



Sobre la poética de la tragedia neoclásica española

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

1. A modo de introducción: antecedentes y génesis ^{△▽} de la tragedia neoclásica española

De entre los géneros dramáticos neoclásicos que fueron en el siglo XVIII español viendo la luz, la tragedia fue el primero cronológicamente en aparecer. Antes de la comedia sentimental¹, introducida en primer lugar por Ignacio de Luzán, con su obra *La razón contra la moda*², -versión de una comedia del francés Nivelles de la Chaussée (*Le Préjugé à la mode*)-, impresa en Madrid en el año 1751. Antes de la comedia de buenas costumbres, iniciada, en 1762, por *La Petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín³.

Las primeras tragedias neoclásicas españolas, recordemos, surgen a mediados del siglo XVIII. En el año 1750 Agustín Montiano y Luyando difunde *Virginia*, dentro de su *Discurso sobre las tragedias españolas*⁴. Poco después, en 1753, el mismo autor publica *Ataulfo*, al final del su *Discurso II. Sobre las tragedias españolas*⁵.

Antes se había intentado ir dando a conocer el género a través de versiones, llamadas traducciones, de piezas extranjeras que a veces habían sido principalmente destinadas a representaciones de carácter cortesano. Algunas ni siquiera llegaron a montarse sobre las tablas. Tal acontece con la *Cinna* de Corneille, traducida en 1713 por el marqués de San Juan. Iniciaban todas estas obras una costumbre que no se perdería en todo el siglo XVIII, y que dejó muestras de reconocido prestigio como *El Británico*, de

Racine, traducida, en 1752, por Juan de Trigueros; la *Atalía*, de Voltaire, de 1754, traducida por Eugenio Llaguno; la *Semíramis*, de Voltaire, traducida por Clavijo y Fajardo; la *Zaira*, traducida, en 1765, por Francisco Postigo con el título de *Combate de amor y ley*⁶...

De todos modos, los primeros textos originales son las dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo* de Montiano que antes hemos mencionado.

Los orígenes de este género aparecen muy ligados, como los orígenes de todos los géneros neoclásicos, a la gran polémica sobre el teatro que se fue desarrollando a lo largo de todo siglo XVIII. En concreto, en este caso, hay que recordar las contestaciones al francés Du Perron, quien, en el prólogo a su antología de teatro español (*Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, publicada en París en 1738), había afirmado la incapacidad histórica de los españoles de componer tragedias y comedias clasicistas. Montiano quiso demostrar la falsedad de tales aseveraciones. Escribió sus dos *Discursos sobre las tragedias españolas* con el deseo de recopilar noticias históricas sobre tragedias clasicistas hechas en España, con el deseo de difundir la preceptiva neoclásica y con el deseo de ofrecer un ejemplo de texto reglado compuesto por él mismo para demostrar que un español sí puede escribir tragedia clasicista y animar a otras personas, afirma, mejor dotadas que él, a seguir su ejemplo y contribuir a la renovación de la escena española del momento. Así surgen *Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1753), las dos primeras tragedias neoclásicas españolas originales, textos ambos repletos de buena voluntad pero claramente producto de un crítico lleno de buenas intenciones y no de un consumado dramaturgo. No es extraño que sólo fuesen difundidos por la imprenta y que nunca llegasen a ser montados en un escenario⁷.

Quedan, pues, los orígenes del género enmarcados en los círculos de intelectuales que pretenden introducirlo, *ex novo*, en el panorama teatral del momento. La tragedia neoclásica española no es, pues, producto de una evolución o transformación de un género histórico preexistente. A diferencia de otros géneros del momento, como la comedia de espectáculo, tal y como expliqué en otro lugar⁸.

2. Los objetivos de un estudio



El género, la tragedia española dieciochista, es un típico producto del neoclasicismo y de la Ilustración. Su configuración y definición se encomienda a una poética, formada por un conjunto de constituyentes esenciales, de caracteres, de rasgos, que pueden ser identificados en los textos. De su delimitación general, especialmente, y, menos, de sus modificaciones nos vamos a ocupar en este trabajo. Partiremos, para ello, de los principios teóricos que se encontraban en la base de la práctica dramática de la tragedia neoclásica española. Descenderemos, después, a la propia práctica dramática concreta, identificando, por apartados diferentes, por grupos específicos (acción, recursos, personajes, temas, significado), los rasgos primordiales que los textos españoles del setecientos poseen en común.

3. Las definiciones teóricas como base



No careció la tragedia neoclásica española, como aconteció, igualmente, con el resto de los géneros neoclásicos de su época⁹, de definiciones teóricas. Dejando a un lado los trabajos más específicos de Agustín Montiano y Luyando antes mencionados, recordemos los rasgos que Ignacio Luzán, en su celeberrima e importantísima *Poética*, destaca como peculiares de la misma. Afirma:

«la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder»¹⁰.

En esas líneas se hallan encerradas características básicas de la tragedia neoclásica española:

Se insiste en que es una «*representación dramática*», es decir una obra destinada a ser montada sobre un escenario para un público ante el cual los personajes van a exponer sus cuitas y preocupaciones.

En su argumento se incluye «*una gran mudanza de fortuna*», es decir, se escenifica el paso de la infelicidad a la felicidad y viceversa. La alternancia entre fortunas y adversidades y el paso de la dicha a la desdicha es consubstancial a la tragedia.

