



## UNIVERSIDAD DE GRANADA

TEORÍA DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

CRISTÓBAL DE VIRUÉS: *ELISA DIDO*.

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA: *LUCRECIA Y TARQUINO*.

Tesis Doctoral presentada para  
la obtención del Grado de Doctora,  
por D.<sup>a</sup> María Dolores Solís Perales  
Dirigida por las Dras.  
D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Nieves Muñoz Martín y  
D.<sup>a</sup> Sultana Wahnón Bensusan

Vº Bº

Granada, 17 de julio de 2012.

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: María Dolores Solís Perales  
D.L.: GR 230-2013  
ISBN: 978-84-9028-304-2

## AGRADECIMIENTOS

La Universidad de Granada ha representado, durante mis estudios de Licenciatura y Doctorado, el *Alma Mater* donde accedí a los conocimientos imprescindibles para poder elaborar esta investigación que comprende mi Tesis Doctoral. Es por ello que muestro mi agradecimiento a la misma a través, sobre todo, de dos Departamentos, *Lingüística General y Teoría de la Literatura y Filología Latina*. En el seno del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía *Musae Ibericae Neolatinae* y a través del Proyecto Nacional, dirigido por el profesor Dr. D. José A. Sánchez Marín, *Edición y Estudio de los Poeticos Libri Septem de Julio César Escaligero, Fuentes clásicas y su pervivencia*, he llevado a cabo este trabajo como investigadora en formación, siendo mis directoras las profesoras Dra. D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Nieves Muñoz Martín y Dra. D.<sup>a</sup> Sultana Wahnnon Bensusan, tutora de mi trabajo correspondiente al Periodo de Investigación Tutelada, a las que expreso mi profundo agradecimiento por las incontables horas que han dedicado a la puesta a punto de mi Tesis, por los consejos que me han dado y las acertadas correcciones que le han propuesto.

Especial es para mí la figura de Dr. D. Pedro Correa: fue mi preparador de oposiciones al cuerpo de Enseñanza Secundaria y, después, me inició en el campo de la investigación atrayéndome al Grupo y Proyecto de Investigación antes citados. A él debo el tema objeto de la Tesis y desde aquí le agradezco emotivamente su entrega durante los años que fue el orientador de mis publicaciones y Tesis Doctoral. Su desgraciado y prematuro fallecimiento nos ha privado de su presencia en este acto.

Mi agradecimiento más sincero a los miembros del Tribunal, por haber aceptado juzgar la presente Tesis Doctoral, por el esfuerzo y dedicación a su lectura y las rectificaciones que, de seguro, harán para que mi trabajo de investigación resulte más enriquecedor desde el punto de vista científico.

Me he visto obligada a dejar de atender a veces, como se merecen, a mi esposo y a mis hijas, por ello también les agradezco su sacrificio y comprensión y, en cuanto a mi esposo, paradigma de rigor intelectual y voluntad férrea, su constante ayuda y apoyo.

A Pedro Correa, mi maestro,  
*In memoriam.*

A mi esposo, José Luis,  
y a mis dos hijas, Lucía y Alba,  
por el tiempo que no les dediqué.

## INTRODUCCIÓN

### 1. Objetivo y perspectivas.

El objeto de nuestra Tesis Doctoral es conseguir y proponer una caracterización formal de la tragedia española que permita su definición como género en los siglos XVI y XVII. La perspectiva de esta investigación es triple, ya que en ella tenemos en cuenta una dimensión genérica, otra textual y una tercera de naturaleza temporal. En cuanto a la primera, dado que se trata de un género clásico por excelencia, de entre todas las manifestaciones teatrales, nuestro punto de partida ha sido el examen de la teoría literaria de la Antigüedad, así como el de su recepción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII, a fin de determinar la clase y grado de influencia que esta última acoge del mundo greco-latino como tal género.

Sólo contando con un *corpus* de esta naturaleza consideramos posible constituir una guía segura para determinar la clasicidad de los textos trágicos que hemos elegido como muestras concretas: la tragedia *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués y *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla. Mediante el análisis sistemático de dichas tragedias a la luz de la mencionada teoría hemos pretendido hacer patentes las variaciones experimentadas, en el ámbito literario español, en la concepción de la tragedia entre los siglos XVI y XVII.

### 2. Precedentes y situación actual de la investigación.

A lo largo de varias décadas del siglo anterior (como en el caso de los tratados poéticos en general), los intentos sistemáticos de recoger un *corpus* lo más completo posible de doctrina dramática y de formulaciones teóricas de los Siglos de Oro de la literatura española no han acompañado apenas los avances de la investigación sobre la producción dramática en sí durante dichos siglos, recogida en las historias literarias o en estudios parciales. Desde del trabajo pionero de Crawford<sup>1</sup>, considerado fundador de los estudios en torno al teatro del s. XVI, numerosas aportaciones han contribuido a

---

<sup>1</sup> CRAWFORD, J.P.W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1937, 3ª ed., 1967.

un conocimiento más extenso, profundo y actualizado, sea sobre el teatro en general de los siglos en cuestión<sup>2</sup>, sea sobre el género concreto de la tragedia<sup>3</sup>.

Sin embargo, como apuntábamos, los estudios sobre teoría dramática no han alcanzado un desarrollo similar. En unas breves aunque útiles observaciones introductorias a su meritorio y casi exhaustivo trabajo recopilatorio<sup>4</sup>, Porqueras Mayo, que complementa la obra emprendida por su maestro Sánchez Escribano, evalúa estos contados intentos de sistematización y resalta además, muy razonablemente, la conveniencia de conjugar los aspectos teóricos y prácticos (p. 20). En la línea de la preceptiva dramática española e interesado sobre todo por la posterior evolución de la producción dramática, es evidente en el estudioso una predominante atención a la comedia y, en el mejor de los casos, a su confrontación con la tragedia, a su progresivo afianzamiento, mayor originalidad, y efecto de "modelación" de la teoría literaria (p. 27).

Merecidamente ha sido resaltado<sup>5</sup> como fundamental el estudio de Newels<sup>6</sup>, que aporta una sólida base documental, incidiendo en lo trágico, lo cómico, sus fuentes teóricas y definición, así como sobre la realidad de los distintos géneros dramáticos en la época considerada así como su conceptualización en las poéticas coetáneas. Suministra una acertada y profunda visión de conjunto sobre el material existente, y promete seguir demostrando, apoyándose, como también había hecho Porqueras Mayo<sup>7</sup>, en la revalorización de Menéndez Pelayo, la impropiedad de la opinión tradicional sobre el contraste entre la teoría y la práctica con referencia al teatro de la época de Lope de Vega. Al mismo tiempo que denuncia, mencionando sus razones históricas, la incomprensión del verdadero valor y significado de las poéticas españolas en estudios precedentes, la autora resalta el papel de estas poéticas como un

---

<sup>2</sup> Mencionamos por su utilidad, entre otras muchas, las de SHERGOLD, VALBUENA PRAT, McCREADY, RUIZ RAMÓN, DÍEZ BORQUE o HERMENEGILDO.

<sup>3</sup> Especial relevancia tienen para nuestro objetivo, desde el campo de los trabajos histórico-literarios, el estudio de conjunto, realizado como tesis doctoral bajo la dirección de J. Entrambasaguas, por A. HERMENEGILDO: *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973, segunda versión de la obra originaria (*Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961); el autor integra el análisis de los preceptistas, cuyas ideas se examinan después agrupadas por epígrafes, y el estudio crítico de las obras de los autores trágicos; la enorme cantidad de material considerado le impide llegar a conclusiones efectivas, aunque en sucesivos estudios ha seguido contribuyendo a este campo. Los trabajos de JULIÁ MARTÍNEZ y SIRERA sobre los trágicos valencianos son también de obligada consulta en su ámbito.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. □ PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2ª ed. muy ampliada, Madrid, Gredos, 1972.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>6</sup> NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro. Versión española de A. Sole-leris, London, Tamesis Books, 1974.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 17 s.

"diálogo, una relación dinámica entre la práctica coronada por el éxito contemporáneo y las 'teorías' procedentes no sólo de Italia y de Francia, sino también del propio acerbo cultural", recalcando "más bien las flexibles y variadas interpretaciones a que se fueron sometiendo, en un proceso de adaptación, las teorías estéticas heredadas de la Antigüedad..."<sup>8</sup>

En la literatura dramática de la segunda mitad del siglo XVI se cuenta con un corpus delimitado de tragedias que contradice las opiniones de estudiosos que han negado, o niegan, la existencia de éstas como experimento literario nacional en nuestro teatro de los Siglos de Oro. Dejando al margen otras experiencias teatrales que suponen, en parte, ejercicios trágicos (teatro cortesano, humanístico, universitario y de colegio, religioso), Hermenegildo se ha acercado a un tipo concreto de experiencia trágica de finales del s. XVI, la llamada "tragedia del horror"<sup>9</sup>, cuyos rasgos enumera resumidamente, relacionándolos tanto con los modelos clásicos como con el uso de la época.

Aportaciones más recientes en el campo que nos interesa resaltan precisamente la estrecha vinculación entre la historia de la teoría literaria europea y el teatro, al tiempo que consideran la teoría dramática un punto de observación privilegiada para aproximarse a la historia cultural europea<sup>10</sup>. Así puede afrontarse el análisis pormenorizado del panorama crítico y preceptivo en el que surge la comedia nueva en el Barroco, como hace Álvarez Sellers<sup>11</sup>; o examinar detalladamente cómo se asientan las bases de la interpretación de las teorías dramáticas clásicas y de su relectura desde la práctica contemporánea, objetivos que aborda Esteve, a propósito de la tragedia<sup>12</sup>, aunque limitándose al marco de recepción italiano, y Vega sobre la comedia<sup>13</sup>, también centrándose en los comentarios italianos de la *Poética* aristotélica con especial atención a sus fuentes clásicas, para llegar a definir la síntesis quinientista en torno al género.

---

<sup>8</sup> NEWELS, M., *op. cit.*, pp. 7 s.

<sup>9</sup> HERMENEGILDO, A., *El Teatro del Siglo XVI*. R. de la Fuente, ed., Historia de la Literatura Española, 15, pp.203-208.

<sup>10</sup> Cfr. *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Estudios publicados bajo la dirección de M. J. VEGA... Seminario de Poética Europea del Renacimiento. Universidad Autónoma de Barcelona, Vila García de Arousa, Mirabel Editorial, 2004.

<sup>11</sup> ÁLVAREZ SELLERS, M.R., "Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro" en *Poética y Teatro...*, pp. 149-228.

<sup>12</sup> ESTEVE, C., "Tragedia y poética en el siglo XVI", en *Poética y teatro...*, pp. 13-45.

<sup>13</sup> VEGA RAMOS, M.J., "El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento", en *Poética y teatro...*, pp. 47-97.

Todo lo que sin duda tiene un extraordinario valor para la comprensión de la dramaturgia del Siglo de Oro, pero no elude la imprescindible necesidad de aproximaciones más específicas. Estudios pormenorizados ha realizado en este sentido la misma Álvarez Sellers, bien con referencia a una obra concreta<sup>14</sup>, o bien a un tipo de manifestaciones que resulta ser enormemente productivo y que la autora estudia en tres volúmenes, la tragedia amorosa<sup>15</sup>. En este último trabajo se recoge exhaustivamente toda la preceptiva dramática, partiendo de la clásica e incluyendo la medieval y renacentista europea, para abordar el estado de la cuestión en torno a la tragedia española del Siglo de Oro y proceder al análisis de la producción objeto de esta investigación; aunque se examinan dieciséis obras, se presta atención particularizada a la práctica escénica.

El estudio de la producción trágica española en los Siglos de Oro no puede prescindir de una adecuada contextualización en el panorama literario crítico y preceptivo de la época concreta, metodológicamente revisado y actualizado, y al mismo tiempo evaluado en correspondencia con sus fuentes propias. Sobre este trasfondo han rendido gran provecho las investigaciones actuales sobre autores y obras concretas, como han puesto de manifiesto los trabajos de MacCurdy sobre Rojas Zorrilla, que utilizamos y mencionamos en su lugar.

### **3. Nuestro objeto de estudio.**

Dada la situación que acabamos de describir, nos hemos propuesto como objetivo de nuestra tesis contribuir a la definición del concepto de la tragedia española mediante la aplicación práctica de un modelo de análisis a dos obras concretas de ambos Siglos de Oro. Ya que formamos parte de un Grupo de Investigación que contempla la poética, y subsidiariamente la retórica, entre sus líneas de trabajo, creemos oportuno participar en ellas desde nuestra formación en Filología Hispánica, por estar el género de la tragedia especialmente vinculado a la tradición clásica, y reivindicar así su importancia en la dramaturgia española.

En cuanto a los criterios que nos han orientado en la selección de textos, han sido los siguientes. Las dos piezas se configuran como "tragedias", por tanto como claros

---

<sup>14</sup> ÁLVAREZ SELLERS, M.R., *La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1994.

<sup>15</sup> ÁLVAREZ SELLERS, M.R., *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, 3 vols., Kassel, Ed. Reichemberger, 1997.



exponentes del teatro clásico español en la intención de sus autores. *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués (publicada en 1609), se identifica en la dedicatoria preliminar al lector como la única, de entre las cinco que presenta el poeta, que "va escrita todo por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio". Ni el escritor ni esta obra se mencionan en el autorizado estudio de Newels, y, aunque no faltan trabajos posteriores, estos son fundamentalmente de carácter histórico-literario, generales sobre el autor o sobre cuestiones muy específicas. La tragedia de Rojas Zorrilla, *Lucrecia y Tarquino* (escrita entre 1635 y 1648<sup>16</sup>), perteneciente al s. XVII, responde a nuestro propósito de ofrecer una perspectiva histórica del propio género, y a la vez valorarlo a la luz de la teoría de su época, con posterioridad a la irrupción del teatro de Lope de Vega.

#### **4. Metodología utilizada.**

Para conseguir los objetivos propuestos hemos partido de la recopilación de un corpus teórico-literario y conceptual acudiendo a la lectura directa de las fuentes antiguas, efectuando la comprensión crítica de los textos sobre poesía y tragedia así como de los textos retóricos, que también hemos considerado pertinentes. El significado del *ars rhetorica* como doctrina literaria en la cultura greco-latina, su importancia en la educación y la especial naturaleza de los textos gramáticos así nos imponían. Igualmente procedimos a la recopilación de fuentes teórico-poéticas y preceptivas de los siglos a los que pertenecen las tragedias estudiadas. Tanto en la Antigüedad como en época moderna no hemos pretendido ser exhaustivos sino recoger aquellas fuentes que consideramos suficientemente representativas bajo nuestro punto de vista, y ayudaban a entender y conceptualizar las obras creativas después analizadas. En este sentido hemos acudido sólo a algunos teóricos españoles más significativos según nuestros objetivos, sin tener en cuenta más esporádicamente a los preceptistas italianos, que consideramos que deben ser examinados, y así haremos con posterioridad a esta tesis, como fuentes individualizadas y de referencia de las doctrinas e ideas nacionales aquí expuestas.

En cuanto a la parte práctica, hemos aplicado los presupuestos de carácter teórico recogidos en el corpus anteriormente estudiado al análisis de las dos obras elegidas

---

<sup>16</sup> Cfr. MacCURDY, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla, Lucrecia y Tarquino... Agustín Moreto y Cabaña, Baile de Lucrecia y Tarquino*, Albuquerque, University of New Mexico, 1963, p. 4.

como exponentes del tipo de tragedia clásica española de los siglos XVI y XVII. En el análisis de ambas tragedias utilizamos un método semiológico que nos permite profundizar en su estructura y mensajes, con especial atención a la lengua empleada por uno y otro dramaturgo. En ello procedemos de acuerdo con la teoría anteriormente examinada que consideramos pertinente en cada punto concreto, teniendo siempre en cuenta las puntualizaciones que incluíamos en el lugar respectivo basándonos en el comentario o interpretación que determinados estudiosos ha hecho de dicha teoría, en tanto que tales puntualizaciones orientan nuestro enfoque a propósito de las cuestiones analizadas. Hemos de precisar que el modelo teórico utilizado para el análisis es la *Poética* de Aristóteles, dada la importancia fundamental que alcanza la obra del filósofo en el siglo XVI, y como presupuesto capital de nuestra tesis. El objetivo es verificar el grado de seguimiento de la *Poética* y su posible desviación en este siglo y en el siguiente, en provecho de otras orientaciones doctrinales y prácticas, destacando lo que mantienen de la primera y aceptan del sistema teatral vigente en su época, en los diversos intentos de hacer un teatro nuevo.

En el análisis de las tragedias, todas las citas que se mencionan de los autores antiguos y de los teóricos modernos están documentadas en su lugar dentro de los capítulos. La gran mayoría de los autores que aparece en este corpus teórico analizado han integrado un complejo conjunto de teorías y doctrinas de cuño clasicista que, generalmente, no se dejan analizar por separado, constituyendo así un conglomerado solidario de elementos diferentes repetidos e igualmente válidos para los tragediógrafos modernos. Sin embargo, consideramos necesario incorporar expresamente los postulados teóricos de Pinciano (1596) y de Cascales (1617), exponentes privilegiados del aristotelismo y testimonios fidedignos de la teoría dramática para la tragedia a finales del siglo XVI. Las restantes fuentes, de menos extensión e importancia, contribuyen sobre todo a ilustrar y matizar el ambiente de las ideas literarias de la época. Puede ser que Virués no utilizara directamente la obra de Pinciano ni, con menor probabilidad, la de Cascales, publicada con posterioridad a la tragedia *Elisa Dido*, pero las ideas sobre la tragedia estaban sin duda aclimatadas y ampliamente asumidas en el ambiente de la práctica poética ya en el último cuarto de siglo, como muestran las ideas expresadas por los creadores literarios que también recogemos como complemento de la teoría. En lo que respecta a la tragedia del siglo XVII no se han indicado expresamente, salvo algún caso significativo, las fuentes de referencia para cada aspecto concreto, a excepción de González de Salas. Como en el

caso anterior, las restantes fuentes están implícitas en las ideas en boga en dichos siglos.

## **5. Estructura de la tesis. Presentación del material.**

La tesis está articulada en una Introducción, tres Partes subdivididas en capítulos y epígrafes, unas Conclusiones parciales a las dos Primeras Partes, las Conclusiones Finales y un apartado de Bibliografía, que recoge en una sección las ediciones de autores antiguos y de autores de los siglos XVI y XVII, en otra los principales estudios relativos al tema, y en una tercera los manuales, diccionarios y obras de referencia.

La Primera Parte está dedicada a las teorías de la Antigüedad relacionadas con la poesía y la tragedia. Consta de siete capítulos en los que se analizan los precedentes de Aristóteles, la doctrina aristotélica, las teorías retóricas helenísticas y latinas, la poética horaciana y las ideas de los gramáticos sobre la poesía dramática. En la segunda parte hemos estudiado las ideas, teorías y preceptivas de los siglos XVI y XVII, dedicándoles sendos capítulos. La tercera parte consiste en el análisis de las dos tragedias mencionadas.

En cuanto a la presentación del material, las citas de los autores antiguos aparecen con sus nombres completos y las obras reseñadas de la forma habitual en los estudios clásicos, presentándose en su integridad en el análisis de la primera tragedia, y no en la segunda por las razones que ya se han explicado. Los autores latinos, a diferencia de los griegos que son citados en traducciones al español, se mantienen en sus textos originales. Así lo hacemos en razón no sólo de los conocimientos que poseemos de dicha lengua por nuestra formación en Filología Hispánica sino porque consideramos que representa la lectura que de ellos hicieron, en la mayoría de los casos, los teóricos y autores de la Edad Moderna.



**PRIMERA PARTE: TEORÍA DE LA ANTIGÜEDAD  
SOBRE LA POESÍA Y LA TRAGEDIA**



## CAPÍTULO PRIMERO

### IDEAS EN TORNO A LOS POETAS, LA POESÍA Y LA TRAGEDIA EN LOS CREADORES GRIEGOS

#### 1. INTRODUCCIÓN

Todas las reflexiones, ideas, esbozos, que sobre la poesía en general y sobre la tragedia podemos encontrar antes de Aristóteles, tal y como hoy contemplamos el panorama, no constituyen un corpus doctrinal en sentido estricto. Ni siquiera las que vemos desperdigadas en varios diálogos platónicos. Partimos de un hecho incontestable. Hay poetas y poesía de diversa índole, desde los primeros tiempos, tanto en la Grecia continental como en la insular, y es lógico que las mentes más privilegiadas, al comprobar que solamente algunos gozaban de esta condición, se preguntaran acerca de la poesía y de los poetas; su labor, de dónde procedía y en qué consistía esa capacidad creadora de belleza por medio de la palabra, qué imitaban y cómo llegaban al dominio de la imitación, la diversidad de imitaciones existentes, sus fines, etc...

Tampoco puede extrañarnos que algunas de estas ideas aparezcan dentro de sus propias creaciones, como les ocurría a los poetas épicos, quizá porque su empeño era mayor y llegaron a constituir un gremio en el que participaban diversos componentes: el creador, el recitador profesional, el recitador ambulante, un público receptor, la oralidad como medio de transmisión, finalmente su transformación en un texto escrito apto para la lectura. Por eso, serán los poetas épicos los primeros en preguntarse acerca del origen de la poesía, la relación entre el poeta y la divinidad o la musa, entre aquél y la sociedad.

El progresivo ensanchamiento de los límites de lo poético, con la difusión de una lírica culta y finalmente del drama en sus diversas manifestaciones, hace que los primeros esbozos lleven a una reflexión más profunda dando entrada a otros componentes aderezadores de la palabra, como el ritmo debido, la armonía causadora de efectos sorprendentes, la música en el más amplio sentido de la palabra, el distanciamiento entre el público y el actor, oculto tras su máscara caracterizadora, y todo esto trajo consigo el hecho de que la creación artística fuera mucho más compleja que la palabra, y se ayudara de una serie de componentes que no podían emplearse de

cualquier manera sino sometiéndolos a una depuración necesaria para la consecución de efectos.

Por eso, cuando la palabra se transforma en un poderoso medio dialéctico, la otra palabra necesita ser estudiada y codificada; quizá también porque ya no existiera la frescura de la espontaneidad, y lo natural cede ante las elucubraciones humanas. Por muchas vías se llega a la necesidad del estudio de la poesía en sus diversas manifestaciones, de la palabra artística tan distinta de la natural, sin desdeñar la proliferación de variantes que se habían introducido en los diferentes géneros poéticos. La épica, cada vez menos espontánea, la lírica subdividida en infinidad de escuelas y variantes, la dramática, hecha realidad por medio de formas múltiples, obligan a los estudiosos a establecer las diferencias entre ellas, a codificarlas de acuerdo con la tradición. Porque el estudioso de la poética no inventa nada, se limita a observar, leer y reflexionar, a darse cuenta de que hay un conjunto de obras sometidas a una técnica que le es propia y que cada manifestación tiene la suya y no son confundibles.

Así, primero fue cuestión el origen y naturaleza de la poesía, el papel de los poetas, los problemas inherentes a la imitación, los aderezos de la obra literaria, para finalmente proceder a su codificación con vistas al futuro. Ésta fue la labor de Aristóteles y probablemente la de otros de los que nada conservamos, antes y después, y en este sentido hemos querido recoger en este apartado una serie de ideas que sirven para completar el estudio de la tragedia, lo que pensaban unos y otros acerca de estos problemas, cómo algunos creadores enjuiciaban la labor de sus colegas, cual es el caso de Aristófanes con respecto a la tragedia.

También incluimos algunas ideas esbozadas por los escritores y poetas latinos en cuanto son los continuadores efectivos del pensamiento griego y de su quehacer literario, y con esto nos hacemos una idea acerca de la importancia que la poesía en general y la dramática en particular despertó en la conciencia de los receptores y estudiosos.

## **2. HOMERO**

Los poetas épicos, tal vez porque ello se había constituido en fórmula, inician sus epopeyas invocando a las Musas, para que les proporcionen inspiración y les permitan conducir a buen puerto la obra que tienen entre manos. Esta invocación la encontramos tanto en los primeros versos de la *Iliada* como de la *Odisea* y, en consecuencia, se



convierte en una tradición obligada que afecta a todos los poetas épicos del mundo griego. Homero comienza sus poemas épicos con la fórmula siguiente:

*La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles,  
maldita, que causó a los aqueos incontables dolores<sup>17</sup>,*

*Musa, dime del hábil varón que en su largo extravió,  
tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya<sup>18</sup>,*

### 3. HESÍODO

Hesíodo es más preciso; da las gracias a las Musas del Helicón por haberle mantenido la inspiración a lo largo de la *Teogonía*, a las Musas de la Pieria pide ayuda para iniciar los *Trabajos y días* y a las del Olimpo al comenzar el *Catálogo de las mujeres*:

*Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón<sup>19</sup>*

*Musas de la Pieria, que con vuestros cantos prodigáis la gloria, venid aquí, invocad a Zeus y celebrad con himnos a vuestro padre<sup>20</sup>.*

*Y ahora, Musas del Olimpo de dulces palabras, hijas de Zeus que empuña la égida, cantad la raza de las mujeres que otrora excelentes fueron...,<sup>21</sup>*

Esta convención pasa de la poesía a las reflexiones filosóficas. Por lo tanto en el punto de partida el origen divino de la creación poética está fuera de toda duda. Los poetas no tienen en cuenta que forman parte de una lejana tradición que había ido creando unos tipos y unas fórmulas aplicables a cualquier obra posterior del mismo género. Y esto

---

<sup>17</sup> HOMERO, *Iliada*, 1, 1-2, Introducción, traducción y notas de E. CRESPO. Índice onomástico de M. CUESTA. Revisión de C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2006), p. 1.

<sup>18</sup> HOMERO, *Odisea*, 1, 1-2, Traducción de J. M. PABÓN. Índice onomástico de Ó. MARTÍNEZ. Introducción y revisión de C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2006), p. 3.

<sup>19</sup> HESÍODO, *Obras y Fragmentos, Teogonía*, 1-2, ed. de A. PÉREZ JIMÉNEZ, A. MARTÍNEZ DÍAZ, Gredos, Madrid 2006.

<sup>20</sup> HESÍODO, *Trabajos y días*, *op. cit.*, 1-3.

<sup>21</sup> HESÍODO, *Catálogo de las mujeres*, *op. cit.*, 1-4.

forma parte de una técnica aprendida, ensayada y aplicada con todo rigor. En suma, las ideas que podemos sacar de estos y otros ejemplos parecidos se refieren a la poesía en general, al acto de la elaboración poética y a su condición divina. Ya Gentili, refiriéndose a una época muy primitiva del arte en Grecia, destaca la importancia del mito como algo que el pueblo vivía intelectual y emotivamente, y en esa transposición del mito hecha palabra, la memoria lo recordaba para transmitirlo a un público valiéndose de la música como medio de interpretación. Por lo tanto, la palabra, la música y la danza constituían medios expresivos de primer orden. Había un cantor, el aedo, un compositor el melopoios y un creador de palabras, el poietés.

#### 4. PLATÓN

Nos cuenta Platón en la *Apología de Sócrates* que éste defendía la tesis siguiente: los poetas componen por naturaleza y gracia de los dioses, no por el conocimiento y dominio de una técnica. Sócrates recoge la experiencia de una tradición establecida entre los artistas. Estas palabras de la *Apología* compendian bien la idea antes expresada:

*Tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos [...] Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos<sup>22</sup>.*

Aunque en diversas ocasiones la discusión acerca de la poesía y de los poetas surge en torno a ideas expuestas y desarrolladas por Sócrates, especialmente en el *Fedro*, no es menos cierto que Platón elabora su propia teoría acerca de ideas estéticas que afectan al arte en general y a la poesía en particular. No dispone de un tratado específico sobre estas cuestiones, sino que deja caer un conjunto de ideas interesantes y dispersas en varios diálogos, especialmente en *Fedro*, *Ion*, *Apología de Sócrates* y

---

<sup>22</sup> PLATÓN, *Diálogos, Apología de Sócrates*, ed. de F. LISI y J. CALONGE, E. LLEDÓ y C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982, (reimp. 2000), p. 21, 22b.

*República*. Un problema que debía preocuparle, pues lo trata en diversos diálogos, es el origen de la poesía. Ya en el *Ion* establece un símil muy plástico entre el poder de la piedra imán y el de la Musa. Ion es un rapsodo, una especie de juglar que iba recitando poemas de otros por diversas ciudades; la mayoría de estos rapsodas se interesaban por las obras de Homero y las cantaban en reuniones, mercados, plazas, cortes. Al protagonizar el diálogo que lleva su nombre, él y Sócrates conversan sobre la inspiración, motivo que aparece tempranamente en los poetas épicos con sus invocaciones a las Musas o a los dioses.

Una vez más Platón se hace eco de las ideas expuestas en el diálogo anterior y nos dice que la poesía no nace por medio del arte o de la técnica, sino que procede de una especie de regalo concedido por los dioses y que llega hasta el momento en que se hace realidad el poema. Nos sorprende con un bello símil dotado de una gran plasticidad:

*Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heraclea. Por cierto, que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer a otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos le viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra<sup>23</sup>.*

Seguidamente establece el símil entre la piedra y la Musa inspiradora:

*Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino que están endiosados y posesos<sup>24</sup>.*

Lo mismo le ocurre a los poetas líricos. Se trata, en el fondo, de una defensa sobre ciertas condiciones propias que poseen los poetas y no los demás hombres. Termina con unas hermosas palabras en las que defiende el principio de la inspiración frente a la técnica. Pone como ejemplo el peán de Apolo de Tínicos de Calcis, considerado por el

---

<sup>23</sup> PLATÓN, *Ion*, op. cit., p. 124, 533d.

<sup>24</sup> PLATÓN, *Ion*, op. cit., p. 124, 533e.

mismo poeta como “un hallazgo de las musas”. Considera, finalmente, que el espectador que oye un fragmento de Homero está poseído por el mismo don conferido a los poetas; es el último anillo de la cadena imantada. Termina Sócrates diciendo:

*Así pues, esto, que es lo más hermoso, es lo que te concedemos, a saber, que ensalzamos a Homero porque estás poseído por un dios; pero no porque seas un experto*<sup>25</sup>.

Una idea parecida encontramos en *Fedro*, también en boca de Sócrates, al afirmar:

*El tercer grado de locura y la posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquél, pues que sin locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos*<sup>26</sup>.

En la *República*, como educador y reformador social, el filósofo condena a los poetas porque su poesía tiene un carácter mimético. Por eso no acepta las leyendas y relatos que sobre los dioses y los héroes han dejado los poetas de la antigüedad, “han compuesto estas fábulas ficticias que contaron a los mayores y todavía se cuentan”. Cree que son mentiras indecorosas y en este sentido se comportan igual que el pintor que quiere hacer un retrato y no se parece en nada al modelo que están reproduciendo.

Los poetas que pintan a los dioses como responsables del mal de los hombres, unas veces cambian sus formas, otras los hacen responsables del mal que aqueja a los hombres, están en contra de la esencia divina, pues dios es bueno y es en consecuencia causa del bien, para nada querría cambiar. En el libro tercero da una serie de recomendaciones, fruto de la idea general, la de que los poetas no deben presentar a los héroes quejándose de la muerte, ni prisioneros de risas o alabando los manjares de una buena mesa.

---

<sup>25</sup> PLATÓN, *Ion*, op. cit., p. 137, 542b.

<sup>26</sup> PLATÓN, *Diálogos, Fedro*, ed. de C. GARCÍA GUAL, M. MARTÍNEZ, E. LLEDÓ, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2000), p. 138, 245a-b.

A continuación, pasando de los contenidos a la forma literaria, nos dice que la narración debe ser simple, la propia de los ditirambos; las obras representables deben recurrir a la imitación (personificación), y la épica no tiene más remedio que recurrir a ambas técnicas, recursos. Nos interesa más directamente las observaciones hechas respecto a las obras representables. Parte de un principio general bien asentado:

*Pues bien, aquello a lo cual me refería era que sería necesario ponernos de acuerdo sobre si hemos de permitir que los poetas compongan las narraciones sólo imitando, o bien imitando en parte sí, en parte no, -y en cada caso, qué es lo que imitarán-, o si no les permitiremos imitar<sup>27</sup>.*

En líneas generales, el problema que se está debatiendo es si se debía admitir la tragedia o la comedia y si los poderes públicos debían autorizarlas. Como los hombres no pueden imitar todas las cosas a la vez, sino que cada uno es proclive a un determinado tipo de imitación, tiene que haber hombres que imiten el estilo de la tragedia y otros el de las comedias:

*[...] los dos tipos de imitación tan vecinos entre sí –como la comedia y la tragedia– no pueden ser practicados bien por las mismas personas ¿O no llamabas hace un momento imitaciones a estas dos formas?*

*-Sí, y tienes razón al afirmar que no pueden ser los mismos poetas los que creen ambas<sup>28</sup>.*

Seguidamente, se extiende sobre el tipo de imitaciones que deben ser aceptadas para que redunden en bien del Estado. Sólo los valientes, moderados, piadosos, libres tienen cabida en ellas y deben dejarse de lado las que fomentan el servilismo o cualquier tipo de bajeza, puesto que la juventud puede llegar a inficionarse si una vez y otra ve este tipo de imitaciones. A este respecto dice:

*No toleraremos, pues, que aquellos por los cuales debemos preocuparnos, y que se espera que lleguen a ser hombres de bien, si son varones, imiten a una mujer, joven o anciana, que injuria a su marido o desafía a los dioses, o bien porque está sumida en*

---

<sup>27</sup> PLATÓN, *República*, op. cit., p. 165, 394d.

<sup>28</sup> PLATÓN, *República*, op. cit., p. 166, 395a.

*infortunios, penas y lamentos. Y mucho menos que representen a una mujer enferma o enamorada o a punto de dar a luz*<sup>29</sup>.

Es decir, Platón considera que la imitación debe controlarse para que, puesta al servicio del Estado, haga a los hombres mejores y los incite a comportarse con dignidad. En el mismo libro tercero da una serie de recomendaciones acerca de las melodías y los ritmos. Las primeras deben adaptarse al texto, no ser ni relajantes ni quejumbrosas, por eso acepta las melodías doria y frigia. En cuanto al ritmo, solamente deben aceptarse los que incitan a un vivir ordenado y valiente.

Insiste de nuevo en el libro décimo, esta vez basándose en sus teorías metafísicas (las formas eternas) y psicológicas (las tres partes del alma), a través de dos grandes bloques temáticos. En el primero, defiende que la poesía imitativa se aleja de la verdad. Recurre al ejemplo de la cama. El artesano dice, fabrica muchas camas y todas son reales, mientras que el pintor hace otra cama que carece de realidad. Hay en consecuencia tres camas, la idea de cama que existe en la naturaleza y es creada por Dios, la que hace el artesano y la que recrea el pintor por medio de la imitación. Este último no la imita tal cual, sino como le parece que debe ser. Y lo mismo hacen los poetas, son imitadores de imágenes de la excelencia, pero no llegan a la verdad. En un segundo apartado defiende que la poesía colabora con la parte inferior del alma y que ésta es la preferida por los poetas.

Pese a todas estas ideas dispersas en varias de sus obras, aunque razone al final de la *República* por qué se ha de expulsar a los poetas del Estado, no dispone el filósofo de una teoría coherente acerca de la poesía, de los poetas o del arte de la imitación; quizá la más curiosa de todas sus adquisiciones es cuando Platón parte de una idea tenazmente defendida. La poesía es algo irracional, una especie de locura que se apodera del poeta y lo absorbe. Una vez que este furor entra en posesión del poeta le permite crear un texto artístico a través de la palabra.

En el *Filebo* encontramos reflexiones en torno a los ritmos y los metros en boca de Sócrates y en respuesta a algunas observaciones de Protarco acerca de lo uno y lo múltiple. Nos dice el maestro lo siguiente:

---

<sup>29</sup> PLATÓN, *República*, *op. cit.*, p. 167, 395d-e.

*Mas, querido, cuando captas todos los intervalos -su número- que hay de la voz acerca de lo agudo y lo grave y de qué clase son, y los límites de los intervalos y todas las combinaciones que nacen de ellos -que los antepasados reconocieron y nos transmitieron a sus sucesores con el nombre de armonías, y, por otra parte, que se dan otros accidentes semejantes que residen en los movimientos del cuerpo, los cuales dicen que deben ser llamados ritmos y metros, y a la vez hay que considerar que así hay que atender a toda unidad y multiplicidad- cuando, pues, captas eso de este modo, entonces habrás llegado a ser sabio, y cuando al examinarlo de este modo captas otra unidad cualquiera, así habrás llegado a ser competente en ello<sup>30</sup>.*

En la misma obra y conversando con el mismo interlocutor, pero esta vez sobre la mezcla del dolor y del placer que se produce en los hombres, tiene a bien recurrir al teatro para ejemplificar:

*SÓCRATES.- ¿Recuerdas también los espectáculos trágicos, en los que los espectadores lloran a la par que gozan?*

*PROTARCO.- ¿Cómo no?*

*SÓCRATES.- Y el estado de nuestras almas en las comedias, ¿no sabes que también en ellas hay una mezcla de dolor y placer?*

*PROTARCO.- No acabo de entender.*

*SÓCRATES.- Es que no es nada fácil, Protarco, captar allí el tipo de afección que se produce<sup>31</sup>.*

Abundando en estas ideas, desciende hacia una vertiente más práctica y en ella encontramos estas atinadas observaciones:

*SÓCRATES.- Entonces, dice el argumento que, al reírnos de las actitudes ridículas de nuestros amigos, al mezclar placer con envidia, estamos mezclando el placer con dolor; pues desde hace tiempo hemos convenido que la envidia es dolor del alma, y la risa placer, y ambas se dan a la vez, simultáneamente.*

*PROTARCO.- Es verdad.*

---

<sup>30</sup> PLATÓN, *Filebo, Timeo, Critias*, ed. de M<sup>a</sup> DURÁN, F. LISI, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2000), p. 31, 17 c-d.

<sup>31</sup> PLATÓN, *Filebo*, *op. cit.*, p. 87, 48 a-b.

*SÓCRATES.- El razonamiento nos indica, pues, que en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores están mezclados con los placeres, y también en otras muchísimas ocasiones*<sup>32</sup>.

Al final del *Banquete*, estando presentes Aristófanes y el trágico Agatón, entre otros, Sócrates deja caer unas palabras un tanto extrañas, bien distintas a las defendidas en el *Ion*, acerca de las dos manifestaciones del teatro griego (no olvidemos que son sus oyentes un poeta cómico y otro trágico):

*Aristodemo dijo que no se acordaba de la mayor parte de la conversación, pues no había asistido desde el principio y estaba un poco adormilado, pero que lo esencial era -dijo- que Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias*<sup>33</sup>.

