

La tragicomedia en Cervantes y Lope: El problema de la poesía mimética en Platón

Jesús Pons Dominguis
(Universidad de Alicante)

El intento de establecer una definición del término tragedia es el primer aspecto que debe tenerse presente en cualquier aproximación al análisis de la concepción de la tragedia o de la comedia en el contexto del Renacimiento y específicamente en el contexto de España en el siglo XVI.

Los problemas de teoría literaria suscitados a raíz de los comentarios a las obras de Aristóteles propician la reflexión sobre una serie de conceptos (*mímesis*, *maravilla*, *catarsis*, el carácter moral o puramente estético de la poesía) que despiertan el interés no sólo de los teóricos sino también de los propios escritores. Los estudios sobre la tragedia realizados por Froldi muestran realmente la enorme heterogeneidad de autores y la diversidad de concepciones en España durante el siglo XVI. Como señala Froldi:

Verdaderamente, en el primer Quinientos no hay huellas de la existencia de un nuevo y diverso concepto de tragedia, ligado a un género teatral específico, e incluso más adelante— y esto por muchos años— no hay indicios de debate alguno en torno al género trágico, cosa que, por el contrario, se da en Italia con el renovado interés crítico por la Poética de Aristóteles. El término tragedia continúa siendo usado con su significado de origen medieval y cada vez más con su prevalente valor de contenido; esto es, con la denotación de fin no feliz, con la muerte de uno o varios personajes. (Froldi 2000, 458)

La definición sobre los *géneros literarios* es otro de los grandes temas de la teoría literaria renacentista y, en ese sentido, nuestro interés se centrará exclusivamente en la noción de *tragicomedia* precisamente por ser— como señala Laílla (2019)— un concepto «límitrofe» que supuso, con el tiempo, un problema teórico nuclear en la medida en que cuestionó la *auctoritas* de la *Poética* aristotélica como base o fundamento explicativo de la creación literaria (Sánchez Laílla, 364).

En el siglo XVI y especialmente con la obra de Fernando de Rojas comienza a plantearse el problema principal de cuál es el título apropiado para designar lo que hoy conocemos como *La Celestina*. En efecto, nos importa resaltar que la Comedia de Calisto y Melibea pasó a denominarse *Tragicomedia* de Calixto y Melibea (Froldi 457-458).

Los debates de preceptiva literaria que abundaron en el siglo XVII y que marcan el ambiente cultural y teórico de Cervantes suponen, en buena medida, una reflexión o un desarrollo sobre la noción de *tragedia* o *comedia* pero también, como veremos, de la mezcla de ambas.

La problemática sobre la tragicomedia constituye uno de los aspectos más significativos que Cervantes incorpora en *El Quijote* como respuesta a planteamientos teóricos cercanos a los elaborados por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* o incluso a los realizados por Tirso de Molina. En este sentido, las reflexiones sobre la función del *ingenio* en la creación poética o la dimensión del *furor poético* o *vena poética* en contraste con las concepciones que defienden un predominio del *ars* contribuyen a valorar de forma diferente los aspectos relacionados con la posible finalidad de la poesía: deleitar para enseñar, enseñar para deleitar, únicamente enseñar o únicamente deleitar.

Si prestamos atención al enfoque sobre la tragedia y la comedia que Lope plantea en su *Arte Nuevo* (como referente teórico esencial que Cervantes conoce) podemos encontrar aspectos coincidentes que no han sido destacados por la crítica especializada centrada, generalmente, en potenciar las diferencias entre el *Fénix* y Cervantes en lugar de intentar comprender los aspectos comunes o coincidentes.

Comenzaremos nuestro análisis por los versos que constituyen el núcleo del *Arte Nuevo* en lo referente a nuestro tema de investigación:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minutario de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (vv. 174-177).

La mezcla¹ de lo trágico y lo cómico mencionada por Lope era una de las preocupaciones de aquellos humanistas que no seguían estrictamente la herencia aristotélica representada, por ejemplo, en el comentario de Robortello. Pinciano en su *Filosofía* ya señalaba— como recuerda Pedraza en su análisis a los versos de Lope— que en la *Odisea* de Homero se producía la mezcla aludida entre lo trágico y lo cómico o más estrictamente la mezcla de lo *grave* y lo *risueño* como una de las características centrales del teatro griego desde sus inicios.

El problema que plantea Lope y que a nuestro juicio también está presente en Cervantes es el siguiente: escribir obras trágicas o cómicas pero sin estar atados o limitados a las estrictas normas o preceptos que el canon había establecido, es decir, la mezcla o mixtura que se produce con la *tragicomedia* supone tanto en la novela cervantina como en la comedia de Lope— como afirma Pedraza— un enriquecimiento sobre la realidad al mezclar lo que el canon o los preceptos clásicos habían separado o distinguido radicalmente.²

El concepto de lo trágico y cómico para autores como Lope aludía a los parámetros aristotélicos y a la síntesis de Evancio-Donato. La diferencia entre lo doloroso y lo risible no era el único criterio para establecer una distinción entre ambos géneros ya que, en última instancia, tanto la tragedia como la comedia poseían determinados atributos para cada género. Entre las características que debía poseer la tragedia se encontraban las siguientes: 1) el argumento tenía que ser histórico o estar basado en la historia; 2) el lenguaje tenía que ser elevado y los personajes nobles; 3) el sufrimiento y la muerte debían estar presentes y 4) el final tenía que provocar tristeza o dolor. La comedia, por otra parte, tenía que tener los siguientes rasgos: 1) estar basada en la imaginación del poeta y 2) escrita con un estilo humilde o medio; 3) representar hechos de la vida cotidiana, es decir, aspectos risueños, ridículos y graciosos y 4) con un final feliz. Estos elementos son los que aparecen reflejados en la epístola novena de la *Filosofía antigua poética* de Pinciano en palabras de Hugo. (Pinciano 1998, 383).

¹ Como indica G. Minois (2000) la mezcla o fusión de lo cómico y lo serio (trágico) marcó toda la religión popular en la Edad Media, es decir, que lo tragi-cómico o la mezcla entre lo risible y lo sublime conforman aspectos complementarios de una misma visión del mundo. La obra de Minois (*Histoire du rire et de la dérision*) constituye un referente clave para comprender la historia de la risa así como los aspectos relacionados con la *eutrapelia*.

² Pedraza (2006b, 204-206) y Pedraza (2016, 304)

Otros autores como Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* rechazan precisamente esa mezcla y muestran el contraste entre risa y llanto representados por las figuras de Demócrito y Heráclito respectivamente.