Se cuentan hechos acaecidos «*a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad*», no a personajes de clases inferiores, que son los protagonistas de la comedia y que no deben ser mezclados, a diferencia de lo que acontece en el teatro barroco, en la comedia nueva, y en sus derivados dieciochescos, como la comedia de espectáculo, en papeles principales, con los primeros, con los nobles y los reyes (el constituyente «*tragicomedia*» de la comedia nueva queda, así, completamente rechazado).

La tragedia debe contribuir a liberar al público de sus pasiones. De ahí que se indique que las «*caídas, muertes, desgracias y peligros*» de los personajes «*exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones*». Es decir, se reafirma que debe producirse la catarsis defendida en la poética clásica y clasicista tradicional.

Y todo tiene una intencionalidad didáctica, debe servir «*de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder*».

Otros rasgos de definición son identificables en la práctica dramática de los autores, en los textos concretos compuestos por ellos.

4. Sobre los constituyentes esenciales △▽

4.1. Caracteres de la acción

La tragedia debe ser respetuosa con las unidades dramáticas tradicionales. El argumento debe contener una sola acción, si bien entendida como unidad de intención. Puede haber varias líneas argumentales, no varias acciones, siempre y cuando todas confluyan en un mismo fin. Tal sucede en *Raquel*, de García de la Huerta, en la que el asunto central, la introducción de un factor externo que rompe la armonía del reino y de la monarquía, unifica las diversas ramificaciones del asunto base, la intriga amorosa, la intriga política, las distintas visiones de la monarquía...

Todos los hechos deben situarse en un solo lugar, aunque los tratadistas discrepen de cuál debe ser éste. Según los más estrictos, una única habitación de una misma casa (un salón, la estancia de un palacio...). Según otros varias estancias, varios cuartos, habitaciones, de una misma mansión. Según otros, lugares próximos de una misma ciudad (tal sucede en *Numancia destruida*, de López de Ayala, por ejemplo).

Y todo debe transcurrir en una misma unidad temporal, sea ésta el tiempo que dura la representación (entre dos y cuatro horas), el tiempo transcurrido desde que sale el sol hasta que se oculta (unas doce horas), o desde que sale hasta que vuelve a salir (veinticuatro horas).

Los argumentos deben ser históricos, aunque los hechos que en ellos se incluyen no necesariamente han de ser tomados de la realidad. Pueden ser inventados, pero situados en épocas del pasado, no en la realidad contemporánea. Con ello se evita el apasionamiento que produce en el espectador la contemplación de acontecimientos temporalmente próximos a él. Con ello se pretende que el público observe los sucesos con más imparcialidad, con lejanía, y pueda así recibir mejor la enseñanza, ésta sí aplicable a la realidad contemporánea, que a través de ellos se transmite.

En los argumentos se pueden utilizar diversas fuentes de inspiración. Los hechos que se escenifican son ubicados en la antigüedad, casi siempre clásica (*Virginia*, de Montiano; *Lucrecia*, de Nicolás Fernández de Moratín; *Agamenón vengado*, de García de la Huerta...); en la época medieval (*Hormesinda*, de Nicolás Fernández de Moratín; *Raquel*, de García de la Huerta; *Don Sancho García*, de Cadalso; *La muerte de Munuza*, de Jovellanos; *Pelayo*, de Quintana...); en países exóticos, orientales (*Xayra*, o *La fe triunfante del amor y cetro*, de García de la Huerta; *Solaya*, de Cadalso...); en América (*Atahualpa*, de Cristóbal Cortés...). Se da así paso a los diferentes tipos de argumentos detectables en la tragedia neoclásica española: de historia antigua, de historia medieval, de tema oriental, exótico, de tema americano.

En la construcción de los argumentos debe respetarse la norma de la verosimilitud. La realidad no ha de ser presentada como tal (hay hechos reales que pueden resultar inverosímiles y que, por lo tanto, deben ser rechazados), sino como suele ser, e, incluso, como es conveniente que sea.

4.2. Recursos de composición

Varios son los recursos dramáticos que encontramos más reiteradamente usados en las tragedias neoclásicas españolas.

Así, la *introducción «in medias res»*, necesaria dado el uso de la unidad de tiempo que se impone. Los dramaturgos no pueden escenificar la historia completa que presentan. Tiene que dar paso a la tragedia con los hechos iniciados y luego, mediante el recurso de la *retrospección*, narrar los antecedentes, la «prehistoria» de los hechos. Así consiguen que sea verosímil el desarrollo de unos sucesos determinados en tan corto espacio de tiempo.

El *paso de la fortuna a la adversidad*, antes mencionado y juzgado consubstancial al género por los tratadistas. Sirve para estructurar el argumento, generar tensión y marcar la evolución de la vida de los personajes.

La *anticipación de sucesos*, el anuncio previo de acontecimientos que luego pueden tener lugar o que se teme que puedan tener lugar. Con ella se genera tensión y se capta la atención de auditorio. Es medio, también, para hacer surgir la *expectación*.

Los *largos parlamentos*, y *soliloquios* que facilitan a los personajes, aparte de relatar sucesos no escenificados (importante función debido al uso de las unidades clásicas que impiden la presentación de todos los hechos importante para el argumento), la transmisión al espectador de sus propios análisis de la realidad en unos casos, o el análisis, por medio de un *monólogo interior*, -de una conversación del agonista consigo mismo-, de la situación en la que se encuentran, o los sentimientos entre los que se debaten, de sus dudas, de sus padecimientos. A veces tal análisis puede ser efectuado por medio de una *conversación* entre varios de los agonistas. Pueden generar *expectación*, intriga ante la actitud definitiva que el agonista puede adoptar.