Desde el siglo anterior, las tragedias de Eurípides, por su novedad en muchos aspectos, debieron causar impresión a los espectadores atenienses y dar lugar a polémicas de toda clase. Conviene no olvidar que él, al igual que Sófocles, vive un período conflictivo de la vida interna y externa de la ciudad. La pérdida de numerosos valores pesa sobre el pensamiento de Eurípides y, como éste refleja una etapa llena de contrastes, la hace realidad en sus obras cambiando el sentido de la vida de muchos personajes; abriendo el portillo para que accedieran a la tragedia personajes antes impensables; mujeres desafortunadas en su vida personal y social, desequilibrio moral en el planteamiento de situaciones consideradas por muchos anómalas. Eurípides se limita a ser portavoz de una época y por eso lo acusaron de corruptor.

## **5. ARISTÓFANES**

Uno de los escritores de la época que con más mordacidad ataca el sistema euripideo es Aristófanes. Nada menos que lo hace aparecer en tres comedias. Es

---

<sup>32</sup> PLATÓN, *Filebo*, *op. cit.*, p. 91, 50 a-b.

<sup>33</sup> PLATÓN, *Banquete*, *op. cit.*, p. 284, 223d; RODRÍGUEZ ADRADOS, F. "El Banquete platónico y la teoría del teatro", *Emérita* 37, (1969), pp. 1-28.



indudable que en la obra de Eurípides había algo llamativo para que el mejor comediógrafo lo transforme en personaje de ficción y le haga llevar el peso de dos de sus obras, *Las Tesmoforias* y *Las ranas*. Aunque su visión sea negativa, no debemos tener en cuenta las evidentes exageraciones propias del espíritu festivo de semejantes obras, y es muy probable que en el fondo haya un reconocimiento del trágico y de sus creaciones. No olvidemos que Eurípides introduce fuertes dosis de realismo impensables en Esquilo y Sófocles.

En *Los Acarnienses*, obra escrita en su juventud, encontramos numerosos motivos propios de la situación política en la que la obra fue gestada. Es un alegato en pro de la paz y en contra de la guerra, una denuncia de los aprovechados en situaciones confusas, un ataque a Eurípides y a la música de escasa calidad. El dramaturgo aparece en un momento crucial del desarrollo de la comedia, cuando Diceópolis, el protagonista, acude a la casa de Eurípides para conseguir un disfraz con el que pueda burlar a sus enemigos. Diceópolis consigue lo que se propone y Eurípides le presta un disfraz de uno de sus personajes, Télefo, mendigo harapiento, con el que tal vez logre escapar de sus adversarios. El hecho de que el tragediógrafo le proporcione la indumentaria de un personaje antiheroico encierra un velado ataque al tipo de héroes que desfila por las obras euripideas.

El largo diálogo que mantienen Diceópolis y Eurípides tiene aún hoy un gran interés, sobre todo por la crítica que encierra la cita de diversos personajes de las tragedias de Eurípides que van desfilando en su boca a propuesta de Diceópolis, quien rechaza una y otra vez los disfraces que el trágico le presenta. Una vez que aquél ha conseguido que Eurípides le haga caso y abra la puerta de su casa, le dice:

*¿Compones con los pies en alto, pudiéndolo hacer con ellos en el suelo? Con razón creas personajes cojos. Pero, ¿por qué te has puesto esa vestimenta lamentable, esos harapos sacados de alguna tragedia? con razón creas mendigos. Te lo suplico por tus rodillas, Eurípides, dame algún andrajo de ese viejo drama tuyo, pues tengo que hacerle al coro un largo parlamento y, si lo hago mal, me costará la vida*<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> ARISTÓFANES, *Comedias. I Los Acarnienses - Los caballeros*, Introducción, traducción y notas de L. GIL FERNÁNDEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2007), p. 134. Indicamos solamente la página de la edición española y no los versos concretos del texto original griego porque no existe correspondencia.

El dramaturgo le va ofreciendo indumentaria de diversos personajes y Diceópolis la va rechazando. El primer atuendo que le ofrece es el de Eneo, pero le parece demasiado bueno; después el de Fénix, a continuación el de Filoctetes, también el del cojo Belerofontes y finalmente el de Télefo:

*EURÍPIDES.- Ya caigo; Télefo el misio.*

*DICEÓPOLIS.- Sí: Télefo. Dame sus pañales, te lo suplico.*

*EURÍPIDES.- Chico, dale el andrajario de Télefo. Está encima de los andrajos de Tiestes, debajo de los de Ino<sup>35</sup>.*

A continuación, le ofrece una serie de objetos míseros con los que Diceópolis cree que va a presentarse bien caracterizado y conseguir el perdón de sus oponentes. Muchos de los personajes citados ya fueron tratados en obras distintas por Esquilo y Sófocles, pero indudablemente con más majestad que lo hace Eurípides. También ataca la lengua literaria de este último al hacer hablar al dramaturgo en un lenguaje retórico e impropio de la situación. Hay en el fondo un doble ataque, a la lengua y a la desnaturalización de los personajes<sup>36</sup>.

En *Las Tesmoforias*, las mujeres reunidas para celebrar las fiestas de Ceres y Proserpina, desempeña un papel muy importante la figura de Eurípides, ya que todas las mujeres van a condenar a muerte al trágico a causa de las continuas calumnias vertidas contra ellas tachándolo de misógino. Esta idea es muy probable que no sea original de Aristófanes, sino que flotaba en el ambiente ante la cantidad de personajes femeninos pasionales y malvados que pueblan sus obras, especialmente sus Fedra y Medea. En esta comedia la figura de Eurípides desempeña un papel muy importante, tanto en la intriga como en el ataque a su producción dramática. Estamos en presencia de una parodia literaria en la cual se ensalza a Agatón y se condena a Eurípides utilizando sus propias palabras, idénticos personajes y similar estilo.

La comedia comienza con un diálogo entre Mnesíloco y Eurípides que se dirigen a casa de Agatón para que éste interceda a favor del segundo:

---

<sup>35</sup> ARISTÓFANES, *op. cit.*, p. 136.

<sup>36</sup> DEARDEN, C. W., *The stage of Aristophanes*, London 1976; HARRIOTT, R. M., "The function of the Euripides scene in Aristophanes Acharnians", *G. R. second series*, 29 (1982), pp. 35-41; Cfr. ARISTÓFANES, *op. cit.*, pp. 7-59.

*MNESÍLOCO.- ¿Cómo es posible, no habiendo hoy sesión en los Tribunales ni en el Senado, por ser el tercer día de la fiesta, el día del medio de las Tesmoforias?*

*EURÍPIDES.- Precisamente eso es lo que me hace presentir mi perdición. Las mujeres se han conjurado contra mí, y están reunidas en el templo de las dos diosas para tratar de mi muerte.*

*MNESÍLOCO.- ¿Por qué motivo?*

*EURÍPIDES.- Porque las injurio en mis tragedias.*

*MNESÍLOCO.- Por Neptuno, se les está muy bien empleado. ¿Y cómo podrás evitar el golpe?*

*EURÍPIDES.- Si consigo que el poeta trágico Agatón se presente en la fiesta<sup>37</sup>.*

Agatón no se presta al juego e idean otro procedimiento, que el mismo Mnesíloco se vista de mujer, entre en el templo y se presente como valedor del teatro de Eurípides. Dicho y hecho. En un chispeante diálogo ambos se ponen manos a la obra y poco después vemos a Mnesíloco dentro del recinto y en conversación con las otras mujeres. Aristófanes no se demora y comienza el diálogo que nos interesa. El Heraldos nos pone en antecedentes del juicio que van a emitir las mujeres:

*Si hay algún malvado que conspire contra el pueblo femenino o que ofrezca a Eurípides o a los Medas una paz perjudicial a las mujeres [...] pedid al cielo los confunda a todos, con toda su familia, y que al mismo tiempo os colme de bienes a vosotras<sup>38</sup>.*

Poco después el Heraldos incita a las mujeres a castigar a Eurípides:

*Que mañana, día del medio de las Tesmoforias, por ser el más desocupado, se destine ante todo a deliberar sobre el castigo que debe imponerse a Eurípides, por sus ultrajes a todas<sup>39</sup>.*

Cada una de las mujeres expone una razón por la que se debe condenar al dramaturgo. La primera dice lo siguiente:

---

<sup>37</sup> ARISTÓFANES, *Teatro completo*, Traducción de F. BARAÍBAR, Madrid, Ed. Hernando, 1984, pp. 21s.

<sup>38</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>39</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, *op. cit.*, p. 40.

*Muéveme solamente la indignación que me sofoca al veros vilipendiadas por Eurípides, ese hijo de una verdulera [...] Nos llama adúlteras, desenvueltas, borrachas, traidoras, charlatanas, inútiles para nada de provecho, peste de los hombres; con lo cual cuando nuestros maridos vuelven del teatro nos miran de reojo y registran la casa para ver si hay oculto algún amante<sup>40</sup>.*

La segunda mujer acusa a Eurípides de ateo:

*[...] dejándome cinco hijos pequeños, a los que sostenía a duras penas, haciendo coronas en la plaza de los Mirtos. Con este recurso vivía así, así, es verdad pero al fin vivía, pues bien: desde que ese hombre en sus tragedias ha demostrado al público que no existen los dioses, no vendo ni la mitad que antes<sup>41</sup>.*

Tras la intervención del coro, Mnesiloco que está disfrazado de mujer, toma la palabra para defender a Eurípides. Su largo parlamento causa indignación en las que están oyendo. Viene a decir en sus fragmentos más significativos:

*¿Por qué le acusamos? ¿Por qué le hacemos gravísimas inculpaciones sólo por haber revelado dos o tres de nuestros defectos, cuando los tenemos innumerables?<sup>42</sup>*

Seguidamente, cuenta un episodio picante que le había ocurrido a los tres días de casada. Como quien habla es un hombre, probablemente la anécdota debía ser popular y muy conocida, Continúa diciendo:

*Sin embargo notadlo bien, nunca Eurípides ha hablado de esto, ni de nuestras complacencias con los esclavos y muleteros cuando faltan amantes, ni que después de haber pasado una noche de libertinaje, acostumbramos a comer ajos a la mañana para que al volver el marido de su guardia no conciba la menor sospecha. ¿Lo veis? De esto nunca ha dicho nada. Si maltrata a Fedra, ¿qué se nos importa? En cambio, nunca ha hablado de esas mujeres que despliegan a la luz un gran manto, y mientras*

---

<sup>40</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 41.

<sup>41</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 43.

<sup>42</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 44.

*el marido admira los primores del trabajo, el galán logra escurrirse a favor de la estratagema*<sup>43</sup>.

Ilustra sus afirmaciones con un ejemplo muy plástico. Termina su intervención con estas palabras:

*Entonces, ¿a qué irritarnos contra Eurípides porque dice de nosotras menos de lo que en realidad hacemos?*<sup>44</sup>

Por supuesto todas las mujeres se irritan con el contenido de su intervención y uno de los personajes dice:

*MUJER TERCERA.- ¿Cómo no ha de ser justo castigarle? Tú eres la única que te has atrevido a defender a un hombre que ha colmado de oprobio a nuestro sexo; a un hombre que escoge de intento para argumento de sus dramas aquellos asuntos donde hay mujeres perversas, Fedras o Milanipes y nunca se le ocurre escribir sobre Penélope, sólo porque fue casta.*

*MNESÍLOCO.- Yo sé el motivo. Entre todas las mujeres del día no podréis encontrar una Penélope y sí infinitas Fedras*<sup>45</sup>.

Estas palabras causan una gran indignación y todas se deciden a condenar a la intrusa. En ese momento llega Clístines y anuncia a las reunidas que ha oído en el mercado una noticia muy desagradable para ellas:

*Dicen que Eurípides ha enviado hoy a aquí mismo a un anciano pariente suyo*<sup>46</sup>.

Todas se hacen de cruces y tras diversos incidentes descubren que tras el disfraz de Mnesíloco se oculta un hombre. Con más motivo aún lo condenan, pero Mnesíloco se escapa con un envoltorio fingiendo que es la hija de una de las reunidas. Tras un forcejeo dialéctico, después de tirar el manto que cubrió el supuesto cuerpo, se

---

<sup>43</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., pp. 44s.

<sup>44</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 45.

<sup>45</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., pp. 46s.

<sup>46</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 50.

descubre que en él había un odre lleno de vino. Se le condena a morir y lo atan a un poste. Es custodiado por un arquero escita.

A partir de este momento y hasta el final de la comedia, se suceden una serie de lances en los que interviene directamente Eurípides dispuesto a liberar a Mnesíloco y sobre todo convencer al arquero que lo suelte de la columna a la que está atado. Aristófanes muestra la versatilidad del trágico para disfrazarse y salir bien de su empeño. Hay solamente una escena interesante para nuestras intenciones:

*EURÍPIDES.- Mujeres, si queréis reconciliaros conmigo, consiento y me comprometo a no hablar mal de vosotras en adelante. Estas son mis condiciones de paz.*

*CORO.- ¿Por qué motivo nos la propones?*

*EURÍPIDES.- El hombre que está atado a ese poste es mi suegro. Si me lo entregáis, no volveré a hablar mal de vosotras; pero si no accedéis, me propongo denunciar a vuestros maridos a su regreso de la guerra todas vuestras ocultas maquinaciones.*

*CORO.- Por lo que a nosotros toca, quedan aceptadas tus condiciones; pero tienes que persuadir a ese bárbaro<sup>47</sup>.*

En esta comedia se formulan contra la obra de Eurípides dos acusaciones. La más insistente es su abierto antifeminismo al hacer desfilar por sus tragedias mujeres venales, ardorosas, vengativas, silenciando cuanto de bondad natural hay en el sexo femenino. En otra ocasión, se tilda al dramaturgo de ateo y causante del descreimiento que se había apoderado de la sociedad ateniense. Creemos que estas ideas estaban difundidas en el ambiente y lo que hace Aristófanes es recoger el eco de tamaños despropósitos. También se parodia el estilo del trágico; el empleo de una lengua ampulosa y fuera de tono.

En *Las ranas* aparece un muy acusado contraste entre el trágico Esquilo y el modo de hacer de Eurípides. Aunque Aristófanes se decanta del lado de Esquilo como representante de la antigua tradición trágica, no por eso deja de valorar a Eurípides, con reticencias, como valedor de ideas nuevas en ocasiones violentamente atacadas por

---

<sup>47</sup> ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias*, op. cit., p. 85.

el comediógrafo<sup>48</sup>. La comedia está constituida por dos argumentos bien trabados. Hay una bajada a los infiernos por parte de Dioniso, el dios de todos conocido, pero que en esta obra está desposeído de sus atributos divinos y presentado como un bufón. Está empeñado en traer un trágico del infierno y por eso se prepara para descender a él. No es tampoco un personaje cómico según cánones establecidos, aunque mantiene elementos de su condición divina y de su encarnación humana. Sobre él pesa el desarrollo de la comedia. Una vez en los infiernos, segunda cuestión, ha de decantarse por Esquilo o Eurípides, quienes llenan con sus diatribas la segunda parte de la obra. El último trágico citado había muerto hacía poco en su exilio macedónico. Esquilo llevaba ya mucho tiempo en el mundo del más allá.

No nos interesan los preparativos de Dioniso y su acompañamiento a los infiernos, y no porque esta parte carezca de interés, sino que está muy alejada de nuestro propósito. Así que nos centraremos en el chispeante y malintencionado diálogo que mantienen los dos dramaturgos con la participación de Dioniso que hace de juez. En ellos se vierten ideas y opiniones muy interesantes que, o bien son propias del comediógrafo o sencillamente circulaban entre las gentes de Atenas habituadas a asistir a este tipo de espectáculos.

Avanzada ya la comedia, salen de la casa de Plutón Jantias y un esclavo. Apenas comienzan a caminar, oyen un barullo tremendo y Jantias se sorprende, por eso pregunta a su criado la razón de la disputa. Éste le responde que son Esquilo y Eurípides quienes están enzarzados en una discusión. Ante la sorpresa de Jantias, el criado le responde:

*Hay aquí establecida una ley según la cual en todas las artes que son grandes y sabias, el que sea mejor de sus colegas debe tener sus comidas en el pritaneo y un trono al lado de Plutón<sup>49</sup>.*

Hasta ese momento Esquilo, por cesión de Sófocles, disfrutaba de dichas prebendas. Aquél tenía el trono trágico, por ser el mejor en su arte, pero con la llegada

---

<sup>48</sup> Una descripción del ambiente político-militar, religioso y poético-musical que subyace a la obra puede verse en ARISTÓFANES, *Las ranas*. Introducción, comentario y traducción por I. GARCÍA LÓPEZ, Murcia, Universidad, 1993.

<sup>49</sup> ARISTÓFANES, *Las nubes, Las ranas, Pluto*, E. de F. RODRÍGUEZ ADRADOS y J. RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Madrid, Cátedra, 2001, p. 163.

de Eurípides, la cosa cambia. Comienza a representar en el infierno sus propias obras que van a ser jaleadas por una turbamulta muy heterogénea:

*Cuando bajó aquí Eurípides, comenzó a presentar sus espectáculos a los ladrones de ropa y a los cortadores de bolsas y a los parricidas y horada-muros, de los que hay multitud en el Hades. Y ellos, de escuchar sus antilogías y sus presas y zancadillas, se volvieron locos y pensaron que Eurípides era el mejor. Y él, creciéndose comenzó a agarrarse al trono en que se sentaba Esquilo<sup>50</sup>.*

Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo, Plutón va a convocar un concurso para que cada uno defienda sus derechos y destruya las excelencias del contrario. Es interesante la disposición de Sófocles, que si bien se inclina por Esquilo, decide no intervenir salvo que en la contienda éste sea vencido por Eurípides.

Cada contendiente trata de destruir los razonamientos del contrario; exponen los defectos que encuentran en su teatro, referidos no sólo a la lengua, la poesía, los personajes sino los procedimientos generales empleados en su ejecución. Comienza a exponer Eurípides a través de estas palabras:

*No suelto el trono, no me des consejos, pues te aseguro que soy en el arte mejor que ése<sup>51</sup>.*

A partir de este momento encontramos en las respuestas de Eurípides las siguientes observaciones a las tragedias de Esquilo:

-Le ataca por su naturaleza rústica, por carecer de dominio de su persona, por la carencia de sutileza en el hablar, por su exceso de retórica.

-Está dispuesto a atacarle en sus versos, corales y músculos de la tragedia.

Esquilo no se queda atrás y responde a sus insinuaciones. Así arremete contra su contrincante del que dice:

-Es coleccionador de insulseces, creador de cojos y remedador de harapos.

-Le ataca por introducir en sus tragedias cantos cretenses y sobre todo bodas nefandas (se refiere a las relaciones adúlteras e incestuosas de sus heroínas, casi todas cretenses, al mismo tiempo que no acepta las innovaciones musicales de su rival).

---

<sup>50</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 163.

<sup>51</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 166.



-Considera que la poesía de Eurípides ha muerto y la suya no.

Dioniso, por su parte, achaca a Eurípides el haber traído a sus tragedias otros dioses distintos a los tradicionales; algo así como “dioses personales”.

Tras la intervención del coro y del corifeo se reanuda la contienda con más ímpetu todavía. Toma la palabra Eurípides. De nuevo arremete contra el teatro de Esquilo. Le achaca los defectos siguientes:

-Era capaz de engañar con las palabras torciendo la sencillez de su antecesor Frínico.

-Los coros soltaban ristas de versos y los personajes callaban.

-El silencio era para Eurípides un truco y los espectadores se aburrían esperando la intervención de un personaje mientras la tragedia seguía progresando.

-Cuando la obra iba por la mitad, Esquilo decía *doce palabras como bueyes, con cejas y penachos, monstruos espantosos ignorados por los espectadores*<sup>52</sup>.

- Eurípides no está de acuerdo con la aparición de animales inexistentes, tomados de las cortinas persas y afirma con gran contundencia que *tan pronto como recibí de tus manos la tragedia que estaba hinchada a fuerza de bravatas y palabras cargantes, la adelgacé primero y le hice perder peso con versitos y paseítos y con acelgas blancas, dándole una infusión de charlas filtrada de los libros. Y luego la nutrí con monodias*<sup>53</sup>.

-En su alabanza dice Eurípides que desde el primer momento el espectador conocía la familia del personaje en cuestión.

-Todos hablaban en sus obras *la mujer y no menos el esclavo y el amo y la doncella y la vieja*. Era, según Aristófanes, un procedimiento democrático.

-Empleó *reglas sutiles y el escadrado de los versos, a pensar, ver, comprender, retorcer, amar, maquinare, conjeturar maldades, mirarlo todo con aprensión*<sup>54</sup>.

-Introducía temas familiares y por eso los espectadores podían criticar su arte. Cierra esta intervención con los versos que siguen:

*Tal es la sabiduría  
en la que a éstos introduce,  
razón infundiendo al arte  
y estudio; ahora ya piensan  
en todo, y también sus casas*

---

<sup>52</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 170.

<sup>53</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 171.

<sup>54</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 173.

*en regir mejor que antes  
y en preguntar: ¿cómo es esto?  
¿dónde está?, ¿Quién lo cogió?*<sup>55</sup>

A estas preguntas responde Dioniso con humor y malas intenciones, ya que Esquilo prácticamente ha estado pasivo ante los ataques de su enemigo. Por eso el Corifeo le incita a responder:

*¡Oh tú el primero de los griegos que elevaste torres de palabras venerandas, y diste dignidad a la farsa trágica! suelta ya el chorro con valor*<sup>56</sup>.

Esquilo está pronto a defender su propia concepción de la tragedia y lo primero que recuerda, frente a los personajes de Eurípides, la naturaleza épica de los suyos:

*Mira pues cómo los recibió él de mí en el principio, si nobles y de cuatro codos y no ciudadanos de Deserción, ni placeros y bufones, como ahora, ni malvados, sino respirando lanzas y jabalinas y yelmos de blanco penacho y cascos y grebas y corazones de siete pieles de buey*<sup>57</sup>.

También defiende el hecho de que, oyendo los espectadores sus obras, ardían por ser héroes:

*Esto es lo que deben cultivar los poetas (se ha estado hablando de Los siete contra Tebas y de Los persas). Pues mira desde el principio cuán útiles han sido los poetas de pro*<sup>58</sup>.

Y continúa defendiendo no sólo sus personajes masculinos, sino también los femeninos:

*En cambio yo no presentaba Fedras ni Estenobeas, esas putas, y nadie puede decir que yo haya presentado una mujer enamorada*<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 174, vv. 971-979.

<sup>56</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 175.

<sup>57</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 176.

<sup>58</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p.177.

Eurípides se defiende afirmando que la historia sobre Fedra ya existía. En ello está Esquilo de acuerdo, aunque remacha su exposición con estas palabras:

*[...] pero el poeta debe ocultar lo perverso y no presentarlo ni enseñarlo. Porque a los niños es el maestro el que les enseña, pero a los adultos los poetas. Debemos decir cosas honorables<sup>60</sup>.*

Otro problema que se suscita es el de la lengua. Eurípides reprocha a Esquilo su lenguaje ampuloso y éste le responde estableciendo una ecuación de igualdad entre grandeza del personaje y su expresión, entre la magnificencia y su indumentaria:

*Es que es fuerza, desdichado, parir las palabras del tamaño de las grandes frases y pensamientos. Y es lógico además que los semidioses usen palabras más grandes, igual que usan vestidos mucho más solemnes que los nuestros. Yo enseñé esto honestamente y tú lo estropeaste.*

*Lo primero, vistiendo a los reyes de harapos para que miserables aparecieran ante los espectadores.*

*Y, luego les enseñaste a ejercitarse en la charla y la cháchara que han vaciado las palestras [...]<sup>61</sup>*

Esquilo, finalmente, como Eurípides, compendia en un poema sus aciertos y los defectos del contrario:

*¿De qué desgracia no es culpable?  
¿No ha introducido celestinas,  
y las que paren en los templos  
o bien yacen con sus hermanos  
o niegan que es vida la vida?  
Por estas cosas la ciudad  
de escribanillos se ha llenado,*

---

<sup>59</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 178.

<sup>60</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 179.

<sup>61</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., pp. 179s.

*y bufones monos del pueblo  
que al pueblo siempre le engañan.  
Pero ya no llevan la antorcha  
por falta de gimnasia<sup>62</sup>.*

A continuación, discuten sobre los prólogos, es decir, el comienzo de la tragedia. Cada uno expone su punto de vista. Se achacan errores, repeticiones, empleo de una lengua oscura y suelen ejemplificar con los primeros versos de un sinfín de tragedias hoy perdidas. Por supuesto no llegan a ponerse de acuerdo. Después le dan un repaso a la melopeya, música y canciones, con la que las tragedias solían dar variedad y elegancia a la representación. Tampoco se ponen de acuerdo en el distinto uso y destino que cada uno da a sus propias realizaciones.

Para poner punto final a esta larga discusión presidida por Dioniso, acude el rey del Hades, Plutón, con el objeto de dirimir la contienda y permitir que uno de ellos regrese a Atenas para vitalizar el arte dramático, en especial la tragedia. Ya Dioniso había condenado a Eurípides y declarado vencedor a Esquilo. El coro en diálogo con Plutón y Esquilo va a poner punto final a la comedia.

Son interesantes las ideas encerradas en los versos que suponen una alabanza de la tragedia de Esquilo, la oportunidad y el sentido de sus representaciones en una época muy conflictiva para Atenas, y el deseo de que este tipo de arte dramático encuentre una salida airoso a la situación de anquilosamiento en la que había caído. Dice el coro en alabanza de Esquilo:

*Feliz es un varón que tiene  
un intelecto riguroso,  
por muchas cosas se conoce.  
.....<sup>63</sup>*

a lo que responde Plutón:

*Ea, ya alegre, Esquilo marcha  
y salva a esta nuestra ciudad*

---

<sup>62</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 181, vv. 1079-89.

<sup>63</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 200, vv. 1482-83.

*con sabias máximas y da instrucción  
a los estultos, que son muchos*<sup>64</sup>.

Por su parte Esquilo acepta la misión no sin dejar varios encargos a Plutón, entre ellos que su asiento sea ocupado por Sófocles y no por Eurípides:

*Eso haré yo; y tú mi asiento  
dáselo a Sófocles y que lo guarde  
y lo conserve por si algún día  
vuelvo yo aquí. Pues éste pienso  
yo que en talento es el segundo.  
Y tú recuerda que ese maldito  
y mentiroso y trapacero  
en el asiento que es siempre mío  
no a disgusto se siente*<sup>65</sup>.

Aristófanes no traza directamente una teoría sobre la tragedia, pero deja caer una serie de advertencias que posiblemente reflejen no sólo ideas suyas sino de muchos de sus contemporáneos. El ataque a la obra de Eurípides más bien se debe por haber arrebatado a la tragedia el aura sagrada y de misterio que encerraba, sobre todo con Esquilo; haberla humanizado demasiado, incluso privando a los héroes de la aureola de grandeza que encontramos en sus predecesores; haber creado una lengua, por una parte más coloquial y por otra más almibarada. Tal vez, en el fondo, él como comediógrafo estuviera más cerca de la obra de Eurípides de lo que al principio pudiéramos pensar. Se hace eco, por lo tanto, de ideas circulantes en la Atenas de su tiempo. Quizá no sospechara que el arte de Eurípides está más cercano a nuestra mentalidad y que la trayectoria de su influencia se prolongaría hasta nuestros tiempos.

Los griegos antiguos fueron un pueblo dado a las especulaciones y con un vivo interés por la palabra, así que no debe extrañarnos que en un momento dado reflexionaran sobre la poesía y los poetas, concebidos estos últimos en su condición de creadores, ejecutores y músicos. Esto es lo que parece encontrarse en las obras de

---

<sup>64</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 200, vv. 1500-1503.

<sup>65</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, op. cit., p. 201, vv. 1515-24.

Homero y Hesíodo, los cuales nos dan una respuesta en la que lo humano y lo divino se funden y confunden, estrechamente vinculada con la naturaleza propia de la épica.

En otro momento se interesan por la existencia y la razón de los diversos géneros literarios, especialmente la epopeya y la dramática en el seno de la polis, y hallamos reflexiones acerca de la tragedia, la ditirámica y la comedia, sin una intención teórico-científica sino diferenciadora y social. Y todavía siglos después de los épicos antes citados sigue preocupando el lugar, el papel, el origen de la poesía y la condición y situación de los poetas. Estos problemas parecen interesar a Platón sin que constituyan un corpus doctrinal, ya que los subordina a otras intenciones.

Sin embargo, un estudio serio de las ideas expuestas por Aristóteles no puede ignorar la labor de Platón, ya que casi todos los problemas abordados en torno a la poesía y contenidos en la *Poética* se encuentran dispersos en varios diálogos platónicos como un motivo más, quizá no central, pero relevante.

Parece que fue la tragedia la forma más analizada en cuanto continuadora de la épica y catalizadora de preocupaciones sociales y morales, sobre todo entre los atenienses. Esto se puede desprender de la lectura de varias comedias de Aristófanes. Y es muy probable que también los sofistas se sintieran atraídos por estas cuestiones. El camino que nos conduce a Aristóteles está expedito<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid 1962; ALSINA, J., *Teoría literaria griega*, Madrid 1991; ARISTÓTELES, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de A. LÓPEZ EIRE y Epílogo de J. J. MURPHY. Madrid, Ed. Istmo, 2002; LÓPEZ EIRE, A., “Homero y la poética”, *Genethliakon Isidorianum*, Salamanca 1975, pp. 311-32; *id*, *Los orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad, 1997.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### TEORÍA DE LA TRAGEDIA: ARISTÓTELES

#### 1. LOS PRECEDENTES DE LA *POÉTICA*

A. López Eire en un artículo revelador ha sentado las bases necesarias sobre las que Aristóteles pudo fundamentar su *Poética*<sup>67</sup>. Parte de un principio indiscutible, “nadie crea de la nada”, por lo tanto algo tuvo que haber antes de la aparición del preceptista; quizá ideas sueltas, una reflexión sobre la poesía y tal vez tratados que plantearan problemas relacionados con el arte de la creación literaria. Estos últimos, si los hubo, no han llegado hasta nosotros, pues las ideas establecidas por Platón no constituyen una poética propiamente dicha, si bien su pensamiento es imprescindible para entender al discípulo ya que “su filosofar particular de filósofo platónico-empírico” lo liga a la doctrina del primero. El mismo Aristóteles nos ofrece varias pistas demostrativas de que él no trabajaba sobre vacío. Como los griegos eran aficionados a la reflexión, a discutir sobre temas de interés general, nada tiene de extraño que ante poemas épicos muy disímiles o ante una obra de teatro se plantearan y se suscitara cuestiones que atañen a la índole del género, y por supuesto que las opiniones fueran varias y contradictorias. Así encontramos esta tajante afirmación cuando habla de las tres diferencias de la imitación:

*Estas son [...] las tres diferencias posibles en la imitación [...]; los medios, los objetos y el modo de imitarlos. De suerte que, en un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran*<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> LÓPEZ EIRE, A., “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica” en *Retórica, Poética y Géneros Literarios*, J. A.SÁNCHEZ MARÍN, M. N. MUÑOZ MARTÍN, eds. Granada, Universidad, 2004, pp. 11-37.

<sup>68</sup> ARISTÓTELES ... *Poética*, Ed. trilingüe por V. GARCÍA YEBRA, Madrid, Ed. Gredos, 1974 (reimp.1992), 1448a23ss, pp. 133s.

Cuando habla de la tragedia, en concreto acerca de su simplicidad o complejidad, no está de acuerdo con quienes sostienen que la trama sea compleja y aporta sus razones en pro de la simple. Lo afirma con rotundidad por medio de estas palabras:

*Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor*<sup>69</sup>.

Es muy difícil saber a quienes se refiere Aristóteles tras ese indefinido pero de lo que no hay duda es acerca de normas, preferencias, aquiescencias o negaciones en torno a tal o cual punto. Solamente disponemos de afirmaciones que los creadores literarios dejaron caer en sus obras consciente o inconscientemente. Todo esto demuestra que discusiones en torno a la poesía las hubo, aunque no sabemos el alcance de las mismas y si a alguno se le ocurrió hacer un tratado orgánico a propósito de estas cuestiones.

El propio López Eire nos ofrece variadas muestras, tomadas en préstamo a Homero y Aristófanes, en torno a una serie de principios que más tarde serían objeto de la poética. Establece las siguientes cuestiones:

1. ¿La poesía es producto de la inspiración o del arte? Le sirve de fuente Homero, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*.
2. La poesía como objeto de un arte. Recurre a las *Ranas* de Aristófanes.
3. ¿La poesía es veraz o engañosa? Encuentra la respuesta en Homero, *Odisea*, y Hesiodo, la *Teogonía*.
4. El seductor encanto de la poesía. Bien documentado en Homero, *Odisea*.
5. La polémica entre la filosofía y la poesía. El punto de partida se encuentra en aquellos que defendieron la unión del deleite con la instrucción. Fueron los poetas didácticos, religiosos y sapienciales, como Hesiodo, los defensores de este principio, que se vio relegado finalmente por filósofos como Jenófanes y Heráclito.
6. El encanto de la imitación y la poesía como mimesis. Defendida en el *Himno a Apolo* y por el poeta Simónides.
7. La mimesis dramática del ritual. Aparece en Homero, *Iliada*, y en el poeta Alcman.

---

<sup>69</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453a13ss, pp. 170s.



8. La poesía como mimesis dramática. Se encuentra en un diálogo chispeante y animado que mantienen Agatón y un familiar de Eurípides en las *Tesmoforias*.
9. La poesía como droga y ficción: el nivel psicológico y estético de la poesía está claramente defendido en el *Gorgias II* de Platón.

Con todas estas fuentes prearistotélicas, López Eire llega a unas conclusiones que podemos considerar definitivas:

*Aristóteles cuenta con conceptos sobre poética previos -una prepoética- que él revisa sometiéndolos al esquema de su particular filosofía platónico-empírica. Y así, acepta que puede existir un arte de la poesía (1.), que la finalidad de la poesía es el placer más que la enseñanza (2.), que la poesía es fundamentalmente representación mimética o imitativa -y por tanto, dramática- de una acción o pasión humana en la que salen a relucir los caracteres de quienes en ella intervienen (3.), y, por último, que el deleite que se experimenta al contemplar la poesía se produce en tres diferentes niveles: en el nivel intelectual, al comprender el espectador la imitación en cuanto que lo es efectivamente de un hecho probable de la realidad; en el nivel psicológico, al dejarse el espectador arrastrar por sentimientos de diferente suerte pero que, en cualquier caso, cumplen una función beneficiosa en su alma ya en el mismo momento en que los experimenta; y, en tercer lugar, en el nivel estético, en cuanto que la recurrencia inherente al ritmo y la armonía, en particular, y el «lenguaje sazonado», en general, proporcionan una generosa dosis de placer, de placer estético, de placer provocado por las bellezas propias del estilo o dicción, al destinatario o receptor de la poesía<sup>70</sup>.*

En la época de apogeo de la tragedia, el propio Sófocles escribió un tratado técnico sobre el coro, y sabemos por Aristófanes que Agatón fue capaz de crear conceptos estéticos sobre la imitación muy originales. Nada tiene de extraño, pues este autor intentó renovar la tragedia tanto en la forma cuanto en el contenido, con tendencia a exagerar el lirismo trágico especialmente a través de los coros, que fueron sustituidos por intermedios lírico-musicales.

---

<sup>70</sup> LÓPEZ EIRE, A., *op. cit.*, p. 37.

Tal vez pueden tener interés, para el posterior desarrollo de la crítica literaria, los intentos más antiguos conocidos para explicar a Homero y los poemas cíclicos, es decir, la epopeya y el intento por fijar los textos desde el momento en que empezaron a ser divulgados por la escritura. Pero lo que más nos interesa es la intromisión de la ética en las creaciones literarias y la repercusión que tuvo en la interpretación de Homero, una de las fuentes inspiradoras de los argumentos de las tragedias. Desde el punto de vista de la moral ya Estesícoro puso reparos a Homero y en esta línea continuaron Jenófanes, Pitágoras y Heráclito. Más ecuánime se mostró Teágenes de Regio, al aplicar la técnica de la alegoría a los personajes divinos de los dos grandes poemas épicos. Lamentamos la pérdida de una obra, por otra parte interesante, según se desprende de su título *Sobre la poesía, stirpe y época en que floreció Homero*. La unión de la virtud y la justicia en la poesía es obra de Anaxágoras, línea continuada por Estesíboro y Metrodoro de Lámpsaco, quienes aplicaron la interpretación alegórica a los héroes homéricos.

Con los sofistas nace la verdadera crítica literaria; ellos independizaron poesía de moral. Consideraron a la primera más libre, autónoma en sus propias realizaciones, pero no pudieron vencer del todo la tendencia a relacionar el arte con la moral, y de ahí que se siguiera hablando y teorizando sobre la existencia de un arte prostituido y de un arte pedagógico, antítesis que sobrepasó los límites del mundo clásico. Todo esto nos lleva a la consideración inequívoca de que hubo antes de Aristóteles todo un acervo doctrinal centrado en el estudio de la poesía, aunque como es natural se llevara la palma la obra de Homero.

## **2. CORPUS TEÓRICO ARISTOTÉLICO**

Un estudio de las fuentes teóricas de la tragedia tiene como primer paso obligado un acercamiento a la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, hemos visto que el filósofo no parte de la nada. Hay suficientes elementos en sus predecesores, especialmente Platón, en los cuales pudo abreviar y encontrar en ellos pautas que podían ser seguidas. Aunque probablemente lo que nunca existió fuera un corpus completo parecido al suyo, sistematizado, al menos, para dos géneros, el épico y el trágico. Quizá pudo aprovechar observaciones sobre la poesía en general, puesto que la *Poética* es en esencia un tratado sobre la poesía; sin embargo parece ser en gran parte fruto de su

observación y del estudio de las condiciones exigidas por los géneros particulares, y en este caso sí podemos considerarlo un verdadero iniciador.

## 2. 1. PRINCIPIOS GENERALES

### 2. 1. 1. Mímesis

En primer lugar vamos a tener en cuenta un principio aplicable a cualquier creación artística, el de la mimesis, origen postulado por Aristóteles para cualquiera de las actividades humanas relacionadas con el arte o la literatura. A este respecto afirma lo siguiente:

*Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones<sup>71</sup>.*

Y no puede separarla de otros elementos relacionados con el ritmo y la armonía, llegando a afirmar paladinamente que estas tres condiciones son connaturales con el hombre y éste no puede prescindir de ellas: *Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo<sup>72</sup>.*

El teórico griego concibe la imitación como un sentido activo, algo que preside todos los actos de la vida y que produce cierto placer; así, al hablar del origen y desarrollo de la poesía, afirma que el desarrollo de la poética tiene una de sus causas en la capacidad humana para la imitación:

*El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación<sup>73</sup>.*

---

<sup>71</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1447a13ss, p. 127.

