

La tragedia española del Siglo de Oro en su contexto europeo: el canon trágico en Francia e Inglaterra¹

Spanish Tragedy of the Golden Age in its European Context: the Tragical Canon in France and England

María Rosa Álvarez Sellers

Universitat de València
ESPAÑA
maria.r.alvarez@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 29-43]

Recibido: 30-11-2015 / Aceptado: 18-01-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.04>

Resumen. La tragedia nace en Grecia y será reclamada y reivindicada en Europa durante el Renacimiento y el Barroco pero, género tan ortodoxo como proteico, será preciso recurrir a una nueva lectura de sus componentes para poder adaptarlos a la realidad de los Siglos de Oro. El Humanismo impulsa esa recuperación del mundo clásico y genera una importante literatura sobre preceptiva dramática que no se desarrollará del mismo modo en todos los países europeos. Mientras que Italia y Francia se decantan por la asunción y la conversión en normas de estilo de las ideas de Aristóteles y Horacio, España e Inglaterra no pueden dejar de atender a la disonancia entre teoría dramática y práctica escénica, y el gusto del público acabará imponiéndose como baremo del éxito por encima de la fidelidad a los preceptos clasicistas. Sin embargo, pese a las divergencias teóricas, tanto la dramaturgia francesa como la inglesa y la española apuestan por el desarrollo de la tragedia. Analizaremos las ideas sobre preceptiva dramática en Francia e Inglaterra y su conexión con lo representado sobre los escenarios, así como la naturaleza e intensidad del apoyo del poder al teatro, a fin de contextualizar y marcar las diferencias respecto a la tragedia española del Barroco.

1. Quisiera dedicar este trabajo a Francisco Ruiz Ramón, maestro en el arte de la tragedia.

Palabras clave. Tragedia, canon, preceptiva, Siglos de Oro, Inglaterra, Francia, España.

Abstract. Tragedy was born in Greece and was subsequently claimed and defended in Europe during the Renaissance and Baroque but, this being a gender as orthodox as changeable, it will be necessary to resort to a new reading of its components in order to adapt them to the reality of the Golden Age. Humanism promotes this recovery of the classical world and generates a significant literature on drama precepts that will not develop the same way in all European countries. While Italy and France opt for the acceptance and conversion of the ideas of Aristotle and Horace into style rules, Spain and England cannot fail to point out the dramatic dissonance between stage theory and practice, and, the aim of pleasing the public, will prevail as a benchmark of success over fidelity to the classical precepts. However, despite theoretical differences, the French drama as the English and the Spanish drama will be committed to the development of tragedy. We will discuss some ideas about drama rules in France and England and their connection with what is represented on stage, as well as the nature and intensity of the government's support to the theatre, in order to contextualize and show the differences with respect to the Spanish Baroque tragedy.

Keywords. Tragedy, Canon, Dramatic Theory, Spanish Golden Age, England, France, Spain.

«La tragedia, tal como se componía antiguamente, siempre se ha considerado el más grave, moral y provechoso de todos los poemas»
(John Milton, *Samson Agonistes*)

La tragedia nace en Grecia como expresión del esplendor de la *polis*, pero también conectada al mito y a la religión, a la necesidad de traducir lo insondable, de proponer respuestas a ese universo que se antoja misterioso e incomprensible. Partiendo de la fiesta agraria, que reflejaba los cambios cíclicos —algo muere para que algo renazca— en la vida vegetal y los identificaba con la vida animal y humana para traducir las fuerzas de la naturaleza, se irá evolucionando hacia el teatro, que convierte el rito en espectáculo mostrando opciones existenciales que conducen a la risa o al llanto y que desembocarán en la comedia, el drama satírico o la tragedia. Pero para poder configurar dichos géneros es necesario que el espectador, por efecto de la *mímesis*, no solo se interese por el conflicto, sino que llegue a participar de las emociones que lo sostienen y lo trascienden. Surge ahí el planteamiento de la *catarsis* y de los medios para lograrla, que en la tragedia serán la compasión y el temor, tal y como enuncia Aristóteles en su *Poética*. Porque el conflicto trágico implica dolor y sufrimiento, y esta será una característica universal del género².

2. «Imposible lograr una definición más precisa de la tragedia, valedera para todos los tiempos» (Rodríguez Adrados, 1972, pp. 490-491), pues dolor y sufrimiento pueden ser producto de causas muy diversas, «De ahí el error de buscar un esquema original, siempre válido, a la Tragedia» (p. 492).

A lo largo de su historia, la tragedia se ha revelado como un género tan ortodoxo como proteico. Es cierto que se compone de una serie de elementos que a fuerza de repetirse contribuyen a perfilarla en el entorno griego: *mito, pathos, peripeteia, hamartia, hybris, anagnórisis, catarsis*... Pero será imprescindible una adaptación y una nueva lectura de los mismos para que sigan funcionando en contextos diferentes al de su origen. Así, cuando pasemos de las divinidades paganas al Dios cristiano, cuando el héroe deje de sentir la influencia del determinismo que lo conduce al error sin pretenderlo, la voluntad y la conciencia se convertirán en directrices de la conducta, y entonces se enfrentará a la terrible soledad que implica el libre albedrío. No se trata de disminuir el efecto de lo trágico sino precisamente de lo contrario, de actualizarlo en sociedades distintas a la primera que lo percibió como inherente.