Los *enfrentamientos duales* y las *oposiciones binarias* establecen grupos contrapuestos de hechos y, sobre todo, de personajes, habitualmente divididos en bloques que chocan entre sí, como veremos. Permiten conocer mejor sucesos y tipos de actuación, y caracterizar más claramente a los agonistas, con el fin de, a través de ellos, ensalzar unas formas de comportamiento y rechazar otras. Es función similar a la que cumple el *contraste* (*enfrentamientos duales* y *oposiciones binarias* son una forma más concreta de *contraste*), que puede darse entre varios elementos (no sólo dos) a la vez.

La *perspectiva múltiple* puede ser utilizada para caracterizar personajes o realizar un determinado planteamiento de un tema o de varios temas. Consiste en presentar tema o personaje desde diferentes puntos de vista, -expuestos, en ocasiones, por agonistas distintos-, que pueden contrastar entre sí, pero que también pueden ser

complementarios. Con ella se proporciona una visión más completa de tema o personaje al espectador, que recibe así más elementos de juicio, mayor información. Con ella, si se trata de un personaje, se proporciona a éste una más amplia caracterización, con lo cual es mejor conocido por el auditorio; si se trata de un tema se proporcionan más datos sobre él o más facetas, con el fin de transmitir un más cabal conocimiento del mismo y permitir, si aparece el *contraste*, que una de las visiones prevalezca sobre todas las demás y entre a formar parte del significado, del mensaje que se quiere trasladar al espectador.

Análoga función cumple el *paralelismo*, ya que permite presentar varias visiones de una misma realidad (un tema, unos hechos, un personaje...) para que sea mejor conocida por el público. Con él los agonistas reciben una caracterización más redonda. La acción queda más completa. Los temas presentan una multiplicidad de facetas que los enriquecen y van a servir de base, al elegirse una de las posibles opciones, si se insertan, para la transmisión de una enseñanza.

La *anagnórisis* tiene en la tragedia neoclásica española una especial intervención. Es entendida, como bien lo explica Luzán en su *Poética*, en sentido amplio, como el paso de lo desconocido a lo conocido:

«Agnición o reconocimiento [...] es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama»¹¹.

No consiste, pues, sólo en el descubrimiento de la verdadera identidad de un individuo. Puede afectar a sucesos, a contenidos, -a temas-, a personajes facilita el desarrollo de los sucesos. Puede contribuir al advenimiento del desenlace. Completa la caracterización e un agonista. Permite el correcto conocimiento de un tema. Crea tensión y expectación.

El *simbolismo* convierte a objetos y personajes en representantes de determinadas nociones abstractas, o determinados ejemplos de comportamiento o de papeles sociales. Guzmán el Bueno, en la tragedia del mismo título escrita por Nicolás Fernández de Moratín, por ejemplo, simboliza al buen vasallo.

Resúmenes didácticos condensan contenidos o partes de la acción con el fin de facilitar al espectador el seguimiento del argumento y la recepción de la enseñanza que a través de él se desea transmitir.

El *destino trágico* justifica la actuación de algunos agonistas que padecen sus consecuencias, crea momentos de tensión, y provoca la aparición de una corriente de simpatía, en sentido etimológico (sentir en común), entre espectador y personaje y siembra un sentimiento de compasión en el primero por el segundo.

La *justicia poética* pone de manifiesto que, en todo caso, cada agonista ha de recibir su merecido, premio o castigo, al final de la pieza según haya sido su actuación, con lo cual se refuerza claramente el didactismo de la obra.

Son todos, y otros que podrían estudiarse, -no pretendemos hacer una relación exhaustiva-, recursos de marcado carácter didáctico, que favorecen la transmisión al público de unos determinados contenidos, de una tesis que el autor pretende defender en su creación.

4.3. Construcción de personajes

El número de personajes que aparece en las tragedias neoclásicas españolas, no es, en términos generales, muy elevado. Suele girar en torno a ocho. Con ello se cumple con uno de los preceptos que con más frecuente insistencia figura en los textos dieciochescos de preceptiva, empezando por la *Poética* de Luzán¹². Para los neoclásicos es importante esta, aparentemente, simple cuestión numérica, debido a que la restricción acaba con una de las características más generalizadas en los géneros barrocos de cadentes, epigonales, la comedia nueva, el autos sacramental, el entremés, y en los llamados géneros dramáticos populares de la ilustración, la que en otro sitio denominé comedia de espectáculo¹³ (de magia, heroica, militar...), el sainete... En todos estos se tiende a la acumulación de personajes. La reducción supone un duro golpe a las prácticas dramáticas de los mismos, que así se ven sustituidas por los usos de los nuevos géneros neoclásicos que los ilustrados desean implantar y generalizar.

La inclusión de los personajes en las escenas se hace también con especial cuidado de evitar la acumulación. Es, también, consecuencia del respeto a la preceptiva neoclásica que recomienda no incluir más de cuatro personajes en las tablas y evitar que, incluso en esos casos, hablen a la vez más de dos o tres de ellos,

«Porque en pasando de tres que hablen, es confusión y embarazo para la representación»¹⁴.

Se busca, con todo, la claridad que permita conocer más a los agonistas y facilite la transmisión de una enseñanza concreta. Tan sólo en momentos especialmente relevantes del argumento, y con el fin de destacarlos por contraste con la situación general, se rompe esta tendencia y se tiende a la acumulación. Tal acontece, especialmente en los desenlaces de las piezas.