<sup>72</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448b20s, p. 137.

<sup>73</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448b5ss, pp. 135s.

Y en diversas ocasiones y por diversos motivos ha incidido en este problema. Disponemos de un pasaje de la *Retórica* que es muy revelador a este respecto. Dice en el libro primero:

*Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el (objeto) de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo<sup>74</sup>.*

En las primeras palabras de la *Metafísica* también podemos rastrear algo relacionado con la mimesis, al afirmar el autor de un modo taxativo que es connatural al hombre el afán de aprender: *Todos los hombres por naturaleza desean saber<sup>75</sup>.*

Es, por lo tanto la mimesis, un punto de partida necesario para el acto de la creación y este principio debió ser discutido y completado por los inmediatos seguidores de Aristóteles y aceptado por Horacio sin reservas. Es verdad que el preceptista latino no lo declara expresamente, pero se mueve influido por la concepción mimética del arte, y en consecuencia de la creación literaria. Por lo tanto, la mimesis para la tradición grecolatina es una imitación de la realidad de la vida, constituyendo, según H. Lausberg, *un instrumento cognoscitivo ontológico y sociológico de trabajo y divulgación, sin el que la vida espiritual no sería posible<sup>76</sup>*. Dejando a un lado la mimesis que se basa en la verdad, como ocurre en el discurso histórico, nos interesa la mimesis artística que se corresponde con el discurso literario, especialmente con la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce placer y se gana la simpatía del receptor con la intención de adquirir un valor didáctico; por eso la poesía instruye de modo mimético. La intención poética consiste en enseñar la realidad de la vida, el perfil humano, individualizado o inserto en

---

<sup>74</sup> ARISTÓTELES, *Retórica* 1, 11, Introducción, traducción y notas por Q. RACIONERO, Madrid, Ed. Gredos, 1990 (reimp. 1994), 1371b5ss, p. 271.

<sup>75</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica* 1, Introducción, traducción y notas de T. CALVO MARTÍNEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2007), 980a, p. 43.

<sup>76</sup> LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*. Vol. II. Madrid, Ed. Gredos, 1966, p. 445. Hay numerosos estudios sobre la mimesis de entre los que conviene tener presentes: VERDENIUS, W. J., *Mimesis: Plato's doctrine of artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden 1972; SORBOM, G., *Mimesis and Art*, Estocolmo 1966; la obra clásica de KOLLER, H., *Die Mimesis in der Antike*, Berna 1954.

un ámbito social, y que se adensa en una obra en forma tipológica; por eso la obra de arte permite interpretar la realidad.

Si acercamos el principio de la mimesis a postulados más actuales hemos de tener en cuenta que la mimesis artística presenta dos grados de totalidad: el que reproduce todos los detalles en busca de la exactitud más extremada, y el de la totalidad rápida y esencial, que al decir de H. Lausberg *el detalle no corresponde tanto a la realidad como a la función del conjunto*, y en este sentido tanto la poesía como la filosofía buscan por todos los medios posibles hacerse con los conjuntos. La mimesis presenta además tres grados con respecto a su modo de ser directo; nos interesa solamente el grado máximo que se da en la acción representada, es decir, el drama, donde el poeta, al copiar la realidad del mundo, trasfunde esa realidad haciendo que su obra se constituya en *mimema*. Las artes miméticas son muy variadas aunque se manifiesten a través de otros sistemas de signos; ya Aristóteles al hablar de la danza dijo que imita, con el movimiento rítmico del cuerpo, el mundo humano en general. Los elementos de la mimesis literaria son el diálogo, dentro de la descripción la evidencia, los personajes y la lengua figurada.

## **2. 1. 2. Ritmo y armonía**

Para el estagirita el segundo principio que da origen a la poesía es la armonía y el ritmo. Parte de una idea general: si el mundo es orden y armonía, las cosas que de él imitemos, aunque sean copias imperfectas, deben ser lo más fieles al modelo. Este concepto es el que subyace en el segundo principio originario de la creación artística en general y de la literaria en particular.

Comenzando con el análisis de los ritmos hemos de partir de esta puntualización hecha por Aristóteles con respecto a él: *pues es evidente que los metros son partes de los ritmos*<sup>77</sup>, que parece querer decir en opinión de V. García Yebra lo siguiente:

*Los ritmos deben ser entendidos de una manera general, como series cuyos elementos se repiten. La repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenada de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea*

---

<sup>77</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448b21, p. 137.

*perceptible [...] En el lenguaje, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música.*

*Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades<sup>78</sup>.*

En cuanto a la armonía, es un aderezo del lenguaje de la tragedia, y no sólo en el canto, sino en todos sus versos; distinto del ritmo y la música instrumental. Es medio fundamental de la poética y de otras artes miméticas.

### **2. 1. 3. Medios, objeto y modo de la mimesis**

Una vez asentadas las bases exigidas a toda obra de arte, Aristóteles se siente en la obligación de desentrañar con mayor profundidad su concepto de mimesis para que ésta pueda ser aplicada a cada arte en particular. Pues, si los principios de mimesis, armonía y ritmo son los mismos para toda creación artística, ¿en qué se diferencian las obras particulares? Para responder a esta cuestión Aristóteles dedica gran parte del capítulo primero y los capítulos segundo y tercero. A nosotros solamente nos interesan las obras literarias y, dentro de ellas, las dramáticas, con especial incidencia en la tragedia, y por comparación la comedia. El filósofo llega a la conclusión que lo que diferencia a las distintas obras son los medios empleados para llevar a cabo la imitación, el objeto que se imita y el modo como se lleva la imitación a cabo.

#### **Medios**

El filósofo, al referirse a los medios, afirma que todas las artes, (epopeya, poesía trágica, comedia, ditirámica, aulética y citarística) llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, el lenguaje y la armonía, bien usando estos medios separadamente o combinándolos entre sí:

*[...] entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados<sup>79</sup>.*

---

<sup>78</sup> GARCÍA YEBRA, V., *op. cit.*, p.255.

<sup>79</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1447a21ss, pp. 127s.

¿Cuáles son los medios que emplea el poeta trágico para llevar a cabo la imitación? Necesariamente los recursos que el lenguaje le brinda, que no son otros más que el ritmo, la melodía y el metro. El primero debe sazonar el lenguaje de la tragedia no sólo para adaptarlo al canto hecho realidad en los coros sino también cuidando los versos. Por sazonar se entiende unir al lenguaje el ritmo, la armonía y el canto<sup>80</sup>.

Pero hemos de tener en cuenta, antes de pasar adelante, los seis elementos o partes cualitativas establecidas por el preceptista en el capítulo seis de su *Poética*; dichos elementos los considera consustanciales con la tragedia y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. Hemos de considerar además los medios, objeto y modos de la imitación ya citados. De los seis elementos enumerados, dos pertenecen a los medios, la elocución y la melopeya. El primero es el lenguaje, inclinándose por la forma ática, dialecto griego clásico por excelencia; la melopeya es la música, en parte, vinculada a los coros: la composición musical.

Aristóteles dedica el capítulo cuarto en su tramo final al estudio y desarrollo del metro. Con respecto a la tragedia dice lo siguiente:

*[...] el metro se convirtió de tetrámetro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar<sup>81</sup>.*

En la *Retórica*, Aristóteles vuelve a esta cuestión:

*Los autores de tragedias [...] cambiaron del tetrámetro al yambo, por ser éste, entre los metros, más semejante a la prosa que los demás<sup>82</sup>.*

---

<sup>80</sup> Cfr. GARCÍA YEBRA, V., *op. cit.*, pp. 145 y 265.

<sup>81</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449a21ss, p. 140.

<sup>82</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 1, 1404a30ss, p. 485.

## Objeto

En cuanto al objeto que se imita, Aristóteles habla de esta cuestión en el capítulo segundo. Afirma que los poetas -en este caso los trágicos- no imitan directamente a los hombres, sino sus acciones, y añade a continuación que los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a dos, *pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud*<sup>83</sup>. Es decir, Aristóteles establece dos categorías de caracteres dignas de figurar en las creaciones artísticas, especialmente literarias, la que corresponde a hombres heroicos y esforzados, prototipo de la tragedia; y la que corresponde a hombres de ínfima calidad, más propios de la comedia, y los indiferentes que no interesan a nadie. Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales.

## Modo

Aristóteles dedica el capítulo tercero a establecer las diferencias posibles por el modo o manera de imitar, criterio importante en la *Poética* que sirve de base a una fundamental clasificación de los géneros:

*[...] con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes*<sup>84</sup>.

De este pasaje se desprende además que Aristóteles está planteando un problema que afecta a los personajes, y es que pueden ser presentados o por el poeta recurriendo éste a la narración, o bien directamente al lector-espectador echando mano de la acción. Este último procedimiento es el propio del teatro, mientras que el primero es más bien específico de la épica. Ahora bien, esta exposición no obsta para que el poeta trágico pueda recurrir a la narración, ya que ambos géneros, épico y dramático, tienen entre sí una estrecha relación que viene determinada por el gusto por lo mítico.

---

<sup>83</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448a3s, p. 131.

<sup>84</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448a20ss, p. 133.



El poeta trágico dispone de una serie de medios que le permiten suplir las palabras que no pueden ser marginadas en la épica, como pueda ser la mímica, la escenografía, los largos monólogos, la solemnidad de la obra, la lengua retórica, los recursos retóricos, etc.,.

## **2. 2. FÁBULA. CARACTERES. PENSAMIENTO. ELOCUCIÓN.**

### **2. 2. 1. Fábula**

#### **Unidad de acción**

Aristóteles define la tragedia como *imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones*<sup>85</sup>. Es por lo tanto la tragedia una creación literaria, vinculada en origen a la épica, autónoma en su desarrollo y goza de un arte compositivo que le es propio. El preceptista considera por extenso las seis partes cualitativas de la tragedia, elementos indispensables constitutivos de su esencia. Son, en el mismo orden establecido por Aristóteles, los siguientes: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya.

Parte Aristóteles de un principio sólidamente, establecido porque es fruto de la experiencia: la tragedia es imitación de una acción. Esta idea se transforma en reiterativa, porque la repite en diversos apartados con ligeras variantes; así dice que el poeta creador de tragedias no imita a los hombres sino sus acciones:

*puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan*<sup>86</sup>.

Y en otro momento viene a decir, con ligeras variantes, lo mismo:

*Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan [...]*<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b24ss, p. 145.

<sup>86</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448a1, p. 131.

<sup>87</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b36s, p.146. Dada esta implicación tan estrecha entre acción y actuantes, tan frecuentemente subrayada por Aristóteles, se entiende la oportuna precisión de L. Eire,

Concretando un poco más afirma en otra circunstancia:

*La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos*<sup>88</sup>.

Ya tenemos acuñado el término en torno al cual va a girar toda su teoría de la acción, entendiendo por ella no solamente la *composición de los hechos* sino la *estructuración* de los mismos, y lo aclara en un párrafo en el que se refiere a los diversos elementos de la tragedia:

*El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, [y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad]*<sup>89</sup>.

Tal es la importancia que la fábula tiene en la gestación y desarrollo de la tragedia que llega a afirmar de un modo taxativo:

*Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo.*

*Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí*<sup>90</sup>.

Por eso establece un orden de prioridades en la gestación y ejecución de la tragedia:

*La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres*<sup>91</sup>.

---

*Poética. Aristóteles*, p. 119. En la brevedad de su redacción, la *Poética* permite deducir que los efectos propios de la poesía trágica se desprenden tanto de las acciones como de la situación en que se hallan los personajes.

<sup>88</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a3ss, p. 146.

<sup>89</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a15ss, p. 147. Cfr. GARCÍA YEBRA, V., *op. cit.*, p. 28: R. KASSEL da este texto entre corchetes, sin explicación. G. YEBRA elimina el corchete en su edición y lo traduce; L. EIRE, p. 44, lo mantiene entre corchetes y no lo traduce. Ver además nota 114 de G. YEBRA, p. 267.

<sup>90</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a21ss, p. 148.

<sup>91</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a38s, p. 149.

[...] *La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúa*<sup>92</sup>.

Y recomienda al poeta que sea ante todo

*artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones*<sup>93</sup>.

Debido a la importancia concedida a la fábula, ésta no puede ser de cualquier tipo ni estar pensada o ejecutada de cualquier manera, tiene sus propias exigencias y sin ellas no es posible construir una tragedia digna de tal nombre. Por eso nos dice:

*La fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo*<sup>94</sup>.

Pero no sólo es necesaria la unidad de acción, sino que las fábulas pueden presentar una doble modalidad, simples o complejas, dependiendo de las acciones, porque de éstas hay unas que son unitarias y otras que no lo son. El propio preceptista lo señala con total nitidez:

*De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales*<sup>95</sup>.

En consecuencia Aristóteles ha dejado sentados unos principios considerados inamovibles, porque así era como él veía la tragedia y su espíritu. Por lo tanto hemos de tener muy presente que la fábula no es solamente la composición de los hechos, sino la estructuración de los mismos. Hemos de llegar a la conclusión de que para el preceptista lo más importante de una tragedia son las acciones, y esto lo ha expresado sin lugar a dudas al decir que *los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal*

---

<sup>92</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b3s, p. 150.

<sup>93</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451b27ss, p. 160.

<sup>94</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451a31ss, p. 157.

<sup>95</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1452a13ss, pp. 162s.

en todo<sup>96</sup> o bien cuando afirma que *la fábula es el principio y como el alma de la tragedia*<sup>97</sup>.

En su exposición prosigue completando la idea de que *una tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud*<sup>98</sup>. De donde deducimos la importancia concedida al concepto de amplitud o magnitud en relación con el de unidad de acción. En efecto, leemos en un pasaje:

*Las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente*<sup>99</sup>.

Aristóteles viene a decirnos que la extensión de una fábula que es su magnitud, sin ser pequeña, debe ser tal que pueda recordarse fácilmente, llegando en un momento determinado a establecer una especie de norma, más cualitativa que cuantitativa, con respecto a dicha extensión. Norma interesante, pues afecta al desarrollo en sí tanto de la tragedia como de la comedia:

*Para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha, o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud*<sup>100</sup>.

También hemos de tener presente que la unidad de acción no solamente es necesaria para la tragedia, también para la épica, pues Aristóteles critica a los cíclicos por carecer de ella, mientras pondera y elogia el acierto de Homero<sup>101</sup>. Ahora bien, ambas se diferencian por la extensión. Así se desprende del siguiente pasaje:

---

<sup>96</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a22s, p. 148.

<sup>97</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a38, p. 149.

<sup>98</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b24ss, p. 152.

<sup>99</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451a5s, p. 154.

<sup>100</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451a11ss, pp. 154s.

Hemos de tener en cuenta que para Aristóteles la belleza consiste en la armonización del orden y de la magnitud, de ahí la importancia adquirida por esta última. Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451a23ss, pp. 156s.

<sup>101</sup> Aristóteles se refiere a que tanto la *Iliada* como la *Odisea* poseen unidad de acción, puesto que la *Iliada* lo que canta es la cólera de Aquiles y la *Odisea* exclusivamente el regreso de un héroe, Odiseo. Mientras que la épica cíclica cuenta múltiples acciones aplicadas a héroes diversos, como es el caso de los *Nostoi*.

[...] la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia<sup>102</sup>.

Aunque el propio preceptista puntualiza que esta diferencia se da con la tragedia clásica, no con la primitiva, pues ésta era, como la epopeya, ilimitada en cuanto al tiempo, y podía incluir, por consiguiente, acontecimientos no circunscritos por ningún límite temporal fijo:

[...] aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos<sup>103</sup>.

Observamos cómo Aristóteles se limita simplemente a señalar una tendencia de la tragedia clásica, sin ocultarse tras sus palabras la intención de elevar esta noción a categoría de precepto<sup>104</sup>.

Al tiempo que centra su interés en estos puntos, Aristóteles deja muy claro el papel del historiador y el del poeta. Parte de un principio indiscutible: el primero dice o cuenta lo que ha sucedido, el segundo lo que podría suceder. Es decir, el poeta no se basa en la realidad de verdad, sino en la verosimilitud o en la necesidad, que son leyes propias de la poesía como fundamento del desarrollo de la acción. Por lo tanto ésta se refiere a un tipo de hombres, y la historia a hombres particulares o individuos concretos. A estos últimos, la poesía en sí no los necesita pues existen, y lo vemos en

---

<sup>102</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b12ss, pp. 143s.

<sup>103</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b15s, p. 144.

<sup>104</sup> Fueron los teóricos del Renacimiento y del Clasicismo quienes interpretaron a pie juntillas éste y otros pasajes del maestro. Efectivamente, la doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) no fue elaborada por Aristóteles, sino por sus comentaristas italianos del siglo XVI. El griego no habla en ningún momento de la unidad de lugar, de la de tiempo se limita a señalar una costumbre presente en la tragedia clásica -ya lo hemos dicho-, y en cuanto a la unidad de acción, si bien es verdad que la aborda, no la establece de un modo categórico.

La unidad de tiempo fue fijada en veinticuatro horas como máximo por Agnolo Segni en 1549; la de lugar surgió un año más tarde de manos de V. Maggi; mientras que fue Lodovico Castelvetro quien las propuso en 1570 como reglas inviolables de la composición dramática. Como no podía ser de otra manera, los tratadistas franceses se hicieron eco de estos postulados y los dramaturgos los observaron con férreo rigor. En España, tratadistas y dramaturgos solamente respetaron la unidad de acción, y los segundos no siempre, pues un análisis de las obras dramáticas de Lope de Vega pone de manifiesto que a veces no la siguió fielmente. En cuanto a la de tiempo, ni siquiera nuestros preceptistas siguieron un criterio unitario. Pinciano la dilata hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia (*Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo III 82); Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, p.29).

muchos poemas, sin ningún nombre propio. Ahora bien, si la tragedia se atiene a nombres de seres que han existido, lo hace buscando entre los acontecimientos griegos, que suelen salirse de lo corriente, suponiendo esto un refuerzo de la verosimilitud. Aunque, técnicamente, el procedimiento correcto sería el inverso, primero lo esencial, es decir, la fábula o estructuración de los hechos, y luego lo accidental, los nombres de los personajes.

La observación hecha para la tragedia es porque Aristóteles, como muchos otros de su tiempo, creía a pie juntillas que la mitología tenía carácter histórico y en consecuencia los personajes mitológicos habían existido en una edad heroica y primitiva. Por eso llega a la conclusión de que el historiador cuenta lo que ha ocurrido y el poeta se decanta por lo posible, lo que podría ocurrir<sup>105</sup>.

### **Estructura de la tragedia**

Toda tragedia debe tener nudo y desenlace. Las palabras de Aristóteles no admiten dudas:

*Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin<sup>106</sup>.*

Si analizamos con detenimiento las palabras de Aristóteles observamos que no fija bien la definición de nudo, pues no nos dice cuándo comienza. No habla para nada del planteamiento que hemos de entender anterior al nudo, pero que se presupone cuando en

---

<sup>105</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451b15ss, pp. 159s: [...] *en la tragedia se atienen* -se refiere a los poetas, es decir, a los creadores- *a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.*

*Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la Flor de Agatón, pues aquí tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos.*

Aristóteles parece aproximar la historia a la poesía basándose en la identidad de personajes como materia prima según deducimos del pasaje antes citado.

<sup>106</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455b24ss, p. 191.

otra ocasión nos dice que una tragedia debía ser completa y entera, y por lo tanto susceptible de principio, medio y fin:

*Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.*

*Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen por otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas<sup>107</sup>.*

Es decir, que expongan ordenadamente una acción completa y entera, en una sucesión natural o necesaria, comenzando por el principio y terminando por el fin. Llegamos a la conclusión de que el paralelismo establecido por el preceptista es como sigue:

MEDIO = NUDO

FIN = DESENLACE

Nos quedaría el *principio* que sería el equivalente al planteamiento, aunque Aristóteles no emplea esta palabra en ningún momento. Ahora bien, sí nos dice que el nudo no va desde el principio de la tragedia, sino desde el comienzo de los acontecimientos que constituyen el nudo, luego antes de él hay algo que el preceptista no cita. Leyendo lo que Aristóteles nos dice de principio, medio y fin, y de nudo y desenlace, parece que está siguiendo principios elaborados por la Retórica, puesto que todo es una sabia ordenación del texto para que éste avance sin dificultades y esto tiene mucho que ver con lo que hoy denominamos estructura progresiva.

El preceptista se detiene además en las condiciones que los argumentos exigen y llega a esta conclusión:

*Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollarlo. He*

---

<sup>107</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b27ss, pp. 152s.

*aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de Ifigenia. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó allí el hermano de la sacerdotisa, porque el dios le había ordenado, por alguna causa ajena a lo general, ir allí y con qué objeto, es ajeno a la fábula. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer, o bien como lo imaginó Eurípides, o como Políido, diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación<sup>108</sup>.*

Al principio del pasaje transcrito, Aristóteles afirma que si el poeta trágico toma el argumento para su tragedia de la tradición, debe respetar la esencia del mismo. Según esto no hay inconveniente para que varias tragedias versen sobre la misma fábula, puesto que el resultado de cada una será distinto del de las demás. ¿Qué es lo que hace que dos tragedias con una misma fábula sean distintas? El propio Aristóteles nos lo desvela:

*[...] quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace<sup>109</sup>.*

Es decir, es en estas dos partes, nudo y desenlace, donde se descubre la originalidad del poeta. Pensemos, por ejemplo, en la *Electra* de Sófocles y de Eurípides. La fábula que alimenta ambas obras es la misma, pero existen diferencias entre ellas como puede ser el concepto de moral que cada uno aplica ante el problema del matricidio. Para Sófocles se trata de restaurar el orden normal que había sido transgredido con el asesinato de Agamenón y el matrimonio de Egisto y Clitemnestra. Por tanto, Sófocles parece estar cercano a los postulados de la filosofía jonia que pretendía una identificación entre el mundo físico y el humano. Mientras que Eurípides, al eliminar - en la medida de lo posible- los elementos religiosos, está creando un drama más íntimo, más familiar, y, por consiguiente, su moral, salvando lo anteriormente dicho, se aproxima a la de Esquilo. Y, al mismo tiempo, hemos de tener en cuenta que en el proceso de humanización de su tragedia se producen cambios inevitables tales como el que encontremos a Electra casada con un campesino para evitar que tenga herederos

<sup>108</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455a34-b12, pp. 188s.

<sup>109</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456a7s, p. 193.



nobles vengadores; también se produce un cambio con respecto a las muertes de Egisto y Clitemnestra. Eurípides es más verosímil, se aproxima a la realidad al buscar unos lugares idóneos donde puedan Orestes y Electra ejecutar su venganza; el personaje de Orestes está lleno de remordimientos y de dudas ante el problema que se le avecina, mientras que Electra va orillando todos los inconvenientes y dándole ánimo a su hermano.

Ahora bien, en el nudo y el desenlace no sólo se descubre la originalidad del poeta, sino también la calidad de su obra:

*Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas*<sup>110</sup>.

Veamos cuáles son, según el Maestro, las claves para anudar y desenlazar.

Una vez puestos los nombres a los personajes, Aristóteles afirma que se han de introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, es decir, adecuados al tema<sup>111</sup>. Por ejemplo, en la fábula anterior son apropiados la locura de Orestes -provocada por las Erinis a causa de su matricidio- por la cual fue detenido y el episodio de la salvación mediante la purificación. Ahora bien, hemos de considerar ajeno a la fábula la causa por la que fue al país de los Tauros (robar la imagen de Ártemis y llevarla al Ática) así como quién se lo había ordenado (Apolo para que las Erinis dejaran de atormentarlo).

El Estagirita también afirma que en los dramas los episodios son breves, mientras que en la epopeya cobran cierta extensión.

Por otra parte, a propósito de esto que venimos comentando conviene recordar que ya con anterioridad Aristóteles había afirmado que *de las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores*<sup>112</sup> y que, por lo tanto, no se podía abusar de ellos -nos referimos a los episodios-. Pero no sólo que no se podía abusar de ellos, sino que los que aparecieran en una tragedia -como hemos dicho líneas más arriba- debían ser

---

<sup>110</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456a9s, p. 193.

<sup>111</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455b13ss, pp. 189s.

<sup>112</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1451b33s, p. 161.

apropiados, -entendemos que se refiere a la idiosincrasia del personaje según la tradición, y a la coherencia interna de la fábula según lo necesario y lo verosímil-<sup>113</sup>.

En cuanto al desenlace, el preceptista hace dos observaciones. La primera es que el fin o desenlace debe resultar de la fábula misma:

*Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la Medea de una máquina, o en la Iliada, lo relativo al retorno de la nave; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. Pero no haya nada irracional en los hechos o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el Edipo de Sófocles<sup>114</sup>.*

Es indudable que la palabra *máquina*, dice V. García Yebra, supone la intervención de lo maravilloso o sobrenatural. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que en el teatro griego se trataba de una auténtica máquina; una especie de grúa que servía para dotar de aspecto sobrehumano a un personaje o a un dios, puesto que lo elevaba por encima del escenario<sup>115</sup>. Que Aristóteles rechaza el empleo del *deus ex machina* no sólo se pone de manifiesto en el pasaje transcrito, sino también en otros lugares de su obra. Tal es el caso del pasaje al que nos acercamos a continuación, en el que aprovecha la ocasión para mostrar este defecto en un gran poeta trágico como es Eurípides.

La segunda observación es que una buena fábula debe tener un único desenlace, esto es, el desenlace será simple y no doble:

*Por eso también cometen este mismo error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas.*

---

<sup>113</sup> Cf. GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 276.

<sup>114</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a37-b8, p. 181.

<sup>115</sup> Cf. GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 297.

*Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la Odisea, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan en amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro<sup>116</sup>.*

En realidad Aristóteles está insistiendo en la necesidad de que la fábula sea simple en su desenlace y que el personaje debe pasar de la dicha inicial a la desgracia final.

Vienen a cuento las observaciones que hace Ch. Batteux con respecto a estos problemas:

*Toca aquí Aristóteles el punto esencial de la tragedia, y que la caracteriza en su especie. La tragedia, dice, se ha de acabar en infelicidad, sin la que no hay terror, ni lástima: sin estas dos cosas nada hay de tragedia. Hemos de tener presente, que Aristóteles nos presenta la idea de la tragedia, tomada en su naturaleza esencial y en su perfección ideal. La tragedia considerada bajo este aspecto, es el retrato de las infelicidades, que excitan a lástima y terror: Luego se ha de acabar en infelicidad.*

*¿Pero la catástrofe no puede ser doble? ¿terminase en felicidad para los buenos y en infelicidad para los malos, como en Heraclio y en Athalia. Sin duda que puede ser así; y Aristóteles pone esta solución en segundo lugar. Pero cuando se analiza lo trágico de esta especie, se halla, que la infelicidad de los malos es una suerte de ejecución de justicia, que no produce sino un temor y una conmiseración bastante débil a los hombres de bien, y que la felicidad de los buenos, que produce la alegría, es una solución más bien cómica que trágica. De donde se infiere, que tomando las*

---

<sup>116</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453a23ss, pp. 171s.

Cuando Aristóteles pone de ejemplo a Eurípides censura a todos aquellos que consideran que la solución encontrada por este trágico supone un error; no sabemos quiénes son los censuradores; posiblemente el maestro se refería a todos aquellos que sostenían la superioridad de la tragedia con desenlace doble, quizá porque el público espectador se interesaba por este tipo de tragedias y el autor no tenía más remedio que plegarse a sus exigencias.

*cosas en rigor, esta catástrofe doble nada tiene de trágica. La verdadera tragedia es aquella que se termina en infelicidad de los que son dignos de amor*<sup>117</sup>.

### **Peripecia, agnición y lance patético**

En el capítulo diez de su tratado, Aristóteles establece una clara distinción entre fábula simple y compleja. La primera es aquella en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición. Mientras que la compleja es aquella en la que el cambio va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas. Estas deben nacer de la estructura misma de la fábula, es decir, deben resultar de los hechos anteriores, o bien por necesidad o bien verosímelmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que acontezcan después de ellas. En realidad lo que Aristóteles está definiendo es la acción simple y la acción compleja aunque implícitamente se estén definiendo también ambos tipos de fábula. Aristóteles se decanta por la fábula compleja. Así lo apostilla en otro momento de su obra:

*La composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja*<sup>118</sup>.

Al establecer la distinción entre fábula simple y compleja, aparece una nueva terminología importantísima para una correcta interpretación del pensamiento aristotélico en torno a la tragedia y esto nos ha movido a ocuparnos de ella en este lugar.

La peripecia es el cambio de acción en sentido contrario<sup>119</sup>. Y esto ha de ocurrir a través de la verosimilitud o de la necesidad. Mientras que la agnición es un cambio

---

<sup>117</sup> BATTEUX, Ch. *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques par...*, trad. de Flórez Canseco, París 1829, pp.195 s.

<sup>118</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1452b30s, pp. 168s.

<sup>119</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1452a22, p. 163. LUCAS, D. W. "Pity, Terror and Peripeteia" CQ 12, 1962, pp. 52-60; SCHRIER, O. J. "A simple View of Peripeteia" *Mnemosyne* 33, 1980, pp. 96-118.

desde la ignorancia al conocimiento, para conseguir la amistad o bien para lograr el odio de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como ocurre en la figura de Edipo, donde habiéndose reconocido recíprocamente Edipo y Yocasta, de reyes afortunados, caen en tal desventura y desesperación que Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos y va mendigando por el mundo. Por eso, tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia.

En otro momento<sup>120</sup>, Aristóteles establece los criterios para distinguir, analizar los diversos tipos de agnición. Comienza por el que considera menos apropiado, de inferior categoría artística, y que en algunos casos puede revelar incompetencia por parte del tragediógrafo que echa mano de ella en sus obras. Es la que denomina *por señales*. Y establece una ordenación subjetiva o clasificación de las mismas que podría quedar establecida de esta manera:

Señales congénitas:

- a. La lanza que llevan los Terrígenas
- b. Las estrellas que describe Cárcino en el *Tiestes*

Señales adquiridas:

- a. Las impresas en el cuerpo como las cicatrices
- b. Fuera del cuerpo como puedan ser collares, una cestilla, como ocurre en el *Tiro*.

Este tipo de agnición se puede utilizar mejor o peor, depende del autor y de la situación. Así la cicatriz que permite a la nodriza de Odiseo reconocerle. Este tipo de agnición, al ser ajeno al arte, debe procurarse evitarse e inclinarse por las que nacen de una peripecia, como el episodio del lavatorio de pies del héroe.

---

<sup>120</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454b19ss, pp. 183ss.

En segundo lugar hemos de colocar las agniciones creadas por el propio autor. Tal ocurre en la *Ifigenia*, cuando ésta se da a conocer a su propio hermano mediante una carta o en el caso del *Tereo* de Sófocles donde aparece como señal la voz de la lanzadera.

En tercer lugar hemos de situar la agnición producida mediante el recuerdo, es decir, cuando una persona al ver algo, acude a su mente una imagen del pasado remoto, como le ocurre a Alcínoo, quien al oír al citarista recuerda y las lágrimas asoman a sus ojos.

La cuarta es la que procede de un silogismo como ocurre en las *Coéforas*. Aristóteles lo cuenta de esta manera:

*[...] ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste*<sup>121</sup>.

Y pone variados ejemplos, como la deducción a la que llega Orestes: pues han sacrificado a mi hermana también me sacrificarán a mí. O en el *Tideo* de Teodectes, el cual con la esperanza de encontrar a su hijo, muere él mismo. Y la de los *Finidas*, pues ellas al llegar a aquel lugar se dan cuenta de que van a perecer en él.

Existe un quinto tipo de agnición basado en un paralogismo de los espectadores. Tal es el caso del *Odiseo falso mensajero*, pues el protagonista al tender el arco y nadie lo había conseguido antes, se da a conocer, y esto es una invención del poeta.

Desde luego hemos de tener en cuenta que la mejor agnición es la que resulta de los hechos mismos, dando lugar a una sorpresa en los espectadores por circunstancias verosímiles emanadas de la misma fábula. Tal ocurre en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*. Después vendría la agnición nacida de un silogismo.

V. García Yebra hace algunas observaciones interesantes relacionadas con los ejemplos aducidos por Aristóteles. Son dignas de destacar las siguientes:

*La agnición de Odiseo por los porqueros es de menos calidad artística que aquella en que le reconoce su nodriza. La primera es provocada adrede por el héroe, que enseña la cicatriz como garantía de su identidad; la segunda nace de una peripecia, es decir, de algo que sucede contra la voluntad de Odiseo*<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455a5s, p. 185.

<sup>122</sup> GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p.300.

Con respecto a la *Ifigenia* nos dice:

*La agnición de Ifigenia por Orestes procede, en realidad, de una peripecia. Era natural en efecto que Ifigenia quisiera confiar una carta a un extranjero llegado al país de los tauros desde Argos, su patria. El hecho de que Orestes la reconozca por este motivo se produce al margen de la intención de ella. Esta agnición es incluida por Aristóteles entre las mejores.*

*En cambio, el reconocimiento de Orestes por Ifigenia lo provoca él adrede con palabras que le descubren. Por eso dice Aristóteles que en este caso se anda cerca del error mencionado antes, es decir, el de la agnición provocada intencionadamente por señales, como la de Odiseo al mostrar su cicatriz a los porqueros<sup>123</sup>.*

El lance patético es un acto violento, una acción destructora o dolorosa, como pueden ser las muertes en escena, las heridas, los tormentos... Sin embargo hemos de tener presente que la muerte violenta en las tragedias griegas apenas si aparece en escena, suele ser anunciada al espectador pero nunca vista, por eso llama la atención el ejemplo puesto por Aristóteles para entender el lance patético, aunque distingue muy bien entre los dos tipos de acción destructora, el que pasa del que la produce al que la sufre y se llama activo, o el pasivo, que sirve para producir el auténtico *pathos* en la tragedia<sup>124</sup>. También hemos de considerar que la peripecia y la agnición se dan en las fábulas complejas y sin ellas puede haber tragedia, pero sin *pathos* no la hay, pues no se produciría ni la compasión ni el temor, situados en la base de la fábula trágica.

### **Temor y compasión. Personajes adecuados**

Toda tragedia debe ser imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión. Ambos sentimientos pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos y esto es lo mejor y al mismo tiempo supone un timbre de gloria para el poeta. Leamos el siguiente pasaje:

---

<sup>123</sup> GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p.300.

<sup>124</sup> Los problemas derivados de la complejidad a que da lugar el lance patético en la práctica de la tragedia fueron estudiados por G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge 1963; del mismo, *Aristotle. Poetics. Translated, with an Introduction and Notes*, Ann Arbor 1967.

*Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.*

*Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos<sup>125</sup>.*

Cuando Aristóteles introduce el verbo oír para la tragedia de *Edipo*, admite que no sólo puede conseguir su efecto una tragedia mediante la representación, sino también mediante la lectura. Esta idea ya aparece en 1450b18, *la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores*. Y también tiene relación cuando en 1462a12 nos dice que *Además, la tragedia también sin movimiento produce su efecto propio, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad*. Y esto lo vuelve a corroborar en 1462a17, al afirmar que *Además, tiene la ventaja -habla de la tragedia- de ser visible en la lectura y en la representación*.

Comenta V. García Yebra los pasajes antes transcritos apoyándose en la autoridad de M. Pittau, que ha visto muy bien la gradación establecida por el preceptista. En primer lugar están los autores que hacen surgir el temor y la compasión de la estructura misma de la fábula, y éstos se llevan la palma. Vienen luego los que hacen que el temor y la compasión nazcan del espectáculo, con lo cual tienden a alejarse del arte del poeta trágico y se acercan al del director de escena. En tercer lugar, los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante lo portentoso. Éstos, dice Aristóteles, *nada tienen que ver con la tragedia*<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453b1ss, pp. 173s.

<sup>126</sup> PITTAU, M. *Aristotele. La Poetica, a cura di...*, Palermo 1972, a. l.



Ahora bien, la estructuración y elaboración de la tragedia adecuadas para conseguir el fin que es propio de ésta (inspirar terror y compasión) debe tener muy en cuenta a los personajes, como un medio para lograr tales fines. En cuanto al tipo de personaje capaz de suscitar temor y compasión, el preceptista afirma que:

*[...] es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante<sup>127</sup>.*

Aquí vemos que se trata fundamentalmente de dos factores: la cualidad de los personajes aunque también se atenderá al vínculo de éstos entre sí, y el sentido de cambio en el curso de los acontecimientos, la *metabolé*.

Con respecto a la afirmación aristotélica de que los hombres virtuosos no deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, puesto que esto no inspira ni temor ni compasión sino repugnancia, dice P. Vettori que en este error cayó Eurípides al convertir a Hipólito en personaje trágico:

*No sin causa podría alguien considerar, basado en este testimonio del sumo doctor, que erró Eurípides al tomar la persona de Hipólito como apta para una tragedia e idónea para mover la compasión; pues su caída, como enseña este autor, fue cruel e inicua, no lastimosa; porque no convenía que un muchacho tan íntegro y casto cayera en tal miseria, y que no le aprovechara nada la piedad eximia que le adornaba. ¿Quién, en efecto, no se irritará cuando sucede algo semejante?<sup>128</sup>*

Por lo que toca a la afirmación del Estagirita acerca de que los malvados no deben

---

<sup>127</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1452b34-53a5, pp. 169s.

<sup>128</sup> Cit. por E. VINAVER a propósito de su estudio sobre Racine y de la edición de sus obras: *Racine: Principes de la Tragédie. En marge de la Poétique d'Aristote*, París, s. a. p. 64.

pasar de una situación de infortunio a una de dicha, porque esto además de no tener nada de trágico, tampoco nos inspira simpatía, existen posturas encontradas entre los críticos. Nos parece acertada la observación que hace a esta cuestión V. García Yebra, quien considera que la simpatía natural supone una adhesión a los demás hombres, por eso, afirma que el malvado pase del infortunio a la dicha nos parece injusto, y, por tanto, no puede despertar nuestra simpatía. Por su parte, Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo* “refiere la filantropía al malvado que cae en la desdicha: es decir, considera al malvado como objeto de esta filantropía, que consiste en sentimientos compasivos, sin temor por nosotros mismos. Según esto, Aristóteles afirmarí que la desgracia de un malvado no llega a excitar nuestra compasión ni nuestro temor, pero tampoco nos dejaría totalmente insensibles. El malvado es, a pesar de todo, una persona humana, un ser que, pese a sus imperfecciones, conserva todavía bastantes perfecciones para que nos resulte molesta su ruina, para que ésta despierte en nosotros algo así como los elementos de la compasión”.