Y en el marco de la *polis* también la tragedia cambia y se enfrenta al imperativo de humanizar el mito del que partía para mantener su impacto. El teatro de Eurípides, solo cuarenta años posterior al de Esquilo, culmina el periplo trágico griego, pues del héroe creyente y atormentado del tiempo antiguo se pasa al hombre del siglo V, ilustrado y razonador, que ahora se cuestiona sus relaciones con la divinidad³. Porque la tragedia nace en épocas de conflicto, de inseguridad, de cambios tan imparables como inquietantes, y los Siglos de Oro son ejemplo de dicha circunstancia.

Así pues, si el Renacimiento siente la necesidad de recuperar la tragedia, como observamos en Portugal⁴ y en España, no será sin pagar tributo al paso del tiempo, tal y como revelan los propios dramaturgos⁵. Pese a tener conciencia de la im-

3. «a fuerza de ensayar a vivir por sus solas fuerzas, pierde el griego su antigua fe, se acaba la posibilidad de escribir una tragedia como pieza literaria viva y, en último término, se extingue Grecia» (Lain Entralgo, 1956, pp. 83-84).

4. António Mariz imprime en Coimbra en 1559 *Thyestes* y *Troas*, y un año después João Barreira, en Lisboa, las traducciones de *Hércules Furens* y *Medea*, todas de Séneca. Existen algunas refundiciones y adaptaciones, como las de Fernán Pérez de Oliva, *Hécuba triste* sobre *Écuba* de Eurípides, y *La venganza de Agamenón* (Burgos, 1528), adaptación de *Electra* de Sófocles que fue traducida en *redondilhas* portuguesas por Henrique Airas Vitória en 1536. Francisco Sá de Miranda escribe *Cleópatra*, de la que solo conservamos una estrofa, y António Ferreira una tragedia de corte clásico, *Castro* (1598).

«Os primeiros ensaios conhecidos de uma tragédia clássica em português remontam à tradução da *Electra* de Sófocles, feita por Henrique Airas Vitória, *Vingança de Agamémnon* (1536), sobre o texto castelhano de Hernán Pérez de Oliva [...] Evidencia-se aqui bem claramente o problema da forma, ou seja o conflito entre os metros tradicionais peninsulares e o verso de importação italiana. Aires Vitória procura transmitir o tom e a nobreza da tragédia antiga através de quintilhas em redondilha maior. Todavia a obra sai-lhe fria e descolorida, incapaz de atingir a vibração emocional e a altura patética do original grego. Os historiadores da literatura citam geralmente esta versão e colocam-na na linha evolutiva que leva do fragmento da *Cleópatra* de Sá de Miranda, provavelmente a primeira tragédia original em língua portuguesa, à *Castro* de António Ferreira. [...] No estado actual dos nossos conhecimentos, ela deve ser tomada como um reflexo da actividade dramática que ia brotando em Portugal sob a influência do modelo italiano, e de que eram agentes institucionais o Colégio das Artes, em Coimbra, e o Colégio dos Jesuítas em Évora» (Rebelo, 1982, p. 168).

5. Andrés Rey de Artieda en la dedicatoria «Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova» de su tragedia *Los amantes* (1581) indica que «como lo antiguo al fin se acaba» (v. 25) se han suprimido los coros en

portancia de la evolución, estos intelectuales marginados del sistema sin quererlo, conciben la tragedia como un medio para poner en evidencia lacras sociales, y tampoco acertarán con los parámetros formales escogidos, pues la estética senquista traduce los comportamientos desmesurados de personajes que pretenden advertir sobre los peligros del mal gobierno y que no llegan a conectar con el público⁶. Ante el fracaso del género, esta perspectiva será radicalmente abandonada en el siglo XVII, donde el talento de Lope de Vega hará del teatro el medio de diversión favorito sin dejar de atender los intereses de la clase dominante. Apartándose de las normas clásicas precisamente porque las conoce y las sabe desfasadas⁷, Lope contribuye a idear una tragedia sustentada por la palabra y la articulación de la acción, donde la intriga reside en cómo se llegará al desenlace esperado.

Tarea harto complicada, pues el prestigio de la tragedia, abonado en primer lugar por el tratado que le dedica Aristóteles, había generado una importante literatura sobre la esencia y componentes de la misma que pretendía convertirla en una pieza de culto que parecía difícilmente alterable. Ahora bien, la llamada polémica entre «antiguos y modernos» tuvo distinta repercusión en Europa, y la posibilidad de conceder a la tragedia el privilegio del progreso no fue contemplada del mismo modo por todas las preceptivas⁸.

Para tratar de establecer el itinerario europeo de la tragedia podríamos partir del hecho de que en Occidente el teatro ha nacido dos veces, y ambas conectado al ámbito religioso⁹: la primera, como queda dicho, en Grecia, en los primeros ritos del culto dionisiaco, donde se fraguan tragedia y comedia. Aristóteles en su *Poética* se encarga de fijar el paradigma trágico escribiendo *a posteriori* sobre lo que se representaba en los escenarios, pero es Horacio en la *Epístola a los Pisones* el que acentúa los consejos aristotélicos desde la mentalidad de un preceptista. Con la caída del Imperio Romano, este recorrido teatral se interrumpe. La segunda sucede durante la Edad Media, que permite dramatizar elementos de la liturgia cristiana en la Iglesia ante el altar y luego en los atrios en determinadas épocas del año, tales como la Navidad o la Pascua. Misterios, moralidades y autos experimentarán una separación progresiva de los motivos religiosos para ir orientándose hacia el espectáculo teatral propiamente dicho.

la tragedia y ahora, «porque mil ejemplos tuve» (v. 43), se impone escribir «siguiendo el uso, y plática española» (v. 44).