La presentación de los agonistas ante el auditorio es especialmente cuidada. Sus caracteres deben ser perfectamente delimitados ante el espectador, para que éste pueda comprenderlos bien. Se considera ello especialmente importante debido a que los personajes se convierten en medio esencial de transmitir una enseñanza, una tesis concreta. Son vistos como representantes de cualidades morales o patrióticas, representantes, -incluso símbolos, como afirmábamos-, de una ideología o de una línea determinada de comportamiento. Por ello de los personajes no interesa tanto la

actuación, como sus reflexiones racionales acerca de sus sufrimientos, de sus padecimientos reales o posibles.

Los personajes se suelen debatir entre sentimientos contrapuestos. Se defiende a los que anteponen la razón a la pasión, el deber a las apetencias. Sobre esta actitud se monta el significado de las obras, el mensaje que contienen. Por eso pueden resultar a veces fríos, calculadores, alejados de sentimientos auténticamente humanos, preocupados por su deber, del cual se convierten en auténticas víctimas.

De los personajes se destaca su papel aleccionador, como bien señaló Antonio Mendoza:

«En la elaboración literaria del carácter español como héroe de tragedia no se trató de crear personajes individuales con vivencias y reacciones personales y biográficas, sino que siguiendo la línea moral, creemos, quiso plantearse un elemento aleccionador que sirve de modelo de conducta, y, en consecuencia, los personajes no se recrearon como individualidades psicológicas, sino como síntesis literarias de una colectividad. Y ello, evidentemente, restó valor creativo a las producciones»¹⁵.

El lenguaje que utilizan los personajes es en todo momento elevado, tal y como exigía la preceptiva neoclásica. Ya Luzán en *su Poética* afirmaba:

«como la tragedia no admite sino personas ilustres y grandes, como reyes, príncipes, héroes, etc., su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso»¹⁶.

Y similares asertos podemos encontrar en textos de Montiano, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín... Existe, no obstante, una adecuación entre lenguaje y situación. Si se desarrolla el tema del amor, el lenguaje se torna más lírico, como acontece en *Raquel* en la conversación que mantienen Raquel y Alfonso en la jornada segunda; o en *Xayra*, también de García de la Huerta, en el acto tercero, en el diálogo de Xayra y Orosmán. Si aparece el tema de la muerte, el lenguaje se hace más dramático, como acaece en los desenlaces de las tres piezas de García de la Huerta. Si se ponen de manifiesto torturas interiores, el lenguaje se llena de exclamaciones y lamentos. Con tal adecuación se persigue y consigue que el texto gane en verosimilitud, una de las preocupaciones básicas de los neoclásicos, como antes hemos afirmado y como bien queda reflejado, por ejemplo, en *La Poética* de Luzán¹⁷.

La construcción de los personajes concretos se realiza a partir de un conjunto de tipos específicos. Tipo y personaje constituyen realidades distintas, aunque en los textos pueden coincidir. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de

un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones recurrentes, en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje tiene sexo concreto. Es masculino o femenino. El tipo no siempre. El sexo puede conferirse en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

Los tipos funcionales que detectamos en la tragedia neoclásica española son los que detallamos a continuación¹⁸.

El *héroe*. Se convierte siempre en personaje principal, protagonista de la acción, encargado de una buena parte del desarrollo del argumento. Es valiente, esforzado, deseoso de cumplir su obligación. Puede debatirse en dilemas que le acarrearán torturas interiores (amor/obligación; amor/celos; obligación/dificultades de cumplirla...). Es parte fundamental, pues lo provoca, para el advenimiento del desenlace, negativo, con víctimas, de la tragedia. Sobre este tipo se crean Guzmán el Bueno, en *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández Moratín; Alfonso VIII en *Raquel*, de García de la Huerta; Pelayo, en *La muerte de Munuza*, de Jovellanos...

La *heroína*. Se transforma igualmente en personaje principal, protagonista, encargado del desarrollo básico de la acción. Da vida a un personaje fuerte, aunque flaquea a veces atormentado, que se debate en dudas internas (amor/deber; amor/ansias de poder...) o sufre conflictos (obligación/impedimentos...) que le producen desasosiego y malestar. Con sus hechos o con su muerte contribuye al advenimiento del desenlace trágico. Heroína es Hormesinda y Lucrecia en *Hormesinda y Lucrecia*, respectivamente, de Nicolás Fernández de Moratín; Raquel, en *Raquel*, de García de la Huerta; Doña Ava, en *Don Sancho García*, de Cadalso...

El *poderoso*. Suele transformarse en personaje principal, desencadenante de los hechos o determinante fundamental de su desarrollo. No es habitualmente ni positivo ni negativo, aunque hay excepciones. Se incluirían aquí Alfonso, en *Raquel*, Orosmán, en *Xayra*, Clitemnestra, en *Agamenón vengado*, todas de García de la Huerta...

El *caballero*. Recibe pocos rasgos de caracterización. Puede convertirse en protagonista o, habitualmente, en personaje secundario. Puede ser positivo, y entonces es sensato, fiel, desinteresado; o negativo, con lo que es egoísta, servil... Es el encargado de transmitir una doctrina o una concreta visión de, o toma posición ante, la realidad. Nerestán, Lusiñán en *Xayra*; Cilenio en *Agamenón*; y García, Manrique y Alvar Fáñez en *Raquel*, todas de García de la Huerta, encarnarían este tipo.

El *consejero*. Aparece como personaje generalmente secundario. Hace las funciones de confidente, fiel casi siempre, y de acompañante. Es un personaje de diálogo. Puede determinar la actuación de los protagonistas y explicar las acciones que emprenden. Fátima, Corasmín y Chatillón, en *Xayra*; Cilenio, Píades, Fedra, Chrisótemis y Egisto (menos, pues no actúa como tal en la tragedia, aunque se alude a que desempeñó ese

papel) en *Agamenón vengado*; y Garcerán, García, Álvaro Fáñez y Rubén en *Raquel*, toman cuerpo sobre este tipo, sobre esta función.