Sin embargo esta interpretación parece a García Yebra demasiado generosa e influida por el pensamiento cristiano de amor al prójimo, aunque sea enemigo. Frente a ella, cree que la filantropía a que se refiere Aristóteles es una cualidad de la fábula en virtud de la cual el desarrollo de la acción resulta agradable, simpático, a los espectadores<sup>129</sup>.

Finalmente el preceptista nos dice:

*Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni el que cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones de tales estirpes.*

*Necesariamente, pues una buena fábula [...] no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor*<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Cfr. GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 283.

<sup>130</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453a7ss, pp. 170s. Sigue siendo básico sobre el fallo o error el libro de BREMER, J. M. *Hamartia*, Ámsterdam 1969. Se puede completar con la obra de SAÏD, S. *La faute tragique*, París 1978; DAWE, R. D. “Some Reflections on Ate and Hamartia” HSCP, 72 (1967), pp. 89-123; GOLDEN, L. “Hamartia, Ate and Oedipus” CW 72 (1978), pp. 3-12; STINTON, F. C. W. “Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy” CQ 25 (1975), pp. 221-54.

Por lo tanto el tipo de hombres más apto para ser protagonista de una tragedia es el que se halla entre los dos extremos de la virtud y del vicio. Este reúne las dos condiciones para excitar nuestra compasión y nuestro temor: nuestra compasión por no ser tan malo que merezca su desdicha, nuestro temor por ser semejante a nosotros.

En la *Retórica*, el filósofo apostilla esta cuestión sobre el tipo de persona que nos inspira temor. Naturalmente se refiere a los que escuchan al orador, si bien son ideas perfectamente aplicables a la tragedia, puesto que afirma que se ha de tratar de una persona igual o mejor que nosotros:

*[...] conviene poner a los oyentes, cuando lo mejor sea que ellos sientan miedo, en la disposición de que puede sobrevenirles un mal (pues también lo sufrieron otros superiores a ellos) y mostrarles que gentes de su misma condición lo sufren o lo han sufrido y, además, de parte de personas de las que no cabría pensarlo y por cosas y en momentos que no se podría esperar<sup>131</sup>.*

Volviendo a la *Poética*, Aristóteles analiza qué tipo de acontecimientos se consideran temibles y cuáles son dignos de compasión. En concreto hace referencia al vínculo que debe haber entre las personas implicadas. En primer lugar plantea las diferentes posibilidades:

*Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro<sup>132</sup>.*

De estas posibilidades descarta los lances que tienen lugar entre enemigos y también los que se producen entre personas que no son ni amigas ni enemigas. Frente a esto, afirma que deben buscarse situaciones entre personas amigas porque son las más trágicas, es decir, las que producen en mayor grado la compasión y el temor propios de la tragedia:

---

<sup>131</sup> ARISTÓTELES, *Rh.* II 5, 1383a9ss, p. 338. En el cap. 5 trata del temor y de lo contrario a éste, la confianza; en el cap.8 tratará del otro sentimiento también fuertemente implicado en la tragedia, la compasión.

<sup>132</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453b15ss, pp. 174s.

[...] cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse<sup>133</sup>.

En la *Retórica*, Aristóteles desarrolla más ampliamente el concepto de amistad, en un largo epígrafe en el que habla del amor aportando una serie de precisiones que por su interés completan el pasaje anterior<sup>134</sup>. Parte de una definición amplia del amor como *voluntad de querer para alguien lo que se piensa que es bueno*<sup>135</sup>. Establece una serie de tipos hacia los que se siente amor y conviene tenerlos presentes, porque muchos de ellos alimentan la tragedia. Son numerosos; expuestos de un modo sucinto son los que siguen:

-Aquéllos que consideran buenas o malas las mismas cosas que uno mismo, y tienen por amigos y enemigos a las mismas personas.

-Nuestros bienhechores, cualquiera que sea el bien que de ellos recibimos.

-Los amigos de nuestros amigos; los que aman a los que amamos y los que son amados por quienes nosotros amamos.

-Los que tienen los mismos enemigos que nosotros; los que odian a quienes nosotros odiamos y los que son odiados por los que a nosotros nos odian. Piénsese, por ejemplo, en la *Electra* de Sófocles: Orestes y Electra tienen como enemigos a Clitemestra y Egisto y son, a su vez, odiados por éstos.

-Aquéllos que nos ayudan en el infortunio, sea en materia de dinero o de seguridad. Una muestra la encontramos en *Edipo en Colono* de Sófocles: Teseo, rey de Atenas, ayuda a Edipo a morir dignamente. Otro ejemplo puede ser la amistad entre Orestes y Pílates, perceptible perfectamente en Eurípides<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453b19ss, p. 175.

<sup>134</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 4, 1380b35ss, p. 327.

<sup>135</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 4, 1380b36, p. 327.

<sup>136</sup> Los versos siguientes, tomados de la tragedia *Ifigenia entre los Tauros*, refrendan nuestras palabras:

Orestes (a Pílates):

*Somos hermanos por amistad, mas no por parentesco.*

Orestes (a Ifigenia hablando de Pílates):

[...] éste es un amigo a quien deseo que viva antes que yo mismo.

Orestes (a Pílates):

*Tú eres el más amado de mis amigos, tú que conmigo te educaste y conmigo fuiste de caza, tú que has soportado el peso de mis males.*

Orestes (a Ifigenia hablando de Pílates):

[...] es [...] mi único amigo de verdad.

EURÍPIDES, *Tragedias II, Suplicantes - Heracles - Ion - Las troyanas - Electra - Ifigenia entre los taurus*, Introducción, traducción y notas de J. L. CALVO MARTÍNEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1978 (reimp. 1995), vv. 498, 607-608, 709-11, 919.

- Los moderados y los pacíficos porque son personas justas.
- Los virtuosos y los que gozan de buena reputación, sea entre todos o entre los mejores o entre los que nosotros admiramos o entre los que nos admiran. Puede servirnos de muestra la figura de Edipo antes de darse cuenta de que ha matado a su padre y se ha casado con su madre, en tanto en cuanto todo el pueblo lo admiraba por haberlo librado de la Esfinge.
- Los que causan placer o deleitan con su trato y compañía.
- Los que alaban las cosas buenas que uno tiene.
- Los que son pulcros en su aspecto, en su vestimenta o en cualquier manifestación de su persona.
- Los que no son rencorosos ni vengativos de las ofensas. Podríamos ejemplificar con *Las Traquinias* de Sófocles: Deyanira no intenta vengarse de Yole cuando se entera de que su marido, Heracles, piensa casarse con ella. No considera que ella le haya ofendido, sino que orienta todos sus esfuerzos en recuperar el amor de su esposo. Se acuerda de la sangre del centauro Neso y de sus supuestas propiedades de embeleco amoroso y decide untar con ella una túnica y enviársela a Heracles como presente. Su plan no tiene el final deseado, pues lejos de reconquistar su corazón, le ocasiona la muerte. Pero a nosotros lo que nos interesa es el comportamiento de Deyanira cuando siente que va a perder a su esposo, comportamiento -a nuestro juicio- sereno y dulce, no vengativo ni rencoroso<sup>137</sup>.
- Los que no andan diciendo lo que está mal ni están pendientes de las cosas malas del que tienen al lado o de uno mismo, sino sólo de las cosas buenas.
- Los que no plantan cara a los que están iracundos o sensibilizados por algo.
- Los que manifiestan una inclinación favorable hacia nosotros.
- Nuestros iguales y los que tienen nuestra misma ocupación, siempre que no nos entorpezcan ni se ganen la vida con lo mismo que nosotros.
- Los que desean las mismas cosas que nosotros, siempre que sea posible compartirlas.

---

<sup>137</sup> El comportamiento noble de Deyanira ante el problema amoroso que se le presenta es perceptible en estas palabras que le dirige a Licas, el mensajero, para que le cuente toda la verdad:

*[...] no me ocultes la historia, pues hablarás a una mujer prudente y que sabe que la naturaleza humana no se complace siempre con las mismas cosas. Porque quien con Eros se enfrenta de cerca, como un púgil, no razona con cordura. Él, en efecto, que dispone como quiere incluso de los dioses, y de mí con mayor motivo, ¡cómo no va a disponer también de otras iguales a mí! De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí. SÓFOCLES, *Tragedias, Áyax – Las Traquinias – Antígona – Edipo Rey – Electra – Filoctetes – Edipo en Colono*, Introducción de J. S. LASSO DE LA VEGA, traducción y notas de A. ALAMILLO, Madrid, Ed. Gredos, 1981 (reimp. 1998), vv. 436ss.*

-Aquéllos ante los que se está en tal disposición que no se siente vergüenza por las cosas juzgadas como tales según la opinión común con tal que no implique desdén, y ante los que uno se siente, en cambio, avergonzado por las cosas que son realmente vergonzosas. Un ejemplo sería *Edipo Rey* de Sófocles, pues de las palabras puestas en boca del mensajero que sale de palacio, una vez que Edipo ha descolgado el cadáver de su madre y con sus broches se ha arrancado los ojos, se desprende que una de las causas de su actitud pueda estar generada por la vergüenza sentida ante los suyos<sup>138</sup>.

-Aquéllos de quienes nosotros somos competidores y por los que queremos ser emulados, no envidiados.

-Aquéllos a quienes ayudamos a conseguir bienes, siempre y cuando no vaya eso a acarrearlos males mayores.

-Los que aman a sus amigos ausentes de la misma manera que a los presentes.

A pesar de que en la *Poética* el concepto de amistad está relacionado con la consanguinidad, acabamos de ver cómo hay otras especies de amistad tales como el compañerismo, la familiaridad y, naturalmente, no podía estar ausente el parentesco<sup>139</sup>.

Finalmente, en la *Poética* Aristóteles nos dice que *el lance producido entre personas amigas* da lugar a cuatro situaciones distintas, o bien que se puede resolver de cuatro modos distintos<sup>140</sup>. Son los siguientes:

---

<sup>138</sup> Dice el mensajero que Edipo al contemplar el cuerpo sin vida de Yocasta

[...] arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, op. cit., vv. 1269ss.

<sup>139</sup> El concepto expuesto por el filósofo en la *Retórica* parece que fue tenido en cuenta por Goya y Muniain en su traducción y comentarios hechos a la *Poética* de Aristóteles, pues afirma que el concepto de amigo o de personas amigas ha de entenderse en el sentido de aquellos que son o deben serlo por el deudo o parentesco estrecho de consanguinidad o afinidad. V. García Yebra acepta el concepto vertido por Goya y Muniain, pero añade de su propia cosecha que, ya hablando de la agnición, el propio Aristóteles había dicho que *un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio* supone el nacimiento de una antítesis entre filia y su contrario fobia, y si los ejemplos puestos en 1453b19 y ss., implican la consanguinidad más próxima es porque el vínculo de sangre produce normalmente una clase de amor que es la amistad más estrecha que pueda darse. La consanguinidad no puede desaparecer, pero el amor o amistad de los consanguíneos puede convertirse en odio, produciéndose entonces la situación trágica, que puede llegar hasta el lance patético en que uno de los consanguíneos muera a manos del otro. Este lance es más impresionante para los espectadores porque está fuera de lo normal: lo normal entre hermanos, y más aún entre padres e hijos, es el amor, no el odio. Pero una situación trágica parecida, aunque no tan intensa, puede producirse entre dos personas que, sin ningún vínculo de sangre, durante muchos años han estado unidas por una amistad muy estrecha. ¿Y qué diremos entre esposo y esposa? Por ejemplo, en las *Traquinias*, el lance patético se produce entre Deyanira y Heracles; en el *Agamenón* de Esquilo, entre el rey de reyes y su esposa Clitemnestra. Cfr. GOYA Y MUNIAIN, J. *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano por ...*, Madrid 4º ed. 1970.

<sup>140</sup> ARISTÓTELES, op. cit., 1453b27-54a8.

1. Estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla. Esta es la solución peor porque, siendo repulsiva, no es trágica ya que le falta lo patético.
2. Ejecutar la acción como es el caso de Medea matando a sus hijos.
3. Ejecutar la acción sin conocer al otro y, después de ejecutarla, reconocerlo. Con respecto a esta posibilidad, el preceptista afirma que no se da lo repulsivo y la agnición es aterradora. Tal es el caso de Edipo.
4. Comenzar a ejecutar la acción sin conocimiento, pero antes de concluirla, se produce la agnición y, por lo tanto, la acción no termina de llevarse a cabo. Esta es en su opinión la mejor situación, y la ilustra con el *Cresfontes* de Eurípides, tragedia que nos ha llegado solamente de modo fragmentario, en la que Mérope está a punto de matar a su hijo pero no lo hace, sino que lo reconoce. También ocurre algo parecido en las *Ifigenia* y *Hebe*, cuando, en esta última, el hijo se dispone a entregar a su madre y la reconoce.

Esta cuarta situación es para V. García Yebra la mejor, aunque hace algunas salvedades bien justificadas. Parece que el propio Aristóteles se contradice con lo expuesto en 1452b37 y en 1453a14 y ss. cuando afirma que la fábula trágica *no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha*. En los casos citados, al producirse la agnición antes del lance patético y evitarse éste, la fábula pasa evidentemente de una situación angustiosa a otra más llevadera. La conciliación de ambos pasajes no es fácil. La solución que propone Ch. Batteux es la siguiente:

*Aristóteles no entiende que sea éste el mejor modo posible, sino el mejor de los cuatro que se han indicado en este capítulo. Lo que basta para obviar la contradicción que pudiera haber entre este lugar y el del capítulo XIV. num. 3, donde Aristóteles enseña, que una tragedia perfecta se ha de acabar en infelicidad, y no en felicidad<sup>141</sup>.*

A V. García Yebra no le convence y llega a la conclusión que, al no haber otra, ésta es la mejor posible.

Tras exponer las cuatro situaciones y decir cuál considera la mejor, Aristóteles termina el capítulo afirmando lo siguiente:

---

<sup>141</sup> BATTEUX, *op. cit.*, pp. 195s.

*Por eso[...] las tragedias no se refieren a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar, hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias*<sup>142</sup>.

Para V. García Yebra la construcción de este pasaje es confusa y propone una traducción que probablemente se atenga mejor al espíritu que a la letra:

*pues los poetas, en su búsqueda, no por arte sino por azar, hallaron en los mitos la manera de producir tal efecto*<sup>143</sup>.

A través de estas palabras se ve mejor la ilación con lo que se sigue:

*y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias*<sup>144</sup>.

Hemos visto cómo el concepto de personas amigas, tanto en lo que respecta a la dimensión del mismo como en cuanto a los diferentes avatares a los que da lugar y que son susceptibles de inspirar temor, ocupa la atención de Aristóteles en la *Poética* y en la *Retórica*. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que no sólo producen temor los acontecimientos acaecidos entre personas amigas, sino también otro tipo de hechos. A ellos se acerca el griego en la *Retórica*<sup>145</sup>, partiendo en especial del concepto de peligro, al que llega tras la siguiente elucubración:

*[...] necesariamente serán temibles cuantas cosas manifiestan tener un gran poder de destruir o de provocar daños que lleven a un estado de gran penalidad. Por la misma razón, son igualmente temibles los signos de tales cosas, ya que ponen de manifiesto que lo temible está próximo; y esto es el peligro: la proximidad de lo temible*<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a9ss, p. 178.

<sup>143</sup> También en LÓPEZ EIRE, A. *op. cit.*, p. 67.

<sup>144</sup> GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p.292.

Esta interpretación es perfectamente coherente con la apreciación que el estudioso efectúa sobre la relación estrecha entre la estructura de los mitos tradicionales y las exigencias que Aristóteles establece para la elaboración de las tragedias. LÓPEZ EIRE, A. *op. cit.*, pp. 120 y122.

<sup>145</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 5, 1382a34ss, pp. 335s.

<sup>146</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 5, 1382a27ss, p. 335.



La enumeración que establece el preceptista es larga, aunque muy completa; nosotros la vamos a resumir manteniendo las ideas básicas. Resulta temible:

-La enemistad y la ira de aquéllos que pueden hacernos daño. Una muestra sería los dioses. El héroe nunca vence a un dios airado; el dios siempre vence al ser humano. Por ejemplo, Áyax confunde a los rebaños con el ejército argivo, porque así lo quiere la diosa Atenea.

-El que ha sido objeto de alguna injusticia, porque vive esperando el momento de vengarse; el que está en una situación que le permite cometer hechos injustos, pues según Aristóteles *los hombres cometen injusticias en cuanto pueden*<sup>147</sup>. También hemos de tener en cuenta que el primer supuesto contemplado da lugar a otra situación de temor: el miedo que produce la contravenganza. Podemos ejemplificar el primer caso con la tragedia *Filoctetes*, de Sófocles, puesto que Filoctetes abandonado en la isla de Lemnos a causa de su pestilencia alimenta deseos de venganza; otro ejemplo es la figura de Electra, porque lo que la mantiene viva es el deseo de vengarse de su madre, Clitemnestra. Por su parte, para la contravenganza nos sirve la última figura mencionada, esto es, Clitemnestra, en tanto en cuanto teme la posible venganza de Electra y Orestes.

-Aquel cuya virtud ha sido ultrajada, pues en el mundo clásico se consideraba que la venganza del virtuoso era signo de virtud.

-El propio miedo de los que pueden hacer algún daño, en tanto en cuanto su temor agudiza sus posibles acciones dañinas.

-Estar a merced de otro. Pensemos, por ejemplo, en los cómplices de una mala acción.

-Los antagonistas en aquello que ha de ser para uno o para otro, pero no para los dos. Un ejemplo podría ser el enfrentamiento entre Áyax y Odiseo con respecto a las armas de Aquiles.

-Los que dan miedo a los que son más fuertes que nosotros.

-Los que atacan a los que son más débiles, pues podrían crecerse y atacar a otros menos débiles.

-Aquéllos sobre los que hemos llevado a cabo alguna injusticia o son enemigos o rivales nuestros y son de carácter manso, porque no se les ve venir y, por lo tanto, no sabemos en qué momento pueden actuar contra nosotros.

-Todo aquello en lo que no cabe subsanar la falta cometida, ya sea porque ello es completamente imposible, ya sea porque no depende de nosotros, sino de nuestros

---

<sup>147</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 5, 1382b9, p. 336.

enemigos. Pensemos, por ejemplo, en el yerro de Edipo: haber matado a su padre y haberse casado con su propia madre.

Indudablemente, la razón de ser de todos estos supuestos es la existencia de una cierta predisposición en las gentes a ser influidas por el miedo. Aristóteles incluye aquí, por un lado, a aquéllos que consideran cercana la presencia de algún mal; y, por otro lado, a los que tienen esperanza de salvación. Estas ideas, al encontrarse en la *Retórica* entre el estudio de los sentimientos o disposiciones pasionales como medios afectivos de persuasión, es lógico que se refieran a la influencia del orador sobre los oyentes. Pero también pueden ser aplicadas al espectador que está viendo la representación de una tragedia, pues como ya hemos apostillado más arriba es temible todo aquello que cuando le sucede o está a punto de sucederle a otro inspira compasión.

Pero para que se pueda suscitar primero, temor y, después, compasión, es necesario-dice con buen criterio el maestro- sacar tanto al oyente como al espectador del estado de confianza en el que normalmente se encuentra y que es opuesto al temor. Dicha situación se atiene a una de las diversas posibilidades que el filósofo contempla y que son las siguientes<sup>148</sup>:

-La confianza provocada o bien por no haber sufrido nunca ningún mal o bien por haber estado repetidamente en la antesala de un desgracia y haber escapado a ella.

-La confianza surgida por la constatación de que lo temible no lo es tal ni para nuestros iguales ni para aquéllos de los que nos consideramos superiores.

-La confianza que da la posesión -aunque sea sólo en cierto grado- de dinero, fuerza física, amigos, propiedades y equipos militares. Sirva de muestra la figura de Edipo, rey de Tebas.

-Los que no han cometido ningún tipo de injusticia contra nadie o casi nadie, o no contra aquéllos que inspiran temor. Asimismo, hemos de incluir aquí a los que están a bien con los dioses. Recordemos, entre otros, a Hipólito.

-Aquéllos que, al acometer una empresa, o bien creen que no les va a ocurrir nada o bien están seguros del éxito de la misma.

Una vez sacudido el espectador de su estado neutral, se produce en él el temor y, en consecuencia, la compasión, analizada unos capítulos más adelante en la misma *Retórica* y que es definida así:

---

<sup>148</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 5, 1383a25ss, p. 340.

[...] un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados, y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que él mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal y un mal como el que se ha dicho en la definición, o semejante, o muy parecido<sup>149</sup>.

A continuación, el filósofo se detiene en establecer qué tipo de personas, por algunas disposiciones especiales, son susceptibles de sentir compasión<sup>150</sup>:

-Los que han sufrido un mal y han escapado de él.

-Los ancianos por su sensatez y experiencia. Aquí entraría no sólo la figura del corifeo -inherente a toda tragedia clásica- como se desprende de esta muestra tomada de *Las Coéforas* de Esquilo:

*¿Cómo aprenderlo yo que soy vieja de la que es más joven?*<sup>151</sup>

sino también algunos coros en su totalidad. Estas palabras que emite el coro en el *Agamenón* de Esquilo así lo refrendan:

*Como nosotros no pudimos aportar nuestra ayuda por la vejez de nuestras carnes, sino que fuimos eximidos de la expedición vengadora de entonces, aquí quedamos, apoyando en el báculo nuestra poca fuerza, ya tan débil como la de un niño, porque a la savia infantil que brinca dentro del pecho le pasa como a la vejez: no tiene en ella Ares su puesto. Del mismo modo, la extrema vejez de un follaje ya del todo seco avanza con sus tres pies por los caminos y anda de un lado a otro no con mayor*

---

<sup>149</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, II 8, 1385b13ss, p. 353.

Racionero en una extensa nota hace referencia específica a la importancia de la compasión dentro de la tragedia, apostillando que Aristóteles no sólo vincula en ésta temor y compasión, sino que establece entre ambos estados de ánimo una relación de causa-consecuencia, pues hace derivar a la compasión del temor. Es esta relación lo que le sirve de base a su teoría de la tragedia ofreciendo una válvula de escape a la catarsis. Cfr. RACIONERO, Q. *op. cit*, p. 353.

<sup>150</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, II 8, 1385b25ss.

<sup>151</sup> ESQUILO, *Tragedias. Los Persas – Los siete contra Tebas – Las Suplicantes – Agamenón – Las coéforas – Las Euménides – Prometeo – Encadenado*. Introducción general de M. FERNÁNDEZ-GALIANO, traducción y notas de B. PEREA MORALES, Madrid, Ed. Gredos, 1986 (reimp. 1993), v. 171.

*facilidad que un niño pequeño, como la imagen de algo soñado que se presentase en pleno día*<sup>152</sup>.

-Los débiles.

-Los cobardes.

-Los instruidos porque son razonables.

-Los que tienen padres, hijos o esposas, porque si a éstos les ocurre algún mal lo sufren como si le ocurriese a ellos. A estos lazos establecidos por Aristóteles, creemos, habría que añadir también la condición de hermano de la que sería un ejemplo Antígona con respecto a Polinices, pues lo entierra por amor pero también por compasión.

-Los que no son proclives a la ira, a la confianza o a la soberbia.

-Los que no están atemorizados por males propios.

Finalmente, el Estagirita concluye que se es compasivo *sólo si se cree que existen personas honradas*<sup>153</sup>. Este tipo, creemos, es el equivalente al personaje intermedio que el preceptista contempla en la *Poética* como el más apropiado para la tragedia y al que ya nos hemos acercado en páginas anteriores. El personaje intermedio es aquél que no es ni demasiado malo ni demasiado virtuoso, y un hombre honrado es el que obra con rectitud, pero esto no implica que deba ser siempre y en todas sus actuaciones virtuoso.

Por lo que toca a las causas susceptibles de producir compasión, Aristóteles señala las siguientes<sup>154</sup>:

-Los males dolorosos y destructivos tales como la muerte, los malos tratos, la vejez, las enfermedades y la falta de alimento. Dentro de este cajón de sastre podemos ejemplificar con la figura de Edipo cuando ya no es rey de Tebas.

-Los males ocasionados por la fortuna como son la ausencia o escasez de amigos, la fealdad, la debilidad física, la invalidez, el que resulte un mal de lo que era justo esperar un bien, el que se produzca una cosa buena después de que se haya sufrido un mal irreparable y el que nunca ocurra nada bueno y, una vez que ocurre, no se disfrute.

También hace referencia a las personas que son objeto de compasión, y es en esta última cuestión donde parece aletear con más fuerza el recuerdo de la tragedia, pues afirma que nos compadecemos de<sup>155</sup>:

-Los conocidos, siempre y cuando nuestra relación con ellos no sea demasiado íntima.

---

<sup>152</sup> ESQUILO, *Agamenón*, *op. cit.*, vv. 72ss.

<sup>153</sup> ARISTÓTELES, *Rh*, *op. cit.*, II 8, 1385b35, p.356.

<sup>154</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh*, *op. cit.*, II 8, 1386a5ss, pp. 356ss.

<sup>155</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh*, *op. cit.*, II 8, 1386a16ss, p. 358s.

-Los que son semejantes a nosotros en edad, costumbres, modo de ser, categoría o linaje, como pueda ser el caso de la pareja Orestes-Píldes. La explicación que da el filósofo es muy interesante y por coincidir, en buena parte, con el examen que hace en la *Poética* de algunos de los elementos de la tragedia la vamos a reproducir prácticamente en su totalidad. Dice el preceptista:

*[...] ya que en todos estos casos nos da más la sensación de que también a nosotros podría sucedernos (lo que a ellos); pues, en general, hay que admitir aquí que las cosas que tememos para nosotros, esas son las que nos producen compasión cuando les suceden a otros. Y como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión [...] resulta así [...] que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más a la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido. [...] es más digno de compasión lo que ha sucedido hace poco o lo que va a ocurrir inmediatamente, motivo por el cual (nos conmueven) incluso los signos, como, por ejemplo, los vestidos de quienes han sufrido el mal y todas las cosas de esta clase; e igualmente las acciones, las palabras y cuantas otras cosas proceden de quienes están en una situación de padecimiento, como, por ejemplo, de los moribundos. Pero sobre todo nos inspira compasión el que personas virtuosas se encuentren en estos trances; porque todo esto, por aparecer cercano, provoca nuestra piedad y (tanto más) cuanto el padecimiento es inmerecido y se pone ante nuestros ojos<sup>156</sup>.*

### **Especies de tragedia**

Con respecto a las especies dice lo siguiente:

*Las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes) la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética como los Ayantes y los Ixiones; la de carácter, como las Ftíotides y el Peleo; y la cuarta especie..., como las Fórcides y el Prometeo y cuantas se desarrollan en el Hades<sup>157</sup>.*

---

<sup>156</sup> ARISTÓTELES, *Rh*, *op. cit.*, II 8, 1386a26 ss, pp. 358.

<sup>157</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455b31ss, p.192. Según GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 306. Es posible que el filósofo se refiera aquí a las cuatro partes esenciales de la tragedia: la composición de los hechos o

No parece haber un acuerdo general sobre la definición de los cuatro tipos o especies de tragedia mencionados por el teórico griego, especialmente en la del cuarto tipo, que presenta un texto corrupto. Es tendencia mayoritaria establecer una relación entre las partes cualitativas y los cuatro tipos, aunque en el caso de la cuarta especie las interpretaciones dependen de las distintas conjeturas del texto aceptadas por los editores.

Como remate a las cuatro especies de tragedias dice Aristóteles a continuación:

*Pues bien, hay que poner mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno<sup>158</sup>.*

En función de este pasaje, parece que el preceptista afirma que el poeta trágico debe conseguir hacer una tragedia que sea al mismo tiempo compleja, patética, de carácter y de la cuarta especie.

## 2. 2. 2. Caracteres

### Definición

Parte el preceptista de una sagaz observación establecida en 1450a39 según la cual:

*La fábula es, [...], el principio y como el alma de la tragedia; y en segundo lugar, los caracteres.*

---

fábula, 1450a15-38; los caracteres, 1450a39-b4: el pensamiento, 1450b4-12; y la elocución, 1450b12-15, prescindiendo de las otras dos, melopeya y espectáculo. En 1450b15-20, separa, efectivamente, estas dos partes de las cuatro anteriores. De la melopeya dice que es un aderezo, el más importante de la tragedia, y, en cuanto al espectáculo, afirma que es la parte *menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores*. Esta observación de V. García Yebra encuentra otra explicación en Pittau quien cree que Aristóteles no se refiere con lo que dice entre paréntesis a los elementos o partes constitutivas de la tragedia sino a las partes cuantitativas enumeradas en 1452b14-15, a saber, prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y esta identificación le parece obvia y clara. Los editores modernos de Aristóteles –ELSE, LUCAS, HALLIWELL- interpretan el pasaje según sus propias conjeturas, sin acuerdo general.

<sup>158</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456a3ss, pp. 192s.

Una vez estudiada en lo esencial la fábula o argumento, Aristóteles se dispone, en el capítulo quince, a tratar los caracteres aunque sin olvidar su relación con aquélla.

A lo largo del capítulo sexto el autor ya aludió en varias ocasiones a los caracteres. Así al formular esta definición de la tragedia, *imitación de una acción esforzada*<sup>159</sup>, quizá lo que quiera decir es que los esforzados son los personajes y en este sentido hemos de considerar este adjetivo como la primera alusión a los caracteres o al carácter de los personajes. Además en capítulos anteriores ha aplicado este concepto a personas, a los héroes o personajes de la tragedia. Así leemos en este párrafo revelador:

*[...] puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros. o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores*<sup>160</sup>.

Dicho esto con otras palabras: los caracteres siempre se reducen al carácter propio de hombres esforzados y al de hombres de baja calidad, es de suponer los de la comedia<sup>161</sup>.

La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento. Pero ésta tiene sus propias exigencias, así:

*Y puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos*<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b24, p. 145.

<sup>160</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1448a1ss, p. 131.

<sup>161</sup> A este respecto V. García Yebra hace las siguientes observaciones en notas a los lugares (*op. cit.*, p. 248):

*No en cuanto hombres, sino en cuanto actuantes. Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra que el poeta no imita directamente a los hombres, sino sus acciones [...] La pareja de términos, también en Plat. Repúbl X 603c2, referida al objeto de la imitación poética, que es «de baja calidad o esforzado» [...] los caracteres, en efecto (entiendase los caracteres notables, capaces de fijar la atención del artista), casi siempre corresponden a hombres esforzados o de baja calidad, pero los mediocres suelen pasar inadvertidos.*

<sup>162</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b36ss, p. 146.

Es decir, necesariamente los hombres que actúan en la tragedia serán tales o cuales por el carácter<sup>163</sup>.

Como no podía ser menos, Aristóteles nos define el carácter diciendo:

*Llamo [...] caracteres a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales*<sup>164</sup>.

Por actuar, no se refiere a los actores que representan la tragedia, sino a los personajes representados por los actores. Y la idea antes expresada vuelve a repetirla en 1450a19, y *los personajes son tales o cuales según los caracteres*. Poco después profundiza en los caracteres afirmando que

*Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla*<sup>165</sup>.

Es decir, los razonamientos puramente científicos u objetivos, por ejemplo, el de las matemáticas, no manifiestan carácter.

### **Cualidades de los caracteres**

Hay cuatro cualidades a las que se debe aspirar:

---

<sup>163</sup> Ya Platón, *República* X 603c, había escrito lo siguiente:

*La mimética imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias, y que, según las realicen, creen haber tenido éxito o haber fracasado, y, por tanto, a causa de todas ellas se entristecen o se alegran.*

Según la referencia aristotélica arriba citada, el teórico considera el carácter como una causa natural de las acciones; no nos dice que los personajes representados por los actores serán tales o cuales, sino que serán de una determinada manera en función de su carácter. Según esto podemos llegar a esta conclusión: los personajes de una tragedia se pueden entristecer o alegrar, pueden tener éxito o fracasar. Esto depende de las acciones que llevan a cabo. Y ¿de qué depende hacer o dejar de hacer una determinada acción? Del carácter del personaje. Es, por lo tanto, el carácter el que singulariza a un personaje, lo que le hace tomar la decisión de hacer o no una acción, cualquiera que sea. Siempre hemos de tener en cuenta que otro motor que rige las acciones es el pensamiento.

<sup>164</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a4ss, p.146.

<sup>165</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b8ss, pp. 150s.



*La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si [...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil*<sup>166</sup>.

A continuación nos dice: *Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es propio de una mujer ser varonil o temible*<sup>167</sup>. Lo normal es que la mujer sea femenina y atractiva, teniendo en cuenta que si es una heroína celebrada por la historia, como la Pentesilea de Homero, ha de estar relacionada con la función asignada por su condición pública.

Después afirma lo siguiente: *Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho*<sup>168</sup>.

Aristóteles no dice en qué consiste, sino en qué no consiste la semejanza del carácter. Y tampoco luego, en 1454a28-33, nos da ejemplos de carácter "semejante" o "desemejante". Puede verse el desarrollo de este concepto a partir de 1454b8<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a16ss, p. 179.

<sup>167</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a22ss, p. 179.

<sup>168</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a24s, p. 179.

<sup>169</sup> Else afirma que la semejanza del carácter con la naturaleza humana en general apenas se diferencia del hecho de que sea apropiado: una mujer femenina tiene el carácter apropiado a la mujer, es decir, se asemeja al tipo de carácter que la naturaleza humana en general ha puesto a las mujeres y que las diferencia de los varones; la mujer varonil se aparta de la naturaleza humana femenina en general, no se asemeja a ella, no tiene un carácter apropiado a la mujer. Jones por su parte cree que significa "semejante a la vida". Reconoce que Aristóteles no dice claramente si lo que pide es que los personajes de la tragedia sean semejantes a nosotros, al hombre medio, o semejantes a la figura original mítico-histórica, semejantes al Aquiles o al Darío reales. Basándose en que la tragedia sólo puede producir temor, una de las emociones que le son esenciales, si el lance le ocurre a "un semejante a nosotros", pues el espectador o lector, tiene que sentir la impresión de que "esto también me podría suceder a mí", opina que lo que aquí quiere decir Aristóteles es que los personajes de la tragedia sean semejantes a nosotros. Pero, puntualiza García Yebra, Aristóteles no está explicando cómo debe ser un personaje trágico, el personaje afectado por un lance patético, para que pueda producir en los espectadores o lectores la compasión o el temor, sino que expone qué cualidades han de tener los caracteres, es decir, los personajes que revisten tal o cual carácter. Y, en este sentido, no podría decir que un personaje debe ser semejante a nosotros. Porque "nosotros", los espectadores o lectores, somos muy diferentes unos de otros; unos irritables, otros pacíficos, éstos activos, aquéllos indolentes... ¿A cuáles de nosotros tendrían que ser semejantes? Además, si todos los que constituyen el auditorio tuvieran el mismo carácter y los personajes de la tragedia hubieran de ser semejantes al auditorio, resultaría que todos los personajes de la tragedia tendrían que ser semejantes entre sí, lo cual sin duda estaba lejos de la mente de Aristóteles. Sigue diciendo García Yebra, es válida la interpretación tradicional; ésta relacionaba la semejanza del carácter con el tipo consagrado por la tradición, y lo demuestra Horacio al seguir, probablemente, los consejos de Neoptólemo de Paros, tal y como lo vemos en los versos 120-124 del *ars poetica*. Cfr. GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p.294. LÓPEZ EIRE, A. *op. cit.*, pp. 67s. interpreta la segunda cualidad como "adecuación" y la tercera como "verosimilitud". Este autor, *op. cit.*, p. 123, hace unas acertadas

Finalmente apostilla: *Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente*<sup>170</sup>.

Una muestra de maldad de carácter la encontramos en 1454a28-29: *un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del Orestes*<sup>171</sup>.

---

observaciones sobre la estrecha relación existente entre los caracteres y la unidad y coherencia de la fábula o argumento.

<sup>170</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a26ss, p. 180.

<sup>171</sup> Comenta V. García Yebra (GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 295):

“En esta tragedia de Eurípides, Electra y Orestes esperan que Menelao, al regreso de su largo viaje con Helena, les defenderá de la cólera de la ciudad, enfurecida contra ellos a causa de su matricidio. Menelao, en efecto, justifica al principio las esperanzas de los hermanos. Pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos, con una retirada cobarde, que sólo en apariencia disimula con palabras altisonantes”.

Es interesante la opinión de Lesky (*Geschichte Der Griechischen Literatur*, 2ª ed, ed. A. Francke Ag Verlag, Bern 1963; hay traducción española titulada *Historia de la Literatura Griega*, ed. Gredos, Madrid 1989, p.423), pues defiende a Eurípides contra este juicio de Aristóteles. La maldad de Menelao no sería inútil para la obra, sino que tendría por objeto acrecentar la voluntad de resistencia por parte de Orestes.

Aristóteles ejemplifica el carácter inapropiado con

*La lamentación de Odiseo en la Escila y el parlamento de Melanipa:*

En cuanto a las lamentaciones de Ulises en la Scila, poema satírico, se han de tener por indignas de este héroe, que siempre había mostrado ánimo y firmeza. Melanipa habla contra la conveniencia o decoro, por extenderse demasiado en los sistemas de los filósofos, y en particular en el de Anaxágoras, lo que no parece convenir a una mujer en el teatro.

Melanipa, señorita moza, que nada sabía sino de amores, filosofa sobre las causas y efectos naturales mejor que el mismo Empédocles. El parlamento o discurso de Melanipa atacaba, en una tragedia de Eurípides, la superstición popular.

Mientras que elige para el carácter inconsecuente

*La Ifigenia en Aulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego.*

puesto que primero aparece llena de miedo, rehusando la muerte, y suplicando a su padre por la vida, y un poco después la sorprendemos compareciendo en el teatro como una heroína, pronta y alegre al sacrificio de su vida.

Comenta Vettori lo siguiente:

*Pone como ejemplo del cuarto error, a saber, cuando el carácter se aparta mucho de sí mismo y no guarda el temor que mostraba al principio, a Ifigenia en Aulide. Y lo explica, y aduce la causa de por qué aquel carácter y costumbres deben llamarse verdaderamente desiguales: pues dice que la misma doncella, tal como al principio la presenta el poeta, no tiene ninguna semejanza con la que luego aparece en escena: pues primeramente su carácter es como suelen ser las doncellas, es decir, tímidas y muy espantadizas de la muerte; pero luego es de fortaleza increíble y tanta que apenas se halla en varones, pues se ofrece a la muerte y arde con el deseo de la gloria (Petri Victorii Commentari in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum, Florentiae 1560).*

Lesky no comparte el juicio de Aristóteles. Piensa que en Ifigenia culminan la nueva riqueza y la nueva agilidad psíquicas que se observan en varias tragedias tardías de Eurípides. Ifigenia, al enterarse de que va a ser sacrificada, ruega por su vida con palabras conmovedoras, dictadas por el deseo ardiente de seguir viviendo, natural en un ser joven. Llega hasta la negación del principio fundamental de la ética aristocrática “mejor es vivir en la ignominia que morir con honra”. Pero luego, movida por las razones de su padre y por el peligro de Aquiles, contra quien el ejército muestra indignación unánime, cambia de

En páginas anteriores tuvimos ocasión de comprobar cómo para Aristóteles la tragedia de carácter era una de las cuatro especies de tragedia; concretamente ocupa el tercer lugar en el orden establecido por el griego. Ponía como ejemplos las *Ftiótides* y el *Peleo*.