6. Ruiz Ramón habla de «conciencia de misión» de la tragedia renacentista (1971, p. 113). Hermenegildo la llama «tragedia de horror» por reflejar «la manera que los autores tuvieron de solucionar la puesta en escena de los diversos conflictos trágicos» (1973, p. 156).

7. Dice en el *Arte nuevo* (1609), vv. 15-17:

que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte. [las comedias]
No porque yo ignorase los preceptos,

Ver Álvarez Sellers, 2012.

8. Analizamos la preceptiva dramática española de los siglos XVI y XVII en Álvarez Sellers, 1997, vol. I, pp. 143-339.

9. Ver Castagnino, 1963, pp. 77-78.

Paralelamente, se irán desarrollando otro tipo de prácticas escénicas, y desde el siglo XV predominará el teatro profano, que amplía los límites del espacio teatral. Asimismo, la revolución cultural que supone el Humanismo trae consigo la recuperación del mundo clásico y estimulará la producción de escritos sobre preceptiva dramática; de Italia surge una corriente de pensamiento que pretende recuperar la tragedia grecolatina elevando los consejos de Aristóteles al rango de preceptos. No toda Europa comulgará con ese impulso apolíneo que hace especial mella en Francia. España e Inglaterra, por el contrario, participarán del arrebató dionisiaco, presente en un teatro que desafía las normas en favor del éxito, baremo establecido por el público, no por los teóricos.

A principios del XVI en Inglaterra —como sucedía en Francia— se oscila entre la desconfianza eclesiástica hacia el teatro y la posibilidad de salvarla mediante una lectura moralizante del mismo, como deja entrever Martin Bucer en «De honestis ludis» (escrito ca. 1551) —incluido en su tratado *Scripta anglicana*—, donde apunta que la Biblia incluye historias más instructivas para la audiencia cristiana que las obras de Sófocles, Eurípides o Séneca, cuya dignidad, sutileza y estilo alaba¹⁰. El teatro había sufrido la oposición puritana, pero la crisis religiosa de la Reforma produce una significativa transformación social: se reparten las tierras y los bienes confiscados a la Iglesia y, con la revitalización de la economía, aumenta la demanda de diversiones, entre las que el teatro ocupa un lugar destacado. La producción dramática se intensifica, se repiten argumentos y personajes y los dramaturgos no se inquietan por reivindicar la paternidad de los temas¹¹. Como muestra de su apoyo a la causa protestante frente al catolicismo Isabel Tudor, que sube al trono en 1558, fomenta las artes y el teatro, que durante la Edad Media —*Miracles* y *Moralities*— había florecido en aldeas y ciudades de provincia, pero que ahora pasará a concentrarse en Londres¹². Un grupo de jóvenes poetas impulsará la transición del teatro clásico a un teatro conectado con la realidad circundante que irá desviándose de la temática grecolatina y humanista hacia lo nacional y popular: John Lily adapta las ideas de Aristóteles y Horacio, Thomas Kyd escribe *La tragedia española* —probablemente a finales de los ochenta pero publicada en 1592—, considerada ejemplo de los avances en la construcción del argumento y los personajes, y Christopher Marlowe recurre a historias de la Corona inglesa y leyendas populares. Shakespeare, el autor más destacado del teatro inglés, se

10. «Making the conventional distinction between comedy as the affairs of ordinary people and tragedy as the unusual that inspires wonder, Bucer orients the action to specifically religious ends» (Norland, 1995, p. 143)

11. «El autor que inaugura la tradición de imprimir las obras es precisamente Shakespeare, y la edición de sus obras casi completas, el *First Folio*, es de 1623» (López García, 2003, p. 1371).

12. Con la construcción y funcionamiento de teatros públicos como The Theatre (1576), Curtain Theatre (1577), The Rose (1587), The Swan (1595), The Globe Theatre (1599), The Fortune Theatre (1600) y el Red Bull (1604), el teatro se convertirá en una forma de entretenimiento permanente. Existían también teatros privados en el interior de palacios o de edificios que podían pertenecer a instituciones; eran cubiertos y cobraban precios por la entrada más altos. Teatros posteriores como el Blackfriars Theatre (1599), el Whitefriars (1608), el Cockpit (1617) y el Salisbury Court Theatre (1629) tenían techo. Ver Foakes, 2003.

inspira en un «amplio acervo cultural bien conocido en su tiempo»¹³ y adaptará sin vacilar los asuntos dramáticos a la demanda de su época.

Ahora bien, el Renacimiento había llevado a Inglaterra los modelos clásicos a través de las traducciones de los humanistas italianos, franceses, alemanes y españoles, de modo que el gran teatro isabelino y jacobeo —producido durante los reinados de Isabel I (1558-1603) y Jacobo I (1603-1625)— no había quedado al margen de la influencia de los ejemplos antiguos y extranjeros; la crítica, de hecho, se centró en los teóricos italianos en lugar de tratar de explicar la práctica escénica contemporánea que, como en España, tomaba en consideración los gustos del auditorio¹⁴. John Webster, en el prefacio a su tragedia *White devil* (1612), atribuye el fracaso de la primera representación a la ignorancia del público, y Ben Jonson, poeta, actor y dramaturgo, intenta armonizar teoría y práctica. Con todo, Shakespeare acertó —como Lope— a construir un teatro nacional mostrando, como dice en *Hamlet* (1601), a cada edad y a cada año sus formas e improntas.