Un autor que sí justifica el carácter híbrido entre tragedia y comedia es Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas*³ y también conviene recordar las palabras de Tirso en sus *Cigarrales de Toledo* cuando afirma:

qué mucho que la comedia [...] varíe las leyes de sus antepasados y injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra. (Pedraza 2016, 300)

Como puede apreciarse son varios los autores que defienden la creación de obras en las que se produzca una mezcla de lo trágico y cómico siguiendo, a nuestro juicio, las polémicas suscitadas por los preceptistas a raíz de la publicación de la obra de Guarini (*Pastor Fido*) traducida por Suárez de Figueroa. En efecto, puede decirse que el *Apologético* de Turia por poner un ejemplo significativo *plagia* las ideas de Guarini como destaca Muriel Elvira (2015):

La tragicomedia de Guarini es explícitamente citada en el *Apologético*. Dos fragmentos en particular resumen o plagian textos teóricos de Guarini. El primero es el párrafo en el que Ricardo de Turia defiende como legítima la presencia conjunta de personas graves y humildes en las tragicomedias:

¿Qué tragedia hubo jamás que no tuviese más criados y otras personas de este jaez que personajes de mucha gravedad? Pues si vamos al Edipo de Sófocles, hallaremos aquella gallarda mezcla del rey Creonte y Tiresias con dos criados que eran pastores del ganado y, si echamos mano de la comedia de Aristófanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduce que hablan en sus fábulas. Pues si debajo de un poema puro como tragedia y comedia vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, ¿qué mucho que en el mixto como tragicómico la hallemos? (Elvira 2015, 94).

Para desarrollar los aspectos reflejados en la cita anterior consideramos necesario comentar los puntos centrales del pensamiento de Guarini expresados principalmente en su *Compendio* ya que, tanto Lope como el propio Ricardo de Turia conocen la obra de Guarini. A nuestro juicio, Cervantes coincide con los planteamientos expuestos por el autor italiano cuyo pensamiento se aproxima a la concepción platónica de la poesía. En efecto, el punto esencial del enfoque de Guarini reside precisamente en el rechazo de la finalidad moral de la poesía, es decir, el autor del *Compendio* critica que la función de la poesía esté subordinada a una filosofía moral o al servicio de la polis como defendía Denores desde unos criterios atribuidos al pensamiento de Platón. Sin embargo, la poesía carece de valor cognoscitivo para Platón, es decir, no mantiene contacto con la verdad y, por ello mismo, tampoco con la moral o con el bien.

La concepción platónica de la poesía supone considerar que su función primordial es *deleitar*, es decir, el criterio para determinar el grado de peligro que posee la poesía

³ Véase el comentario de Pedraza sobre este punto (2016, 299-300)

es su capacidad para provocar *placer*. Como señala Sánchez Laílla a propósito de Guarini:

En primer lugar, el fin de la filosofía moral es distinto del fin de la poesía. El poeta no tiene más misión que imitar, e imitar cualquier cosa, sea buena o mala. Es cierto que la tragedia imita en concreto las acciones de los hombres y su posible bondad o maldad, pero el arte de imitar se ocupa solo de las imágenes y no de la esencia de las cosas. En segundo lugar, la diferencia se halla en el objeto. La filosofía moral tiene como objeto la felicidad de los hombres; la poesía no tiene más objeto que la fábula. Ciertamente también la poesía produce la felicidad, pero se trata de una felicidad diversa. La de la moral es una felicidad que procede de la sustancia, mientras que la de la poesía es una felicidad procurada por la representación de la sustancia a través de la palabra [...]. La moral considera la felicidad para conseguirla y la infelicidad para evitarla, y la poética considera ambas para imitarlas, porque ambas son objeto de su arte [...]. En definitiva, Guarini está apelando con estas consideraciones a una poética fundada en la razón y no en motivos ajenos a la auténtica creación literaria. (Sánchez Laílla 2019, 376-377)

A nuestro juicio, de las ideas expresadas en el fragmento anterior se desprende que para Guarini el fin de la poesía es distinto de la moral, por lo tanto, constituye un error pretender equiparar o reducir la creación poética al ámbito de lo moral. Si la función de la poesía consiste en *imitar*—dejando al margen en este punto el significado o el problema de la *mímesis*— resulta claro que el poeta puede *imitar* cualquier cosa (buena o mala). La cuestión primordial para Guarini (también para Platón y Cervantes) es la siguiente: el fin de la poesía no puede ser moral porque la *mímesis poética* o pictórica consiste en *imitar imágenes* (apariencias, simulacros) y no *sustancias* (realidad diría Platón). En efecto, la poesía sólo es *fábula*, es decir, *ficción*. La moral procura la felicidad de los hombres según Guarini y la poesía, sin embargo, únicamente puede proporcionar *deleite* mediante la *representación* de la *sustancia* a través de la palabra. Este punto es de vital importancia porque Guarini es consciente (como Platón y Cervantes) que la poesía no nos proporciona acceso a la *sustancia*, a la verdad o a la realidad porque únicamente es una *representación* de la realidad mediante la palabra poética, por tanto, sería un error (propio de necios, ignorantes o locos) creer que la poesía pueda tener una finalidad moral o cognoscitiva.

La *mímesis* siempre implica un doble juego porque la poesía imitativa tiene la capacidad para seducir y *encantar* especialmente a los jóvenes o ignorantes de tal forma que ese mismo poder de *encantamiento* acrecienta el *deseo mimético*. En última instancia, la *mímesis* es al mismo tiempo *imitación* y *personificación*.

A nuestro juicio, este rasgo es el peligro que tanto Platón como Cervantes pretenden destacar: el poeta imitativo crea algo que posteriormente será interpretado (*representado*) por el rapsoda o actor y será dicha *representación* la que afecte a los espectadores o a los lectores. Ahora bien, también puede *afectar* y *transformar* al propio rapsoda o poeta hasta el punto de *creerse* el personaje que *representa*—como le sucede especialmente a Lotario e incluso a don Quijote en su *fingimiento*—.⁴ El grado mayor o

⁴ Recordemos la figura de San Ginés señalada como paradigma de actor que se transforma en aquello que representa. En efecto, Ginés era un actor pagano que se convirtió al cristianismo entre los siglos III-IV. Ante el emperador Diocleciano representa una comedia en la que realiza una *parodia* sobre el bautismo y encuentra la *verdad* en dicho *fingimiento*, es decir, al recibir el bautismo se convirtió al cristiano y fue ejecutado por el propio emperador.

menor de éxito de una obra dependerá del nivel de *identificación* emocional que el rapsoda haya sido capaz de transmitir.⁵

A nuestro juicio, la función moral de la poesía en el pensamiento platónico está condicionada por el inevitable *deseo mimético* en el ser humano suscitado por el *encantamiento* y seducción que produce la poesía en el alma del oyente, espectador o los lectores. Precisamente el peligro de la ficción reside en la capacidad para despertar las pasiones o mover los ánimos y el único modo de controlar el deseo de *imitar* es garantizar que el contenido de las obras de ficción sea moralmente aceptable y desarrolle la virtud. Ahora bien, en esos aspectos de índole moral no reside la función principal de la poesía porque están dirigidos únicamente a aquellos lectores o espectadores que no poseen la capacidad para *distanciarse* de la poesía y comprender cuál es su verdadera naturaleza. En efecto, aquellos que seducidos por la poesía *desean imitar* o personificar en sus vidas el contenido de lo narrado porque se identifican con los héroes son los que necesitan esa dimensión moral para evitar que se transformen en aquello que *desean imitar*. Por ello resulta imprescindible representar modelos dignos de ser *imitados* y de ese modo se podrá minimizar el peligro que suscita la *mimesis* en aquellos lectores que no distinguen entre *ficción* y *realidad*. La *crítica* de Platón no va dirigida a la poesía en sí misma sino más bien a aquellos lectores o espectadores que confunden la apariencia con la realidad y que pretenden encontrar en la poesía criterios morales o de verdad que no le corresponden porque no proporciona *episteme*.