El *mensajero*. Se convierte en personaje secundario y, en ocasiones, puramente accidental. No recibe caracterización. Da a conocer determinados hechos o pone en contacto a algunos de los agonistas principales. Un soldado en *Raquel*, que anuncia la llegada de García y Álvaro Fáñez a la protagonista en la segunda jornada; Chrisótemis y Cilenio en *Agamenón vengado*; Lusiñán, Meledor y Esclavo en *Xayra* se incluyen en este tipo.

El *galán*. Tipo secundario que nunca aparece exento sino adosado a otro principal. Es el encargado de desarrollar el tema de las relaciones amorosas. Alfonso y Orosmán serían galanes en sus respectivas tragedias, *Raquel* y *Xayra*.

La *dama*. De igual característica y función al anterior, lo encarnarían Hormesinda y Lucrecia en las tragedias homónimas de Nicolás Fernández de Moratín; Raquel y Xayra en las tragedias homónimas de García de la Huerta; Solaya, en la tragedia homónima de Cadalso...

Junto a estos tipos base aparecen en algunos textos, como acontece en *Raquel* en concreto, otros personajes carentes de tipificación funcional. Son personajes accidentales, grupos, personajes colectivos, o colectivizados, que no tienen ninguna individualidad, que forman parte del decorado de la tragedia, e incluso tienen una intervención muda en ella. Son meros comparsas de los agonistas principales. Son la Guardia del Rey, los Castellanos y el Acompañamiento de Judíos y Judías.

En la tragedia neoclásica española observamos una tendencia bastante generalizada hacia el sincretismo. Los autores no siempre integran en cada agonista a un tipo funcional distinto. Varios de ellos pueden, e incluso suelen, confluir en un mismo personaje. Así, por citar sólo casos extraídos de las tragedias de García de la Huerta, Alfonso Octavo (*Raquel*) es poderoso, héroe y galán. Orosmán (*Xayra*) es poderoso, héroe y galán. Raquel (*Raquel*) es heroína, poderoso y dama. Clitemnestra (*Agamenón*) es heroína y poderoso. Xayra (*Xayra*) es heroína y dama. Egisto (*Agamenón*) es poderoso y consejero. Lusiñán (*Xayra*) es caballero y mensajero. Cilenio (*Agamenón*) es caballero, consejero y mensajero. García, Garcerán y Álvaro Fáñez (*Raquel*) son caballeros y consejeros. Chrisótemis (*Agamenón*) es consejera y mensajera.

No obstante, en ocasiones existe una casi total correspondencia entre tipo funcional y personaje concreto. Rubén en *Raquel* es consejero. En *Agamenón vengado*, Orestes es héroe; Electra, heroína; Fedra y Píldes, consejeros. En *Xayra*, Nerestán es caballero; Fátima, Corasmín y Chatillón, consejeros; Meledor y el Esclavo, mensajeros.

Hallamos sincretismo funcional generalmente en los personajes principales y, como mucho, en los secundarios. No es habitual encontrarla en los accidentales. Con ese sincretismo los autores consiguen simplificar la composición de sus tragedias, cumpliendo así uno de los preceptos de la estética neoclásica que pedía pocos personajes y funcionales, tal como antes afirmábamos y como queda recogido en *La Poética* de Luzán:

«[...] Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de

actores y reducirlos a los menos que se pueda, para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes como de soldados. A mí me parece que el número de ocho u diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí, será exceso y confusión»¹⁹.

Con ello se facilita, en consecuencia, al espectador la labor de seguir el argumento de la pieza y el contenido que en él se incluye.

En muchas ocasiones los dramaturgos limitan la inclusión de tipos en los personajes principales de sus obras. Insertan, por ejemplo un solo héroe, una sola heroína (si aparecen dos, como en *Agamenón vengado*, una de ellas es secundaria -Clitemnestra en este caso-), un solo poderoso (si figuran dos, como en *Agamenón*, uno es accidental -Egisto frente a Clitemnestra-). Los autores parecen no desear dispersar el protagonismo en las tragedias. Querer que ese papel principal lo asuma un número reducido de agonistas con el fin de mantener en el desarrollo del argumento una claridad expositiva general. En los personajes secundarios la situación varía. Un mismo tipo se puede multiplicar. Hallamos, por ejemplo, en García de la Huerta, varios caballeros y consejeros en *Raquel*; varios caballeros y consejeros en *Xayra*; varios consejeros en *Agamenón*.

Por la importancia de su intervención en la tragedia, por su contribución en el desarrollo general del argumento, los personajes pueden ser escindidos en tres grupos. El primero estaría formado por los personajes principales, por los protagonistas, aquellos cuya misión específica es el desarrollo básico de la acción. El segundo, por los personajes secundarios, encargados de cubrir diversos cometidos, posibilitar la aparición de incidentes, crear efectos dramáticos. El tercero, por los personajes que tienen una intervención circunstancial en el argumento, un cometido muy específico, cumplido el cual suelen desaparecer; o por aquellos que prácticamente forman parte de la ambientación de la pieza.