Así pues, teoría y práctica escénica seguían caminos separados, y las innovaciones en el escenario encontraron la oposición de los críticos partidarios de las normas clasicistas heredadas de los italianos, como Sir Philip Sidney, que en su *Defence of Poesy* (1580) se lamenta de que las tragedias y comedias inglesas no sigan los preceptos antiguos y se distancien de tales modelos, especialmente del senequista, el de mayor difusión durante el Renacimiento. La más próxima por su lenguaje y enseñanza moral sería *Gorboduc* (1561) de Thomas Norton y Thomas Sackville que, sin embargo, no respeta las unidades de lugar y tiempo —primera alusión a las mismas en la preceptiva inglesa— pues los niños se convierten en hombres y viajan por el mundo, lo cual es absurdo si nos atenemos al arte antiguo. A lo que puede objetarse que Terencio ya lo hizo, pero habrá que imitarlo solo en sus aciertos. Siguiendo a los italianos, para Sidney la tragedia perfecta ilustra la inconsistencia de la fortuna y el peligro de la tiranía, por lo que imita una acción noble que mueva a admiración y piedad. En cambio, el teatro contemporáneo modifica a su antojo las fuentes históricas en las que se inspira y ha difuminado el carácter grave y serio de la tragedia rebajando la dignidad de los personajes y, con ella, el estilo elevado¹⁵. En consecuencia, las obras inglesas no son ni verdaderas tragedias

13. De la Concha, 2014, p. 272. Ver Knight, 1977; Bradley, 2007.

14. Cohen relaciona la actitud de ambos teatros: «This matter may be approached by noting that Renaissance dramatic theory was generally incapable of grasping the nature or significance of Renaissance dramatic practice in these two countries» (1985, p. 406). López García apunta que «el teatro inglés adapta, más o menos libremente, la preceptiva clásica a los gustos y formas favorecidos por el público» (2003, p. 1376). De la Concha indica que en el teatro inglés «la tragedia ocupa un lugar predominante. Definir la tragedia isabelina y jacobea en términos de género dramático no es empresa simple y, de hecho, sería bastante artificial porque el esplendor y la popularidad que alcanzó el teatro se debe en no poca medida a la libertad respecto a la preceptiva clásica que presidió su composición y su temática. La descripción aristotélica de la tragedia puede servir como un punto de referencia, pero poco más» (2014, p. 270). Ver Highet, 2015.

15. «Aunque sin lucubraciones teóricas —y anticipando la evolución de la especie en la segunda mitad del siglo XVIII—, el teatro inglés modifica las concepciones sobre la tragedia. Así, a la tragedia de contenido tradicional (héroe de alcurnia que se vuelve miserable, lucha contra el destino adverso, cierta so-

ni verdaderas comedias, de lo que se podría deducir que también allí se producía la mezcla de elementos entre un género y otro.

Trata de mantener las distinciones clásicas entre ambas el *Discourse of English Poetrie* (1586) de William Webbe: la tragedia cuenta historias tristes y lamentables que terminan funestamente y sus protagonistas son reyes, nobles o dioses, mientras que la comedia potencia el enredo y acaba felizmente. En la misma línea escribe sobre el tema George Puttenham *The Art of English Poesie* (1589): la comedia está protagonizada por personajes humildes e imita costumbres cotidianas, y la tragedia casos tristes de príncipes desventurados que recuerdan el carácter cambiante de la fortuna y el castigo que aguarda al comportamiento inadecuado. Thomas Heywood, dramaturgo contemporáneo a Shakespeare, en su *Apology for Actors* (1612) distingue tragedia de comedia por el orden de los acontecimientos —«en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario», en palabras de Alonso López Pinciano (*Filosofía Antigua Poética*, 1596). También Ben Jonson, autor de *Timber or Discoveries* (1641), respeta las ideas classicistas y se muestra partidario de la división en actos y escenas, el coro y las unidades. Sin embargo, no se les debe obediencia ciega, ya que si los poetas antiguos las alteraron cuando lo creyeron conveniente, pueden seguir haciéndolo los modernos, pues los preceptos y el gusto del público no suelen coincidir. Como Sidney, considera a Séneca el modelo trágico, de ahí que estime que la tragedia debe conservar la verdad del argumento, la dignidad de los personajes y el lenguaje elevado. No obstante, como dramaturgo que es, se muestra más flexible: admite no haber mantenido la unidad de lugar y considera que la acción puede prolongarse mediante digresiones y episodios.

En resumen, el teatro inglés del momento de plenitud, en las primeras décadas del siglo XVII, es popular, apunta a los intereses nacionales inmediatos. Los autores tratan de crear un mundo de ficción consonante con los gustos, intereses y apetencias de los espectadores. Tiende al desborde de sentimientos y pasiones. No se ajusta a reglas ni a unidades dramáticas¹⁶.