La posición de Guarini y la de Cervantes coinciden, a nuestro entender, en la concepción platónica de la poesía que hemos esbozado y que desarrollaremos posteriormente.

Platón defiende como Guarini y Cervantes una concepción *farmacológica* de la poesía.

La defensa de la *tragicomedia* expuesta por Guarini se asemeja a los argumentos de Lope de Vega y Tirso de Molina: la *tragicomedia* no consiste en ser una mera adición de ambos aspectos sino un tercer género «mixto» que contiene los elementos de la tragedia y de la comedia.⁶

La concepción de Guarini sobre la *tragicomedia* en términos *farmacológicos* implica purgar las partes venenosas, nocivas o perjudiciales y quedarse con sus aspectos positivos, es decir, mezclar los elementos aprovechables de la tragedia o de la comedia y rechazar los descartables para lograr el género mixto. La clave está en que para formar la *tragicomedia* se requiere realizar un trabajo previo sobre cada una de las partes independientemente y saber mezclar adecuadamente los diversos grados de comedia o de tragedia que es necesario incluir para conformar la mixtura.

En los autores clásicos ya se producía esta mezcla de características cómicas en las tragedias, es decir, una *armonía de contrarios* que permita sintetizar aquellos aspectos que puedan subvertirse para dar lugar a la *tragicomedia*:

- 1) La presencia de personajes de distinta clase social o diferentes moralmente: Don Quijote y Sancho, el ventero y el cura, los Duques etc.
- 2) Organizar los argumentos de forma diferente a la esperada o mezclar los aspectos relevantes con los irrelevantes buscando un final inesperado.

A nuestro juicio, Cervantes trata la temática ginesiana– ya introducida por los jesuitas en su repertorio teatral en los colegios– que posteriormente será desarrollada por Lope de Vega en su obra teatral *Lo verdadero fingido*. Véase para esta obra la edición y comentario de Murillo (2020, 165) en su tesis doctoral.

⁵ (Ordóñez 2012, 146). En el *Ion* se expresa claramente la importancia que para el *rapsoda* tiene *representar bien* el papel para conseguir emocionar al espectador.

⁶ (Sánchez Lafla 2019, 381)

3). Cambios en el estilo de los personajes como le sucede a Sancho en el transcurso de la obra o al propio don Quijote.

En definitiva, tanto la risa como el llanto o la alegría y el dolor se producen por una mezcla o intercambio entre escenas cómicas y trágicas o el tránsito de una circunstancia afortunada a una trágica— como en el *Curioso impertinente*— o al contrario.

Todos estos aspectos ya estaban en los griegos pero será precisamente en los siglos XVI-XVII cuando se descubre la posibilidad de sintetizar armónicamente los ingredientes trágicos y cómicos. Esa síntesis es la propuesta de Guarini según afirma Laílla⁷ y nosotros añadimos que también es la opción que Cervantes expone en *El Quijote*.

Otro autor que merece mencionarse es Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute. Su obra *Didascalía* como señala acertadamente Elvira (2015) muestra que la verdadera diferencia entre tragedia y comedia no reside en su final triste o alegre sino más bien:

en la naturaleza de la fábula imitada y en los efectos producidos en el espectador: la fábula de la tragedia es grave (como los personajes imitados en ella) y crea terror y piedad; mientras que la fábula de la comedia es humilde (otra vez como los personajes imitados) e incita a la risa [...]. En efecto, el abandono de las definiciones tradicionales de los géneros dramáticos, que se caracterizaban por una lista de oposiciones que enfrentaban la comedia y la tragedia (final feliz vs. final infausto; personajes de alta condición social vs. personajes plebeyos; estilo grande vs. estilo bajo, etc.) crea el espacio conceptual para poder valorar las comedias españolas contemporáneas. Para defenderlas, el abad de Rute recapacita primero las críticas que se han formulados contra ellas (falta de respeto de la unidad de tiempo; presencia de reyes y hombres ilustres en las comedias; presencia conjunta de personajes distinguidos y de baja condición) y trata de rebatirlas. (Elvira 2015, 98)

La *crítica* cervantina está dirigida a aquellos autores como Cascales en sus *Tablas poéticas* que defienden— siguiendo los parámetros aristotélicos— la función moral y provechosa como fin principal de la poesía. En efecto, el Texto 11, 12 y 13 de las *Tablas* editado y comentado por García Berrio dice lo siguiente:

De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad [...]. ¿Quién duda, sino que leyendo los hombres las obras de Poesía, o hallándose en las representaciones tan allegadas a la verdad, se acostumbran a tener misericordia y miedo? De aquí procede que si les viene algún desastre humano, son ya menores el dolor y el espanto. Que es cosa llana y cierta que quien nunca ha pasado calamidad, si le sobreviene sin pensar y de improviso, no tiene paciencia para sufrirla. Y también hay muchos que sin razón se afligen y temen. Oyendo, pues, en los teatros y leyendo en los Poemas cosas dignísimas de conmiseración, y que aun el muy sabio conviene que las tema, aprenden qual es de lo que nos hemos de doler y hemos de temer [...]. Yo confieso que las Poesías nos enseñan el camino de la virtud, ya con el exemplo de los buenos, ya con el infelice fin de los malos [...]. (García Berrio 1975, 86-100)

⁷ (Sánchez Laílla 2019, 382-384)

La idea de la poesía o la literatura como *imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad* es lo que Cervantes *parodia* e ironiza en *El Quijote* con el fin de mostrar una *crítica* de esta problemática. Para ello, adopta Cervantes un enfoque platónico y se centra a exponer el fracaso de la literatura *ejemplar* y la imposibilidad del *exemplum* para enseñar el camino de la virtud o para mostrar la infelicidad del mal camino como ocurre con las razones y ejemplos de Lotario a Anselmo.