La primera es una tragedia perdida de Sófocles, llamada así con toda probabilidad porque el coro estaría formado por mujeres de Ftía, ciudad de Tesalia y, según la leyenda, patria de Aquiles. Mientras que de *Peleo* sabemos de dos tragedias, una de Sófocles y otra de Eurípides. ¿Por qué se caracteriza una tragedia de carácter? Aristóteles no lo dice y al desconocer el tratamiento dado a los personajes en obras no conservadas, nuestro desconocimiento es mayor y nos provoca perplejidad, de ahí que hayan aparecido tantas definiciones como estudiosos se han acercado a este problema.

Para Aristóteles, las especies de tragedia suponen otro hito en común entre tragedia y epopeya. Sus palabras no admiten dudas:

*En cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética*<sup>172</sup>.

Y con respecto a la *Odisea* afirma:

*Es, en cuanto a su composición, compleja [...] y de carácter*<sup>173</sup>.

Sabemos que es compleja porque está llena de agniciones: agnición de Telémaco por Néstor, por Menelao, por Helena; de Odiseo por el Cíclope, por Alcínoo, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, por Laertes, hasta por el viejo perro doméstico.

---

actitud, se opone a los reproches de Clitemestra contra Agamenón y a la voluntad de sacrificio de Aquiles, y acepta su propia muerte para asegurar la victoria de los aqueos. Consuela a su madre, y, después de entonar un canto en honor de Artemis, la diosa que exige su muerte, se dirige animosa al sacrificio.

El motivo del sacrificio voluntario, frecuente en las obras de Eurípides, alcanza aquí su máximo efecto. Representa la interpretación del principio psíquico que lleva al ofrecimiento de la propia vida por algo noble. Si ya en obras anteriores se hallan esbozos de un cambio de la actitud anímica, Admeto, Heracles, aquí por vez primera aparece como tema central del drama la mutación psíquica de un ser joven, que pasa del temor a la muerte y de una voluntad apasionada de seguir viviendo a la aceptación consciente y serena del sacrificio. *Ifigenia en Aulide* significa un poderoso avance en dirección al drama moderno, nos muestra la fase inicial y final de un movimiento rítmico; ambas, con la mayor penetración. Cfr. LESKY, *op. cit.*, p. 427.

<sup>172</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1459b8s, p. 218.

<sup>173</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1459b15, p. 218.

Ahora bien ¿por qué es de carácter?. Parece que la clave puede encontrarse en estas palabras del propio preceptista cuando afirma que

*tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personajes, y ninguno sin carácter, sino caracterizado*<sup>174</sup>.

Estas palabras de Aristóteles nos aportan luz sobre la epopeya de carácter.

Finalmente, encontramos un pasaje en el que el Estagirita subordina la elocución a los caracteres:

*La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan por el [...] carácter; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio,[...], los caracteres*<sup>175</sup>.

Este consejo práctico revela una gran perspicacia y al mismo tiempo gran experiencia literaria. Es evidente que unos caracteres brillantes no pueden ser difuminados u oscurecidos mediante la manipulación de ninguno de los recursos, se harán evidentes por la fuerza de su trazo, por la lograda permanencia de su actuación; pero un carácter no bien precisado, de contornos borrosos, cambiante, voluble en su actuación, sin perfiles definidos, sufre los embates de una lengua brillante y rica que también contribuye a su ocultación, pues el espectador o lector queda subyugado por ella y no presta atención a la actuación del personaje.

El estudio de los caracteres se puede completar con el desarrollo que acerca de los mismos se encuentra en la *Retórica*. Como el análisis que hace en ésta Aristóteles indudablemente está relacionado con las condiciones del orador, nosotros solamente vamos a tener en cuenta aquellos aspectos que puedan aplicarse a la tragedia, sin forzar la teoría expuesta, y ello porque, según apunta LÓPEZ EIRE, op. cit, p. 125, también estimamos que la profunda relación existente entre lo lógico y lo psicológico legitiman plenamente el acercamiento de la *Retórica* y la *Poética*, en toda consideración sobre el discurso.

---

<sup>174</sup> ARISTÓTELES, *op. cit*, 1460a9ss, pp. 221s.

<sup>175</sup> ARISTÓTELES, *op. cit*, 1460b3ss, p. 225.

Aristóteles examina en la referida obra los caracteres desde cuatro ángulos diferentes, si bien, a nuestro juicio, complementarios: los caracteres en relación con los modos de ser, las pasiones, las edades y la fortuna.

### -Los modos de ser

En el L. I de la *Retórica*, dentro de los caracteres en función de los modos de ser, en especial del talante o temple del orador, el filósofo distingue entre virtudes y vicios, a propósito de los objetivos que persigue, en cuanto a la persuasión, el que elogia y el que censura. De ahí que el capítulo esté integrado en el oratoria epidíctica.

El concepto de virtud que elabora aquí Aristóteles responde a su período académico y debe ser considerado dentro de la polémica antisocrática en torno al significado del elogio, pues afirma que la virtud *es necesariamente bella, puesto que siendo un bien, es digna de elogio*<sup>176</sup>. A continuación define virtud como:

*[...]la facultad de producir y conservar bienes y, también, la facultad de procurar muchos y grandes servicios de todas clases y en todos los casos*<sup>177</sup>.

Seguidamente se detiene en la exposición de los diferentes tipos o partes de la virtud. Son la justicia, la valentía, la moderación, la magnificencia, la magnanimidad, la liberalidad, la calma, la sensatez y la sabiduría<sup>178</sup>. El vínculo entre todas estas virtudes viene determinado porque todas son útiles a los demás hombres. Así, la justicia *es la virtud por la que cada uno tiene lo suyo y conforme a la ley*<sup>179</sup>. La valentía *es la virtud por la que se ponen en práctica bellas acciones en los peligros*<sup>180</sup>. La moderación *es la virtud por la que se procede en los placeres del cuerpo según la*

---

<sup>176</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366a36ss, pp. 241s.

<sup>177</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366a37ss, p. 242.

<sup>178</sup> Además de en la *Retórica*, Aristóteles define todas estas virtudes en *Ét. Nic.* Destacamos los pasajes siguientes: para la valentía, la moderación, la liberalidad, la magnanimidad, la magnificencia y la calma 1107a28-1108a6 y 1115a4-1126b9; para la justicia 1129a1-1138b13; para la sensatez y la sabiduría 1139b14-1145a11; sistematización de W. M. A. GRIMALDI, *Aristotle. Rhetoric I. A Commentary*, Nueva York 1980, p. 196.

<sup>179</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b10, p. 243. “Ley”, aquí, creemos, debe ser considerada, pensando en la tragedia, como lo justo según una determinada moral, es decir, hacer algo de acuerdo con una ética, con unos principios morales.

<sup>180</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b11, p. 244.

*ley manda*<sup>181</sup>. La magnificencia es la virtud *de comportarse a lo grande en toda suerte de dispendios*<sup>182</sup>. La magnanimidad es la virtud *de otorgar grandes beneficios*<sup>183</sup>. La liberalidad es la virtud *de hacer beneficios sirviéndose del dinero*<sup>184</sup>. La sensatez es la virtud *propia de la inteligencia por la que se adquiere la facultad de deliberar adecuadamente acerca de los bienes y de los males*<sup>185</sup>. Aristóteles para una mayor comprensión de su doctrina establece los contrarios de estas virtudes. La relación es como sigue:

Justicia .....	Injusticia
Valentía .....	Cobardía
Moderación .....	Desenfreno
Magnificencia .....	Cicatería
Magnanimidad .....	Pequeñez de espíritu

Aristóteles no cita el contrario de la sensatez, así como tampoco se detiene en los conceptos de la calma y la sabiduría.

De acuerdo con estas virtudes expone qué acciones son dignas de ser tenidas por virtuosas<sup>186</sup>. En una rápida visión de conjunto son:

-Todas las acciones realizadas de un modo valeroso. Esto se da, por ejemplo, en Agamenón.

-Las obras hechas con justicia.

-Todas las obras honorables. Una muestra la tenemos en Teseo porque ayuda a Edipo a morir dignamente.

-Aquellas acciones encaminadas a favorecer a otro y no a sí mismo. Aquí entrarían las acciones que son servicios prestados a la patria. Un ejemplo sería Edipo, quien, al conocer las monstruosidades que involuntariamente había cometido, se exilia de su tierra para que no cayera sobre su ciudad la ira de los dioses.

-Las acciones buenas por naturaleza. Pensemos en la figura de Antígona que sacrifica su bienestar personal para acompañar a su padre en su destino voluntario.

<sup>181</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b15, p. 244. De nuevo debemos considerar la “ley” como una determinada moral.

<sup>182</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b19, p. 244.

<sup>183</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b18, p. 244.

<sup>184</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b16, p. 244.

<sup>185</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b21ss, p.244.

<sup>186</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, I 9, 1366b30ss, p. 245.

- Poner la capacidad que uno tiene al servicio de los que nos protegen.
- Las acciones que son gratuitas y, por lo tanto, no aportan beneficio personal alguno y se efectúan sin miedo.
- Las acciones de los hombres considerados virtuosos por lo demás y por su propia actuación. Piénsese, por ejemplo, en Hipólito de Eurípides.
- Las acciones que se hacen en pro de los demás. Una muestra es Ifigenia que se sacrifica por su pueblo, Micenas.
- El comportamiento de un héroe debe ser de tal naturaleza que no tenga en cuenta el beneficio o perjuicio que se pueda causar. Un ejemplo sería Medea frente a Jasón.
- La victoria y la fama, incluso cuando no produzcan ningún fruto. Por ejemplo, los *Persas* de Esquilo, al establecer una oposición entre el griego y el bárbaro con sus correspondientes virtudes y defectos.
- Las acciones que perviven en el recuerdo después de la muerte; las que son insólitas o bien las que pertenecen al héroe exclusivamente. Recordemos, por ejemplo, *Agamenón* de Esquilo, puesto que cuando regresa a su patria va a ser asesinado por su propia mujer y esto provocará la venganza de los hijos (Orestes).

Por otra parte, estamos ante un vicio cuando se hace algo en contra de una ética, de unos principios morales. Éste es el sentido, creemos, que hay que darle a las siguientes palabras aristotélicas:

*Entendemos por cometer injusticia el hacer daño voluntariamente contra la ley*<sup>187</sup>.

El tratamiento de la injusticia y toda la causalidad aneja a ésta entra de lleno en la oratoria forense, caps. 10 ss. del mismo libro I. en dichos capítulos el examen se centra especialmente sobre los motivos y disposiciones anímicas de quienes cometen o padecen injusticias.

Entre las causas por las que los hombres cometen actos injustos, destacamos, pensando siempre en la tragedia, las siguientes: por azar, por fuerza, por apetito irascible y por deseo pasional<sup>188</sup>.

Se debe al azar todo aquello que nace sin que exista una relación de causa-efecto. Esto afecta a toda tragedia por la influencia tan fuerte que el destino ejerce sobre los héroes. Es decir, los héroes no buscan su destrucción pero hay algo por encima de ellos

<sup>187</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, I 10, 1368b7, p. 256.

<sup>188</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, I 10, 1368b12ss, p. 256.

que les impone una determinada actuación que inevitablemente conduce a la catástrofe. Eurípides parece que quiso suavizar algo este determinismo, pues, por ejemplo, la *Ifigenia en Taurus* termina bien porque Ifigenia se escapa con su hermano y no lo sacrifica y ni a ella la capturan, sino que escapan en un barco. Aquí se ve la proyección más humana de sus personajes.

Resultan de la forzosidad, dice el preceptista, *los hechos que se producen contra el deseo y los cálculos racionales de quienes los ponen en práctica*<sup>189</sup>. Esto es, hay hechos que acaecen a los héroes contra su propia voluntad y no pueden luchar contra ellos. No actúa el destino sino el torcimiento de la voluntad del héroe que puede ser consecuencia de un error en su actuación. Un ejemplo puede ser *Áyax* de Sófocles, pues hay un momento en el que pierde la razón y mata el ganado y a los guardianes del mismo.

El destino del héroe puede también estar condicionado por la ira. Esto conduce a una venganza. Por ejemplo, Orestes y Electra se vengan porque están airados por la muerte de su padre.

La pasión engendra actos que no son justos aunque sean deseables. Observamos cómo en la base del deseo pasional aparece lo placentero, que tiene su raíz en el alma y se manifiesta a través del mundo sensible. Ahora bien, lo placentero es muy variado; Aristóteles incluye dentro de él lo bello y lo conveniente en tanto en cuanto van referidos al ser individualmente considerado y esto puede crear un enfrentamiento con el otro, sobre todo por lo que respecta a lo conveniente, y este conflicto puede, indudablemente, engendrar pasiones<sup>190</sup>.

El filósofo define el placer como

*[...] un cierto movimiento del alma y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica*<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, I 10, 1369b6, p. 260.

<sup>190</sup> Racionero, con buen criterio, recuerda que según *E N III 2*, los objetos de toda elección son lo bello, lo conveniente o lo bueno y lo placentero. Aristóteles ya se había ocupado de los dos primeros en otro momento de la *Retórica*, siendo de especial interés los pasajes 62b15-a2 y 66a34-b1. Ahora añade el placer, del que en 1104b34, había dicho que *acompaña a todo lo que es preferible, puesto que también lo bello y lo conveniente se muestran placenteros*. También hemos de tener en cuenta de *An. III 10*, donde localiza la fuente de toda elección en el impulso, ya sea motivado por la razón práctica o por la imaginación. Ahora bien, no debemos obviar la diferencia existente entre estas dos facultades, pues *el pensamiento siempre tiene razón, mientras que el impulso o la imaginación pueden tener razón o equivocarse*. De este punto de vista, es claro que *el objeto del impulso siempre produce movimiento, pero este objeto puede ser un bien real o un bien aparente*, 433a26-30. RACIONERO, *Q. op. cit.*, pp. 262 ss.

<sup>191</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, I 11, 1369b35, p. 263.



Y contempla la existencia de varios tipos de placeres: placeres que proceden del deseo; placeres que son engendrados por la imaginación y el recuerdo; otros placeres.

En el primer caso, distingue entre placeres racionales e irracionales. En términos de tragedia, solamente nos interesan los irracionales, que define como aquéllos que tienen su origen en el mundo de lo sensible y son, por tanto, incomprensibles. En la tragedia pueden darse, por ejemplo, a través de la vista, es decir, la contemplación de un acto que se considera injusto. Viene a ilustrar este tipo de placeres, por ejemplo, el deseo sexual que invade al centauro Neso cuando transporta a Deyanira, esposa de Heracles. El centauro intenta violarla y Heracles lo mata. Otra muestra la encontramos en la figura de Fedra cuando contempla por primera vez a Hipólito y trata de ejecutar todo lo que había pasado por su imaginación.

Los placeres que proceden de la imaginación y el recuerdo pueden ser considerados en la tragedia como una consecuencia de lo anteriormente dicho, pues la interiorización de un acto previamente aprehendido por algún sentido provoca un placer que puede ser presente, pasado o futuro. Será presente en tanto en cuanto se piensa en su consecución como una vez conseguido, haciéndose, por consiguiente, presente en la sensación; será pasado cuando se actualiza a través del recuerdo y futuro cuando se actualiza por medio de la esperanza. Un ejemplo de esto que venimos comentando puede ser, para el pasado, la evocación que a veces hace Ifigenia cuando se encuentra en el país de los Tauros de su infancia feliz en Argos. Para el futuro, recordemos el deseo de Orestes cuando se ha producido la anagnórisis entre él y su hermana Ifigenia de rescatarla de estos bárbaros y de su función de sacerdotisa de una diosa que gusta de matar a los extranjeros.

En el tercer grupo de placeres estamos ante una especie de cajón de sastre en el que el preceptista menciona multitud de cosas que son placenteras. Nos interesa destacar las siguientes:

- La venganza, que la encontramos, por ejemplo, en *Medea* de Eurípides.
- El honor y la buena reputación en que son considerados por quienes le rodean y por aquéllos que desempeñan una función importante en el ámbito que rodea al personaje. Pensemos, entre otras muestras, en Jasón; cuando va en busca del vellocino de oro cuenta con el concurso de hombres que le acompañan, seducidos por su buena reputación.
- La amistad como un tipo de amor. Sirva de ejemplificación Pílates con respecto a Orestes.

-El arte de gobernar con equidad y justicia y siendo reconocido a causa de esto por los demás. Una muestra puede estar en Sófocles, concretamente en Creonte, en tanto en cuanto nos encontramos ante un gobernante que gobierna con equidad y justicia, aunque luego se produzca en su vida un cambio por razones de tragedia.

### -Las pasiones

En esta visión integrada de los caracteres que hemos planteado, los aspectos relativos a las pasiones, como también a las edades y a la fortuna, son analizados por Aristóteles en el libro II de la *Retórica* en calidad de elementos subjetivos de la persuasión, es decir recursos afectivos, con referencia tanto al talante del orador y a su supuesta actitud hacia el auditorio como a la disposición en que se halla el auditorio o que se pretenda provocar en él. En cuanto a la primera cuestión, dice Aristóteles:

*[...] las pasiones son [...] las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer*<sup>192</sup>.

De esta definición se desprende que la pasión es la base sobre la que se asienta el cambio que se produce en la actuación de los hombres normalmente para mal, aunque esto les produzca placer<sup>193</sup>.

Dentro de las pasiones, el Estagirita incluye la ira, la compasión, el temor, y otras más de naturaleza semejante y sus contrarios. Como de la compasión y el temor hemos hablado en otro apartado de nuestro corpus, ahora trataremos de la ira que define como

*un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio*<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, II 1, 1378a20ss, p. 310.

<sup>193</sup> Estamos de acuerdo con Racionero en que la pasión en el mundo clásico no tiene nada que ver con los compromisos morales, cfr. RACIONERO, *op. cit.*, p. 311. Pensemos, por ejemplo, en Fedra, quien en ningún momento se planteó un compromiso moral en su acoso a Hipólito y, tampoco, con respecto a su marido. Esto viene determinado porque en Grecia la moral pública tenía mucho más interés que la individual defendida por los estoicos y epicúreos.

Contamos con abundante bibliografía sobre el tratamiento que Aristóteles da a las pasiones en la *Retórica*. Destacamos W. FORTENBAUCH, "Aristotle's Rhetoric on emotions", *Arch. Gesch. Philos.* 52 (1970), 40-7, y *Aristotle on Emotions: A contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethic*, Londres 1975. Cfr. También H. GARDINER, "The Psychology of affections in Plato and Aristotle", *Philos. Rev.* 28 (1919), 1-26, quien estudia la dependencia de Aristóteles con relación al último Platón.

Deducimos, primero, que el iracundo proyecta su odio hacia una persona concreta que le ha hecho algo a él o a uno de los suyos; en segundo lugar, la actuación del iracundo le produce a éste un cierto placer, porque piensa en la venganza que se puede seguir - este principio se encuentra ya explicitado cuando Aristóteles habla de los placeres conseguidos en función del tiempo-; y, en tercer lugar, el iracundo piensa que es placentero conseguir todo aquello que desea o se puede hacer, y de ahí que el apetito irascible tienda a lo bello.

La causa por la que se siente ira es el desprecio. Entre los tipos de desprecio que establece el preceptista, sólo trataremos aquellos que nos interesan, a saber, el desdén y el ultraje. El desdeñoso desprecia todo aquello que para él carece de valor. Por su parte, el que ultraja no trata de conseguir ningún beneficio, sino simplemente causar un mal gratuito a otro<sup>195</sup>. Pueden servirnos de ejemplo la actitud del joven ante la sociedad y la del rico ante quienes le rodean; ambos causan ultrajes, aunque por motivos distintos. Y en términos de tragedia recordemos, por ejemplo, el *Hipólito* de Eurípides o bien la *Medea* del mismo autor. En la primera tragedia Fedra se siente ultrajada al ser rechazadas sus pretensiones por su hijastro Hipólito. Al sentirse desdeñada, se enciende en ira y decide vengarse acusando a Hipólito de haberla seducido. No se produce beneficio ninguno, sino la realización gratuita de un acto vengativo. En la segunda tragedia, Medea se siente ultrajada por Jasón por haberla abandonado para casarse con Glauce, hija de Creonte, rey de Corinto. Medea mata a la joven princesa, a su padre y a sus propios hijos; a estos últimos, porque eran fruto de su unión con Jasón, y lo hace movida por la ira y el deseo de venganza.

Hay actitudes que favorecen el desarrollo o la presencia de la ira<sup>196</sup>. Sírvanos de ejemplo el que se encoleriza cuando siente pesar, porque, indudablemente, desea alguna cosa y si encuentra o se le pone un obstáculo, la consecuencia es que se llena de ira. Puede haber un segundo caso en el que el colérico lo es cuando se le lleva la contraria o bien cuando uno no decide colaborar con él. Finalmente, puede ocurrir que se encolerice cuando alguien lo perturba en la situación de cólera en la que se encuentra, como pueden ser los enfermos, los pobres, los que están enamorados, los

---

<sup>194</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, II 2, 1378a30ss, p. 312.

<sup>195</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, II 2, 1378b11ss, p.314.

<sup>196</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, II 2, 1379a10ss, p. 317.

que desean algo y no satisfacen su pasión; todos estos están dominados por la cólera y si alguien los desprecia, se excitan aún mucho más.

Aristóteles también establece una relación de aquéllos contra quienes sienten ira los proclives a este sentimiento<sup>197</sup>:

-Si alguien se ríe, burla o mofa de su situación, pues se sienten ultrajados.

-Contra aquéllos que desdeñan las cosas por las que ellos se interesan. Por ejemplo, Edipo, en *Edipo Rey* de Sófocles, siente ira en un momento determinado cuando observa que Yocasta se retira y cree que pueda ser debido a un desdén originado por el supuesto origen humilde de su marido.

-Puede surgir cólera hacia los amigos, porque el airado piensa que por razón de amistad debe ser bien tratado por ellos y no al contrario. Si así sucediere se produce el desdén.

-Contra aquéllos que no actúan en justa reciprocidad o no les corresponden en igual medida; lo mismo se encolerizan contra los que actúan en contra de ellos sobre todo si son inferiores. Forma parte del primer supuesto la figura de Filoctetes en tanto en cuanto se encoleriza contra Neoptólemo, porque éste no quiere devolverle su arco y sus flechas que le había prestado.

-Contra los que los desprecian y no tienen ninguna consideración por ellos.

-Contra los amigos si no actúan bien, si no se dan cuenta de su necesidad, como le ocurre a Plexipo cuando se llena de ira contra Meleagro en una tragedia de Antifonte<sup>198</sup>.

-Contra los que se alegran de las desgracias que les acaecen, o bien contra aquéllos que no se entristecen por sus infortunios, pues todo esto es señal o de enemistad o de desprecio.

-Contra aquéllos que no reflexionan si nos van a causar una pena o no, como ocurre en la tragedia con los mensajeros.

-Contra aquéllos que se dedican a propalar nuestros defectos, ya que a éstos hay que incluirlos entre los que nos desprecian o bien entre nuestros enemigos.

-Contra aquéllos que no muestran agradecimiento ante un favor, puesto que eso es signo de desprecio.

---

<sup>197</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 2, 1379a30ss, p. 318.

<sup>198</sup> Aristóteles cita otras dos veces en la *Retórica* a este Antiphón ho poiētēs (en II 6, 85a9 y 23, 99b25). Se trata de un trágico de Siracusa contemporáneo de Dionisio I.

-Puede producir ira el olvido, porque puede ser signo de falta de interés en cuyo caso estamos ante un desprecio. Esto lo encontramos, por ejemplo, en la figura del Polinices sofocleo cuando va a Colono, Atenas, a pedirle ayuda a su padre. Edipo se enfurece y lo rechaza, porque Polinices parece haber olvidado el mal comportamiento que tuvo en el pasado con él.

### -Las edades

Aristóteles estudia los caracteres en función de la edad, distinguiendo juventud, vejez y edad madura<sup>199</sup>.

En primer lugar establece el carácter de los jóvenes partiendo de un principio, que los jóvenes tienden a los deseos pasionales y a la realización de todo aquello que desean. ¿Y qué es lo que desean los jóvenes en cuanto a su cuerpo se refiere? Ante todo les interesan los placeres del amor, y ante ellos no se pueden dominar, pero por la misma razón suelen ser volubles y esto trae en consecuencia su carácter apasionado, colérico e incluso suelen tender a la ira. Y cuando se sienten dominados por el apetito irascible arremeten contra todos los que los desprecian, porque creen que los tratan con injusticia. Suelen interesarse por los honores públicos especialmente por las victorias, ya que el joven desea ser y sentirse superior. A causa de su edad suelen ser bondadosos y crédulos, pues no tienen la experiencia propia de la edad madura o de la vejez. También suelen ser optimistas; su estado de ánimo alimenta la esperanza, sobre todo de un buen futuro, y por esto pueden ser fácilmente engañados. Naturalmente y por razón de edad suelen ser magnánimos; prefieren lo bello a lo conveniente<sup>200</sup>; suelen ser proclives a la amistad y al compañerismo ya que gozan de la convivencia. Finalmente, pueden cometer injusticias relacionadas con la desmesura y esto les hace ser, en ocasiones, insolentes.

Los rasgos que definen la vejez presentan una correlación semántica por oposición con los del joven. A causa de su edad y fruto de su experiencia no suelen poner seguridad en nada de lo que hacen y, por lo tanto, prestan menos empeño del que en

---

<sup>199</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 12, 1389a2ss, p. 377; 13, 1389b14ss, p. 381; 14, 1390a28ss, p. 385. De este análisis de los caracteres en función de las edades se hacen eco, entre otros, Plutarco, *De virtute morali* 11, y Horacio a quien nos acercaremos en otro momento de nuestro estudio.

<sup>200</sup> Para Aristóteles, el carácter del joven es virtuoso en tanto en cuanto se decanta de una forma espontánea por la belleza de las acciones. Hay que tener en cuenta que el concepto de virtud en el mundo clásico difiere del concepto cristiano. Los jóvenes son virtuosos porque ponen lo bello por encima de lo conveniente. Y esto le lleva a orientar todas sus fuerzas a la consecución de un fin, tenga las consecuencias que tenga.

verdad se debería poner. Suelen ser de mal carácter, recelosos por desconfiados y llegan a una especie de indiferencia que les lleva a no amar ni odiar ni siquiera cuando los fuerzan a ello. Entre sus rasgos negativos, suelen ser mezquinos, ya que la necesidad les empuja a ello y defienden su hacienda con uñas y dientes; también suelen ser cobardes y miedosos y, sobre todo, preocupados por la poca vida que les queda, ya que el deseo de supervivencia se transforma en necesidad. Suelen ser egoístas, tienden más a la conveniencia que a la belleza y, por regla general, suelen ser desvergonzados porque desprecian la opinión pública, y prueba de ello es que no callan nada porque nada tienen que perder. Suelen ser pesimistas, viven más del recuerdo, pues lo que les queda de vida es poco y lo vivido supone un cúmulo de experiencias; suelen ser compasivos por debilidad y tienden a la queja, no tienen humor, no gozan con la risa.

En las tragedias hay muchísimos tipos de viejos con los que se puede ejemplificar estos rasgos que los definen. Pensemos en el adivino, el coro, un rey de reyes, etc.,. Una muestra es Agamenón, pues creemos que debía ser mayor cuando vuelve a su tierra; otros ejemplos son Menéalo, Ulises, Príamo, rey de Troya.

Por su parte, la madurez como estado intermedio acepta una serie de disposiciones de carácter o de actuaciones que no llegan ni al optimismo de la juventud ni al pesimismo de la vejez, de ahí que actúen sin ser demasiado confiados ni tampoco dejándose llevar por el miedo; no suelen ser crédulos del todo, pero tampoco llegan a la incredulidad, sino que suelen actuar de acuerdo con la verdad. Viven tanto para lo bello como para lo conveniente. No son tacaños ni derrochadores, sino que se atienen a lo que es justo y lo mismo ocurre con el apetito irascible o con el deseo pasional, moviéndose en un término medio y con la misma moderación actúan en todos aquellos casos en los que es necesario actuar con valentía. Para Aristóteles el cuerpo alcanza su madurez en torno a los treinta y cinco años, el espíritu, por su parte, lo hace con más retraso, alrededor de los cuarenta y nueve<sup>201</sup>.

Vamos a establecer una correlación de contrastes entre los tres tipos establecidos por Aristóteles:

---

<sup>201</sup> Aristóteles no es el primero en la literatura griega que intenta determinar la edad de la madurez del ser humano. Antes que él ya lo había hecho por ejemplo Platón, quien había fijado la madurez física (*R.* V 460e) en treinta años para el hombre y en veinte para la mujer; en cuanto a la madurez intelectual (*R.* VII 540a) consideraba que a ella se llegaba en torno a los cincuenta años.

<p><b>JÓVENES</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gustan de los placeres amorosos.</li> <li>• Carácter voluble.</li> <li>• Carácter colérico.</li> <li>• Interesados en los honores públicos.</li> <li>• Optimistas.</li> <li>• Magnánimos.</li> <li>• Crédulos.</li> <li>• Lo bello.</li> <li>• Desmesura.</li> <li>• Esperanzados.</li> <li>• Compasivos por inexperiencia.</li> <li>• Alegres.</li> </ul>	<p><b>ANCIANOS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Indiferencia a los placeres amorosos.</li> <li>• De ideas fijas.</li> <li>• Mal carácter.</li> <li>• Indiferencia ante el honor público.</li> <li>• Pesimistas.</li> <li>• Egoístas.</li> <li>• Recelosos.</li> <li>• Lo conveniente.</li> <li>• Mesura.</li> <li>• Resignados.</li> <li>• Compasivos por vivencia.</li> <li>• Gruñones.</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><b>PERSONAS MADURAS</b></p> <p>Las personas que se encuentran en la edad madura gozan de la prerrogativa de estar más próximas a los jóvenes, pero también valoran y comprenden la actitud de los ancianos, por eso participan de características que son comunes a los de las otras edades manteniendo un equilibrio por razón de edad.</p>	

### -La fortuna

En este apartado Aristóteles habla de la nobleza, la riqueza, el poder y la buena suerte<sup>202</sup>.

El filósofo a la hora de dibujar los rasgos que infunde en la personalidad la nobleza distingue entre los dos tipos de aristocracia existentes en Grecia, a saber, una aristocracia antigua procedente de la guerra y que contaba con lejanos antepasados, y otra nobleza carente de antepasados y enriquecida con la guerra. A este segundo grupo pertenecía, entre otros, Alcibiades, puesto que era noble no por tradición sino por méritos militares y políticos. Los nobles de estirpe son, por un lado, ambiciosos de honores, puesto que,

<sup>202</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 15, 1390b14ss, p.386; 16, 1390b31ss, p. 388; 17, 1391a20ss, p. 390.

según Aristóteles, todo hombre, cuando tiene algo, intenta acrecentarlo y estos nobles poseen una honorabilidad heredada de sus antepasados. Y, por otro lado, propensos al desdén ya que son conscientes de su superioridad. Esta conciencia de superioridad los hace despreciar incluso a los nuevos nobles. Por su parte, a los nuevos nobles, muy abundantes en la época del Estagirita, los califica de ruines.

Los ricos son soberbios y orgullosos, puesto que piensan que el dinero todo lo compra; voluptuosos, porque viven rodeados de lujo, y petulantes, rayanos en lo grosero, pues se sienten envidiados por los demás<sup>203</sup>. También se consideran dignos de gobernar en tanto en cuanto creen que tienen todo aquello que hace a una persona merecedora del gobierno. Aristóteles apostilla que *el talante del rico es el de un necio afortunado*<sup>204</sup>. El preceptista también hace referencias a los nuevos ricos que pueden interesar a la tragedia española pero no a la clásica, en la que todos los personajes forman parte de la tradición épica o mitológica. Les atribuye todos los vicios y defectos de los ricos, pero en mayor grado. Así, por ejemplo, afirma que su soberbia y falta de control sobre sí mismos les lleva a cometer injusticias tales como ultrajes y adulterios.

Los poderosos son más ambiciosos de honores y más varoniles que los ricos; también más activos en tanto en cuanto deben vigilar constantemente todo lo relativo al poder. Asimismo suelen ser graves y mesurados; ahora bien, si cometen injusticias no se andan con pequeñeces, sino que tienden a perpetrar grandes daños.

Finalmente, la buena suerte infunde en el talante los mismos rasgos de la riqueza y el poder, añadiendo además el orgullo y la irreflexividad. Pero también aporta un rasgo muy positivo: la religiosidad<sup>205</sup>.

### 2. 2. 3. Pensamiento

El pensamiento es otra parte cualitativa de la tragedia<sup>206</sup>. Concretamente, en orden de importancia, ocupa el tercer lugar, después de la fábula y de los caracteres<sup>207</sup>. Aristóteles relaciona el pensamiento y los caracteres teniendo en cuenta la elocución

---

<sup>203</sup> La voluptuosidad conlleva para Aristóteles blandura y afeminamiento, cfr. *EE* II 3, 1221a28-29 y *EN* VII 7, 1150b1-4. En cuanto a la petulancia, la considera semejante a la ostentación vulgar y el mal gusto, cfr. *Ét. Nic.* IV 2, 1122a31 y 1123a20-26.

<sup>204</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, II 16, 1391a14, p. 389.

<sup>205</sup> Esta idea -dice Racionero- p.391. es contraria a la mantenida por una larga tradición de la literatura antigua que recrimina el olvido de la divinidad en los momentos de próspera fortuna y su recuerdo sólo en la adversidad, cfr. RACIONERO, *Q. op. cit.*, p. 391.

<sup>206</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op.cit.* 1450a10, p. 147.

<sup>207</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b4, p. 150.



que los conforma, para llegar a la conclusión de que ésta no puede ocultar la efectividad de aquéllos. En líneas anteriores hicimos alusión a esta idea al citar el fragmento a propósito de los caracteres. Si bien ahora debemos considerarlo en su integridad:

*La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos*<sup>208</sup>.

Es indudable que todo personaje actúa según un propósito definido y una intención, y los manifiesta o se ven en sus acciones y en sus excursos, defensivos y ofensivos, por lo tanto también el lenguaje puede ocultar el pensamiento o diluirlo en florituras y retoricismos brillantes, pero poco eficaces.

También existe otra vinculación, ciertamente estrecha, entre pensamiento y carácter, pues para el griego ambas son las dos causas naturales de las acciones:

*[...] dos son las causas naturales de las acciones; el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos*<sup>209</sup>.

Estas palabras podrían aparecer como una conclusión al excurso que las precede, donde se dice que necesariamente los hombres que actúan en la tragedia serán tales o cuales por el pensamiento y el carácter de los que actúan:

*[...] (la tragedia) es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales)*<sup>210</sup>.

---

<sup>208</sup> Véase nota núm. 102.

<sup>209</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a2s, p. 146. Algunos editores mantienen entre corchetes “dos...acciones” considerando el texto una probable interpolación; Cfr. ELSE, *op. cit.*, p. 100. GARCÍA YEBRA omite los corchetes y lo traduce; LÓPEZ EIRE lo incluye entre corchetes sin traducirlo.

<sup>210</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b36 ss, p. 146.

En consecuencia le es necesario abordar el problema del pensamiento y parte para ello de una definición y su correspondiente apostilla:

(Llamo) *pensamiento a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer* (los que actúan)<sup>211</sup>.

Y en otro momento vuelve a insistirnos:

(el pensamiento) *consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en tono retórico*<sup>212</sup>.

Se puede interpretar este fragmento afirmando que en el fondo lo que Aristóteles quiere decir es que a través del pensamiento se hace realidad, por medio de la palabra, todo aquello que el que actúa quiere presentar acerca de una acción. Por otra parte, cuando el preceptista dice *lo que hace al caso* se refiere a lo explicitado en 1450b11-13:

*Hay pensamiento [...] en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo.*

Todo ello avala la profunda conexión que tienen para Aristóteles la acción, el carácter, el pensamiento y la palabra en la que el pensamiento se manifiesta. Por otra parte, es difícil saber a quiénes se refería Aristóteles con los antiguos y los de ahora; quizá estuviera pensando en Eurípides para el segundo grupo, pero resulta difícil por razones cronológicas.

Nuevas ideas sobre el pensamiento y su estrecha relación con la expresión vierte Aristóteles en este pasaje del cap. 19, en el que se ocupa precisamente de ambos, comenzando con una significativa referencia a la *Retórica*:

---

<sup>211</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a6s, p. 147. Entre los que actúan hemos de considerar no sólo a los actores, sino también al coro. De esta cuestión nos ocuparemos al estudiar este elemento de la tragedia.

<sup>212</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b6ss, pp. 150s.

*Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la Retórica, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar o disminuir.*

*Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí (tragedia) deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?<sup>213</sup>*

*Observa Else que la compasión y el temor de que aquí se trata no son los que el lance patético, o la obra en general, debe suscitar en el espectador o en el lector, sino emociones que un personaje de la tragedia trata de despertar en otro personaje mediante el uso convincente del lenguaje. Así es, puesto que las pasiones a que se refiere este pasaje deben ser movidas por el discurso, y las otras, por la fábula<sup>214</sup>.*

*Por su parte V. García Yebra afirma que aquí Aristóteles opone las acciones trágicas al discurso ajustado a los preceptos de la Retórica. En la tragedia, la manifestación del pensamiento tiene que partir de las mismas formas que la Retórica enseña, es decir, demostración y refutación, suscitación de pasiones, amplificación y minoración. La diferencia está en que, en la tragedia, los efectos deben nacer espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza, mientras que, en el discurso, el que habla debe buscar tales efectos y producirlos deliberadamente con sus palabras<sup>215</sup>.*

#### **2. 2. 4. Elocución**

---

<sup>213</sup> ARISTÓTELES, *op. cit*, 1456a34ss, pp. 195s.

<sup>214</sup> ELSE, *Aristotle. Poetics...* *op. cit*, p.13.

<sup>215</sup> GARCÍA YEBRA, V. *op. cit*, p.311. La expresión griega  $\pi\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$  didaskalias también puede interpretarse, según LÓPEZ EIRE, *op. cit*, p. 126, como “sin explicación”, es decir, sin que medie la versión o explicación del orador, aunque las estrategias retóricas se usen para poner de relieve el pensamiento.