Los protagonistas suelen ser los personajes sobre los que se proporciona más datos al espectador. Son, generalmente, los más caracterizados y los que más funciones desempeñan, acumulando, incluso, algunas que son típicas de los otros grupos, como puede ser el enlace entre escenas mayores o menores para evitar dejar el escenario vacío, una de las preocupaciones básicas de los neoclásicos. En ellos se puede producir ese sincretismo de tipos al que antes nos referíamos. Se incluirían en este grupo Pelayo, Hormesinda, Munuza, en *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín; Raquel, Alfonso y García, en *Raquel*; Orestes, Electra y, menos, Clitemnestra en *Agamenón vengado*; Xayra y Orosmán en *Xayra*, las tres tragedias de García de la Huerta...

De los personajes secundarios se dan bastantes, todavía, rasgos de caracterización, pueden «padecer» el sincretismo de tipos y suelen cumplir un número de funciones relativamente elevado. Tal acontece, centrándonos en García de la Huerta, con Manrique, Álvar Fañez y Rubén en *Raquel*; Cilenio, Pílates, Fedra, Chrisótemis y Egisto, menos, en *Agamenón vengado*; Fátima, Nerestán, Corasmín, Chatillón y Lusiñán en *Xayra*.

Los personajes accidentales carecen de caracterización. Suelen ser minoritarios en las tragedias. Así, en Huerta, existen tres en *Raquel*, Guardia, Castellanos y Acompañamiento de Judíos y Judías; y dos en *Xayra*, Meledor y Esclavo.

Para contribuir al desarrollo del argumento y facilitar la transmisión del significado, del mensaje, de la enseñanza, los personajes suelen ser divididos en dos grupos antitéticos, los buenos y los malos, los racionales y los irracionales, los que saben cumplir con su obligación y los que hacen dejación de la misma, en definitiva, los positivos y los negativos, los portadores de conductas defendidas y dignas de imitación y los que encarnan conductas vituperables y dignas de rechazo. Se utiliza para ello, aparte de *paralelismos* y *antítesis*, los recursos básicos de las *oposiciones binarias* y los *enfrentamientos duales* a los que antes nos referimos. Con todo se efectúa el diseño del plano del contenido de la tragedias, de los temas que se plantean y sobre los que se desea adoctrinar al espectador.

4.4. El tema y los temas

Diversos contenidos se insertan en las tragedias neoclásicas españolas. Así, el amor, el honor, las relaciones paterno-filiales, la libertad, la patria, el estado, la monarquía, el destino...

Cada uno de los temas no suele incluirse aislado de los demás. Suelen aparecer relacionados, incluso formando dos de ellos parejas antitéticas. Así, amor frente a obligación; amor frente a patria... Ellos, así diseñados, son la fuerza que se superpone a los personajes y los hace llevar una determinada línea de actuación, los hace debatirse, los hace sufrir, consiguiendo, así, que aparezca la auténtica tragedia.

El amor se presenta como un sentimiento racionalizado, no impulsivo. La falta de racionalidad lo convierte en sentimiento negativo, conflictivo, fuente de desventuras, como acontece en *Don Sancho García* o en *Solaya* de Cadalso, o en la propia de *Raquel*, de Vicente García de la Huerta. Debe ceder paso siempre ante nociones consideradas superiores, como la patria, el estado, la institución monárquica, o, en definitiva, la obligación.

El honor es uno de los valores que forman parte de la personalidad del héroe o la heroína trágicos. Provoca y justifica su comportamiento. Se une a conceptos como el patriotismo. Así, en *Hormesinda*, la heroína de vale de honor y patriotismo para vencer a Munuza. Por otro lado, como explica Antonio Mendoza:

«[...] el honor en la tragedia neoclásica fue una virtud de proyección social, con finalidad en el pueblo mismo; no fue sólo un concepto personalista que concluyera en la satisfacción del individuo, sino que el hombre concreto y su carácter fuera el medio para que ese honor le calificara y a la vez beneficiara a su pueblo, el que, a su vez, era susceptible de ser honrado por sus acciones»²⁰.

Las relaciones paterno-filiales son opuestas a nociones de hondo calado, como patria, obligaciones de vasallaje, responsabilidad de un gobernante. La gran noción, como no podría ser menos, prevalece sobre el aspecto más personal que supone las propias relaciones paterno-filiales. Tal sucede en *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín, o en *Idomeneo*, de Cienfuegos, en las cuales en los héroes su deber y su responsabilidad como padre cede paso ante su deber y su responsabilidad como gobernante.

La libertad recibe un enfoque social, nacional, no individual al estilo romántico. Se lucha por la libertad colectiva, por la independencia nacional, presentando, incluso, como en *Numancia destruida* de López de Ayala, casos de resistencia ante el invasor. Queda, pues, en muchas ocasiones, ligada al tema de la patria y del estado.

La patria, el estado, son presentados como valores absolutos ante los cuales ningún otro puede prevalecer. Se muestra cómo el hombre debe ser útil a la sociedad, cómo debe siempre anteponer sus deberes como ciudadano a cualquier otra consideración personal. En este sentido puede hablarse, como ha hecho Andioc, de la tragedia neoclásica española como literatura comprometida²¹. En los textos se suele mostrar cómo la patria sufre algún tipo de agresión. El héroe debe entonces intervenir en favor y defensa de la misma, dejando a un lado cualquier otro tipo de consideraciones.

La monarquía se halla en el centro de muchas de las piezas. Se hace una exaltación de la monarquía absoluta, pero entendida tal como lo hace el despotismo ilustrado. El monarca es presentado como un gran padre de familia, cuyo poder viene de Dios, y que se preocupa por sus hijos (súbditos) y procura su bienestar. El rey puede tener comportamientos equivocados. Pero se explican por intervenciones, como en *Raquel*, de agentes externos. La eliminación de tales intervenciones provoca que el monarca asuma de nuevo su papel con absoluta normalidad.