La poesía o la tragedia en Platón no producen ninguna catarsis sino más bien una excitación de las pasiones, es decir, impide que puedan controlarse por el individuo de tal manera que influyen en sus vidas. Por otro lado, la tragedia o la comedia producen una relajación sobre la propia moralidad del individuo que (lejos de constituir una mejora de sus virtudes) puede suponer una parálisis de las mismas en la medida en que se acostumbra a considerar como aceptable los males y vicios que ven representados o se potencia la burla y la risa ante el mal que padecen los demás como en las comedias en las que se ridiculiza la *ignorancia sobre uno mismo*. En efecto, para Platón lo ridículo se manifiesta en aquellos individuos que se desconocen así mismos al creer que son o poseen cualidades que realmente no tienen: más fortaleza, riqueza, belleza o más virtud y conocimiento. La risa que nos provoca tales personajes es un mal para Platón en el sentido en que nos impide sentir lástima o misericordia por quien cree ser lo que no es: los sofistas creen ser sabios sin serlo realmente. Don Quijote *crea* ser caballero andante cuando únicamente es un hidalgo y Lotario o Camila tampoco resultan ser tan virtuosos, files o discretos como creían ser.

Guarini defiende que contemplar frecuentemente la muerte, por ejemplo, no provoca un aumento del valor de los hombres sino más bien produce el efecto contrario. El espectador o lector que se acostumbra a la violencia se vuelve más cruel en la medida en que se hace insensible a dicha violencia y se despoja de su humanidad.⁸

A nuestro juicio, Platón considera que lo mismo sucede con la comedia que representa burlas despectivas o muestra escenas viciosas o excesivamente trágicas: o bien deseamos imitarlas o bien nos acostumbramos a ellas.

En el pensamiento de Platón, a nuestro entender, se produce una mezcla del *furor poético* con la necesidad del *arte* entendiendo por dicho término la *técnica* propia del buen retórico capaz de ordenar adecuadamente un *logos* para que mantenga una estructura y coherencia entre las partes y, de ese modo, el *deleite* de la poesía puede ser eficaz para *mover* los ánimos y *persuadir* al oyente o lector. Ahora bien, resulta claro que los diversos modos de entender cuál es la finalidad de la poesía condicionan también la forma en que se valora las diversas variedades de risa, es decir, si la dimensión lúdica y el predominio del placer o el *deleite* de la poesía es el criterio determinante frente a la enseñanza se valorará una concepción de la risa y del humor que pueda aproximarse más a la parodia o a la sátira.

Sin embargo, si el modelo de poesía que se acepta está dirigido fundamentalmente a la enseñanza no se defenderá una visión de la risa sarcástica o sardónica sino más bien la risa afable y tranquila más propia de la *urbanistas* o de la *eutrapelia*.

Cervantes, a nuestro entender, aplica la risa afable propia de la *eutrapelia* a la literatura de *entretenimiento* y a la dimensión lúdica o al predominio del *deleite* en la poesía y rechaza, para ese tipo de literatura, cualquier concepción satírica que implique una risa despreciativa o humillante. Y, por otro lado, considera que la literatura didáctica o los diálogos humanistas (al estilo de Erasmo) centrados más en la enseñanza y en la moral deben incorporar la sátira al modo del *Elogio de la locura*. En este

⁸ (Sánchez Laílla 2019, 386)

sentido, consideramos errado vincular– como sigue haciendo la mayor parte de los cervantistas– el pensamiento de Cervantes al de Erasmo.

Por otra parte, la tradición cristiana incorpora las lágrimas o el llanto como ingredientes esenciales de la vida humana y fomenta la compasión o la piedad por la condición miserable del ser humano.⁹

El desarrollo de la *eutrapelia* aristotélica puede aplicarse a los momentos de descanso y ocio que toda vida necesita y la búsqueda de distracciones honestas que sean divertidas constituye una oportunidad para expresar con alegría aquello que es correcto, adecuado o de *buen gusto* decir en sociedad. Para Aristóteles, el *eutrapelos* es el que tiene la capacidad para hacer reír y bromear en esos momentos de descanso.

Una de las claves del uso de la *eutrapelia* es que la dimensión lúdica o el juego se expresa siempre dentro de unos límites marcados por la única finalidad de (re)crear el ánimo y, en este sentido, el Renacimiento desarrolla lo afirmado por la escolástica y el pensamiento tomista.

En función de lo señalado consideramos que para Platón la filosofía no puede entenderse sin la poesía porque ambas están entrelazadas y se necesitan entre sí aunque el nexo entre ellas pueda ser frágil o incluso inestable en determinados momentos. En efecto, aunque pertenezcan a ámbitos distintos– de ahí el verdadero sentido de su *discordia*– están condenadas a entrecruzarse y convivir de la mejor forma posible para alcanzar una armonía o equilibrio entre razón y pasión.¹⁰

La definición de la poesía realizada por don Quijote en el Capítulo XVI del *Quijote* de 1615 como respuesta al hidalgo Diego de Miranda puede ayudar a comprender algunos de los puntos centrales que Cervantes comparte con Platón o por lo menos pretende (re)plantear:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer *es como una doncella* tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de *enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella*; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. *Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.* Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo. (Cervantes 2015, 825-827). (Subrayados nuestros)

Entre las características que señala don Quijote destacamos las siguientes respecto a la concepción platónica de la poesía:

⁹ Recordemos que Heráclito y Demócrito simbolizaban las lágrimas y la risa respectivamente y su presencia en el humanismo resultó decisiva.

¹⁰ (Flórez 2019, 244-245)

1. La poesía es *como una doncella* que requiere para su cuidado y perfeccionamiento la atención o el auxilio de otras *ciencias* (la filosofía en el caso de Platón) de las que la poesía se sirve para lograr su embellecimiento. Pero también las otras ciencias— como la filosofía— deben *autorizar con ella* y contar con su presencia.
2. En función de su naturaleza delicada la poesía no *quiere ser manoseada* o corrompida para convertirse en retórica o mera palabrería sofística, es decir, *publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios* como hacen los sofistas.
3. La poesía es *virtuosa* y posee un valor inestimable— como el oro— para los poetas que no la desprecian ni la pervierten utilizándola para «*torpes sátiras*» y «*desalmados*» sonetos. Este aspecto es fundamental porque como añadirá a continuación don Quijote:

Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los reyes y príncipes veen la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas veen honradas y adornadas sus sienas. (Cervantes 2015, 827-828)

La importancia de esta cita resulta esencial porque evidencia claramente el rechazo de Cervantes a la sátira y a cualquier forma de crítica o ataque personal. En efecto, la concepción cervantina del humor y de lo cómico en general incluye como principio esencial el *honesto entretenimiento* característico de la prudencia propia de la *eutrapelia* y por ello puede el poeta escribir contra los envidiosos o la envidia en general pero sin personificar la crítica en nadie concreto. Incluso el propio don Quijote afirma que los poetas que dicen una malicia pueden llegar a ser desterrados. Cervantes rechaza la *murmuración* como un vicio— especialmente en el *Coloquio de los perros*— precisamente porque “*la pluma es la lengua del alma*” y, por tanto, aquello que se dice o los conceptos que se utilizan son como un espejo que reflejará o proyectará en sus escritos el alma del poeta. En ese sentido, la poesía es alabada, estimada y admirada cuando es ejercitada por *sujetos prudentes, virtuosos y graves*.