Es una de las partes cualitativas de la tragedia y uno de los medios para llevar a cabo la imitación trágica. El mismo Aristóteles nos dice que "*llamo elocución a la composición misma de los versos*"<sup>216</sup>. Y en 1450b13 -16 afirma que

*El cuarto de los elementos verbales es la elocución; y digo, [...] que la elocución es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa*<sup>217</sup>.

A final del capítulo 19, concretamente en 1456b8 -14, habla de los modos de elocución y dice así:

*Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que puede considerarse lo constituye los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.*

*Pues en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria.*

En verdad, estas observaciones tienen poco que ver con el valor intrínseco de la obra sino con su ejecución y dependen del director de escena y de las capacidades interpretativas de los actores. A través de tratados colaterales al teatro en sí podemos hacernos una idea de cómo eran las representaciones y de los papeles desempeñados por el director y los actores.

Establece Aristóteles las partes de toda elocución en elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación. Para Else el análisis del lenguaje que sigue interesa principalmente por lo que revela sobre el estado de la lingüística en la época de Aristóteles, aunque es posible que todo él, o partes de él, sean una ampliación

---

<sup>216</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449b34s, p. 146.

<sup>217</sup> GARCÍA YEBRA dice que es acertada la observación de ELSE al afirmar que en la elocución lo que cuentan son los elementos verbales en contraste con los demás elementos, es decir, la melopeya y el espectáculo. Aristóteles separa aquí en dos grupos las partes o elementos de la tragedia; en el primero incluye los elementos verbales: fábula, caracteres, pensamiento y elocución; en el segundo, la melopeya y el espectáculo. La melopeya va, en verdad, unida a las palabras y por lo tanto está estrechamente vinculada a los elementos verbales; pero sólo como aderezo, aunque es el más importante. Cfr. GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p.268.

posterior al texto del preceptista<sup>218</sup>. Lo mismo piensa Goya y Muniain al afirmar que este párrafo ha sido interpolado por algún comentarista griego posterior que lo trasladó a la *Poética*, tomando como base los libros de lógica del propio Aristóteles, especialmente los que hablan de la interpretación<sup>219</sup>.

Sin embargo E. Coseriu los considera originales y les concede gran importancia porque alguna de las soluciones propuestas por él siguen siendo válidas y son patrimonio común de la filosofía del lenguaje<sup>220</sup>.

Con respecto al "elemento" dice Aristóteles:

*Elemento es una voz indivisible, pero no una cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional; pues también los animales producen voces individuales, a ninguna de las cuales llamo elemento.*

*Son parte de ésta el (elemento) vocal, el semivocal y el mudo. [...]*

*Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica<sup>221</sup>.*

Con respecto a la sílaba dice:

*Es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro que tiene sonido; [...] pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la métrica<sup>222</sup>.*

Según V. García Yebra habría que entender, para adecuar las palabras de Aristóteles a la realidad de la lengua griega lo siguiente, mediante un pequeño cambio en el texto:

*Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro vocal; pues RP no es sílaba sin la A, pero sí con la A, como RPA<sup>223</sup>.*

---

<sup>218</sup> Cfr. GARCÍA YEBRA, V. op. cit, p.311.

<sup>219</sup> Cfr. GOYA Y MUNIAIN, op. cit, p.123.

<sup>220</sup> COSERIU, E. *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*, Stuttgart 1969, p.61.

<sup>221</sup> ARISTÓTELES, op. cit, 1456b22ss, p. 198.

<sup>222</sup> ARISTÓTELES, op. cit, 1456b34ss, p. 199.

Con relación a la conjunción afirma que

*Es una voz sin significado, que ni impide ni produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase, por ejemplo men, [...] de; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa<sup>224</sup>.*

Defienden los comentaristas que este pasaje está corrompido y el sentido permanece oscuro. De todos modos, los conceptos que tiene el preceptista de conjunción y de artículo no coinciden con nuestra postura actual.

Artículo

*Es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; por ejemplo amfi, peri, etcétera; o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significada, y es apta por naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio<sup>225</sup>.*

Nombre

*Es una voz convencional significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma; pues en los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado<sup>226</sup>.*

En el capítulo 21 se extiende exponiendo sus ideas en torno a las *especies del nombre*<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, pp.315s.

<sup>224</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456b38ss, pp. 199s.

<sup>225</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1457a6-10, p. 200.

<sup>226</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1457a10ss, pp. 200s.

<sup>227</sup> Como la exposición es interesante sobre todo lo que dice en torno a la metáfora y a la analogía, lo transcribimos completo.

*En cuanto a las especies del nombre, uno es simple, y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo gue “tierra”; y, otro, doble, y éste se compone bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre, o bien de*

## Verbo

*Es una voz convencional significativa, con idea de tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco» no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo<sup>228</sup>.*

## Caso

*Es propio del nombre o del verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras veces la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre». o bien los modos de expresarse el que habla, por ejemplo el de*

---

*partes significativas. Puede haber también nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, por ejemplo, Hermocaicojanto. Todo nombre es usual, o palabra extraña, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado.*

*Llamo usual al que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, a la que usan otros; de suerte que, evidentemente, un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos; sígonon, en efecto, es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña.*

*Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra, o según la analogía. Entiendo por desde el género a la especie algo así como “Mi nave está detenida”, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género, “Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo”, pues innumerable es mucho, y aquí se usa en su lugar. Desde una especie a otra especie, como “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo cortado con duro bronce”, pues aquí agotar quiere decir cortar y cortar quiere decir agotar; ambas son, en efecto, maneras de quitar.*

*Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podría usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así, por ejemplo, la copa es a Dionisio como el escudo a Ares. El poeta pues llamará a la copa “escudo de Dionisio”, y al escudo “copa de Ares”. O bien, la vejez es a la vida como la tarde del día; llamará, pues, a la tarde “vejez del día”, o como Empédocles, a la vejez “tarde de la vida” u “ocaso de la vida”. Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es “sembrar”, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho “sembrando luz de origen divino”. Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo “copa”, no “de Ares”, sino “sin vino”.*

*Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta; parece, en efecto, que hay algunos de esta clase, por ejemplo, érnogas con el de “sacerdote”. Puede ser también alargado o abreviado; es lo primero, si emplea una vocal más larga que la suya propia o una sílaba intercalada; lo segundo, si se le ha quitado algo suyo; alargado, como poleos con ómicron en lugar de omega; abreviado como kri, do... Alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra.*

*De los nombres en sí, unos son masculinos, otros femeninos, y otros intermedios. (Cada uno de ellos tiene su propia terminación y como en todas las lenguas hay excepciones a la regla general).*

<sup>228</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1457a14ss, p. 201.

*pregunta o mandato; pues «¿caminó?» y «¡camina!» es un caso de un verbo según estas especies<sup>229</sup>.*

## Enunciación

*Es una voz convencional significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo, la Iliada es una enunciación por unión, y la definición del hombre, por significar una sola cosa<sup>230</sup>.*

En el capítulo 22 Aristóteles habla de la excelencia de la elocución de la que afirma *consiste en que sea clara sin ser baja*. Se dan dos extremos posibles:

*La que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo la poesía de Cleofonte y la de Esténelo. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo<sup>231</sup>.*

---

<sup>229</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1457a18ss, pp. 201s.

<sup>230</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1457a23ss, p. 202.

<sup>231</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1458a18ss, pp. 208s. Cleofonte, según la Suda, fue un poeta trágico ateniense, autor de obras como *Acteón*, *Aquiles*, *Anfiarao*, *Bacantes*, *Dexámeno*, *Erígone*, *Leucipo*, *Persis*, *Télefo* y *Tiestes*. Su poesía es ejemplo de elocución clara, pero baja, a causa del abuso de vocablos usuales. En la *Retórica* lo censura también Aristóteles por unir nombres comunes con epítetos ornamentales, lo que produce un efecto cómico. Cleofonte se expresaba así como su dijese “¡Oh veneranda higuera!”.

Esténelo fue un poeta trágico contemporáneo de Aristófanes, quien en *Avispas* ridiculiza su pobreza diciendo que a causa de sus fracasos había vendido su vestuario. También lo atacó en *Gerytades*, “El gritón”, comparando las palabras de Esténelo con la sal y el vinagre. En las *Lakones* del comediógrafo Platón se acusa a Esténelo de plagio. En una colección de sentencias se atribuye a nuestro poeta el hexámetro siguiente: *el vino incluso a los prudentes empuja a la locura*.

Con respecto a la metáfora, si no se descubre fácilmente la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se torna enigmática, ininteligible. Quien lea por primera vez y sin contexto los versos de García Lorca:

*En la redonda  
encrucijada*



Con respecto a la palabra *vocablo*, transcripción de ónoma, se refiere no sólo al sustantivo o adjetivo sino también al verbo.

En 1458b1-5 afirma:

*También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopes y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad.*

Una vez expuestos los dos extremos, afirma que en el punto medio está la virtud:

*Hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad<sup>232</sup>.*

Poco después añade:

*La medida es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo<sup>233</sup>.*

Y finalmente observa:

*Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es*

---

*seis doncellas  
bailan.  
Tres de carne  
y tres de plata.*

se hallará frente a un verdadero enigma. Sólo cuando descubra que el poeta está hablando de la guitarra comprenderá que la redonda encrucijada es el orificio circular que se abre en la caja, y las seis doncellas, las cuerdas que vibran al ser pulsadas. Pero Aristóteles restringe más el sentido de enigma diciendo que su esencia consiste en unir términos inconciliables.

<sup>232</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1458a31ss, pp. 209s.

<sup>233</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1458b12ss, p. 211.

*indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos; las palabras extrañas, a los versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno*<sup>234</sup>.

En otro momento parece decir que también es conveniente, aunque con mesura, utilizar palabras extrañas y no sólo metáforas y vocablos usuales, como se desprende de este texto:

*Lo ventajoso que es, [...] su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad lo que decimos; así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, el verso resulta hermoso, y vulgar el otro. Esquilo [...] había escrito en el Filoctetes "una úlcera que come las carnes de mi pie" y Eurípides había puesto "devora"*<sup>235</sup>.

Si queremos completar el apartado dedicado a la elocución en la *Poética* no tenemos más remedio que recurrir a la *Retórica*. El propio Aristóteles afirma en repetidas ocasiones que tal o cual asunto de la elocución ha sido tratado en aquélla, pero la exposición contenida en ésta es más completa y ayuda a una mejor comprensión, dado lo sucinto, casi enumerativo, de todo lo referente al lenguaje. El libro III de la *Retórica* es indispensable para nuestro propósito. Casi todo él está dedicado a la expresión y, si bien el filósofo está pensando en la oratoria, no es menos cierto que muchas de sus observaciones son extrapolables y válidas para su aplicación al lenguaje poético.

Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a la *Poética* no nos interesa el problema suscitado entre los críticos acerca de la elaboración de dicho tratado; ni si fueron los peripatéticos quienes establecieron el orden con que lo encontramos hoy; ni si fue construido antes o después de la elaboración de la *Retórica*; ni si la disposición del

---

<sup>234</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1459a4ss, pp. 213s.

<sup>235</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1458b15ss, pp. 211s.

mismo es del propio Aristóteles o hay partes en el texto añadidas con posterioridad. Solamente nos interesa el contenido, sus afirmaciones, la doctrina expuesta. Todo aquello que nos permite completar esa parte cualitativa de la tragedia.

Afirma el Estagirita que es imprescindible conseguir una expresión adecuada si queremos lograr un efecto, no importa de la naturaleza que sea. Es un principio innegable y sin oposición posible. Por lo tanto, si el orador elige la suya, el poeta hará lo mismo, teniendo en cuenta que los fines son distintos. Aunque solamente nos interesa esto último, sobre todo en relación con la tragedia, no es menos cierto que puede haber material aprovechable aplicado al discurso que puede transferirse al lenguaje poético. El mismo Aristóteles parece estar convencido de ello cuando afirma lo siguiente:

*Pero el caso es que esta <representación oratoria> tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral y que, por otra parte, de ella se han ocupado un poco algunos autores [...] <sup>236</sup>.*

Es decir, tanto en un caso como en otro, para lograr una buena representación es necesaria una expresión adecuada. Si representamos, la naturaleza concede esta gracia al actor; si deseamos expresarnos bien, debemos estudiar y seleccionar. Esto lo encontramos explícito de esta manera:

*[...] la representación teatral es un don de la naturaleza y bastante poco susceptible de arte, mientras que, en lo que concierne a la expresión, queda dentro del arte <sup>237</sup>.*

Además hace una observación muy interesante. Para él, los poetas fueron quienes iniciaron el estudio y, en consecuencia, la aplicación de los recursos expresivos y lo hicieron desde el comienzo de la creación con finalidad artística. También cree que lo llevaron a cabo por necesidad, según se desprende de estas palabras:

---

<sup>236</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, III 1, 1404a12ss, p. 483.

<sup>237</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, III 1, 1404a16ss, p. 483.

[...] puesto que los nombres son imitaciones y, por otra parte, la voz es, de todos nuestros órganos, el más adecuado a la imitación. Y en razón de esto se constituyeron las artes: la recitación épica y la representación teatral, además de otras<sup>238</sup>.

Deducimos de sus propias palabras que en origen la expresión fue poética pero, al extenderse a otros menesteres, fue preciso adecuarla a las distintas finalidades. Por eso la expresión del discurso, en esencia, es distinta de la de la poesía. Es más, la expresión no es inamovible; cambia con el transcurrir del tiempo:

*Y lo prueba lo que luego ha sucedido, dado que ni siquiera los autores de tragedias emplean ya el mismo modo de expresarse, sino que, así como cambiaron del tetrámetro al yambo, por ser éste, entre los metros, más semejante a la prosa que los demás, así también, entre las palabras, abandonaron todas aquéllas que están fuera del lenguaje corriente, con las que adornaban sus poemas sus predecesores y, aun hoy, los que todavía componen hexámetros<sup>239</sup>.*

Para él, la virtud más evidente de la expresión debe ser la claridad y para conseguirla es necesario hacer una selección de estos recursos<sup>240</sup>:

- Empleo de una expresión adecuada.
- Recurrencia a una selección de palabras.
- Uso moderado de epítetos y diminutivos.

Al igual que hay medios favorables, el empleo de otros puede dificultar la consecución de una expresión idónea<sup>241</sup>. Selecciona los siguientes:

- Uso indiscriminado de términos compuestos.
- Empleo de términos desusados.
- Epítetos improcedentes.
- Metáforas inadecuadas.

Si estamos atentos, advertimos que Aristóteles está estableciendo con ello una léxico-semántica apta para los discursos, aunque recurre en numerosas ocasiones a compararla con el empleo que de los mismos recursos hace el poeta. Una vez más

---

<sup>238</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 1, 1404a21ss, p. 484.

<sup>239</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 1, 1404a29ss, p. 485.

<sup>240</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 2, 1404bss, pp. 485ss.

<sup>241</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 3, 1405bss, pp. 494ss.

afirma que las discusiones teóricas en torno a estas cuestiones han sido expuestas en la *Poética*, si bien teniendo en cuenta que la claridad en la creación literaria no es tan necesaria como en el discurso. La oratoria tiene sus propias exigencias y el autor llega a afirmar que los nombres y los verbos producen claridad si son específicos, entendiendo por esto los nombres comunes, y nos dice que de los otros ya ha hablado en la *Poética*, pues con ellos se enriquece la exornación y deben ser evitados por el orador. Todo esto dentro de una posición moderada, pues un discurso a veces los necesita para producir goce en el auditorio:

*Y por ello conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer. Ahora bien, la poesía tiene muchos recursos de esta clase, que le son ajustados [...]; pero, en cambio, en la prosa sencilla estos recursos son mucho más pequeños, porque también es más pequeño el tema de sus proposiciones<sup>242</sup>.*

Deducimos, en consecuencia, que mucho de cuanto dice acerca de la expresión puede, sin dificultad alguna, aplicarse a la elocución desarrollada en la *Poética*.

El segundo recurso propuesto consiste en recurrir a la selección de palabras. Viene a decir que el discurso se compone de nombres y verbos y que dichas especies han sido establecidas por él en la *Poética*. A pesar de ello, insiste en que los desusados, compuestos y creados mediante el neologismo deben ser evitados en la prosa, pues tienen tendencia a la elevación y son más propios de la poesía, mientras que los específicos, apropiados y las metáforas son más idóneas para la prosa pero sin ser excluyentes.

Dedica un apartado especial a la metáfora, pero nos hace observar que ha tratado de ella en la *Poética* y, sin embargo, es necesaria para el discurso pues éste dispone de menos recursos que la poesía. Comienza afirmando que la metáfora proporciona claridad, placer y extrañeza. Debe, en consecuencia, ser ajustada. Para conseguir dicho ajuste se parte de la analogía, medio el más adecuado si se tiene en cuenta que:

---

<sup>242</sup> ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, III 2, 1404b10ss, p. 487.

*Si lo que se pretende es hacer más hermoso algo, la metáfora habrá de sacarse de lo que hay mejor dentro del mismo género; y si es censurar, de lo que haya peor*<sup>243</sup>.

Por eso Eurípides se equivoca en el *Télefo* al decir *reinando sobre el remo y desembarcando en Misia*<sup>244</sup>, lo que no es adecuado pues “reinar” excede en dignidad al objeto en cuestión.

También se puede errar en las sílabas, sobre todo si son signos desagradables al oído, así como no es prudente tomar metáforas de cosas lejanas. En general, es preferible obtenerlas de cosas bellas, pues la belleza del nombre radica en el sonido o en lo significado por él. Hay que ser cautos en el empleo de los epítetos y diminutivos; sin ellos, la expresión es posible; si se emplean muchos, se tiende a la ampulosidad, y utilizados de cualquier manera, crean esterilidad<sup>245</sup>.

Ésta debe ser evitada y, por lo tanto, debe huirse de las causas que hacen estéril la expresión en el discurso, no en la poesía<sup>246</sup>. Son las siguientes:

- Empleo de nombres compuestos. Pueden dar apariencia poética a causa de su composición. Son aptos para el discurso literario.
- Uso de términos anticuados y en desuso.
- Recurrencia a epítetos improcedentes, más aptos para el lenguaje poético.
- Utilización de metáforas impropias; no casan con el discurso pero sí con la poesía.

De todo lo anterior deducimos que el lenguaje poético necesita del empleo de nombres compuestos, siempre con moderación. Llamen la atención del lector o del oyente y producen extrañeza por su novedad. También pueden definir un estilo. Es indudable que los epítetos son más propios de la lengua poética; confieren expresividad y ayudan a crear matices y cualidades enriquecedoras de la sustancia. Así también el empleo de metáforas, que siempre han sido más idóneas para la poesía; crean audaces combinaciones analógicas, y si son impropias, llaman la atención, evitando en la medida de lo posible caer en la oscuridad.

Para Aristóteles las imágenes son metáforas, pues se diferencian muy poco de ellas. Sin embargo, el ejemplo por él aducido parece más un símil; ahora bien, tiene razón al afirmar que su uso no es propio del discurso por su carácter poético, de donde

---

<sup>243</sup> ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, III 2, 1405a15ss, p. 492.

<sup>244</sup> A. NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1856, fr. 705.

<sup>245</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, III 2, 1405a31ss, p. 493.

<sup>246</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit*, III 3, 1405b35ss, p. 497.

deducimos su necesidad en poesía. Llegamos a la conclusión de que cuanto el filósofo está exponiendo acerca de la expresión en el discurso es muy útil para el lenguaje poético, sobre todo cuando hace la observación acerca de que tal o cual recurso es más propio de la lengua del poeta que de la del orador. En consecuencia, todo cuanto expone en el libro III de la *Retórica* viene a ser complemento indispensable de los principios enunciados en la *Poética* acerca de la elocución y evidencia que el Estagirita concede a la forma especial relevancia, pues a través de ella se nos manifiesta su eficacia<sup>247</sup>.

Tras estas consideraciones, afirma que una expresión correcta debe cumplir los requisitos siguientes<sup>248</sup>:

-Se extiende sobre las conjunciones o elementos de relación. Nosotros hemos de tener en cuenta que el concepto que de ellas tenía supera con mucho la moderna acepción de la misma. Para él forman parte de las conjunciones, determinados elementos relacionados con el nombre, la rección y todo cuanto suponga un progreso analítico del discurso.

-Hay que saber expresarse con los términos particulares y no con otros que los contienen.

-No se deben emplear palabras ambiguas.

-Es preciso distinguir con nitidez los géneros de los nombres.

-Saber nombrar correctamente lo múltiple, lo poco y lo uno. Es decir, respetar la concordancia.

Ahora bien, si deseamos que la expresión sea solemne, hemos de recurrir a los recursos siguientes<sup>249</sup>:

-Emplear una oración en lugar del nombre correspondiente por el sentido.

-Evidenciar las cosas por medio de metáforas y epítetos.

-Poner en plural lo singular como lo utilizan los poetas.

-No unir palabras, sino a cada cosa la suya.

-Utilizar conjunciones, aunque, si se quiere lograr concisión, se pueden suprimir sin que su supresión suponga un atentado al sentido.

---

<sup>247</sup> TAMBA-VEYNE, "Metaphore et comparaison selon Aristote" Rev. Et. Grecq., 92 (1979), pp. 77ss.

<sup>248</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, III 5, 1407a20ss, pp. 504ss.

<sup>249</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh. op. cit.*, III 6, 1407b26ss, pp. 509ss.

También se puede pretender que la expresión sea adecuada, es decir, dé lugar a que las pasiones y los caracteres guarden analogía con los hechos establecidos y, en este caso, es necesario tener en cuenta lo siguiente<sup>250</sup>:

-Los asuntos solemnes deben tratarse con solemnidad; los hechos banales sin gravedad; a la palabra sencilla no se le puede poner adornos.

-La expresión debe ser capaz de reflejar las pasiones.

-La expresión del talante se consigue cuando va acompañada de la forma adecuada, según el género y el modo de ser. El género está muy vinculado a la edad y el modo de ser a lo que cada uno es en la vida y representa.

Aunque Aristóteles tuviera presente en esta obra el discurso como motivo de reflexión y estuviera pensando en él al estructurar todo lo relacionado con la expresión, no es menos cierto que en numerosas ocasiones ejemplifica con modelos tomados a los poetas, épicos y dramáticos, de donde deducimos que gran parte de cuanto ha dicho puede ser aplicado, sin problema alguno, al discurso poético, y esto es lo que nos ha movido a hacer esta síntesis de carácter complementario.

### 3. CORO

Aunque trata de él muy parcamente, Aristóteles concede al coro una gran importancia, especialmente como elemento cuantitativo que contribuye a la esencial unidad de la tragedia. La parte coral de una tragedia puede ser considerada desde dos ángulos: teniendo en cuenta su contenido o sólo en cuanto composición musical. Este segundo aspecto entra de lleno dentro del concepto de “melopeya”, uno de los seis elementos cualitativos que el griego reconoce para toda tragedia. Recordemos el pasaje concreto:

*Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya*<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Rh, op. cit.*, III 7, 1408a10ss, pp. 512ss.

<sup>251</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450a7ss, p. 147.



El espectáculo y la melopeya no son elementos verbales; sólo existen en la representación de una obra. Por eso Aristóteles los considera simplemente “aderezos”:

*[...] la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas<sup>252</sup>.*

El estudio de la melopeya y el espectáculo quedan fuera de la empresa que nos hemos trazado, pues lo que nos interesa es establecer el corpus teórico que Aristóteles ideó para la tragedia en cuanto texto escrito, no en cuanto representación. No creemos que nuestro propósito constituya un atentado al ideario del griego, puesto que el propio Aristóteles afirmó con claridad meridiana que:

*[...] la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores<sup>253</sup>.*

*La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece<sup>254</sup>.*

*[...] la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad<sup>255</sup>.*

El coro en cuanto contenido no nace con la tragedia, pues no debemos olvidar que el ditirambo era un himno cantado en honor de Dionisos. Por eso no debe extrañarnos que en la tragedia primitiva sólo dramatizara el coro. Posteriormente, Tespis introdujo un actor para que el coro tuviera algún descanso; luego, Esquilo añadió el segundo y, finalmente, Sófocles el tercero:

---

<sup>252</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b16ss, p. 151.

<sup>253</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1450b19s, p. 151.

<sup>254</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453b3ss, p. 173.

<sup>255</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1462a11ss, p. 237.

*En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres[...]*<sup>256</sup>.

Por lo tanto, no es sorprendente que el coro sea considerado por Aristóteles como uno más de los actores. Sus palabras no admiten dudas:

*En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción*<sup>257</sup>.

Es decir, el contenido del coro, al formar parte del cuerpo de la tragedia e implicarse en la acción, tiene que estar en estrecha relación con ella. Así, si toda tragedia debe inspirar compasión y temor a través del yerro que lleva a un personaje intermedio de una situación de dicha a otra de desdicha, es indudable que el coro mediante su pensamiento o esencia debe contribuir a emitir el juicio moral que el autor expresa mediante la catástrofe. Es oportuno este comentario de Goya y Muniain:

*No será parte del todo si las cosas que canta ó recita son ajenas del argumento de la Tragedia*<sup>258</sup>.

Debía ser frecuente entre las obras analizadas por el Estagirita encontrar tragedias en las que sus autores habían incorporado un coro no sentido como parte del conjunto de la obra, pues en su *Poética* apostilla que el contenido del coro debía ser

*no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?*<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1449a15ss, p. 140.

<sup>257</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456a25ss, pp. 194s.

<sup>258</sup> GOYA Y MUNIAIN, *op. cit.*, p. 121, citado por GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 310.

<sup>259</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1456a27ss, p. 195.

E. de Sousa hace un comentario muy interesante:

Podemos comprobar la observación hecha por Aristóteles con respecto a Eurípides si tomamos como ejemplo dos momentos de la intervención del coro en su tragedia *Electra*. En el primero, vemos cómo el final del texto inmediatamente antes de la intervención del coro muy poco tiene que ver con el contenido de éste, puesto que el texto tiene como protagonista a Electra que está conversando con el Labrador acerca de la identidad de Orestes, mientras que el coro nos va a recitar las imágenes artísticamente labradas en las armas de Aquiles, guerrero valeroso que fue entre las tropas del rey Agamenón:

*CORO*

*Estrofa 1.<sup>a</sup>*

*Naves ilustres que un día arribasteis a Troya con incontables remos escoltando la danza de las Nereidas cuando saltaba el delfín amante de la flauta ante las proas de oscuros espolones retorciéndose, acompañando al hijo de Tetis, ligero en el salto de sus pies, a Aquiles, junto con Agamenón hasta las riberas del Simoeis en Troya.*

*Antístrofa 1.<sup>a</sup>*

*Las Nereidas dejaron las alturas de Eubea y llevaron el escudo, armadura de oro, trabajo de los yunques de Hefesto y por el Pelión y por los hondos valles de la Sagrada Osa, atalaya de las Ninfas, buscaban al muchacho donde un jinete lo crió como padre para luz de la Grecia, el hijo de la marina Tetis, pie veloz para bien de los Atridas.*

*Estrofa 2.<sup>a</sup>*

*A alguien que de Ilión venía, en el puerto de Nauplio oí decir, ¡oh hijo de Tetis!, que en el orbe de tu ilustre escudo hay estas figuras, terror para los frigios: que en la base del escudo, en su borde, Perseo, el segador de cuellos, sostiene la cabeza de*

---

*Aquí Aristóteles aponta quatro maneiras de proceder em relação às partes líricas: 1) em Sófocles, os corais estão perfeitamente integrados na ação dramática; 2) em Eurípides, a relação é mais frouxa; 3) outros poetas compuseram coros que nada tinham que ver com a ação dramática representada, e, finalmente 4) em face deste último procedimento, os mestres de coros passaram a intercalar (.....) entre os episódios, quaisquer corais, -mesmo os que pertenciam orgânicamente a outras tragédias-, no drama que, na ocasião, se proponham exhibir. (SOUZA, E. DE, Aristóteles. Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de ..., Porto Alegre 1966, p. 140, citado por GARCÍA YEBRA, loc. cit).*

*Gorgona con sandalias aladas sobre el mar y con él está Hermes, pregonero de Zeus, el hijo montaraz de Maya.*

*Antístrofa 2.<sup>a</sup>*

*Y en medio del escudo brillaba radiante el carro redondo del sol con yeguas aladas y los coros celestes de astros, las Pléyades, las Híades que ante los ojos de Héctor rotaban. Sobre el casco de oro trabajando la Esfinge llevando entre sus uñas un trofeo ganado por sus cantos. En la coraza que rodea sus flancos una leona que respira fuego apresura la marcha con sus zarpas cuando ve al potro de Pirene.*

*Epodo*

*En la homicida lanza saltan cuatro caballos y el polvo vuela por sus lomos. ¡Hija de Tindáreo, de malos pensamientos, tus amores mataron al rey de guerreros tan esforzados en la lucha! Por tanto, algún día los hijos de Urano te darán la muerte. Sí, todavía he de ver, todavía, la sangre correr por el hierro de tu garganta enrojecida<sup>260</sup>.*

En este otro ejemplo, Orestes y Electra planean la muerte de Egisto y Clitemnestra contando con toda clase de detalles dónde los van a sorprender, mientras que lo que desarrolla el coro es la historia de un cordero cuya posesión va a significar la ruina de los Pelópidas, que en el fondo son los antepasados de Agamenón y Egisto:

*CORO*

*Estrofa 1.<sup>a</sup>*

*Está en venerable leyenda la historia de que un día Pan, despensero de los campos, tomó a un cordero de los montes argivos, de hermoso y dorado vellón, de debajo de su tierna madre y lo conducía soplando dulce música con el bien trabado caramillo. Y un heraldo apostóse en un poyo de piedra y gritó: «Al ágora, al ágora, Miceneos, id a ver la visión de unos reyes felices.» y los coros celebraban la casa de los Atridas.*

*Antístrofa 1.<sup>a</sup>*

---

<sup>260</sup> EURÍPIDES, *Electra*, op. cit., vv. 432ss.

*Se expusieron incensarios de oro; brillaba sobre los altares el fuego en la ciudad de Argos. La flauta, servidora de las Musas, cantaba hermosísimos sonos; se desbordaban amables cantos por el cordero de oro. Y luego ... la trampa de Tiestes; en oculto lecho persuadió a la esposa querida de Atreo y llevó a su casa aquel portento. Volviendo a la plaza proclama que tiene en su casa la oveja dotada de cuernos y de vellón de oro.*

*Estrofa 2.<sup>a</sup>*

*Entonces fue, entonces fue cuando Zeus cambió el curso brillante de los astros y la luz del sol y el blanco rostro de la aurora. El sol cabalgó hacia poniente con la llama ardiente de su fuego divino y las nubes, henchidas de agua, hacia la Osa.*

*El asiento de Amón se agostó sin probar el rocío, sin recibir la hermosísima lluvia de Zeus.*

*Antístrofa 2.<sup>a</sup>*

*Se dice -mas poco crédito doy- que el sol de aspecto dorado se tornó cambiando de posición para mal de los hombres, por castigar a los mortales. Los mitos que asustan a los hombres son convenientes para el culto de los dioses. Te olvidaste de ellos y mataste a tu esposo, oh hermana de gloriosos hermanos<sup>261</sup>.*

En cuanto a Sófocles, Aristóteles sostiene, como hemos visto más arriba, que sus coros están estrechamente vinculados con el desarrollo del texto. Podemos ejemplificar con *Las Traquinias*. En esta tragedia la participación del coro en el decurso de los hechos se observa ya desde el principio de la obra, cuando el mensajero informa a Deyanira que Licas le ha ocultado aspectos claves en su relato sobre la situación de Heracles y el origen de una de las cautivas que lleva a palacio. Deyanira, enterada del origen noble de Yole y de los sentimientos de su esposo hacia ella, pide consejo al coro:

*DEYANIRA.- ¿Qué debo hacer, mujeres? Porque yo con estas palabras de ahora me encuentro turbada.*

---

<sup>261</sup> EURÍPIDES, *Electra*, op. cit., vv. 699ss.

*CORO.*

*Ve y pregunta al hombre, pues tal vez dijera la verdad si quisieras interrogarle con rigor.*

*DEYANIRA.- Sí, iré. No te falta razón en lo que dices*<sup>262</sup>.

Más tarde, cuando Deyanira unta el manto con la sangre del centauro se desahoga con el coro contándole el plan que ha trazado:

*DEYANIRA.- Mientras el extranjero, amigas, preparado para salir, habla en la casa a las jóvenes cautivas, me vengo hasta vosotras a la puerta, a escondidas, para contaros, por una parte, lo que con mis manos acabo de preparar, y, por la otra, para lamentarme con vosotras de lo que sufro.*

*En efecto, no creo haber recibido a una doncella, sino a una desposada, [...].Y ahora somos dos las que esperamos los abrazos bajo la misma manta.*

*[...] Os voy a hablar del medio que tengo para liberarme. Tenía yo, desde hace tiempo, un regalo de un viejo centauro, oculto en un cofre de bronce, regalo que cogí, siendo aún una niña, de las mortales heridas de Neso.*

*Y el centauro, al morir, dijo sólo: [...] Si tomas en tus manos sangre coagulada de mis heridas, en donde la hidra de Lerna bañó sus flechas envenenadas de negra hiel, tendrás en ello un hechizo para el corazón de Heracles, de modo que aquél no amará más que a ti a ninguna mujer que vea. Habiendo reflexionado sobre esto, ¡oh amigas! -pues lo tenía bien guardado en casa desde la muerte de aquél-, impregné esta túnica, ajustándome a cuantas cosas me dijo mientras aún tenía vida.*

*CORIFEO.- Si tú tienes alguna confianza en lo que has hecho, nos parece que no has tomado una mala decisión*<sup>263</sup>.

Y a medida que el desasosiego y la zozobra anidan en su ánimo busca asidero en el coro, mediante su diálogo con él (vv. 664 ss). Asimismo, cuando Deyanira se suicida el coro se interesa por este devenir trágico de los acontecimientos, manteniendo finalmente un vivo diálogo con la nodriza (vv: 814 ss).

---

<sup>262</sup> SÓFOCLES, *Las Traquinias*, op. cit., vv. 385ss.

<sup>263</sup> SÓFOCLES, *Las Traquinias*, op. cit., vv. 531ss.

También podemos ejemplificar con *Antígona*. Creonte hace llamar al coro y, en un momento del diálogo que mantienen, le comunica la orden que ha dado: nadie debe enterrar a Polinices:

*CREONTE.-*

*[...] he hecho proclamar un edicto a los ciudadanos acerca de los hijos de Edipo. A Eteocles, que murió luchando por la ciudad tras sobresalir en gran manera con la lanza, que se le sepulte en su tumba y que se le cumplan todos los ritos sagrados que acompañan abajo a los cadáveres de los héroes. Pero a su hermano -me refiero a Polinices-, que en su vuelta como desterrado quiso incendiar completamente su tierra patria y a las deidades de su raza, además de alimentarse de la sangre de los suyos, y quiso llevárselos en cautiverio, respecto a éste ha sido ordenado por un heraldo a esta ciudad que ninguno le tribute los honores postreros con un enterramiento, ni le llore. Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista.*

*CREONTE.- [...] no os ablandéis ante los que desobedezcan esta orden.*

*CORIFEO.- Nadie es tan necio que desee morir.*

*CREONTE.- Éste, en efecto, será el pago<sup>264</sup>.*

Cuando el guardián sorprende a Antígona enterrando a su hermano, el coro también participa en la acción, dialogando con aquél:

*(Entra el Guardián arrastrando a Antígona.)*

*CORIFEO.- Atónito quedo ante un prodigio que procede de los dioses. ¿Cómo, si yo la conozco, podré negar que ésta es la joven Antígona? ¡Ay desventurada, hija de tu desdichado padre Edipo! ¿Qué pasa? ¿No será que te llevan porque has desobedecido las normas del rey y ellos te han sorprendido en un momento de locura?*

*GUARDIÁN.- Ésta es la que ha cometido el hecho. La cogimos cuando estaba dándole sepultura. Pero, ¿dónde está Creonte?*

*CORIFEO.- Oportunamente sale de nuevo del palacio<sup>265</sup>.*

---

<sup>264</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit, vv. 194ss.

<sup>265</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit, vv. 376ss.

También se encuentra en medio de la conversación que mantienen Creonte y su hijo, Hemón:

*CREONTE.- ¡Oh hijo! ¿No te presentarás irritado contra tu padre, al oír el decreto irrevocable que se refiere a la que va a ser tu esposa? ¿O sigo siéndote querido de todas maneras, haga lo que haga?*

*HEMÓN.- Padre, tuyo soy y tú me guías rectamente con excelentes consejos que yo seguiré. Ningunas bodas son para mí más importantes de obtener que tu recta dirección.*

*CREONTE.- [...] Y, así, hay que ayudar a los que dan las órdenes y en modo alguno dejarse vencer por una mujer. Mejor sería, si fuera necesario, caer ante un hombre, y no seríamos considerados inferiores a una mujer.*

*CORIFEO.- A nosotros, si no estamos engañados a causa de nuestra edad, nos parece que hablas con sensatez en lo que estás diciendo<sup>266</sup>.*

Asimismo, conversa con Antígona momentos antes de ser conducida a la caverna:

*CORO.- Llegando a las últimas consecuencias de tu arrojo, has chocado con fuerza contra el elevado altar de la Justicia, oh hija. Estás vengando alguna prueba paterna.*

*Antístrofa 2.<sup>a</sup>*

*ANTÍGONA.- Has nombrado las preocupaciones que me son más dolorosas, el lamento tres veces renovado por mi padre y por todo nuestro destino de ilustres Labdácidas. ¡Ah, infortunios que vienen del lecho materno y unión incestuosa de mi desventurada madre con mi padre, de la cual, desgraciada de mí, un día nací yo! Junto a ellos voy a habitar, maldita, sin casar. ¡Ah, hermano, qué desgraciadas bodas encontraste, ya que, muerto, me matas a mí, aún con vida!*

*CORO.- Ser piadoso es una cierta forma de respeto, pero de ninguna manera se puede transgredir la autoridad de quien regenta el poder. Y, en tu caso, una pasión impulsiva te ha perdido<sup>267</sup>.*

---

<sup>266</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit., vv. 632ss.

<sup>267</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit., vv. 853ss. Estas palabras del coro recogen buena parte del pensamiento de la obra.