El destino se convierte en muchos casos en el justificador de los sucesos. Se une al tema de los cambios de fortuna. Puede ser el responsable del final trágico de los personajes. Pero tiende siempre a racionalizarse, no a convertirse en la fuerza ciega que figura en la tragedia clásica.

En definitiva todos los temas no son sino un instrumento usado por los neoclásicos para impulsar el nuevo modelo de sociedad y de ciudadano que defiende en España la Ilustración. El enlace, ante ello, con el significado es más que evidente.

4.5. Significado

La tragedia tiene un fin utilitario. Es evidente, tras lo expuesto. Pretende impulsar la idea de que la pasión, -el instinto-, debe siempre ser sometida a la razón y la obligación. Pretende enseñar ejemplos de comportamiento, con implicaciones muchas veces políticas, para el gobierno de los pueblos (enseñan a ser buen gobernante, a ser buen

súbdito, buen ciudadano, a ser buen servidor del país...). Mostrar las consecuencias, de todo tipo, que pueden derivarse de determinadas líneas de actuación. Pretende utilizarse como medio de impulsar la transformación, en un sentido u otro (depende de la postura sustentada por cada autor) del país. Los hechos y los personajes son convertidos en modelos que indican cómo se debe o no se debe obrar. El didactismo es una de las bases de construcción de las obras. Las tragedias son textos de tesis cuyo proceso de construcción suele ir de la definición a lo definido. Se parte de una idea que se quiere transmitir. Esa es la definición. La composición del texto se orienta a conseguir ese objetivo y el argumento, lo definido, se convierte en ejemplo, en ejemplificación, de la idea que se procura trasladar al espectador.

5. La varia fortuna de una poética: en torno a la trayectoria y evolución del género △▽

Es la tragedia neoclásica española uno de los géneros neoclásicos que produjo un mayor número de textos²². Menos, tal vez, que la comedia sentimental, largamente cultivada debido al proceso de popularización al que se vio sometida y que en otro lugar estudié²³. Más que la comedia de buenas costumbres dieciochesca. En su historia, en su trayectoria, podríamos distinguir tres etapas fundamentales.

La primera de ellas sería la de la fundación del género, la de los orígenes. Comienza en 1750, 1753, fecha en la que se inicia la poética en las dos piezas que Agustín Montiano incluye como ilustración a sus dos *Discursos sobre la tragedia, Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1753). Es una época en la que el género aparece en manos de críticos bienintencionados, no de dramaturgos, y los textos reflejan esta circunstancia. Son frecuentes las imperfecciones en la composición de las piezas, que no acaban de aquilatar completamente la preceptiva que pretenden extender. Las obras se difunden por la imprenta, pero no llegan nunca a ser representadas.

La segunda etapa transcurriría entre 1753 y los primeros años del siglo XIX (podemos elegir, convencionalmente, el año 1808, inicio de la guerra de la Independencia, como tope). Es el momento de consolidación del género. Los textos empiezan a sucederse, debido al impulso que recibe su serie, el género, por parte de los intelectuales del periodo, que emplean todos los medios que tienen a su alcance - tertulias (recordemos el importante papel que desempeñó la de Olavide, para la cual Jovellanos compuso su *Pelayo*), academias...- para difundirlo y extenderlo. Así, a través de la producción dramática de Nicolás Fernández de Moratín (*Lucrecia*, de 1763; *Hormesinda*, de 1770; *Guzmán el Bueno*, de 1777), en primer término; a través de las piezas de López de Sedano (*Jahel*, de 1763), Jovellanos (*Pelayo* o *La muerte de Munuza*, de 1769), Cadalso (*Don Sancho García*, de 1770; *Solaya* o *Los Circasianos*, de 1770), López de Ayala (*Numancia destruida*, de 1775), García Malo (*Doña María Pacheco*, de 1788), Cienfuegos (*Pítaco*, de 1792; *Idomeneo*, de 1799), Merás Queipo de Llano (*Teonea*, de 1797), Quintana (*Pelayo*, de 1805) o el propio García de la Huerta (*Raquel*, de 1778; *Agamenón vengado*, de 1779; *Xayra* o *La fe triunfante del amor* y

etro, de 1784). Es el momento en el que Aranda accede al poder y pone en práctica un plan de renovación de la dramaturgia de la época. Es el momento en el que, gracias a la sucesión de textos, se perfila la poética, se fijan definitivamente los constituyentes, se llevan a las tablas un buen número de creaciones que ya no sólo se difunden a través de la imprenta. Es el momento en el que las piezas se convierten en medio de extender la ideología ilustrada, de realizar una defensa de la obligación frente al deseo, de la razón frente al sentimiento, del interés público frente al privado. Es el momento en el que se estrena *Raquel*, considerada la obra cumbre de la tragedia neoclásica española.