4. La poesía no debe *venderse* o corromperse salvo para crear *poemas heroicos* (advierde don Quijote) o para componer *lamentables tragedias o comedias alegres* que posean *artificio*. Para Cervantes y Platón la poesía no es únicamente resultado del *furor*, de la inspiración o de la naturaleza sino que también es un *artificio*, es decir, implica determinado *saber hacer* que no puede confundirse con una técnica porque (como afirma Platón en el *Ion*) el poeta carece de *teckné*. Ahora bien, sí posee el poeta o el rapsoda la capacidad para (re)interpretar el contenido recibido por los dioses a modo de inspiración o furor. El rapsoda resulta también una especie de *artífice* no tanto como creador sino más bien como hermenéuta¹¹ o intérprete del mensaje recibido por la divinidad que debe *saber* transmitir de un modo determinado para ser inteligible y que

¹¹ Véase el estudio de Valle (2016) y los diversos trabajos de Carolina Delgado (2016).

pueda *conmover* al oyente o espectador.

5. Por último, la poesía no puede dejarse en manos del *vulgo ignorante* porque es incapaz de conocer y apreciar el verdadero valor (*tesoro*) que esconde (*encierra*).

Estos rasgos descritos por don Quijote corresponden al modo en que Platón caracteriza a la poesía. Importa subrayar para la correcta comprensión del *Curioso impertinente* un aspecto que no siempre se ha tenido presente al analizar la figura de Camila: los atributos que caracterizan a la poesía (aparecen en *La Gitanilla* para describir los rasgos de Preciosa) corresponden con algunas de las comparaciones que Lotario le otorga como representación de la *auctoritas* al señalar las *virtudes* de Camila.

Veamos las correspondencias entre la poesía y la esposa de Anselmo:

1. Camila como *doncella* y esposa requiere del cuidado de su marido perfeccionar su belleza y virtudes que, por otra parte, son reconocidas y alabadas por todos salvo por su esposo. En efecto, Anselmo en su empeño racionalista sería como el filósofo que no quiere “autorizar” con la poesía, es decir, no le otorga el valor que merece a su mujer. Recordemos que la *voluntad* de Camila al comienzo de la novela únicamente está dirigida a satisfacer los deseos de Anselmo.

2. Camila no quiere ser expuesta a la mirada de los demás y no le gusta ser *manoseada* como si fuera un objeto o mercancía que puede venderse a cualquier precio. De igual manera, tampoco a la poesía le gusta ser corrompida ni mostrada públicamente bajo el ropaje de la manipulación sofisticada.

3. Lotario compara a Camila con un diamante cuyo precio (como el oro) es inestimable y por ello mismo no debe ser (com)*probado* su valor. Por otra parte, también es comparada Camila con la fragilidad del vidrio y por ello afirma que no debe *probarse* su *virtud* porque podría quebrarse debido a su fragilidad. Anselmo corrompe la dignidad o valor de Camila al pretender que su amigo la seduzca pero además el propio Lotario al componer sonetos que versan sobre ella utiliza la poesía con fines *torpes* o *deshonestos*.

4. Camila al ser tratada como un objeto, mercancía e incluso un *artificio* literario bajo la figura de Clori (inventada por Lotario) termina por *transformarse* en creadora de una *representación* (tragedia) que supondrá la muerte de Anselmo.

5. Anselmo carece de *episteme* y al pretender *probar* la *virtud* de Camila se comporta como el vulgo ignorante que no es capaz de apreciar el valor de la poesía.

La preocupación de los preceptistas del Siglo de Oro por la “verdad de la poesía” es una constante y especialmente en aquellos autores como López Pinciano que—siguiendo la línea defendida por Aristóteles—recurren a la noción de *imitación* y *verosimilitud* para intentar dar una respuesta a esta problemática y, por otro lado, a la distinción entre la universalidad de la poesía frente a la concreción de la historia. No obstante, consideramos que hay diversos aspectos importantes que no han sido señalados suficientemente por los especialistas:

1) Los propios comentaristas de las obras y no tanto los preceptistas son los que han posibilitado el desarrollo de los problemas teóricos sobre poética ya que, en última instancia, dichos comentarios surgen como respuestas concretas a determinados pasajes problemáticos de una obra y, en ese sentido, se exponen diversas ideas *críticamente* que contribuyen a plantear diversas alternativas a los aspectos teóricos susceptibles de mejora.

2) Los propios escritores (como en el caso de Cervantes) también contribuyen con sus obras a ofrecer reflexiones de índole teórica o plantean narrativamente diversos conflictos señalados por los preceptistas en sus diversas poéticas.¹²

¹² (Castaño Navarro 1998b, 617)

La preocupación o interés de los autores, preceptistas o comentaristas en que la poesía diga cosas verdaderas y que sea *puntual* en cuestiones históricas, geográficas o científicas es muy clara, por ejemplo, en diversos escritores que contribuyeron a la polémica sobre la poesía de Góngora.¹³ Cervantes participa en cierto modo en esta disputa al parodiar en *El Quijote* la obsesión de algunos autores al considerar que la poesía debe atenerse a la “verdad de la historia”. Lotario intenta convencer a Anselmo de su insensatez al pretender realizar algo dificultoso que no le proporcionará ni la “gloria de Dios”, ni “bienes de fortuna” y tampoco “fama”. Pues bien, para acreditar sus palabras acude en primer lugar a un poema de Tansilo como *autoridad* y posteriormente a otro poema de autor desconocido.

Toda la problemática sobre la *mímesis* en el sentido platónico será abordada en la novela del *Curioso* a partir del tratamiento de las diversas poesías que— a modo de *auctoritas*— se presentan a lo largo del relato como razones o *pruebas* para disuadir a Anselmo sobre su *impertinente deseo*.

La *representación* y *fingimiento* de Camila ante la mirada atenta de Anselmo constituye uno de los ejes esenciales en los que se muestra el carácter nocivo de la *ficción poética* desde los parámetros platónicos y, por otro lado, la cuestión sobre la *verosimilitud* de lo narrado será otro punto vital para la comprensión del relato que posibilitará el comentario posterior del cura sobre su incredulidad respecto a la *verdad* de lo ocurrido como hemos dicho anteriormente.

La noción de *mímesis* a pesar de su compleja ambigüedad es el hilo conductor que nos permite comprender plenamente la *crítica* de Platón a la poesía, sin embargo, para analizar los malos usos de la *mímesis* consideramos que es necesario destacar varias ideas esenciales para la correcta intelección de esta problemática:

1. Toda la crítica que Platón realiza a los poetas, sofistas y retóricos pretende evidenciar el uso fraudulento del *logos* por parte del discurso poético y retórico cuya finalidad consiste en alterar, distorsionar y transformar cómo son las cosas realmente para lograr persuadir a los espectadores o al auditorio, es decir, se pretende crear “imágenes habladas” (Sof. 234c6) que pueden conducir al “engaño” y, en ese sentido, se consideran peligrosas por los efectos éticos y psicológicos que producen.