La sucinta actividad teórica inglesa —si la comparamos con la italiana o la española— contrasta con la vitalidad de la práctica escénica, que sigue por la senda del éxito de público sin preocuparse demasiado por ajustarse a las normas classicistas que los autores citados parecían defender sin excesivo ímpetu. Sin embargo, cuando en 1616 muere Shakespeare, comienza la decadencia del teatro inglés. Si la situación política había contribuido a encumbrarlo, ahora propiciará su declive. Al imponerse el puritanismo de Cronwell, el Parlamento dictará en 1642 una ley contra el teatro que costaría dieciocho años de silencio —los teatros volverían a abrirse en

lemnidad de lenguaje y efectos catárticos) añade la tragedia burguesa (héroe de clase media, intención ejemplarizante al margen de la catarsis) y la tragedia de venganza (a la que se considera proveniente de la más remota tradición anglosajona y del senequismo) donde se da libre curso a los instintos, a la violencia, al amor por la aventura y la secuela de muertes, usurpaciones, etc.» (Castagnino, 1981, pp. 49-50).

16. Castagnino, 1963, p. 80. Define la «expresividad dramática» de Inglaterra y España como «nacional, popular y cristiana» (p. 78).

1660— a una dramaturgia que, alejada de la Antigüedad, había sabido labrar un camino propio, pero cuya fuerte personalidad quedará irremisiblemente minada¹⁷. Así, John Milton, en el discurso que precede a su tragedia *Samson Agonistes* (1671), afirmará considerar a los clásicos y a los italianos como las máximas autoridades, por ello ha conservado el coro y la unidad de tiempo y ha evitado la mezcla tragicómica y los personajes vulgares en aras de la verosimilitud y la conveniencia.

La llegada del Humanismo supuso también en Francia la recuperación de las teorías de los gramáticos clásicos y, a finales del siglo XV y principios del XVI, aparecen ediciones de Terencio —con las notas críticas de Donato—, y antes de 1550 se traducen obras de Sófocles y Eurípides aunque, como en Italia, España e Inglaterra, el modelo trágico será el teatro de Séneca. Coincidiendo con la importante actividad teórica de Italia¹⁸, la preceptiva francesa desarrolla un brillante despliegue retórico durante el siglo XVI, donde se da cuerpo a las unidades dramáticas que, al parecer, había enunciado Aristóteles e interpretado los escritos clasicistas¹⁹. La revalorización del teatro grecolatino trae consigo la conversión en normas de estilo de sus componentes, dejando estrecho margen a la innovación reclamada por el paso del tiempo.

Ese salto epistemológico por encima del teatro medieval era necesario para devolver la dignidad perdida a las comedias y tragedias antiguas, que habían sido eclipsadas por las moralidades y las farsas. Así lo expresa Du Bellay en su *Défense et illustration de la langue française* (1549), que pretendía renovar las letras galas mediante la imitación de los clásicos y la incorporación de metros italianos, así como defender el prestigio del francés como lengua de cultura. Al filo de esta línea de pensamiento, Jacques Pelletier en su *Art poétique français* (1555) enuncia los rasgos que distinguen tragedia de comedia: el estilo —elevado / común—, los caracteres —reyes, príncipes, nobles / hombres de condición humilde—, la materia —exilios, reveses de fortuna / amoríos, pasiones— y el desenlace —triste / feliz—, y anima a los dramaturgos a escribir siguiendo tales pautas.

17. Cohen «seeks to remedy that long-standing deficiency» (1985, p. 17), es decir, la falta de estudios acerca de las relaciones entre el teatro inglés y español de la época: «Spanish and English plays stand apart from all other European drama because they synthesize native popular and neoclassical learned traditions. Although the two theaters developed in relative isolation from each other, they form a group because both combined what elsewhere appeared only separately». Sin embargo, no compartimos la razón aportada para justificar dicha convergencia —«the absolutist state, by its inherent dynamism and contradictions, first fostered and then undermined the public theater. More precisely, the similarities between Spanish and English absolutism help account for the parallels between the two dramatic traditions, while the divergent courses of economic and religious development in England and Spain begin to explain the differences» (Cohen, 1985, pp. 19-20)—, pues como procuramos mostrar en estas páginas, aunque ambas concepciones dramáticas relativizan la importancia de la preceptiva y atienden a la demanda del público, el desarrollo y evolución del teatro español no se corresponde con el del teatro inglés.

18. Para un análisis de la preceptiva italiana, ver Álvarez Sellers, 1997, vol. I, pp. 107-133.

19. «Mais la philosophie aristotélicienne [...] est souvent recherche et non pas conclusion, et le corpus présente des inconsistances fécondes, mises au jour particulièrement après la restitution des textes d'Aristote dès le debut de l'humanisme italien» (Langer, 2002, p. 10).

La asunción de las ideas aristotélicas, tamizadas por la preceptiva italiana, fue acompañada en Francia por un proceso de restauración del teatro clásico que se inicia en 1553 con *Cléopâtre captive* de Jodelle, la primera «tragedia humanista», cuya representación, primero ante el rey Enrique II y después en el Colegio de Boncourt, fue todo un éxito. Un año después Mellin de Saint-Gelais traduce al francés la *Sofonisba* de Trissino, afianzando la influencia de las obras italianas. Y no debieron ser las únicas, pues Jacques Grévin alaba en su *Bref Discours pour l'Intelligence de ce Théâtre* (1561) la perfección que, atendiendo a los principios aristotélicos, había alcanzado la tragedia francesa, a la que no encadena a la historia, pues la tragedia era la imitación de un hecho ilustre o grande que podía ser histórico o verosímil. Asimismo, rebaja la importancia de Séneca e indica la necesidad de acomodar el género al gusto del público francés.