La tercera etapa transcurre en los primeros años del siglo XIX, a partir de 1808, hasta poco antes de su mitad. Es el periodo de decadencia de un género que cada vez va progresivamente contando con menos cultivadores. Los textos dejan, en ocasiones, sentir el influjo de la guerra de la Independencia, y presentan una España en lucha contra el invasor. La poética va sufriendo transformaciones que terminan por aduclterarla gravemente. La normativa neoclásica se va incluyendo cada vez con más laxitud (en el uso de las unidades...). Los textos se apartan de los modelos iniciales y van cada vez más desembocando en un nuevo género, el drama romántico, que progresivamente cuenta con mayor aceptación y cuya poética, junto con elementos tomados de la comedia sentimental o de la comedia de espectáculo²⁴, hereda rasgos de la tragedia. La obra dramática de Francisco Martínez de la Rosa (recordemos sus piezas *La viuda de Padilla*, de 1814; *Aben Humeya*, de 1830; o, su texto más famoso, *La conjuración de Venecia*, de 1830, a veces considerado ya drama romántico, -pese a las innegables deudas que tiene con la tragedia neoclásica-, o, al menos, obra de transición²⁵) es perfecta muestra del momento que estamos comentando. Con todo la tragedia neoclásica española se extingue y termina por desaparecer. Su poética se aducltera y se disuelve, aunque no sin dejar rastros y restos en el nuevo género, el drama romántico, al que se encomienda la misión histórica de sustituir y suceder a los géneros dramáticos del neoclasicismo español, y, en general, de la época de la Ilustración.

Bibliografía



- Andioc, René: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Tarbes, 1970.
- Andioc, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March /Castalia, 1976. Cf., especialmente, capítulo VII, «La tragedia neoclásica», pp. 381-418.
- Benítez Claros, Rafael: «La tragedia neoclásica española», en *Visión de la literatura española*. Madrid, RIALP, 1963, pp. 155-198.
- Busquets, Loreto: «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa», en Loreto Busquets (ed.), *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 87-127.
- Caldera, Ermanno: «Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici», en *EntreSiglos*, 1, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 57-74.

- Caldera, Ermanno: «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo», en *EntreSiglos*, 2, Actas de Congreso *Entre Siglos*. Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX. Bordighera, 3-6 abril de 1990. Roma, Bulzoni, 1993, pp. 67-74.
- Cañas Murillo, Jesús y Lama Hernández, Miguel Ángel: *Vicente García de la Huerta*. Mérida, Editora Regional de Extremadura (Cuadernos Populares, 14), 1986.
- Cañas Murillo, Jesús: «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta», en *Revista de Estudios Extremeños*. Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta», XLIV, II, mayo-agosto 1988, pp. 349-377.
- Cañas Murillo, Jesús: «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII». *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63.
- Cañas Murillo, Jesús: «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)». En *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169.
- Cerezo Rubio, Ubaldo-González Cañal, Rafael: *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional de Teatro de Almagro*. Madrid, Ministerio de Cultura-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Cook, John A.: *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*. Dallas, Southern Methodist University Press, 1959. Reimpresión en Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1974.
- Fernández González, Ángel Raimundo: «Notas sobre la tragedia en la segunda mitad del siglo XVIII», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásico*. Actas del Congreso Internacional. Universidad de Navarra, noviembre de 1992. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt. Ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. Kassell, Reichenberger, 1994.
- Herrera Navarro, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- McClelland, I. L.: *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*. Volume I: *High Tragedy*. Volume II: *Low Tragedy*. Liverpool, Liverpool University Press, 1970, 2 vols.
- McClelland, I. L.: *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool, Liverpool University Press, 1975.
- Mendoza Fillola, Antonio: *La tragedia neoclásica española*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1980.
- Mendoza Fillola, Antonio: «Aspectos de la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Filología*, VII, 1981, pp. 369-389.
- Mendoza Fillola, Antonio: «El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia 15-18 de octubre de 1985. Abano Terme, Piován Editore, 1988, pp. 267-288.
- Millé Giménez, Isabel: «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura», *Revue Hispanique*, LXXVIII, 1930, pp. 311-488.

- Pageaux, Daniel-Henri: «Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-clasique espagnole», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, III. París, *Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques*, 1966, pp. 235-242.
- Palacios Fernández, Emilio: «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en *Historia del teatro en España*, II. Dirigida por José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376. Cf., especialmente, «La tragedia», en pp. 194-201.
- Palacios Fernández, Emilio: «Teatro», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Edición de Francisco Aguilar Piñal. Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pp. 135-233. Cf., especialmente, «La tragedia neoclásica», en pp. 193-200.
- Ríos Carratalá, Juan A.: «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en VV. AA., *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante. 1-4 octubre 1985*. Ed. de A. Alberola y E. de la Parra. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert. Diputación Prov. de Alicante, 1986, pp. 189-196.
- Sala Valldaura, Josep Maria: «Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia», en *Bulletin Hispanique*, 96, 1, janvier-juin 1994, pp. 153-166.
- Sala Valldaura, Josep Maria: «La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica», en *Castilla*, 19, 1994, pp. 171-186.
- Sánchez Blanco, Francisco: «Guzmán el Bueno, ¿un arquetipo para el hombre ilustrado? Tratamiento dramático de un mito nacional», en *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium and der Universität Duisburg vom 8.- 11. Oktober 1986*. Ed. Siegfried Jüttner. Frankfurt / Main, Peter Lang (*Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache*, Band 2), 1991, pp. 228-244.
- Tietz, Manfred: «La figura de *Lucrecia la romana* vista por la Ilustración española y alemana», en Reyes Mate y Friedrich Niewöhner, coord., *La Ilustración en España y Alemania*. Barcelona, Anthropos (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 40), 1989, pp. 71-93.
- VV. AA.: *Teatro español del siglo XVIII. Contiene diversos ensayos, y exámenes y lecciones críticas varias sobre dicho sugeto, compuestos por ingenios de Esta y otras Ciudades*. Editados con regocijo por el corto Numen de D. Joseph Maria Sala Valldaura, atento Recopilador de los solemnes actos que hubo en la ilustre ciudad de Lérida en el año de M.CM.XCIV. Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