2. Aunque el rechazo de la *mímesis* en Platón y especialmente respecto a la poesía parezca definitivo creemos, sin embargo, que es posible defender un tipo de *mímesis* que sí es aceptada como válida y que es inmune a la crítica presentada por Platón en *el Gorgias* o en *la República*. A nuestro juicio, en *El Sofista* se legitima un sentido positivo de *mímesis* que nos permite apreciar en qué medida el rechazo de la poesía en *La República* (a diferencia de lo sostenido mayoritariamente por los especialistas) no adquiere un carácter definitivo como se verá en el tratamiento de la poesía realizado por Platón en las *Leyes*. En última instancia, los múltiples sentidos del término *mímesis* y el uso que Platón hace de ellos nos permite replantear algunos aspectos centrales no tratados generalmente por los estudios de la obra de Platón.

No olvidemos que la condena platónica de la poesía mimética gira en torno a la *mala mímesis*. Su crítica no se basa tanto en que la poesía sea imitativa sino en que contenga una imitación indiscriminada de lo malo.¹⁴

El objetivo de nuestro comentario sobre la antigua disputa entre filosofía y poesía¹⁵ es mostrar que la influencia e impacto moral que produce la poesía en los

¹³ (Castaño Navarro 1998b, 618)

¹⁴ Soares (2013,27-42)

¹⁵ Seguimos en lo sucesivo el análisis expuesto por Javier Aguirre (2013) en un artículo cuyo título “Platón y el conflicto entre la vieja y la nueva poesía” permite vislumbrar el enfoque que vamos a desarrollar.

oyentes, espectadores o público constituye una de las razones principales que fundamentan la *crítica* de Platón a la poesía. En efecto, los poetas a juicio de Platón expresan determinadas creencias morales al narrar a través de historias (mythos) las relaciones entre hombres y dioses. En dichos relatos los poetas establecen juicios morales que influyen especialmente en las creencias de los niños y jóvenes o en el público en general y, en ese sentido, la poesía adquiere una función educadora que puede ser perjudicial o nociva para la correcta formación de los futuros gobernantes pero también puede utilizarse de forma persuasiva como una aliada de la filosofía. En este sentido, como veremos, defendemos que no puede hablarse en sentido estricto de una disputa, conflicto o *querella* entre filosofía y poesía como concluye acertadamente Aguirre al comentar la palinodia de Sócrates en el *Fedro*:

Una vez leído el segundo discurso de Sócrates, cabe preguntar si es posible hablar con propiedad de un conflicto real entre Platón y la poesía. La respuesta es claramente negativa: Platón no está en conflicto con la poesía como tal, sino con el tipo de poesía elaborada por los poetas de la tradición y por sus propios contemporáneos. Frente a todos ellos, Platón trata de crear una nueva poesía, no solo agradable, sino también útil, y alejada, por consiguiente, de los criterios dominantes. La nueva poesía platónica está comprometida con la búsqueda de la verdad y destinada a la transmisión persuasiva de ésta, objetivo que el filósofo logra poniendo en marcha toda la maquinaria del lenguaje al servicio de un nuevo tipo discurso eficazmente atractivo. En tanto que vinculada a la búsqueda de la verdad, la nueva persuasión a la que sirve el nuevo lenguaje poético de Platón constituye un antimodelo de la persuasión imperante en la poesía y la retórica de su tiempo. (Aguirre 2013, 23)

Precisamente una de las formas más peligrosas de persuasión negativa o de influir en los oyentes, lectores o espectadores es mediante la *mímesis poética*, es decir, a través de la representación o imitación de los personajes que se narran en los dramas y comedias. En efecto, se produce una «asimilación» por parte del rapsoda y del público respecto del contenido expresado por los poetas en sus composiciones. Hay un fragmento clave en el Libro III de la *República* a propósito de la belleza en el que Platón afirma:

[...] no es cierto que la visión más bella, para quien pudiera contemplarla, sería la de alguien en quien coincidieran en su alma un hermoso carácter y en su aspecto externo cualidades que estén de acuerdo y en consonancia con ese carácter y compartan la misma impronta? [...]. Pero dime lo siguiente: ¿tienen algo en común el placer excesivo con la moderación?—¿Cómo va a tenerlo, si el placer nos hace perder el sentido no menos que el dolor?—contestó. ¿Y con las demás virtudes?—¿Y qué me dices con la desmesura y el desenfreno?— Más que con cualquier otra cosa— ¿Y puedes citar algún placer mayor y más penetrante que el sexual?—No puedo, ni tampoco ninguno más enloquecedor—respondió.—En cambio, ¿el amor recto no consiste por naturaleza en amar lo equilibrado y lo bello de manera sensata y armoniosa? [...]. *Luego no hay que poner en relación con el amor recto nada que tenga que ver con la locura ni que esté emparentado con el desenfreno.* (402d-403b)

La premisa fundamental de Platón es que los espectadores de los dramas (tragedias y comedias) o los jóvenes que recitan las narraciones poéticas tienden a

emular, imitar o representar el comportamiento y las acciones que escuchan, leen o contemplan y, en ese sentido, se dejan influir moralmente. Por ello no pueden (re)presentarse narraciones poéticas en las que la locura o el desenfreno puedan dar lugar al *desorden* de las pasiones. La belleza del alma consiste en una armonía o un equilibrio entre el propio carácter bello y su aspecto exterior o *eidós*. En la poesía mimética también debe producirse una consonancia o armonización entre el contenido (el amor recto y ordenado entre Anselmo y Camila) con la *forma* o expresión de dicha *materia*. Ahora bien, en la narración cervantina se describe precisamente las consecuencias negativas de dicho *desorden*. Desde esta perspectiva, puede decirse que Platón advierte de los peligros de la poesía en la medida en que ejerce un *poder* o “magnetismo” capaz de *mover* los ánimos y provocar la confusión entre realidad y ficción en los jóvenes y en el público en general.¹⁶

El motivo principal para considerar la *imitación* como un *juego que no debe tomarse en serio* (República, X:602b) reside en que las obras trágicas no sirven como guía y no ofrecen modelos morales de conducta porque la *mímesis* de las pasiones conlleva el peligro de jugar con ellas hasta el punto en que incluso el actor o rapsoda que las imita (como Ion) o el espectador que las completa corren el peligro de (re)producirlas no sólo en el teatro sino también en la propia vida.¹⁷ Por ejemplo, en la obra *Lo fingido verdadero* de Lope puede apreciarse el caso de Ginés como grado máximo de *identificación* con el personaje que compone poemas al igual que ocurre con Lotario:

GINÉS. El imitar es ser representante; pero como el poeta no es posible que escriba con afecto y con blandura sentimientos de amor, si no le tiene, y entonces se descubren en sus versos, cuando el amor le enseña los que escribe, así el representante, si no siente las pasiones de amor, es imposible que pueda, gran señor, representarlas; una ausencia, unos celos, un agravio, un desdén riguroso y otras cosas que son de amor tiernísimos efectos, harálos, si los siente tiernamente; mas no los hará bien si no los siente.¹⁸ (vv. 1275-1288)

En este fragmento se aprecia la problemática platónica sobre la *mímesis* como *personificación* o *identificación* tal como se muestra, por ejemplo, en el personaje *Ion* cuando afirma que como actor *conmueve* a los espectadores por su capacidad de *fingir* las emociones del personaje que *representa*.