Pero ese atisbo de modernidad no llegará a surtir efecto. Contrario a esa opinión se muestra Jean de la Taille en «De l'art de la tragédie» (1572), prólogo a su tragedia *Saül le furieux*, pues afirma que Francia no tiene verdaderas tragedias, a excepción de unas pocas traducidas de los clásicos; las demás solo sirven para divertir a los ignorantes. Después de la epopeya, la tragedia es la forma poética más elegante y elevada y, en consecuencia, la menos popular. Con el fin de conmover los sentimientos y encender las pasiones, imita la inconstancia de la fortuna, la ruina de grandes señores, exilios, guerras y crueldades de tiranos —temas presentes también en la tragedia inglesa. Tal y como decía Aristóteles, sus protagonistas no han de ser ni demasiado buenos ni demasiado malos, y deben evitarse las personificaciones y apariciones fantásticas o alegóricas como la Muerte o la Verdad²⁰. El modelo dramático sigue siendo Séneca, aunque la Biblia puede ser también fuente de inspiración. Las obras constarán de cinco actos y guardarán el debido decoro. Será el primero en dar una forma precisa a las tres unidades aconsejando representar la historia en un mismo día, tiempo y lugar²¹, pero se muestra flexible respecto al desenlace, pues dada la variedad de asuntos y estructuras, no es imprescindible que la tragedia empiece bien y acabe mal y a la inversa respecto a la comedia; con ello coincide con Giraldo Cintio, que consideraba la posibilidad de una *tragedia a lieto fine*, a diferencia de lo dicho por Castelvetro —*Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (1576)— y Scalígero —*Poética* (1561)— y la tradición exegética procedente de Donato.

Vauquelin de la Fresnaye parte también de Aristóteles en su *Art poétique* —publicado en 1605 aunque encargado por Enrique III en 1574—, y define la tragedia como la imitación en verso de acciones graves que conmueven al espectador mediante la mezcla de lo inesperado con lo terrible. Los hechos de la tragedia son virtuosos y magníficos, mientras que los de la comedia son humildes. El argumento

20. En España, en cambio, la tragedia renacentista recurre a personajes alegóricos, rasgo que suprime la tragedia del siglo XVII.

21. Giraldo Cintio, en *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1545), es el primero en referirse a la unidad de tiempo al prescribir un día o poco más para el desarrollo de la acción trágica y cómica, elevando así la reflexión aristotélica «un solo trayecto del sol o pasarlo un poco» (*Poética*, 1449b, p. 68), que debía aludir a la práctica contemporánea del teatro griego, a ley dramática. Un siglo más tarde pasaría a ser norma en el teatro francés.

debe ser antiguo y contar la caída de príncipes y grandes tiranos. Adopta la unidad de tiempo y reniega de la tragicomedia por considerarla una forma híbrida similar pero inferior a la tragedia de final feliz.

A finales del siglo XVI la unidad de tiempo y, en menor grado, la unidad de lugar —que La Mesnardière (*Poétique*, 1639) expondrá de forma definitiva—, se habían convertido en reglas en el teatro francés²². Ahora bien, si hasta entonces el teatro clásico italiano había sido el modelo de los escritores galos, empieza a sentirse la influencia del teatro español y a cuestionarse la importancia y funcionalidad de las unidades dramáticas. En 1582 Jean de Beaubreuil, en el prólogo a su tragedia *Régulus*, había puesto en tela de juicio la de tiempo, criticando a:

quelques tragiques trop superstitieux qui ont pensé qu'il ne fallait représenter en la tragédie autre chose que ce qui se pouvait faire en un jour. Car j'ai reconnu (premier qu'y mette la main) qu'il ne se pouvait autrement faire. Joint que plusieurs doctes personnages de notre temps versant en pareil sujet ont usé de même licence²³.

Pero el primer crítico francés que se sublevó formalmente contra las unidades fue Pierre de Laudun, que en su *Art poétique françois* (1598) deriva la teoría de la tragedia del teatro de Séneca, sin embargo, es capaz de vislumbrar la importancia del montaje por encima del espectáculo truculento, pues indica que la tragedia debe tener ornamentos poéticos tales como sentencias y alegorías, así como acciones crueles y sangrientas, pero estas sucederán fuera de escena. El tema debe ser real e histórico, por ello, al igual que de la Taille, rechaza la aparición de caracteres fantásticos, y acepta el esquema estructural propuesto por Scalígero para cada uno de los cinco actos de la tragedia. En el capítulo «Para aquellos que dicen que la acción debe limitarse a un día» aporta cinco argumentos contra la unidad de tiempo: 1) Si los antiguos la respetaron alguna vez, no es razón para continuar haciéndolo, pues no se escribe con el mismo número de pies y de sílabas. 2) Supone una limitación de la materia y de la posibilidad de introducir discursos, además de propiciar hechos inverosímiles. 3) La acción de algunas tragedias de Séneca, Sófocles o Eurípides no puede ajustarse a un solo día. 4) Si la tragedia cuenta la vida, fortuna y grandezas de reyes, príncipes y señores, ello no puede hacerse en un día, como tampoco el paso gradual de la dicha a la desgracia. 5) Nada prueba que una tragedia que siga la unidad de tiempo sea mejor que otra que no la siga.

