéis enseñado mucho–; quiero decir que, cuando se muestra alguna cosa que de maravillosa tenga falta de verisimilitud, esta falta es menos entrada por el oído que por el ojo. Horacio lo enseñó así a todos, y Fadrique a vos, y vos a mí, por vuestras epístolas. No sé cómo se os fue de la memoria; mejor conviene la tengáis de los preceptos de Fadrique y Hugo si habéis de acabar la épica que decís tenéis comenzada; de quien, si lícito me es, os pido un cuaderno para ver cómo hacéis la imitación y

cómo formáis el metro, en las cuales dos cosas está puesta la esencia poética a mi parecer, y aun al de vuestro Fadrique. Fecha, después de las Calendas de Setiembre un día. Vale.

Cronología

- 1547** Probable año de nacimiento de Alonso López, en Valladolid, España
- 1570-1580** Inicio del auge de los corrales y de la vida teatral profesional en el mundo hispánico
- 1596** Ya para entonces “médico de la Majestad de la Emperatriz” María de Austria, publica dos obras: *Hypocraticis prognosticum*, versificación de los *Pronósticos* de Hipócrates, un tratado médico, y *Filosofía Antigua Poética*
- 1605** Se publica el poema épico *El Pelayo*. Este mismo año aparece *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en varios de cuyos capítulos Cervantes parece hacerse eco de las ideas estéticas del Pinciano
- 1609** Lope de Vega incluye en una edición de sus *Rimas* al *Arte nuevo de hacer comedias*, en donde fija sus ideas sobre la dramaturgia, con las cuales cuestiona y combate la preceptiva clásica que defienden autores como el Pinciano
- 1627** Probable año de muerte de López Pinciano, quizás en Madrid

Bibliografía mínima

Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC-Instituto “Miguel de Cervantes”, 1953; *Obras completas*, vol. I, ed. y pról. de José Rico Verdú, Madrid: Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 1998; *El Pelayo* (1605), ed. de Lara Vilà, estudios introductorios de Cesc Esteve y Lara Vilà, Madrid-Barcelona, Mirabel, 2005; Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española: Del Renacimiento y el barroco*, 2a. ed. muy ampliada, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Textos, 3), 1972.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LOS NUEVOS ANTE LOS ANTIGUOS,
COMO SIEMPRE

Eduardo Contreras Soto 7

EPÍSTOLA OCTAVA.

DE LA TRAGEDIA Y SUS DIFERENCIAS 29

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA

EPÍSTOLA OCTAVA DEL PINCIANO 91

EPÍSTOLA NONA.

DE LA COMEDIA 95

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA

EPÍSTOLA NOVENA DEL PINCIANO 158

EPÍSTOLA TRECE Y ÚLTIMA.

DE LOS ACTORES Y REPRESENTANTES 163

RESPUESTA DE DON GABRIEL A LA

EPÍSTOLA TRECE Y ÚLTIMA
DEL PINCIANO 194

Cronología y bibliografía mínima 198

*Epístolas sobre
el arte dramático (De
Filosofía antigua poética)*, de la
colección Pequeños Grandes Ensayos,
editado por la Dirección General de
Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM,
fue impreso el xx octubre de 2009 en Impresora y
Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V., San Lorenzo
núm. 244, Col. Paraje San Juan, deleg. Iztapalapa,
C.P. 09830, México, D.F. En su composición se usaron
tipos ITC Century Book 9/13, 8/12 y Bell MT 20/21 pts.
Para la impresión de los interiores se usó papel bond
ahuesado de 90 g; para los forros, cartulina Domtar
Feltweave de 216 g y para el guardapolvo, Domtar
Feltweave de 194 g. La formación estuvo a cargo
de Alejandro Velázquez. La edición consta de
1 000 ejemplares y estuvo al cuidado de
Berenice Vadillo y Odette Alonso.
Coordinación editorial: Elsa
Botello López.