Finalmente, juega un papel importante en la contraorden emitida por Creonte como consecuencia del vaticinio de Tiresias:

*CORIFEO.- El adivino se va, rey, tras predecirnos terribles cosas. Y sabemos, desde que yo tengo cubiertos éstos mis cabellos, antes negros, de blanco, que él nunca anunció una falsedad a la ciudad.*

*CREONTE.- También yo lo sé y estoy turbado en mi ánimo. Es terrible ceder, pero herir mi alma con una desgracia por oponerme es terrible también.*

*CORIFEO.- Necesario es ser prudente, hijo de Meneceo.*

*CREONTE.- ¿Qué debo hacer? Dime. Yo te obedeceré.*

*CORIFEO.- Ve y saca a la muchacha de la morada subterránea. Y eleva un túmulo para el que yace muerto.*

*CREONTE.- ¿Me aconsejas así y crees que debo concederlo?*

*CORIFEO.- Y cuanto antes, señor. Pues los daños que mandan los dioses alcanzan pronto a los insensatos.*

*CREONTE.- ¡Ay de mí! ¡Con trabajo desisto de mi orden, pero no se debe luchar en vano contra el destino!*

*CORIFEO.- Ve ahora a hacerlo y no lo encomiendes a otros.*

*CREONTE.- Así, tal como estoy, me marcharé. Ea, ea, servidores, los que estáis y los ausentes, coged en las manos hachas y lanzaos hacia aquel lugar que está a la vista. Mientras que yo, ya que he cambiado mi decisión a ese respecto, igual que la encarcelé, del mismo modo estaré presente para liberarla. Temo que lo mejor sea cumplir las leyes establecidas por los dioses mientras dure la vida<sup>268</sup>.*

En el capítulo doce de la *Poética* Aristóteles se extiende sobre las partes cuantitativas de la tragedia, imputables a todas, y que son: prólogo, episodio, éxodo y parte coral subdividida en párodo y estásimo. Sin embargo, el preceptista no las define sino que las sitúa en el lugar concreto en el que deben ir con relación a las demás, así:

El Prólogo es la parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro.

El Episodio es la parte completa de la tragedia entre cantos corales completos.

---

<sup>268</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit, vv. 1091ss.

El Éxodo es la parte completa de la tragedia después de la cual no hay intervención del coro.

El Párodo es la primera manifestación del coro.

El Estásimo es la parte del coro sin anaspeto ni troqueo.

El Como es una lamentación común al coro y a la escena una vez producida la catástrofe<sup>269</sup>.

#### 4. CONSEJOS A LOS POETAS. PROBLEMAS CRÍTICOS Y SOLUCIONES

Todavía en el ámbito de la fábula o argumento, esencial para Aristóteles, en el capítulo 17, el autor da unos consejos prácticos a los poetas destacando que lo primero que deben hacer es tener ante sus ojos la fábula y procurar su trabazón, poniéndose en el lugar del espectador, y adoptar las actitudes que quieren que adopten sus personajes, pues si aquéllos sienten las pasiones que éstos deben sentir, conseguirán mejor hacérselas sentir a ellos y lograrán que las expresen adecuadamente poniendo en sus labios las palabras más propias:

*Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.[...] Y, en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado<sup>270</sup>.*

Por eso dice a continuación que *la poesía es de hombres de talento o de exaltados, pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente, es*

---

<sup>269</sup> Para una visión actualizada de los elementos cuantitativos de la tragedia, tanto desde el punto de vista formal como funcional, véase el documentado trabajo de P. P. FUENTES GONZÁLEZ, “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función” *Florentia Iliberritana* 18 (2007) 27-67.

<sup>270</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455a22ss, pp. 187s. Por “actitudes”, *schémata*, entienden unos los “gestos y posturas” que deben adoptar los actores en las representaciones (: Lucas, con objeciones; López Eire); otros, “figuras y formas del lenguaje” (: Else); otros, “actitudes mentales y emocionales” (: García Yebra), lo que parece más en consonancia con el texto que sigue. LÓPEZ EIRE, p. 125, subraya muy acertadamente el valor de las estrategias persuasivas de índole psicológica que, junto con las racionales, pone aquí de relieve Aristóteles, autor también de una retórica en la que trató detalladamente de ambos tipos de recursos.

decir, unos y otros adoptan con facilidad las actitudes que luego reproducen en sus personajes<sup>271</sup>.

En un momento determinado del primer pasaje se lee y *de ningún modo dejará de advertir las contradicciones*. Estas son una de las cinco faltas que se pueden reprochar a los poetas. Volveremos a ellas al hablar de las otras especies de censuras.

Aristóteles da tres consejos prácticos más a los poetas:

*Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar el argumento*<sup>272</sup>.

*A continuación, puestos ya los nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados*<sup>273</sup>.

*En los dramas los episodios son breves*<sup>274</sup>.

En el capítulo 25, en el ámbito de los problemas y críticas que se plantean al poeta, habla Aristóteles de las licencias que se le pueden permitir o no a éste, tanto a la hora de llevar a cabo la imitación como a la hora de utilizar la elocución, que es uno de los medios para llevar a buen término la imitación trágica y que ha sido especialmente tratado en los caps. 20-22:

---

<sup>271</sup> Aristóteles postula aquí dos orígenes para la poesía: por un lado, el talento, que permite a determinados poetas urdir racionalmente las situaciones; por otro, la exaltación, que saca de sí a otros y los pone en trance de creación poética. Platón había generalizado este segundo origen de la poesía. Es interesante el pasaje de *Ion* 533e-534a: *pues todos los buenos poetas épicos dicen todos estos bellos poemas, no apoyándose en arte, sino inspirados y poseídos por la divinidad, y los buenos poetas líricos lo mismo; así como los coribantes no danzan cuando están en su juicio, tampoco los poetas líricos componen estos bellos cantos cuando están cuerdos, sino que después de haber penetrado en la armonía y en el ritmo, caen en éxtasis y, poseídos, del mismo modo que las bacantes sacan miel y leche de los ríos poseídas, pero en su juicio no, también el alma de los poetas líricos hace esto, como ellos mismos dicen. Nos dicen, en efecto, los poetas que nos traen sus cantos de fuentes que manan miel y recogiendo de ciertos jardines y bosquecillos de las Musas como las abejas, volando también ellos de este modo. Y dicen verdad. Es, en efecto, cosa leve un poeta, y alada y sacra, y no es capaz de componer hasta que se apodera de él la divinidad y pierde el juicio y sale de él la razón.* Y en la *Apología* 22bc hace decir a Sócrates que los poetas componen, no por sabiduría, sino por cierta disposición natural y poseídos por alguna divinidad. Esta misma teoría la expone en otros diálogos tales como *Banquete*, *Fedro*, *Leyes*.

<sup>272</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455a34ss, pp. 188s.

<sup>273</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455b12s, p. 189.

<sup>274</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1455b15s, p. 190.

*Puesto que el poeta es imitador [...] necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una locución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas*<sup>275</sup>.

En otro momento puntualiza: *no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética*. Estas palabras son una réplica al argumento defendido por Platón que había insistido en la necesidad de la corrección en la poesía y que se debía aplicar a ésta el mismo criterio que a la política.

Hecha esta observación, afirma:

*En cuanto a la poética[...], su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; mas si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella[...]*

*Si se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte, si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor. Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues si es posible, no se debe errar en absoluto.*

*[...] yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido*<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> ARISTÓTELES, *op. cit*, 1460b8ss, pp. 225s.

<sup>276</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit*, 1460b14ss, pp. 226ss, donde la persecución -Il. 21,136-247- se pone como ejemplo de lo maravilloso irracional, que tiene más cabida en la epopeya que en la tragedia. En la persecución de Héctor por Aquiles se dan tres circunstancias irracionales: en primer lugar, Héctor espera a su adversario ante las puertas Esceas, impaciente por pelearse con él, sin atender a las súplicas y lágrimas de Príamo y Hécuba, para que se refugie en la ciudad; pero, apenas ve cerca de sí a Aquiles, huye lleno de temblor y espanto; en segundo lugar, Aquiles, velocísimo en la carrera, no puede dar alcance a Héctor, que, animado y fortalecido por Apolo, consigue completar tres vueltas en torno a la ciudad; no obstante, cada vez que Héctor trata de acercarse a las puertas de la ciudad, Aquiles se le adelanta y le corta el paso; por último, en la cuarta vuelta, Apolo abandona de pronto a Héctor, y acude

Los ejemplos que Aristóteles pone sobre los animales posiblemente nos remiten a la sección de sus tratados biológicos que se ocupa de los animales (*Investigación sobre los animales, Partes de los animales, Marcha de los animales, etc.*). Platón en la *República*, censuraba a Homero porque, desconociendo la medicina, la estrategia, la política... aparentaba en sus cantos conocer estas artes. Aristóteles le replica distinguiendo dos clases de errores en la poética: uno, consustancial a ella, que se da cuando el poeta imita mal el objeto elegido; otro, puramente accidental, cuando el poeta imita bien su objeto, pero le atribuye algo que no tiene. Batteux, con respecto a estos pasajes, comenta:

*La poësia esencialmente no es otra cosa que una imitación, y así no puede recaer sobre ella otra cosa que el haber imitado mal. La elección de los obgetos no le toca en rigor, ni tampoco la ignorancia personal del poëta. Puede hacerse juicio de la poësia por la pintura, pues en ésta hay dos clases de defectos: pintar mal una cierva es un defecto contra el arte, no defecto del pintor como pintor; pintarla bien, pero con cuernos, no teniéndolos la cierva, es defecto del mismo hombre, pero no como pintor<sup>277</sup>.*

Y, finalmente, concluye, en un apartado de gran singularidad (Lucas, 233 y 240):

*Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor<sup>278</sup>.*

En realidad el preceptista nos dice que debemos no sólo mirar la obra, el texto, su grandeza o bajeza en función del contenido sino atender también al personaje teniendo

---

Atenea a favor de Aquiles. Éste se detiene por consejo de la diosa, que, tomando la forma de Deífobo, persuade a Héctor a enfrentarse con Aquiles. En todo este conjunto de circunstancias irracionales, el hecho de que Aquiles, mientras perseguía a Héctor, hiciera señas a sus tropas para que no disparasen contra el héroe troyano, es casi lo único razonable si se tiene en cuenta la explicación del verso 207 (*Iliada*): *no fuese que alguien alcanzase la gloria de herirlo y él llegase en segundo término*. Pero, si la persecución se pusiera en escena, este detalle -Aquiles corriendo con todas sus fuerzas detrás de Héctor y haciendo al mismo tiempo señales con la cabeza para contener a sus tropas- provocaría la risa de los espectadores. Cfr. GARCÍA YEBRA, V., p. 324s. Sobre la cierva, cfr. Píndaro, *O.* 3, 52.

<sup>277</sup> Cfr. BATTEUX, *op. cit.*, p.227.

<sup>278</sup> ARISTÓTELES. *op. cit.*, 1461a4ss, p. 229.

en cuenta sus intenciones, los resortes que le han movido ha decir o hacer esto o lo otro de una u otra manera.

El resto del capítulo lo dedica el poeta a hablar de las dificultades que vienen determinadas por el empleo de la elocución y resueltas mediante el conocimiento de los recursos de ésta. Hace referencia al uso de palabras extrañas, al empleo de expresiones metafóricas y a las contradicciones. Con respecto a la primera dificultad no añade nada nuevo sino que se limita a poner unos ejemplos que aparecen ya en los poetas épicos arcaicos como Homero y Hesiodo, discutiendo el significado que dichas palabras adquieren en los textos al margen de su significado común.

Con respecto a las expresiones metafóricas nos dice:

*Otras expresiones son metafóricas; por ejemplo, «Otros dioses y guerreros dormían toda la noche»; y al mismo tiempo dice: «ciertamente, cuando dirigía la mirada a la llanura troyana, ... [admiraba] de flautas yiringas ... el tumulto...»; «todos», [...], se dice aquí por metáfora en vez de «muchos», pues «todo» es, en cierto sentido, «mucho». Y también «ella sola no es partícipe» se dice por metáfora, pues «lo más conocido» es «solo»<sup>279</sup>.*

Pone infinidad de ejemplos que sirven para ilustrar el concepto que tiene de metáfora y el valor que adquieren determinadas palabras sometidas a dicha figura. También pone ejemplos por separación, por anfibología, por hábitos del lenguaje .

Dedica especial atención a los vocablos que parecen significar cosas contradictorias:

*Es preciso también, cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de "en ésta, pues, se detuvo la bronceína lanza", de cuántas maneras es posible que se haya detenido en ésta, de tal modo, o como mejor puede suponerse; al contrario de lo que, según Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su propia opinión. Esto es lo que pasó en lo relativo a*

---

<sup>279</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1461a16ss, p. 230.

*Icario. Pues creen que era lacedemonio; y por eso consideran absurdo que Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes; dicen, en efecto, que Odiseo tomó esposa de entre ellos, y que el nombre era Icadio, no Icario. Y el problema es verosímilmente un error<sup>280</sup>.*

En una última sección de los problemas y soluciones, acerca de la conveniencia o no de los elementos irracionales en la tragedia, encontramos estas afirmaciones:

*En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil<sup>281</sup>.*

Y en un pasaje anterior leemos:

*Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa[...]*

*Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula. Por ejemplo, como desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de Layo, y no en la obra, como en Electra, los que relatan los juegos Pitios, o en los Misios el personaje mudo que llega de Tegea a Misia. Por consiguiente, decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas; pero si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la Odisea relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insoportables en la obra de un mal poeta; pero aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores<sup>282</sup>.*

---

<sup>280</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1461a31ss, pp. 231S.

<sup>281</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1461b9ss, p. 233.

<sup>282</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1460a11ss, pp. 222ss.

Esto trae en consecuencia que Aristóteles hable de las contradicciones que el poeta puede crear consigo mismo o bien con lo que piense un hombre razonable y lógico:

*En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato. Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo, o a la maldad, como en el Orestes, la de Menelao<sup>283</sup>.*

En esta última tragedia, Electra y Orestes esperan que Menelao, al regreso de su largo viaje con Helena, les defenderá de la cólera de la ciudad, enfurecida contra ellos a causa de su matricidio. Menelao, en efecto, justifica al principio las esperanzas de los hermanos. Pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos, con una retirada cobarde, que sólo en apariencia disimula con palabras altisonantes.

Aristóteles concluye diciendo:

*Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Las soluciones han de buscarse de acuerdo con la enumeración citada. Y son doce<sup>284</sup>.*

No es fácil sistematizar los criterios en los que basa el conjunto de soluciones a los diversos problemas enumeradas hasta aquí por Aristóteles y ofrecer un cuadro coherente de ellas. Según Batteux son las siguientes:

1. Si el poeta ha usado lo imposible, se responderá, que de aquí han resultado muchos primores, que compensan el defecto.
2. Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá que esta falta es del hombre, y no de la poesía, y que la cosa está perfectamente pintada.

---

<sup>283</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1461b15ss, p. 230.

<sup>284</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1461b22ss, p. 230.



3. Si se han pintado las cosas de otra manera, que lo que ellas son, se dirá, que las ha pintado como debían ser.
4. Si no se han pintado ni como son, ni como debían ser, se responderá, que se han pintado como se dice que son, según fama y común opinión.
5. Si se han pintado de un modo contrario a la fama y común opinión, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho.
6. Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas, etc..., lo requerían así.

Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas.

Hay otros seis igualmente aprobadas para las expresiones:

1. Diciendo que es una palabra extraña.
2. Por la metáfora.
3. Por el tono de la voz o el acento.
4. Por la puntuación.
5. Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento.
6. Por el enlace con las palabras antecedentes o subsiguientes.

Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica<sup>285</sup>.

En suma, Aristóteles nos ha dejado un corpus científico en torno a la poesía y a dos géneros literarios. Podemos afirmar que hay un antes y un después de la ejecución de este tratado. Si contó con una tradición de estudiosos que de un modo u otro se empeñaron en dilucidar estos problemas, no es menos cierto que el Estagirita debe ser considerado como su creador. Hay mucho en su obra fruto de la observación y, por supuesto, mucho fruto de su propia reflexión. Pero además sus continuadores constituyeron legión. Contribuyeron a redondear su doctrina y, posiblemente, a explicarla. Lástima que casi nada de todo esto haya llegado hasta nosotros.

También hemos de tener presente que su *Poética* es un referente universal. Toda la cultura literaria de Occidente está ligada a sus elucubraciones, especialmente desde los siglos XV al XVIII. E incluso no fue desconocida de los medievales si bien éstos no fueron capaces de encontrar en su doctrina un norte para sus elaboraciones literarias. Solamente el Humanismo y con posterioridad el Renacimiento fueron capaces de valorar sus ideas en torno a la poesía, a la epopeya y al arte dramático, con especial incidencia en

---

<sup>285</sup> Cfr. BATTEUX, *op. cit.*, pp.230s.

la tragedia. Incluso hoy en día la *Poética* aristotélica sigue siendo un referente y manantial de buenas doctrinas.

Pero todavía podemos encontrar en su tratado otros aspectos inéditos. Todos los poetas que han hablado de su propia producción y han teorizado sobre la misma, en especial a partir de los simbolistas, en el fondo lo que están haciendo es lo mismo que Aristóteles pensó y ejecutó sobre la creación literaria de su pueblo. Se podría decir que, en cierto sentido, la tragedia mantiene desde el siglo XVI hasta hoy los rasgos ya señalados por el Estagirita. Podemos afirmar que Aristóteles asentó un patrón para el género.

## 5. TEORÍA DE LA TRAGEDIA Y HELENISMO

El intento sistematizador de Aristóteles no fue único. No sólo aspectos parciales de su obra fueron completados por continuadores, sino que durante el período alejandrino e incluso dentro de la escuela de Pérgamo existieron estudiosos de los trágicos y de sus propias creaciones y, en consecuencia, en sus obras dejarían caer una serie de recomendaciones no sólo sobre las tragedias en sí, sobre la vida de los autores, sino que también incidirían en la teoría de la tragedia, bien aplicada a cada autor u obra, bien de conjunto. Hay, por lo tanto, un corpus doctrinal a partir de Aristóteles y que llega hasta Roma para informar a los teóricos latinos. Hay, por consiguiente, una historia erudita e incluso creaciones que trataron de mantener viva la tragedia entre un grupo de estudiosos o bien en círculos minoritarios que fueron capaces también de intentar resucitar la épica sin las connotaciones de la antigüedad, pero manteniendo en ella los elementos suficientes para un reconocimiento mutuo. Una épica culta al igual que una tragedia literaturizada. La obra de Aristóteles no cayó en saco roto como tampoco lo fueron las grandes creaciones de los trágicos, siempre leídas y estudiadas, finalmente editadas con todo el saber de que disponían los eruditos alejandrinos.

Además, hay intentos, quizá al amparo de los investigadores (eruditos literarios), de resucitar la tragedia en una época en la que prácticamente había caído en olvido. Todos reconocen que el grupo de la Pléyade intentó crear una nueva tragedia si bien hemos de reconocer que, al no haber un ambiente propicio, todas las obras que hicieron fueron librecas, propias de eruditos, meras recreaciones literarias sacadas de una tradición ya muerta. Fueron intentos literarios entre los que cabría destacar la labor de Alejandro Etolo. El propio Calímaco hizo tragedias y dedicó gran empeño en la confección de un *Cuadro y nómina cronológica de los poetas dramáticos desde los*

*origenes*. Demostraba, en este intento de historiar el teatro, que se consideraba continuador de Aristóteles y sus seguidores. También Rintón se dedicó a las hilarotragedias, es decir, parodias de las tragedias, especialmente de Eurípides, dramaturgo más manejable por su acercamiento a la realidad. El propio Duris de Samos, al estudiar las tragedias de Sófocles y Eurípides, hizo un tratado *Sobre la tragedia*, el cual constituía una especie de prólogo a los dos trágicos antes citados. Cuando murió Aristóteles, su escuela no se deshizo, sino que hubo pensadores y eruditos que mantuvieron su espíritu y fueron capaces de continuar su labor en todas las ramas del saber. Incluso existió un maestro en torno al cual se polarizaron todas las preocupaciones aristotélicas. Tal fue el caso de Teofrasto. Así que no fueron olvidadas sus obras y entre ellas sabemos que su *Poética* gozó de considerable prestigio, puesto que numerosos sabios sintieron la necesidad de apoyarse en su corpus teórico para sustentar el suyo.

Por eso, fueron los peripatéticos quienes más insistieron en el estudio de la tragedia, destacando además como críticos comentaristas de obras trágicas. Por ejemplo, Aristóxeno de Tarento hizo un tratado *De poetis tragicis*; Cameleonte de Heraclea publicó *De Aeschilo* y Heraclides Póntico destacó por dos obras importantes dedicadas a los grandes trágicos de la antigüedad: *De tribus poetis tragicis* y *De is quae leguntur apud Euripidem et Sophoclem*. Finalmente, Jerónimo de Rodas insistió con su *De poetis tragicis* y Praxífenes de Mitelene destacó como comentarista de Sófocles.

La música, y dentro de ella el canto, es un arte indispensable en el mundo literario griego. En la práctica, no podemos concebir su épica, su poesía lírica y su tragedia sin la intervención de la música instrumental, coral, como elemento necesario para la ejecución de un texto en verso. En consecuencia, hubo tratadistas que se dedicaron al estudio del acompañamiento musical propio de cada texto literario, sus relaciones con el verso, mantenimiento del ritmo, proyectándose de lleno en los espectáculos dramáticos. Así Aristóxeno de Tarento escribió un tratado que lleva por título *Elementa harmonica* y Heráclides Póntico hizo un libro sobre *De Musica* y otro más relacionado con nuestro propósito, *De saltatione tragica*. Es indudable que la música jugaba un papel importante en el espectáculo dramático, sobre todo por la influencia que podía ejercer en los asistentes a la representación. El propio Aristóteles la dejó fijada como una de las seis partes de la tragedia y la consideró como el condimento que le da sabor a la comida, influía decisivamente en los espectadores, pero siempre

poniéndola en su sitio, como un aditamento ajeno al arte. Esto explica la necesidad de crear un corpus teórico musical como erudición y continuidad.

Otros estudiosos se atrevieron con la poética y podemos considerarlos continuadores de Aristóteles. Se dedicaron a hacer estudios teóricos en su línea. Desgraciadamente, desconocemos el contenido de sus obras pero es intuible por el título. Así Praxífanos escribió dos tratados, *De poematibus* y *De Poetis*. Fainias de Ereso también hizo un *De poetis*, así como Jerónimo. Parece más completa la obra de Heráclides, *De poetica et poetis*. No son de desdeñar los trabajos de los filólogos, especialmente las ediciones sobre los tres trágicos hechas por Aristófanes de Bizancio, o bien los de Aristarco, sin desdeñar el estudio léxico que sobre la lengua de la tragedia hizo Dídimo de Alejandría, autor además de un comentario hecho a Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Aunque los alejandrinos fueron los más persistentes en el estudio de la tragedia, al amparo de sus bibliotecas e instituciones, tampoco podemos olvidar la parte que le corresponde a los eruditos relacionados con Pérgamo. Sabemos que Crates de Malo hizo un extenso comentario a la obra de Eurípides y Dión de Prusia nos dejó un discurso literario acerca de los tres trágicos antiguos, conocido como *Sobre el arco de Filoctetes*. Solamente hemos querido recordar que Aristóteles no estuvo solo con su *Poética*, sino que hubo numerosos eruditos preocupados por la tragedia, tanto en su ejecución práctica como teórica.

## CAPÍTULO TERCERO

### TRATADOS TÉCNICOS POST-ARISTOTÉLICOS SOBRE EL ARTE LITERARIO: DEMETRIO, DIONISIO DE HALICARNASO, ANÓNIMO *SOBRE LO SUBLIME* Y HERMÓGENES

#### 1. DEMETRIO

El tratado *Sobre el estilo*<sup>286</sup> de Demetrio se puede dividir en dos grandes partes: una, que a veces se considera una introducción, en la que establece las bases sobre las que se han de construir, fundamentalmente, los textos en prosa y la longitud aproximada que han de tener los miembros, las frases y los periodos. Una vez establecidas estas premisas, nos encontramos su aplicación a los cuatro casos de estilo que el autor considera, a saber, el estilo elevado, el vigoroso, el elegante y el llano. Algunos estudiosos sostienen que el tratado carece de Introducción y no es más que una obra divulgativa de principios teóricos estudiados por los peripatéticos, pero G. M. A. Grube cree que los párrafos 1-35 constituyen, por su carácter general, una auténtica introducción<sup>287</sup>.

Las diferencias establecidas entre los miembros, las frases y los periodos que se pueden encontrar en la prosa no nos interesan muy directamente, aunque es verdad que esas divisiones están relacionadas por el mismo Demetrio -cap.1- con la extensión de los versos, pues éstos son de una gran variedad, a saber, largos, intermedios, cortos. Este trasvase que hace Demetrio del verso a la prosa le da pie a establecer diversos tipos de estilo cuyas características y condiciones estudia en sucesivos capítulos.

Aunque la obra de Demetrio se aplica, ya lo hemos dicho, a la prosa, es indudable que algunos de sus estilos pueden ser perfectamente aplicados al verso y por ende nosotros podemos trasvasarlo a la lengua poética de la tragedia. Ello nos parece además legitimado por el hecho de que el autor ejemplifica abundantemente con textos de poetas, especialmente de Homero, pero también de otros muchos. Por añadidura, Demetrio efectúa el análisis del valor de los ritmos tanto en verso como en prosa.

---

<sup>286</sup> DEMETRIO, *Sobre el estilo*. 'LONGINO', *Sobre lo sublime*, Introducción, traducción y notas de J. GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1979.

<sup>287</sup> Véase GRUBE, G. M. A. *The Greek and Roman Critics*, London 1965, p. 110. Por su parte, GARCÍA LÓPEZ, p. 9 y 12, mantiene que verdaderamente carece de introducción.

Demetrio estudia cuatro estilos: elevado, elegante, sencillo y vigoroso. Pensando en la tragedia, quizá lo más idóneo sea considerar los estilos elevado y vigoroso, porque el elegante sería más propio de la comedia y el sencillo no dotaría al texto de la grandeza necesaria. Como no estamos ante una poética todo lo referido a los estilos tiene una estrecha relación con el capítulo que Aristóteles dedica a la elocución, aspecto que aquí el autor analiza con mayor minuciosidad. Por lo tanto, el posible aporte de Demetrio está más relacionado con el empleo de recursos expresivos del lenguaje y en lo que en él hay que insistir y se debe evitar. Indudablemente, Demetrio debe mucho a Aristóteles. Había leído con detenimiento el Libro III de la *Retórica* y también conocía las obras de Teofrasto cuyo nombre aparece a lo largo de su obra en varias ocasiones. Aunque no es muy original en sus planteamientos, la claridad expositiva nos permite hacernos una idea bastante aproximada de qué interesaba a los eruditos griegos sobre la crítica literaria. Por lo tanto, es de agradecer que nos haya transmitido un conjunto de reflexiones sobre los estilos, el acierto en las fuentes utilizadas y las ejemplificaciones<sup>288</sup>.

### 1. 1. Estilo elevado

El autor comienza el análisis del estilo elevado, al que dedica la mayor extensión (caps. 38-127), estableciendo su incompatibilidad con el llano:

*El estilo elevado solo no es combinable con el llano, sino que son [...] incompatiblemente opuestos y contrarios*<sup>289</sup>.

Creemos que por este motivo el estilo elevado tiene que ver con la tragedia, pues no debemos olvidar la vinculación que ésta posee con la épica así como también sus propias condiciones que exigen unos recursos lingüísticos susceptibles de llamar la atención del espectador.

Aunque Demetrio establezca tres puntos de vista para el estudio de cada uno de los diferentes estilos (asunto, dicción y composición), la verdad es que estamos ante un tratado completo de la elocución en el lenguaje y lo que con ella se consigue.

---

<sup>288</sup> Véase la Introducción de W. RHYS ROBERT en *Demetrius on Style*, Cambridge 1902; GRUBE, G. M. A. *A Greek Critic: Demetrius on Style*, Toronto 1962.

<sup>289</sup> DEMETRIO, *op. cit.*, 36, p. 41.

A continuación hace referencia al conjunto de caracteres que hacen posible que una composición forme parte del estilo elevado y para ello establece una serie de medios que hay que respetar o evitar, para que el texto sea más convincente y forme parte de dicho estilo.

En lo que respecta a los metros, solamente nos interesa la referencia que hace al heroico y al yambo. El primero por su vinculación con la épica y porque es el metro más solemne de todos. Así lo considera también Demetrio:

*[...] el heroico es solemne y se adapta mal a la prosa, pues es sonoro. No es armonioso, sino falto de ritmo<sup>290</sup>.*

El yambo nos interesa porque es el metro de las partes dialogadas de la tragedia y, por lo tanto, está más próximo al habla que cualquier otro:

*El yambo es sencillo y parecido al habla ordinaria. En realidad mucha gente habla inconscientemente en ritmo yámbico<sup>291</sup>.*

También defiende la necesidad de emplear miembros largos para conseguir con ellos la grandeza de estilo<sup>292</sup>. Y aunque los ejemplos aducidos vayan referidos a la prosa, también se pueden aplicar al verso cuando encontramos unidades semánticas que rebasan la unidad versal. Estos miembros tienen que tener una trabazón entre sí para evitar que puedan ir sueltos, teniendo en cuenta que un periodo suelto sería aquel formado por miembros que tienen muy poca relación entre ellos, con lo que esto supone para la cohesión del texto.

Otra característica es la recurrencia a la disonancia de la composición, porque su presencia produce grandeza, ya que supone una llamada de atención al espectador o al lector evitándose la excesiva suavidad y uniformidad<sup>293</sup>. A veces, una palabra áspera puede contribuir a la disonancia y producir un efecto. Un ejemplo en castellano puede ser “berrear” por la acumulación de vibrantes. Vinculada a la inarmonía de las palabras

---

<sup>290</sup> DEMETRIO, *op. cit.*, 42. p. 43.

<sup>291</sup> DEMETRIO, *op. cit.*, 43 pp. 43s.

<sup>292</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 44ss, pp. 44s.

<sup>293</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 48s, 105, pp. 45 y 62.

ásperas podemos tener también en cuenta la onomatopeya que es definida por Demetrio como

*aquellas [palabras] que son pronunciadas en imitación de una emoción o una acción como «silbaba» y «lamiendo»<sup>294</sup>.*

Los dos ejemplos aducidos por el autor pertenecen a la *Odisea* y a la *Iliada* y producen una gran impresión porque son palabras que imitan meros sonidos. Además, son nuevas, es decir, palabras creadas para ese fragmento, y todo lo nuevo tiene algo de ingenioso. Ahora bien, en la onomatopeya se ha de buscar palabras que sean claras y naturales y solamente nos referimos a éstas, puesto que hay otras que entrarían dentro del concepto de áspero.

Pensemos también en la repetición de muchos gerundios, pues rompen la uniformidad de lo que hay antes y de lo que viene después. Otro tipo de ejemplo, ahora literario, si bien no es una muestra trágica, es el mito de Polifemo y Galatea. La disonancia viene determinada por la oposición fealdad / belleza y la lengua a través de la cual se hace realidad dicha oposición, a saber, una lengua oscura / una lengua brillante. Este ejemplo también puede servirnos para ilustrar la hipérbole como medio al servicio de la disonancia, puesto que rompe la armonía tanto en el lenguaje como en el tema propuesto. Se puede utilizar para presentar la grandeza o desmesura de un héroe. Es indudable que la *hipérbole*<sup>295</sup> es necesaria para el estilo elevado<sup>296</sup>. Ahora bien, no se puede abusar de ella porque se caería en la hinchazón y en el ridículo.

Este estilo exige un cierto orden en las palabras, colocando en primer lugar las que no sean tan expresivas y en segundo lugar aquéllas en las que la expresividad está más marcada para conseguir que el lector o espectador mantenga su interés al pasar de lo vivo a otra cosa más viva a través de la lengua<sup>297</sup>. En suma, es como si las palabras actuaran como signos de indicio cuya carga expresiva se reserva para el final. El ejemplo de Demetrio, tomado de Platón, es muy ilustrativo:

---

<sup>294</sup> DEMETRIO, *op. cit.*, 94, p. 59.

<sup>295</sup> Cfr. LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*, ed. Gredos, Madrid 1983, párrafos 212-15.

<sup>296</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 52, 124ss, pp. 68s.

<sup>297</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 50ss, p. 49.



*Cuando un hombre se da a la música y deja que su alma se vea inundada a través de sus oídos*<sup>298</sup>.

Es otra condición de este estilo el empleo de partículas colocadas al principio de la oración porque con ello se consigue una sensación de grandeza, ya que separa lo que sigue de lo que precede. Y eso da cierta solemnidad<sup>299</sup>. Demetrio ejemplifica con un verso de Homero:

*Pues, en efecto (dē), cuando llegaron al vado del río de hermosa corriente*<sup>300</sup>.

En castellano se trataría de partículas ilativas y causativas que han de emplearse con cierta moderación, para que no aparezcan como meras expansiones, sino que su misión debe ser contribuir a la grandeza del texto en el cual se empleen.

También contribuye a producir elevación de estilo la *repetición*<sup>301</sup> de la misma palabra colocada en el lugar idóneo para producir con ello un efecto grandioso y armónico<sup>302</sup>. Es interesante el ejemplo que pone Demetrio:

*Pues Nireo, dice, trajo tres naves, Nireo hijo de Aglea, Nireo, que era el hombre más hermoso*<sup>303</sup>.

Observamos además de la repetición del nombre Nireo, el empleo del *asíndeton*<sup>304</sup> que agiliza la lectura del texto, y ambos recursos inciden en el número de naves multiplicándolo. No obstante, Demetrio también contempla la utilización del *polisíndeton*<sup>305</sup>. Leamos el ejemplo que pone nuestro retórico de un autor desconocido donde se percibe la elevación del estilo en la reiteración de la conjunción “y”:

---

<sup>298</sup> *República, III 411 A.*

<sup>299</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 53ss, pp. 46ss.

<sup>300</sup> *Iliada XIV 433 y XXI 1.*

<sup>301</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 241-92.

<sup>302</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 61s, pp. 49s.

<sup>303</sup> *Iliada II 671-73.*

<sup>304</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafo 328.

<sup>305</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 63, p. 50.

*Iban a la guerra los griegos y los carios y los licios y los panfilios y los frigios.*

Finalmente, hace referencia al *hiato* como figura a través de la cual se consigue un determinado efecto rítmico. Era utilizado en el canto por producir un efecto agradable al oído, aunque no se debe abusar del mismo y en caso de serlo es preferible el hiato de vocales largas porque producen grandeza de estilo<sup>306</sup>.

Por otra parte, la elevación de estilo también se consigue mediante el empleo de un tema digno que requiere, naturalmente, una lengua elevada. Desde este punto de vista todo tema trágico tiene un fuerte componente elevado y, por supuesto, también la lengua que lo hace realidad. Quizá se deba a que los temas heroicos y míticos propios de la tragedia tienen estrecha vinculación con el arte épico que es de por sí de naturaleza heroica y por eso requerían de una lengua cuidada<sup>307</sup>.

Junto a las figuras anteriormente reseñadas, desempeñan una función muy importante las figuras de dicción por proporcionar al estilo placer y distinción<sup>308</sup>. Demetrio insiste en la *metáfora*<sup>309</sup> como una especie de figura reina, aunque no se ha de abusar de ella sino que su empleo debe parecer espontáneo, hasta el punto de que si una metáfora es demasiado compleja debe sustituirse por un *símil* que facilita la comprensión. De entre las metáforas, la más importante es la que Aristóteles llama activa que más o menos equivale a una personificación, es decir, darle vida a los objetos inanimados. Así se desprende de este ejemplo propuesto por el autor:

*El afilado dardo, anhelante por volar sobre la multitud*<sup>310</sup>.

En ocasiones, si la metáfora es demasiado arriesgada se puede suavizar su empleo mediante *epítetos*<sup>311</sup>. Lo normal es que el empleo de la metáfora en los discursos deba ser el que el uso establece tanto en la naturaleza como en el arte.

Relacionado con la metáfora hay que tener en cuenta la *alegoría*<sup>312</sup> que Demetrio concibe como algo sublime y que sirve sobre todo para las amenazas. Quizá por esto

---

<sup>306</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 68ss, pp. 50ss.

<sup>307</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 75s, pp. 53s.

<sup>308</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 78ss, pp. 54ss.

<sup>309</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 228-31.

<sup>310</sup> *Iliada*, IV 126.

<sup>311</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 309-16.

<sup>312</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 423-25.

los misterios son revelados a los hombres de forma alegórica, pues causan estremecimiento y temor. La influencia de la alegoría en el mundo litúrgico místico está estrechamente vinculada con el papel asignado a los adivinos en las tragedias, los cuales, con su valor predictivo y enigmático, producían o podían producir estremecimiento y temor. Leamos, por ejemplo, el fragmento puesto en boca de Heracles donde se puede observar la ambigüedad de los oráculos en relación con la vida del héroe:

*Tú, oye lo que tienes que hacer. Ha llegado el momento en que vas a mostrar qué clase de hombre es llamado hijo mío. En efecto, yo tenía desde antiguo una profecía de mi padre, según la cual, yo moriría no por obra de ninguno de los vivos, sino de quien, ya muerto, fuera habitante del Hades. Éste, el Centauro, muerto, me ha matado a mí que estoy vivo, cumpliendo el oráculo divino. Y yo voy a revelar qué nuevos oráculos resultaron iguales a éstos, concordantes con los antiguos, los que yo, al llegar al recinto sagrado de los Selos -los que viven en la montaña y duermen en el suelo-, me hice inscribir de acuerdo con la encina paterna de muchas lenguas, la cual me decía que, en el tiempo en que estamos y en la situación actualmente presente, se cumpliría para mí la liberación de los trabajos impuestos. Yo creía que se realizaría felizmente, pero no se refería, por lo visto, a otra cosa que a mi muerte, pues para los muertos ya no existe la fatiga. [...]*<sup>313</sup>.

Otra figura es el silencio, también llamada reticencia o aposiōpēsis<sup>314</sup>, consistente en insinuar algo pero sin decirlo<sup>315</sup>.

También podríamos considerar el entimema<sup>316</sup> como un medio que puede servir para la agnición tal y como la concibió Aristóteles, en tanto en cuanto es un silogismo mediante el cual se llega a una conclusión sin posibilidad de error<sup>317</sup>.

Demetrio concluye el análisis de este estilo aludiendo a que el abuso de todas las figuras antes reseñadas produce cierta frialdad o rechazo en el lector o en el

---

<sup>313</sup> SÓFOCLES, *Las Traquinias*, *op. cit.*, vv. 1157ss, p. 234.

<sup>314</sup> Cfr. LAUSBERG, H, párrafo 411.

<sup>315</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 103, p. 61s.

<sup>316</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 370-76.

<sup>317</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 109, p. 63.

espectador<sup>318</sup>. La frialdad puede residir en el pensamiento, en la dicción -que tanto obsesionaba a Aristóteles-, en la repetición de un mismo ritmo y, sobre todo, en el empleo inadecuado y desmesurado de hipérbolos -más propias de la comedia- para conseguir con ellas lo risible.