Es evidente que el sentido cortesano y aristocrático impregnará el teatro francés clasicista, pero también advertimos la existencia de formas teatrales «irregulares» que triunfarán en Inglaterra y España, pero no en Francia. En una carta fechada en noviembre de 1630, Jean Chapelain defiende que la unidad de tiempo se sostiene por la práctica de los antiguos y el consenso unánime de los italianos, pues de ella

22. Aunque la unidad de lugar no siempre fue respetada, como sucede en *Le Comte d'Essex* (1678) de Thomas Corneille o *Judith* (1695) del académico Boyer.

23. Como por ejemplo las *Tragédies saintes* —*David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif* (1566)— de Louis Des Masures. La cita procede de «Au lecteur», <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Beaubreuil-Regulus-Preface.html>> [13/11/2016].

procede la verosimilitud tal y como la entendían Maggi —que comenta la *Poética* de Aristóteles en 1550—, Scalígero o Castelvetro. En 1635 Chapelain formula la teoría de las tres unidades y convence a Richelieu de sus ideas. De un año antes databa la *Sophonisbe* de Mairet, la primera tragedia francesa clasicista —aunque quizá sea *Cinna* (1641) de Corneille la pieza más emblemática. Con todo, en 1636, inspirándose en Guillén de Castro, Corneille triunfa con *Le Cid* —a la que a partir de 1648 llamará «tragedia»—, pero se le acusa de presuntas transgresiones a las reglas²⁴. Se entabla entonces una larga disputa acerca de cánones y normas, de antiguos y modernos —en 1639 Sarrasin afirma en su *Discours de la tragédie* que el público se asombraba al ver que los personajes envejecían en la misma tragedia— que se resuelve en 1640 con la victoria del teatro regular y el reconocimiento de las tres unidades como parte de la teoría clásica del drama. Participante en la polémica, el abate D'Aubignac legitima las unidades en su *Pratique du théâtre* (1657), pero quien las fijó definitivamente fue Nicolás Boileau en su *Art poétique* (1674), que insiste en la separación entre lo trágico y lo cómico, la necesidad de cumplir con las unidades de lugar, tiempo y acción, la importancia del decoro y los personajes de elevada condición y la división en cinco actos. Así pues, los preceptos dictados por Robortello —*Poética* (1547)—, Maggi, Scalígero, Castelvetro, Piccolomini —que tradujo y comentó la *Poética* en 1575— y otros estudiosos del aristotelismo dieron sus frutos cuando se convirtieron en normas del canon trágico de la Francia del siglo XVII.

Durante el reinado de Luis XIII (1610-1643), el Cardenal Richelieu orientó la cultura hacia el disfrute de nobles y poderosos. Preciosismo, núcleo del barroco francés, y academicismo fundamentan el sentido clásico del arte, que en Francia se nutre también del racionalismo: claridad y orden deben ser las aspiraciones de los artistas. Este desarrollo se verifica tanto para la tragedia como para la comedia, encumbradas por Corneille, Racine y Molière. En tiempos de Luis XIV, que reina de 1654 a 1715, la comedia clásica —que había renacido también en Italia pero de forma pasajera con obras como *La mandrágora* (1518) de Maquiavelo o *El nigromante* (1520) de Ariosto— parece reclamar libertad de construcción, pero es frenada por una intención moralizadora.

Aunque el interés de la actividad dramática se centraba en el público cortesano, fuera de la Corte también se sentía la necesidad de diversión y espectáculo, que será cubierta con la llegada de las compañías italianas de la *Commedia dell'arte* a partir de 1570; progresivamente, incluso los tipos más característicos se adaptan a la realidad francesa:

No será éste, con todo, el teatro definidor de la modalidad francesa del Barroco. Cuando es menester referirse a ella, debe pensarse en el teatro clasicista, en las tragedias y comedias cortesananas, en las reglas, en Aristóteles y Horacio²⁵.

24. Expresará su opinión sobre las mismas en su *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu* (1660).

25. Castagnino, 1963, p. 82.

Es decir, en Francia los autores cultos hacen teatro para la Corte sin tomar en consideración a públicos populares. Se imponen las reglas clasicistas como ideal estético y con ellas un teatro para minorías. No hay pues un teatro nacional para el pueblo, cuyo lugar ocupa la fórmula teatral importada de Italia. En España la evolución es diferente: el teatro cortesano no logra satisfacer las exigencias de su público y la nobleza comienza a interesarse por el teatro que se produce para el pueblo, de manera que las compañías de autores-actores son llamadas a representar en la Corte. El resultado será la progresiva absorción por parte de esta práctica teatral populista de las otras dos prácticas escénicas con las que coexistía: la erudita, concebida desde el siglo XVI como ejercicio artístico e intelectual y representada en las universidades y los colegios de jesuitas, y la cortesana, heredera de la rica tradición de los fastos²⁶. Esto derivará en el auge del «teatro de corral», cultivado por los más prestigiosos dramaturgos, que no por ello eran ajenos al universo del mecenazgo: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Alarcón, Rojas Zorrilla...

Las compañías italianas también representan en España, pero no podrán reemplazar a un teatro que encuentra una expresión propia pese a tener que enfrentarse a las voces discordantes de una preceptiva que también trataba de reconducirlo hacia el orden grecolatino y clasicista, pero que finalmente hubo de rendirse a la evidencia: el éxito respaldaba la práctica escénica, que había sabido adaptarse al gusto de los nuevos tiempos. Pero que el teatro tuviese en cuenta las preferencias del público no implicaba que hubiera perdido de vista los intereses de la nobleza, que veía en el espectáculo no solo un medio de diversión sino también de adoctrinamiento, un púlpito desde el que legitimar los principios de la clase dominante.