Como señala explícitamente Salvador Más Torres:

El problema, en general, no es la imitación, sino perder de vista que se trata, en efecto, de una imitación. Platón, que se sirve una y otra vez de imágenes, no podía criticarlas; él cree en la poesía, en su fuerza y eficacia, reconoce el hechizo y la fascinación de la palabra poética. No cabe prescindir de las imágenes, al menos en la medida en que uno tenga todavía que servirse del lenguaje. Por eso hay que aprender a ver las imágenes como imágenes, para no

¹⁶ (Marušič 2009, 11). En la novela del *Curioso impertinente* también refleja el grado de fascinación y encantamiento que produce la poesía y la dificultad para distinguir entre *apariciencia* o *representación* y realidad.

¹⁷ (Ávila 2018, 104).

¹⁸ En estos versos muestra Lope la teoría de Horacio (Ars poética, vv. 102-103) que posteriormente reflejará en su *Arte nuevo*: que se transforme todo el recitante, / y, con mudarse a sí, mude al oyente (vv. 275-276). El actor conseguirá *mover* los afectos del oyente o espectador si previamente experimenta o siente las *pasiones* que representa.

correr el peligro de confundirlas con la cosa, no tan siquiera cuando la cosa misma no es accesible de manera directa, sino sólo a través de la imagen, como veremos más adelante que sucede a propósito de la Idea de Bien. De aquí la necesidad de controlar y censurar al poeta, destacando esa actitud incapaz de aprehender la imagen como imagen y que, teniendo tan sólo a la imagen, cree tener ya la cosa misma.

A diferencia de Gorgias, Platón sabe que por detrás de las palabras sí hay algo y sabe además que también hay quien puede y debe buscar tras ellas. Pero el poeta, que más adelante quedará definido como un imitador de apariencias y un hacedor de simulacros, no puede realizar esa búsqueda; sólo está alcance del filósofo [...]. (Más Torres 2009, 30)

La noción de *mimesis poética* entendida como *personificación* o *identificación* con los personajes representados constituye, a nuestro entender, el eje central para interpretar el modo en que don Quijote se identifica con los libros o el modo en que Lotario— al representar el papel de enamorado— termina por *transformarse* en amante de Camila. En efecto, tanto Platón como Cervantes destacan que el proceso de *asimilación* o *personificación* no sólo acontece al poeta o rapsoda (al actor diríamos actualmente) sino que también los lectores o espectadores pueden verse *afectados* por el *deseo mimético* de emular la naturaleza misma del personaje que se contempla o se lee.

El significado ambiguo de *mimesis* posee una doble acepción: puede ser creación de una copia o modelo pero también alude a la personificación de un personaje (*mimicry*), es decir, se hace referencia a diversos ámbitos vinculados con la creación poética: la propia composición de una tragedia o comedia, la representación del rapsoda o actor en el escenario o la propia lectura y estudio de la obra por los jóvenes.

¿En qué medida puede ser perjudicial o peligroso ese proceso de *personificación*? La respuesta es clara para Platón: el arte mimético está vinculado a la parte inferior o irracional del alma y a la sede de las emociones y pasiones, por tanto, la poesía mimética no potencia precisamente la sabiduría o la moderación ante los *infortunios* de la virtud o ante las desgracias que puedan suceder por los caprichos de la Fortuna. Al contrario, la poesía imitativa alimenta y exalta los lamentos o quejas del alma proporcionando un *deleite* al individuo que le induce a ser más indulgente con su parte irracional. Lo mismo sucede con la comedia o el ridículo así como con las pasiones sexuales o cualquier otro apetito del alma. Por ello, incluso el hombre racional y moderado debe estar vigilante para poder gobernarse internamente.

El episodio de Sierra Morena puede interpretarse desde los parámetros que Platón establece en los libros III-X de la *República* al exponer su *crítica* a la poesía *mimética*. El sentido fundamental de la *mimesis*¹⁹ en el Libro III es el de *representación* y *suplantación*, es decir, el recitador o actor *emula* lo más fiel posible los personajes que *imita* como un actor que representa su papel y, por ello mismo, los *emula* para tratar de ser como el personaje. Ahora bien, al realizar su *representación* ante un público se corre el riesgo (advierte Platón en *La República*) que el oyente o espectador también desee *imitar* aquello que escucha o ve y, por ello mismo, considera Platón que no deben *imitarse* risas ofensivas y desmedidas ni lamentaciones para evitar, de este modo, que los *afectos* queden *desordenados*²⁰.

¹⁹ Para el sentido de la *mimesis* como «suplantación» o «personificación» seguimos fundamentalmente a C. Janaway (1995).

²⁰ Este *desorden* en los *afectos* será un aspecto central del *Curioso impertinente* donde los personajes *imitan* o *representan* y se *transforman* en aquello que fingen o sufren las consecuencias de *contemplar* determinados *simulacros* como si fueran la realidad.

La necesidad de establecer un control o censura respecto a lo que debe o no imitarse se comprende precisamente para evitar una recepción errónea de la ficción poética. En este sentido, don Quijote en el episodio de Sierra Morena adopta la función de “actor” en la medida en que pretende *emular* a Amadís de Gaula y refleja precisamente en su *deseo mimético* el peligro que Platón pretende evitar.