Así pues, el apoyo del poder al teatro fue decisivo en los tres países, aunque la intensidad del fenómeno en Inglaterra no acertase a otorgarle una extensión cronológica adecuada. Si el teatro fue impulsado desde el poder, también desde esa posición acabó por ser prohibido, lo cual sofocó el desarrollo de la impronta nacional inglesa. Shakespeare había apostado fuerte por la tragedia, pero las circunstancias impidieron que el género siguiera adelante y conociera nuevos temas y formas de expresión²⁷. En Francia, la estricta separación estamental inclina el teatro del lado cortesano y, aunque el edificio clasicista construido sobre cimientos grecolatinos e italianos parecía absolutamente sólido, algunos resquicios dejaron pasar ideas renovadoras inspiradas probablemente en lo que sucedía en la escena española, donde el éxito, la calidad y las reglas no andaban hermanados²⁸. Como género superior y ortodoxo se cultiva la tragedia, cuyos rasgos distintivos se había encargado de fijar una preceptiva que, interpretando lo dicho por Aristóteles y sus comentaristas italianos, había convertido en reglas lo que quizá no eran sino apreciaciones susceptibles de revisión. La respuesta a la polémica entre antiguos y

26. Ver Oleza, 1981.

27. Ver Billings y Leonard, 2015; Hoxby, 2015.

28. *La dama duende* inició la representación de comedias de capa y espada en el teatro francés y, entre 1640 y 1660, diez comedias de Calderón sirvieron de modelo a veintidós obras teatrales francesas (De Armas, 1999, p. 85). Sobre la *comédie à l'espagnole*, ver Losada y Millán, 2003, pp. 1395-1399.

modernos generada en Europa vendrá de la mano del teatro español, que supera y destierra las normas porque las conoce, consciente de que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres»²⁹. La tragedia abandonará ropajes antiguos para humanizar conflictos y personajes, estructurándose en torno a la dialéctica del enfrentamiento y de la elección entre dos fuerzas —libertad/destino, amor/honor— igualmente necesarias para la vida, cuya renuncia causa sufrimiento a un héroe que toma conciencia de sus errores y ya no puede escudarse en la incertidumbre del hado o las estrellas³⁰. Y ese desgarramiento emocional se articulará precisamente no a través de la truculencia sino de la palabra y del montaje, hasta llegar a lo que Lope de Vega definiría como «tragedia escrita al estilo español». Aunque, en España, el nombre —como los preceptos— nunca fue lo más importante.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Sellers, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997, Colección «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», 33, 34 y 35 (vols. I, II, III).

Álvarez Sellers, María Rosa, «"Lo trágico y lo cómico mezclado": Lope de Vega y la creación de la tragedia "al estilo español"», en «*Callando pasan los ligeros años...*»: *el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, coord. Héctor Brioso Santos y Alexandra Chereches, *Papeles de Teatro* 1, Madrid, Liceus, 2012, pp. 45-68.

Álvarez Sellers, María Rosa, «"Y porque veas aquí / cómo mienten las estrellas": los misterios del hado en la tragedia del Siglo de Oro», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 1-22.

Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Beaubreuil, Jean de, *Régulus*. Disponible en línea: <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Beaubreuil-Regulus-Preface.html>> [13/11/2016].

Billings, Joshua y Miriam Leonard, (ed.), *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Bradley, Andrew C., *Shakespearean Tragedy*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

29. Dice Lope de Vega en el prólogo a *El castigo sin venganza* (1631) que aparece en la edición de 1647 en Lisboa (*Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes Poetas*, donde se subtitula *Tragedia. Quando Lope quiere quiere*): «Esta tragedia está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» (s/p).

30. Ver Álvarez Sellers, 2016.

- Castagnino, Raúl H., «Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega», en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 75-84.
- Castagnino, Raúl H., *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- Cohen, Walter, *Drama of a Nation. Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1985.
- De Armas, Frederick A., «"¿Es dama o es torbellino?" La dama duende en Francia de D'Ouville a Hauteroche», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 82-100.
- De la Concha, Ángeles, «El teatro de Shakespeare (3): la tragedia. Estudio especial de *King Lear*», en *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*, ed. Ángeles de la Concha y Marta Cerezo Moreno, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2014, pp. 269-310.
- Foakes, R. A., «Playhouses and Players», *The Cambridge Companions to English Renaissance Drama*, ed. A. R. Braunmuller y Michael Hattaway, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-52.
- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Hight, Gilbert, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Hoxby, Blair, *What Was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, London, Methuen, 1977.
- Laín Entralgo, Pedro, «La acción catártica de la tragedia», en *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 48-90.
- Langer, Ullrich (ed.), *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 2002.
- López García, Dámaso, «El teatro isabelino y jacobeo», en *Historia del teatro español*, coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1371-1392.
- Losada, José Manuel y José Antonio Millán, «Los teatros francés y español en el siglo XVII», en *Historia del teatro español*, coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1393-1412.
- Norland, Howard B., *Drama in Early Tudor Britain (1485-1558)*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1995.

- Oleza, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *La génesis de la teatralidad barroca*, *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2, 1981, pp. 9-44.
- Rebelo, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- Rey de Artieda, Andrés, *Los amantes* [1581], ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1908.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1971, vol. I.