La cuestión que plantea Lope en *Lo fingido verdadero* no es tanto el *deleite* que Ginés en cuanto “representante” pueda ejercer sino más bien el problema de cómo distinguir la realidad de la *apariencia* que se está (re)*presentando*. En efecto, la cuestión es que algunos de los personajes de la obra como los propios espectadores no saben si las *burlas* son de *veras*, es decir, si aquello que Ginés está representando (*apariencia*) como actor se ha transformado en *verdad* (realidad) para su propia vida. En efecto, cuando Diocleciano le pide a Ginés *fingir* ser cristiano en una obra vemos su reacción:

DIOCLECIANO. Notable ha sido este paso. MAXIMIANO. Buena ha estado la apariencia. CAMILA. ¡Qué gracia! LÉNTULO. No hay diferencia de esto al verdadero caso. CAMILA. ¡Cual estaba en el bautismo imitando a los cristianos, humilde y puestas las manos! DIOCLECIANO. Parece que lo es él mismo. (vv. 2765-2771)

La clave está (como afirma Diocleciano) en que Ginés se *transforma* o convierte en aquello que representa:

Mi Dios, cuando por burlas fui cristiano y me llamastes a tan altas veras, representaba burlas verdaderas en el teatro de mi intento vano. Mas como el auditorio soberano en las gradas de altísimas esferas, y vos por las celestes vidrieras vistes de mi comedia el acto humano, he pensado que lástima tuviste que estuviese en tan mala compañía, y que para la vuestra me quisiste. Dadme partido vos, que yo querría estar con vos; pero si entero os diste, en vos acabe la comedia mía. (vv. 2974-2986)

En este contexto, pues, defendemos que es importante reparar que el arte imitativo— como advierte Flórez— tiene como función la *imitación* de acciones. El espectador que contempla tales acciones (que pueden pertenecer a la tragedia o a la épica) adopta diversas perspectivas respecto a los comportamientos realizados por dichos hombres. En efecto, en la medida en que *nuestra alma está repleta de innumerables contradicciones* será necesario analizar cuáles son los efectos que la *mímesis* poética ejerce en el alma del oyente, espectador o lector. Por ejemplo— dice Platón— el caso de un hombre moderado que haya sufrido una desgracia será capaz de contener o moderar su dolor y, en ese sentido, será capaz de sobrellevar el dolor mejor que otro hombre incapaz de controlarse. Ahora bien, dicho *dominio* o *control* de las pasiones no será igual en público que privadamente ya que, en el primer caso, las leyes y la propia razón— el *decoro* o la compostura se diría en el siglo XVII— le inducen a comportarse moderadamente. Pero en el ámbito privado no ocurre de ese modo ya que el alma en soledad se deja arrastrar por el dolor y para Platón en cada uno de los casos (público y privado) domina un parte u otra del alma. El alma racional controla en el ámbito público mientras que la parte irascible controla el ámbito privado. En este sentido, observa Sócrates, el alma irascible es la que mejor permite una variedad o diversidad de *imitación* en una tragedia o en una narración de modo que pueda ser comprendida por el auditorio o los lectores. En cambio, la moderación o el carácter reflexivo y la tranquilidad del alma racional en tanto que semejante a sí mismo resulta

más complicado de *imitar*. (604d-e)

La relevancia de este punto reside en la conexión que se establece entre la *mímesis* de acciones con la parte inferior del alma y con la dimensión irracional del alma donde las pasiones carecen de control o los actos caen en la desmesura (*hybris*), el exceso o la desproporción. Los poetas se dedican— por su mayor facilidad y para ajustarse al gusto popular— a componer tragedias en las que el predominio de la *imitación* de tales acciones resulta inevitable y, por ello mismo, se necesita supervisar y controlar a los poetas para garantizar que el contenido de sus obras no *mueva* a las pasiones de tal modo que la razón quede debilitada o dañada. En efecto, si las obras realizadas por el poeta *imitativo* no son examinadas previamente se cometería el error de permitir la composición de tragedias cuya función será semejante a la del pintor porque en ambos casos se componen trivialidades o nimiedades comparadas con la verdad. Al *imitar* la parte inferior del alma en lugar de la mejor supone un riesgo para aquellos que arrastrados por la seducción de lo que escuchan, miran o leen, sienten el *deseo mimético* de parecerse o emular a la parte irracional del alma. Ahora bien, la clave de esta problemática reside en lo siguiente: aunque la imitación del hombre moderado o reflexivo sea más difícil de representar no excluye Platón su posibilidad y, en función del conjunto de la argumentación, cabría pensar que no hay motivos para excluir o rechazar en una polis bien ordenada y regida por buenas leyes la *imitación* del hombre moderado como sí hay motivos para rechazar o excluir la *mímesis inmoderada*.

Obras citadas

- Aguirre, Javier. "Platón y el conflicto entre la nueva y vieja poesía". *Convivium: revista de filosofía* 26 (2013): 5-28.
- Ávila, Remedios. *Las pasiones trágicas. Tragedia y filosofía de la vida*. Madrid: Trotta, 2018.
- Castaño, Ana. "¿Mientes los poetas? Notas sobre ciertas actitudes de la crítica literaria española de los Siglos de Oro, en editores. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro coord. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, 1989. 3: 613-622
- Delgado, Carolina. "Miradas en anverso y reverso: 'inspiración' y technê en el Ión platónico". *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 31 (2016): 83-102.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* Francisco Rico et al. eds. Madrid: Real Academia Española, 2015. 2 vols.
- Flórez, Alfonso. *Platón y Homero: diálogo entre filosofía y poesía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- Froldi, Rinaldo. "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español". Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1986.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz266>
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Guarini Giambattista, Gian. *El Pastor Fido. Poema de Baptista Guarino traducido de italiano en metro español e ilustrado con Reflexiones por Isabel Correa*. Amberes: Henrico Cornelio y Verdussen, 1694.
- Janaway, Christopher. *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*. Oxford: Oxford Scholarship, 1995.
- Lope de Vega y Carpi, Félix. *Lo fingido verdadero*. Maria Teresa Cattaneo ed. Roma: Bulzoni Editore, 1992.
- . *Arte Nuevo de hacer comedias*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado: Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Soares, Lucas. "La significación ética de la mimesis en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou". *Cuadernos de Filosofía* 60 (2013): 27-42.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Pastor Fido*, de Battista Guarini, (1602), http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertxts/Suarez_Figaredo_PastorFido_02y09.PDF
- Marušič, Jera. *Plato against the poets: Discrediting Arguments in the Dialogues*. Doctoral Dissertation, The University of Edinburgh, 2009.
- Minois, George. *Histoire du rire et derision*. Paris: Fayard, 2000.
- Muriel, Elvira. "El «Apologético de las comedias españolas» a nueva luz". *Criticón* (2015): 93-106.
- Murillo Sagredo, Jesús. *Edición dramatúrgica de Lo fingido verdadero, de Lope de Vega*. Tesis doctoral, dirigida por Delia Gavela García y Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de La Rioja, 2020.
- Ordóñez, Vicente. "El lugar de la tragedia y la comedia en el Estado platónico". *Δαιμων. Revista Internacional de Filosofía* 55 (2012):143-156.
- Platón. *Diálogos IV. La República*. Madrid: Gredos, 2020.
- . *La República*. Rosa M. Mariño, Salvador Más y Fernando García Romero eds. Madrid: Akal, 2009.
- Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Madrid: Castro, 1998.

Sánchez Lailla, Luís. “La tragicomedia, un problema sin resolver de exégesis aristotélica”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 13 (2019): 361-417.

Valle, Manuela. *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica e Sofista*. Napoli: Paolo Loffredo, 2016.