Entre el estilo elevado y el vigoroso hay una estrecha relación. Muchos de los elementos que contribuyen al establecimiento de los mismos son exactamente iguales. Por eso, y para no repetirnos, no haremos referencia expresa al empleo de aquellos recursos que son comunes y solamente tendremos en cuenta los que o son propios del estilo vigoroso o bien son recursos contrarios a los que se emplean en el estilo elevado. En nota figuran todos los recursos expresivos que enriquecen la elocución y que son comunes a ambos estilos y que incluso -a veces- son ilustrados por el propio autor con el mismo ejemplo<sup>319</sup>. Ahora bien, la finalidad de estos recursos comunes en un estilo y otro es diferente. En el estilo vigoroso por medio de estos recursos se consigue tensión emocional y vehemencia, dando lugar al empleo de una lengua dotada de fuerza y expresividad y no requiere que dicha lengua sea elevada, sino que marque la fuerza y la violencia hecha realidad a través de la actuación del orador, de un personaje o de la grandeza de un tema.

## 1. 2. Estilo vigoroso

Vamos a comenzar el análisis del estilo vigoroso teniendo en cuenta el arte de la composición. El autor defiende el empleo de frases cortas porque con ellas se puede lograr vehemencia, vigor, expresividad y dramatismo<sup>320</sup>. Por lo tanto, no debe extrañarnos que un texto en el que dominen las frases cortas adquiera un cierto tono conciso, lapidario. También puede darse esta condición en los periodos, puesto que afirma que han de ser cortos y, además, frecuentes, es decir, que estén constituidos por dos miembros. Estos periodos se sucederán ininterrumpidamente, colocados unos a continuación de otros como ocurre con los versos en los textos poéticos<sup>321</sup>. Para que un texto sea coherente los periodos no pueden ir sueltos, sino que deben estar todos unidos

---

<sup>318</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 114ss, pp. 65ss.

<sup>319</sup> Se trata de los siguientes recursos: expresiones simbólicas (243, 282-85); silencio (253-54, 264); cacofonía (246, 255-56, 258-62); metáfora (272); hiato (299); final enérgico (249); hipérbolo (282-85).

<sup>320</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 241s, pp. 101s.

<sup>321</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 251s, p. 104.

hasta el final<sup>322</sup>. La concepción que tiene Demetrio de estas estructuras no es incompatible con las tiradas de versos de las tragedias, puesto que este modo de construir confiere fuerza y vigor.

Partiendo de cuanto acabamos de decir, es indudable que una elevación repentina en la tensión emocional produce una gran impresión y da una gran fuerza al periodo y, por supuesto, al texto<sup>323</sup>. Esta condición es muy importante para la tragedia, pues en ella las tensiones emocionales, aunque sean constantes en determinados momentos, son muy necesarias para contener el interés dramático de la misma.

También ayuda a la creación de la tensión lo que nace impensadamente o bien surge de un modo espontáneo, sin ser pensado. Así se consigue un mayor vigor en el lenguaje, especialmente cuando hacemos ver que nos encontramos airados o bien porque hemos sido injustamente tratados. En definitiva, estaríamos ante una variedad de la disonancia formal que, al romper la unidad con sus exigencias, crea una función apelativa de cara al espectador<sup>324</sup>.

Se reforzará la función antes citada -dice Demetrio-, si al hablar hacemos preguntas a los oyentes, a los espectadores, sin la necesidad de resolverlas<sup>325</sup>. Algo parecido a lo que hoy conocemos como la interrogación retórica. Es indudable que este medio tiene la capacidad de aumentar la tensión dramática y, por lo tanto, puede ser un recurso muy afín con la tragedia, especialmente en presencia de la catástrofe o de las desgracias del héroe.

Otro medio que refuerza el estilo vigoroso es el empleo del *epímone* que también consiste en llamar la atención del oyente o del lector, intercalando algo que va más allá del auténtico contenido, pero que le afecta<sup>326</sup>. El ejemplo de Demetrio aporta luz a estas palabras:

*Atenienses, una terrible enfermedad se ha abatido sobre Grecia...*<sup>327</sup>

En él, la palabra “enfermedad” no puede ser tomada en el sentido primario aunque su recepción provocara momentáneamente en el lector u oyente ese significado, pero no lo es; es otra clase de enfermedad.

<sup>322</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 244, p. 102.

<sup>323</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 277s, pp. 1105.

<sup>324</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 300, p. 117.

<sup>325</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 279, p. 111.

<sup>326</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 280, p. 111.

<sup>327</sup> DEMÓSTENES, *De la falsa embajada* 421.

Como ocurre en el estilo elevado, también en éste los temas deben ser cuidados para conseguir con ellos precisión y energía<sup>328</sup>. Y, por tanto, es necesaria la búsqueda de una lengua apropiada que cause impresión en el espectador como puede observarse en estos ejemplos tras los que, en el fondo, se ocultan metáforas: “ se abrió camino a hachazos”, “perforó su camino” por “abrirse camino a la fuerza” y “escaparse”<sup>329</sup>.

Otro recurso para conseguir el estilo vigoroso es el empleo de partículas, pero con la condición de que estén situadas al final de la frase porque, según Demetrio, se consigue grandeza de estilo como puede observarse en el siguiente ejemplo homérico<sup>330</sup>:

*Esceno por una parte (te), Escoló por la otra (te)*<sup>331</sup>.

Si la partícula de la primera parte de la correlación iniciara el verso, estaríamos dentro del estilo elevado, no del vigoroso.

También contribuyen al mantenimiento de este estilo determinadas figuras que pasamos a reseñar:

La *omisión*<sup>332</sup> es un recurso que afecta al pensamiento. Consiste en eliminar algo que, estando implícito en el texto, se le revela con claridad al oyente o al espectador<sup>333</sup>. El ejemplo elegido por el autor es de una claridad meridiana:

*Yo paso por alto Olinto, Metone y Apolonia y las treinta y dos ciudades de Tracia*<sup>334</sup>.

Una figura opuesta a la anteriormente citada es la *epanáfora*<sup>335</sup> que consiste en la repetición de un nombre al principio de la frase para insistir en él y dar una mayor energía al pasaje en cuestión<sup>336</sup>. Esto es lo que ocurre en la muestra siguiente:

---

<sup>328</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 248, p. 103.

<sup>329</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 276, p. 110.

<sup>330</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 257, p. 105.

<sup>331</sup> *Iliada* II 497.

<sup>332</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafo 410.

<sup>333</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 263, p. 107.

<sup>334</sup> DEMÓSTENES, *Filípicas* III 26.

<sup>335</sup> Consiste en la repetición de una parte de la oración al comienzo de grupos de palabras sucesivos.

Véase *Anáfora*.

<sup>336</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 267, p. 108.

*Tebas, Tebas, la ciudad vecina, ha sido arrancada de la mitad de Grecia*<sup>337</sup>.

Relacionada con la repetición, podemos tener asimismo en cuenta el *clímax* que es la repetición constante de una parte de un periodo con el inicio del periodo siguiente y así sucesivamente. Estas repeticiones crean una compleja unidad dotada de una fuerte carga expresiva<sup>338</sup>.

En cuanto al *símil*<sup>339</sup>, prefiere el que es breve y conciso, no constituye oración y permite mantener la frase corta o el periodo breve. Rechaza la comparación constituida por un miembro amplio puesto que sería atentatorio a la concisión requerida por el estilo vigoroso<sup>340</sup>. Es la diferencia que se establece entre

*Este decreto hizo que se alejara, como una nube, el peligro que entonces se cernía sobre la ciudad*<sup>341</sup>.

frente a

*Como un perro de raza, pero inexperto, se lanza temerariamente sobre un jabalí*<sup>342</sup>.

Otra figura que proporciona vigor al texto es la *personificación*<sup>343</sup> como puede comprobarse en el siguiente ejemplo de autor desconocido<sup>344</sup>:

*Imaginaos que vuestros antepasados os hicieran estos reproches y os dijeran estas cosas, o la Hélade o la ciudad donde nacisteis, tomando la figura de una mujer.*

---

<sup>337</sup> ESQUINES, *Contra Ctesifonte* 133.

<sup>338</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 270, p. 109.

<sup>339</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 400-406.

<sup>340</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 273s, pp. 109s.

<sup>341</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 188.

<sup>342</sup> JENOFONTE, *Ciropedia* I 4, 21.

<sup>343</sup> Véase *Alegoría*.

<sup>344</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 265s, pp. 107s.

Donde observamos que dos nombres de lugar, *Hélade o la ciudad*, se encuentran personificados por medio de una mujer.

Para el estilo vigoroso no son necesarias ni las antítesis ni los paralelismos porque con ellos se pierde fuerza expresiva, al ser necesario para conseguirlos a la perfección una elaboración excesiva<sup>345</sup>. Ahora bien, lo que sí admite es la *anáfora*<sup>346</sup> cuando va acompañada de otras figuras de repetición como pueden ser el *homoiotéleuton*<sup>347</sup> y la *asíndeton*<sup>348</sup>. Esto podemos observarlo en el ejemplo que sigue:

*Contra ti mismo lo llamas, contra las leyes lo llamas, contra la democracia lo llamas*<sup>349</sup>.

La repetición inicial de “contra” es una epanáfora, la repetición final de “lo llamas” es homoiotéleuton y observamos que el periodo está construido asindéticamente. La acumulación de estas tres figuras sí contribuye al estilo vigoroso.

Demetrio, como hizo con el estilo anterior, pone en evidencia que también puede darse junto al estilo vigoroso uno defectuoso o desagradable, si en los temas se dicen o se exponen cosas reprobables que deben ser rechazadas. En la composición también puede darse este estilo defectuoso cuando los miembros compositivos de un periodo son largos y el estilo es suelto, produciendo sensación de que estamos ante un fragmento que carece de unidad. Y, como no podía ser de otra manera, un estilo defectuoso también puede conseguirse a través del abuso de la expresión, aunque el tema sea agradable<sup>350</sup>.

No nos interesa la extensa bibliografía generada acerca de la cronología del autor y de su obra. Todavía no se han puesto de acuerdo los estudiosos sobre si vivió en el siglo III a. de C. o en el I d. de C. Es muy probable que debamos situarlo en el s. I a. de C. por una serie de razones internas aducidas por críticos buenos conocedores de su

---

<sup>345</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 247ss, pp. 103s.

<sup>346</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafos 265-67.

<sup>347</sup> Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafo 360.

<sup>348</sup> Cfr. DEMETRIO. *op. cit.*, 268s y 301, pp. 108s y 117s.

<sup>349</sup> ESQUINES, *Contra Ctesifonte* 202.

<sup>350</sup> Cfr. DEMETRIO, *op. cit.*, 302s, pp. 118s.



obra. Sí nos interesa la difusión de su obra alcanzada en el siglo XVI. Nada menos que cinco ediciones, desde la princeps de Aldo Manucio en 1508 hasta la segunda de Caselius en 1585. Dos ediciones fueron asequibles a los desconocedores del griego, pues una traducción latina acompaña a la de Pedro Victorio editada en 1554 y lo mismo ocurre con la de Caselius editada en Rostock en 1585.

Estamos en presencia de un estudio sistemático, sencillo, acerca de cuatro estilos, si bien el último, el vigoroso, apenas está esbozado y no podemos ofrecer una explicación convincente sobre su parquedad. Quizá se deba a que él es el primero en estudiarlo y no contó con precedentes que le sirvieran de apoyo, tal vez le interesara menos por razones que se nos escapan. Pese a todo, ofrece una doctrina crítico-literaria y retórica bien documentada, con ideas ponderadas sobre el lenguaje requerido por un determinado texto en función de diversas variables relacionadas con el tema, la intención, la forma y la exposición.

## **2. DIONISIO DE HALICARNASO**

La composición literaria, su dominio, supone una herramienta necesaria para todos aquéllos que se dedican a la oratoria y, por supuesto, para todo creador literario. Ya sabemos que en un discurso hay dos saberes que son indispensables, el que trata de los pensamientos y el de las palabras; es decir, el contenido y la elocución. Lo primero se alcanza con la edad, el estudio y la experiencia; lo segundo es más terreno del arte. Ya Demetrio se había ceñido también al ámbito de la expresión, pero con mayor amplitud. Lo que se pretende lograr es que no se componga a la ligera, sino que, una vez que se elijan las palabras más aptas, se sepan ordenar para conseguir dulzura y majestuosidad<sup>351</sup>. La composición es la parte fundamental del estilo.

En líneas generales, lo que pretende Dionisio es explicar teórica y prácticamente cómo se deben combinar y manejar los recursos que el lenguaje ofrece para conseguir un poema, un discurso, cualquier tipo de texto que tenga eficacia y trate de atraer a los lectores. El propio autor lo manifiesta con otras palabras, pero de un modo meridiano. Se va a tratar de la naturaleza de la composición literaria, qué poder tiene, qué pretende

---

<sup>351</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria. Sobre Dinarco. Primera carta a Ameo. Carta a Pompeyo Gémino. Segunda carta a Ameo*, ed. de G. GALÁN VIOQUE y M. A. MÁRQUEZ GUERRERO, Madrid, Ed. Gredos, 2001, pp. 29-130.

conseguir y cómo lo alcanza, cuáles son sus variedades, cuál es la más efectiva, qué es ese componente poético que acompaña a la prosa, cuál es la efectividad de una obra poética. Se entiende por composición el orden que deben guardar las palabras, las partes de la oración y los elementos de la elocución.

Con el transcurso del tiempo las partes de la oración se fueron ampliando desde las tres antiguas (nombre, verbo, conjunciones) hasta las que consideramos hoy. El entrelazamiento y yuxtaposición de las partes se llaman *kola*, los cuales ajustadas constituyen los períodos y éstos desembocan en el discurso entero. Por lo tanto, debemos poner las palabras unas junto a otras en la forma debida, hasta conseguir un *kolon* debidamente compuesto y saber distribuir los períodos en el discurso. Hay que tener en cuenta estas condiciones:

- Elegir bellas palabras en una mala composición, no consigue el efecto deseado.
- Con palabras humildes se puede conseguir un efecto si se logra hacer con ellas una buena composición.
- Las palabras puras y elegantes deben ir investidas del ornato conveniente de la composición.

En consecuencia, podemos deducir que la composición es más necesaria y efectiva que la elección de palabras. Se puede ejemplificar con la descripción de Odiseo, unas veces transformado en anciano irreconocible:

*parecido a un miserable pobre y a un viejo*<sup>352</sup>

pero en otras ocasiones, mediante una metamorfosis y una hábil colocación de las palabras, se puede conseguir el efecto contrario:

*hizo que pareciese más alto y más ancho y que de su cabeza  
cayeran rizados cabellos, semejantes a la flor de jacinto*<sup>353</sup>.

Vemos, en suma, cómo en la composición estriba el que los pensamientos sean feos o bellos. Y en ella radica la diferencia entre un buen poeta y uno malo, entre un orador y otro<sup>354</sup>.

---

<sup>352</sup> *Odisea*, XVI 273.

<sup>353</sup> *Odisea*, VI 230-31.

<sup>354</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 1ss.

Algunos eruditos se acercaron al estudio del orden que deben guardar las partes de la oración o palabras, de todos ellos el estoico Crisipo en *Sobre el orden de las partes de la oración* tiene la primacía, pero es obra que nada tiene que ver con la retórica sino con la dialéctica (establece el valor del orden de las proposiciones, verdaderas y falsas, admisibles e inadmisibles, ambiguas, pero no se refirió a lo que causa agrado y belleza de la enunciación que es el objetivo de la composición).

Para ajustar lo más posible el orden de las palabras a la naturaleza, según proponen los estoicos, Dionisio de Halicarnaso intentó primero seguir estos principios<sup>355</sup>:

-Los nombres debían ir delante de los verbos. Pero hay ejemplos de la posición inversa en los que no se pierde la belleza:

*acuérdate de tu padre, Aquiles, semejante a los dioses*<sup>356</sup>.

-Parecía mejor colocar los verbos delante de los adverbios, del tipo:

*golpeaba por todos lados y de ellos se levantó un horrible gemido...*<sup>357</sup>

pero también hay ejemplos de su inversión:

*arracimados vuelan sobre las flores primaverales*<sup>358</sup>

-Se debía procurar que lo anterior en el tiempo apareciese antes también en el orden:

*silbó el arco, la cuerda restalló y saltó la flecha*<sup>359</sup>

aunque otro orden también tiene su efecto tal y como se desprende de la siguiente muestra:

*le golpeó, levantándola, con una rama de encina que dejó al cortar la leña*<sup>360</sup>

---

<sup>355</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit., 5.

<sup>356</sup> *Iliada*, XXIV 486.

<sup>357</sup> *Iliada*, XXI 20.

<sup>358</sup> *Iliada*, II 89.

<sup>359</sup> *Iliada*, IV 125.

<sup>360</sup> *Odisea*, XIV 425.

en la que la acción de levantar el arma es anterior a la de golpear. Por lo tanto, el orden no es definitorio ya que se puede alterar y, a pesar de ello, se sigue manteniendo una composición bella y agradable. Debemos dejarlo a un lado y centrar nuestra atención en otros motivos.

La ciencia de la composición tiene tres funciones<sup>361</sup>:

1. Saber qué se debe unir a qué para obtener una conjunción agradable y bella.
2. Conocer qué forma debe adoptar cada uno de los elementos que se va a unir mutuamente.
3. Si es preciso algún cambio de los elementos, conocer cómo hay que llevarlo a cabo debidamente.

Dionisio se detiene en explicar estas tres funciones. Afirma que se debe considerar qué nombre, verbo o cualquiera de las otras partes de la oración yuxtapuesto a qué estará colocado de una forma adecuada. Se debe discernir con qué forma el nombre, verbo..., ocupará su posición del modo más adecuado. Se debe distinguir si alguno de los nombres o verbos requiere alguna modificación que enriquecería el texto. Esta última posibilidad es más propia de la poesía (aféresis, prótasis, metátesis).

Un aspecto de la ciencia de la composición es la que trata de los *kola*, los cuales deben unirse unos a otros de manera que aparezcan afines y ligados, dándoles la mejor forma posible. En ocasiones, un colon concreto puesto delante de otro produce eufonía y crea majestuosidad y si se cambia el lugar de la conjunción desaparece la belleza. El autor ejemplifica con Tucídides. En el discurso de los platenses encuentra esta frase:

*Vosotros, lacedemonios, nuestra única esperanza, tememos que no seáis fieles*<sup>362</sup>.

Frente a:

*Vosotros, lacedemonios, tememos que no seáis fieles, nuestra única esperanza.*

Seguidamente, puntualiza que los pensamientos no se pueden hacer realidad por el mismo modo de expresión, pues unos son enunciativos, otros interrogativos, bien imperativos, dubitativos, hipotéticos...

---

<sup>361</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 6ss.

<sup>362</sup> TUCÍDIDES, III 57.

Los objetivos a los que deben aspirar los que escriben en verso o prosa son el agrado y la belleza<sup>363</sup>. Se consigue ambos mediante la melodía, el ritmo, la variedad y el decoro. Dentro del agrado tenemos la sazón, la gracia, la eufonía, la dulzura, la capacidad de persuasión...; para la belleza, la grandeza, la gravedad, la majestuosidad, la dignidad, el sabor antiguo y similares.

Al oído resultan agradables la melodía, ritmo, variedad y decoro. Sirva de ejemplo lo que puede ocurrir en el teatro:

*[...] en los teatros más populares, los que se llenan de gente de toda clase e inculta, creí observar que todos nosotros tenemos una cierta familiaridad física con la melodía afinada y la euritmia. He visto a la masa abuchear a un guitarrista bueno y muy famoso porque había tocado una sola nota discordante y había estropeado la melodía; y a un flautista, a pesar de manejar su instrumento con una aptitud extrema, sufrir lo mismo porque, soplando de una manera discordante o no apretando suficiente la boca, produjo una «nota rota» o lo que se conoce como una disonancia. Ahora bien, si se le instase a un individuo de los que reprochan a los artistas sus errores a hacer lo mismo con el instrumento, no podría. ¿Por qué? Porque una cosa es la ciencia, de la que no todos participamos, y otra cosa es la capacidad de sentir, que a todos nos otorgó la naturaleza<sup>364</sup>.*

Ahora bien, la melodía y la euritmia deben ir acompañadas de la variedad y del decoro. En la ciencia de la oratoria hay un tipo de música que se diferencia de la vocal o instrumental por la cantidad, pero no por la calidad. A continuación nos da una lección técnica sobre los tonos e intervalos de las palabras y llega a la conclusión de que la música exige que las palabras se subordinen a la melodía y no al revés. Ejemplifica con un fragmento del *Orestes* de Eurípides.

No todos los componentes del lenguaje impresionan por igual al oído, pues hay unos que son dulces o amargos al oído, otros ásperos o suaves, o bien producen muchas sensaciones. Lo importante es saber combinarlos para conseguir un efecto bello y agradable y Dionisio elabora así una fonostilística aplicada a la lengua griega. Dice nuestro autor:

---

<sup>363</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit., 10ss.

<sup>364</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit., 11, 8s.

[...] creo que el que quiera agrandar el oído debe observar lo siguiente: se deben ajustar unas con otras las palabras melodiosas, eurítmicas y eufónicas [...]; o entrelazar y tejer las que no tienen esa naturaleza con las que pueden fascinar, de modo que la gracia de unas tape el carácter desagradable de otras<sup>365</sup>.

Pasa después a analizar los elementos indivisibles de la voz articulada humana<sup>366</sup>: las siete vocales (dos breves, épsilon y ómicron; dos largas, eta y omega; tres bivalentes, alfa, iota e ípsilon), que analiza pormenorizadamente. A continuación las semivocales (simples: lambda, my, ny, rho, sigma; dobles: zeta, xi, psi) analizadas también; finalmente las mudas (suaves: kappa, pi, tau; aspiradas: phi, ji, theta; intermedias: gamma, beta, delta).

Seguidamente habla de las sílabas y llega a la siguiente conclusión: de la unión de las letras resulta la variada composición de las sílabas; de las disposiciones de las sílabas salen las palabras; de la composición de las palabras el discurso. Ejemplifica con abundantes muestras homéricas, indistintamente de sus dos obras.

Le ha llegado el turno a los ritmos y a los metros<sup>367</sup>. Parte de que toda palabra que tenga dos sílabas o más se pronuncia con cierto ritmo. Así las palabras bisilábicas admiten tres variedades: con las dos sílabas breves, o bien largas, una breve y una larga. Con las dos sílabas breves el ritmo se llama hegemón y pírrico. El pie con las dos sílabas largas es el espondeo, de gran valor y majestuosidad. Si se forma con breve y larga, da lugar a un yambo; y si es al revés, da lugar a un troqueo. En las palabras trisílabas hay muchas combinaciones. Si todas las sílabas son breves, se produce un coreo, ritmo humilde y sencillo. Si todas las sílabas son largas se produce un moloso que es sublime y valioso. El pie formado por una larga entre dos breves es el anfíbraco, desagradable y afeminado. Si se inicia con dos breves da lugar al anapesto, majestuoso y grande. Si empieza por una larga y siguen dos breves se llama dáctilo, también majestuoso.

Afirma que todo esto que él ha resumido, si se quisiera hablar por extenso daría lugar a un denso tratado y que la única razón que le ha movido a hablar de motivos rítmicos y métricos es que

---

<sup>365</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 12, 8.

<sup>366</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 14ss.

<sup>367</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 17ss.

*[...] una composición resulta valiosa, sólida y magnífica por medio de ritmos nobles, valiosos y que tienen grandeza; y otra composición carece de majestuosidad a causa de ritmos innobles, humildes e insignificantes,[...]*<sup>368</sup>

Para Dionisio ningún ritmo está excluido de la prosa y lo ilustra con un fragmento de Tucídides del que hace un análisis minucioso. Lo mismo le ocurre a otro fragmento del *Menéxemo* de Platón. Cierra sus ilustraciones con un texto de Demóstenes, el mejor orador en su opinión. Para que su visión sea completa analiza un extenso fragmento de la *Historia* de Hegesias de Magnesia, el ideólogo de la tendencia asianista, que considera poco representativo, sobre todo comparándolo con otro de Homero, cuando Aquiles arremete contra el cadáver de Héctor.

Otro factor que contribuye a la belleza de la composición es la variación que consiste en la diversificación de lo semejante, sobre todo para aquellos escritores, poetas esencialmente, que no pueden variar el metro, como los poetas épicos, que siempre han de emplear el hexámetro, ni el ritmo, puesto que normalmente empezarán el verso por sílaba larga. Lo mismo le ocurre a los líricos que no pueden cambiar el *modo melódico* de las estrofas y de las antistrofas. Pero sí pueden jugar con los *kola*, que se pueden dividir de diversas maneras hasta completar la estrofa. Por ejemplo, Alceo y Safo hacían estrofas pequeñas pero Estesícoro y Píndaro las empleaban mayores. Y algo parecido le ocurre a los ritmos que estaban dotados de numerosas licencias. La prosa por el contrario tiene mayor libertad para diversificar con variaciones la composición.

El decoro es la adecuación a los personajes y asuntos establecidos<sup>369</sup>. La elección de palabras y la composición pueden mantenerlo, de ahí que llegue a esta conclusión:

*Las mismas personas, en el mismo estado de ánimo, cuando cuentan hechos en los que resulta que estuvieron presentes, no utilizan una composición semejante para todos sino que representan los hechos contados, incluso en la composición de las palabras, no como un ejercicio voluntario sino por un instinto natural. El buen poeta y orador deben tener eso en cuenta y representar los hechos que tratan, no sólo con la elección de palabras sino también con la composición*<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 18, 1.

<sup>369</sup> Cfr. DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 20ss.

<sup>370</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 20, 6s.

Ejemplifica con variados textos homéricos y llega a la conclusión de que hay numerosas formas de composición de tal manera que es imposible un análisis riguroso e incluso hasta de dar una visión general. Sin embargo, Dionisio cree que se pueden reducir a tres: composición austera, pulida y común.

A propósito de la composición austera o severa dice que

*[...] aspira a que las palabras asienten con firmeza y adopten posiciones fuertes, de modo que cada palabra se perciba perfectamente y se interpongan entre las palabras separaciones considerables con intervalos de tiempo perceptibles*<sup>371</sup>.

Son partidarios de este tipo de composición, Antímaco de Colofón, Empédocles, Píndaro, Esquilo, Tucídides y Antífonte. Ejemplifica con textos de Píndaro y Tucídides.

Para nuestro autor la composición pulida o elegante

*[...] no busca que se vea cada palabra singular y perfectamente, ni que todas recaigan en un asiento llano y estable, ni que los intervalos de tiempo entre ellas sean grandes, [...], sino que pretende que el vocabulario sea móvil, que unas palabras lleven a otras y fluyan tomando su asiento en la conexión, [...]*<sup>372</sup>

Son partidarios de este tipo de composición Safo, Anacreonte, Simónides, Eurípides, Éforo, Teopompo e Isócrates. Ejemplifica con textos de Safo e Isócrates.

Considera que la composición común o media es intermedia entre las otras dos, una mezcla moderada de la austera y de la pulida. Fue cultivada por Estesícoro, Alceo, Sófocles, Heródoto, Demóstenes, Demócrito, Platón y Aristóteles. Ejemplifica con textos de Demóstenes y Platón.

Termina dedicando el cap. XXVI y último a la relación que se puede establecer entre la poesía y la prosa. Analiza el ritmo en la prosa y se refiere sucintamente a la irregularidad en la poesía. Por otro lado, hemos de puntualizar que aunque esta obra está pensada para la oratoria tiene un enorme interés para la poesía, también para la

---

<sup>371</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 22, 1.

<sup>372</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria*, op. cit, 23, 1s.



tragedia que en cuanto es realización concreta de una composición, está sometida a un tipo de verso y posee su propio ritmo.

Normalmente el autor ejemplifica con textos homéricos en primer lugar; recurre también a Heródoto al que considera un buen escritor, y finalmente a diversos poetas y prosistas en los que hay de todo. El único trágico que aparece ejemplificado es Eurípides. Para demostrar que tiene más importancia la composición que la elección de palabras, Dionisio recurre a numerosos ejemplos a través de los cuales hace un alarde de conocimientos métricos y rítmicos.

### 3. “LONGINO”

El tratado *Sobre lo Sublime* constituye un ejemplo claro sobre el estilo elevado con el que se deben construir las obras literarias, también labor del orador a quien está dedicado el contenido del libro. Con buen criterio, el autor expone en unas páginas todo aquello que se debe rehuir aunque estuviera muy de moda en su época. Y tras esto, nos proporciona criterios seguros, según su doctrina, para poder acceder con naturalidad al estilo elevado o sublime<sup>373</sup>.

Al principio del tratado hay como una especie de dedicatoria. En ella el autor se dirige a un cierto Postumio Terenciano, a quien va, por lo tanto, dedicada la obra. Desconocemos la filiación del dedicatario. A su interlocutor le dice que su obra ha sido hecha para suplir las faltas encontradas en otro tratado del mismo título escrito por Cecilio de Caleacte, obra de la que no disponemos en la actualidad, pero que se puede reconstruir con su tratado<sup>374</sup>.

El fallo más grande que el Anónimo encuentra en el tratado *Sobre lo Sublime* de Cecilio es que:

---

<sup>373</sup> ANÓNIMO, *Sobre lo sublime*, Texto, introducción, traducción y notas de J. ALSINA CLOTA, BARCELONA, Ed. Bosch, 1997. LONGINO, *Sobre lo Sublime*, Introducción, traducción y notas de J. GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Ed. Gredos 1979. Se cita por la primera edición, por ser bilingüe.

<sup>374</sup> Se trata de un profesor de retórica que enseñó en Roma y del que solamente se nos han conservado fragmentos, a través de los cuales sabemos que escribió estudios comparativos entre oradores griegos y romanos, un tratado sobre las figuras, otro sobre el carácter de los diez oradores áticos, aparte de estudios sobre historia y léxico.

*[...] no tocaba, ni de lejos, los puntos básicos, sin proporcionar, además, a sus lectores, aquello que debe constituir el diseño primordial de todo escritor, es decir, una utilidad práctica<sup>375</sup>.*

Precisamente por esto, se propone, aparte de suplir las carencias de Cecilio, dar sana doctrina, útil a los oradores:

*[...] vamos a ver si mis teorías pueden ser de algún provecho para el hombre entregado a los asuntos públicos<sup>376</sup>.*

El Anónimo expone de un modo claro cuál es el sentido y la finalidad de su obra. La dirige especialmente a los oradores a quienes suministra consejos prácticos.

El autor comienza a hablar de lo sublime resaltando sus efectos sobre el oyente. Pero primero define lo sublime, la sublimidad, como algo que se logra con el buen uso del lenguaje. Esto es, la sublimidad de un texto radica en el empleo que el autor haga de la lengua; no radica, por consiguiente, en el contenido:

*[...] lo sublime consiste en un no sé que de excelencia y perfección soberana del lenguaje, y que gracias a él lograron su preeminencia los mejores poetas y prosistas, envolviendo con su fama a la posteridad<sup>377</sup>.*

Si un texto es sublime, conseguirá ciertos efectos en el oyente; esta idea es susceptible de ser aprovechada para el espectador (tragedia) y para el lector (poesía lírica). En ambos casos lo sublime provoca, según nuestro autor, el entusiasmo del receptor. Así se desprende de sus palabras:

*Y es que el efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino, más bien, en provocar su entusiasmo. La admiración, combinada con la sorpresa, queda invariablemente muy por encima de lo que simplemente busca convencer y deleitar<sup>378</sup>.*

---

<sup>375</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 1, 1, p. 69.

<sup>376</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 1, 2, p. 71.

<sup>377</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 1, 3, p. 71.

<sup>378</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 1, 4, p. 71.

A continuación, el autor plantea una cuestión ampliamente debatida dentro de la crítica literaria, a saber, se trata de si lo sublime es fruto del *ingenium*, del *ars*, o de ambas a la vez. Ya hemos visto cómo Aristóteles también se detiene en ella y más tarde veremos cómo para Horacio es asimismo una parada obligada<sup>379</sup>.

El Anónimo considera que tener dotes naturales es imprescindible para ser un buen orador -en nuestro caso un buen escritor (trágico)-. Ahora bien, esto sólo no es suficiente, sino que es necesario encauzar esas dotes naturales por medio del arte, teniendo en cuenta que sin ingenio, sin naturaleza jamás será alguien un buen orador o escritor. Ésta es la materia prima que el arte, el método se encarga de pulir:

*[La naturaleza es] la base esencial de toda creación. [...] [Ahora bien], las genialidades están especialmente expuestas al peligro cuando se las abandona a sí mismas y cuando, desprovistas de toda disciplina, sin áncora ni lastre, se dejan arrastrar por su ciego impulso y su ingenua audacia. Porque si a menudo requieren el aguijón, con no menor frecuencia reclaman el freno*<sup>380</sup>.

Seguidamente, el autor habla de tres defectos estilísticos: la *hinchazón*, la *puerilidad* y el *patetismo extemporáneo*.

De la *hinchazón* dice lo siguiente: *consiste en exceder los límites de lo sublime*<sup>381</sup>. Se trata de un vicio difícil de evitar y en el que caían constantemente oradores y escritores<sup>382</sup>.

Para hacer hincapié en que se trata de un defecto que debe ser evitado a toda costa en el discurso, afirma que estamos ante un vicio que también debe evitarse en la tragedia. Su razonamiento es éste: si la *hinchazón* es un defecto, un vicio del que se debe huir, incluso, en los textos trágicos que son, por su propia naturaleza, dados al énfasis, con más razón deberá ser evitado en los discursos. Leamos sus palabras:

---

<sup>379</sup> Aparte de los citados, esta cuestión atrajo a diversos escritores, como Platón, *Fedro*, 269d.

<sup>380</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 2, 2, pp. 73s.

<sup>381</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 3, 4, p. 79.

<sup>382</sup> Horacio también trata esta cuestión en su *Arte poética*. Dice en el verso 27: *Professus grandia, turget*, el que persigue lo sublime cae en la ampulosidad.

*Si incluso en la tragedia, género por esencia pomposo y que admite normalmente toda clase de énfasis, la hinchazón exagerada es algo imperdonable, con mayor razón habrá de ser incompatible, a mi modo de ver, con el tono de un discurso que alude a hechos reales*<sup>383</sup>.

En suma, hay que tener mucho cuidado con las expresiones que se usan pues puede ocurrir que el resultado sea un texto no sublime, sino lleno de galimatías porque las expresiones empleadas sean demasiado pomposas.

La *puerilidad* es el vicio contrario al anterior. Para el Anónimo es el peor de todos los defectos estilísticos. Dice de él:

*¿Qué es [...] la puerilidad? ¿No es [...] una actitud pedante que, por su excesivo rebuscamiento, va a parar en frialdad? Incurren en esta clase de defecto los escritores que, en su empeño por acuñar una frase original, exquisita y, sobre todo, seductora, encallan en los arrecifes del oropel y la afectación*<sup>384</sup>.

El *patetismo extemporáneo* consiste en un

*vacío, inserto en un pasaje donde resulta innecesario; o bien, por el contrario, en una desmesurada emoción allí donde se requería un completo dominio de sí mismo*<sup>385</sup>.

Se da este vicio, por lo tanto, cuando el escritor u orador insufla al texto una emoción que está totalmente fuera de lugar; una emoción que es subjetiva y ficticia, de modo que produce en los oyentes, espectadores o lectores la impresión de que están ante algo totalmente intempestivo.

A continuación, pone algunos ejemplos de escritores que, según su opinión, han caído en estos vicios. Cita en primer lugar a Timeo, al que dedica un par de puntos<sup>386</sup>. También critica la forma de escribir de Jenofonte e, incluso, de Platón y hasta de Heródoto<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 3, 1, p. 77.

<sup>384</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 3, 4, p. 79.

<sup>385</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 3, 5, p. 81.

<sup>386</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 4, 2s, pp. 81ss..

<sup>387</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 4, 4ss, pp. 83ss.

Seguidamente expone de un modo directo cuál es la razón de estos vicios y llega a la siguiente conclusión:

*Todos estos defectos literarios tan desagradables derivan de una única causa, la pasión por expresar ideas originales, moda que, en especial, cautiva locamente a los escritores actuales*<sup>388</sup>.

La justificación de estas palabras encierra una idea muy interesante que tiene que ver con la propia condición del escritor:

*La razón es que aquello que conforma nuestras cualidades suele ser también la fuente de nuestros defectos*<sup>389</sup>.

Termina esta introducción insistiendo en el buen criterio de numerosos lectores que son capaces ante un texto de reaccionar positivamente, frecuentemente sin explicarse por qué. Así se desprende del contenido de estos fragmentos:

*En virtud de su propia naturaleza, lo auténticamente sublime arrebatada de alguna manera nuestro espíritu, y, poseído de una especial exaltación, llénase de gozo y de orgullo cual si fuera él mismo quien ha creado la frase que acaba de escuchar*<sup>390</sup>.

*[...] lo realmente sublime da abundantemente pábulo a la meditación; las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable*<sup>391</sup>.

*En una palabra, [...] [es] real y auténticamente sublime aquello que, en cualquier circunstancia, complace a todos. Porque cuando personas que difieren en costumbres, modos de vida, gusto literario, edad, tendencias filosóficas, coinciden en un mismo juicio, esta coincidencia en el aplauso y en la aprobación, de personas tan opuestas, confiere al objeto admirado una sólida e incontestable garantía*<sup>392</sup>.

---

<sup>388</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 5, 1, p. 87.

<sup>389</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 5, 1, p. 87.

<sup>390</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 7, 2, p. 89.

<sup>391</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 7, 3, p. 89.

<sup>392</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 7, 4, pp. 89s.

La explicación a este interrogante constituye la segunda parte de este tratado. En ella se analizan pormenorizadamente las cinco fuentes necesarias para llevar a buen puerto la empresa, fuentes que no son sino medios a través de los cuales se dota de sublimidad a un texto.

La primera fuente es la de la *genialidad innata*. Aunque se trata de algo que es inherente a la persona, no obstante, hay que depurarla y cultivarla, porque si no, el resultado es de una gran pobreza como se desprende de lo contenido en estas palabras:

*[...] de las cinco fuentes de sublimidad, la primera [...] es la genialidad innata, [...] aunque se trate de una cualidad natural más que adquirida, es menester que fomentemos, en la medida de nuestras posibilidades, la tendencia del espíritu hacia los nobles ideales y lo hagamos grávido, por así decir, de sentimientos generosos*<sup>393</sup>.

Esta genialidad consiste en la capacidad de tener grandes pensamientos, y reside sobre todo en el poder imaginativo del escritor, capaz de concebir algo de la manera más elevada que se puede.

El Anónimo ejemplifica esta primera fuente con modelos tomados en préstamo a Homero por la sencilla razón de que este autor es considerado un escritor genial. Esto explica que en algunos momentos de sus obras su pensamiento se eleve a una categoría muy superior a la de la media de los mortales, siendo esto fruto -naturalmente- de su genialidad innata. Sírvanos de muestrario los ejemplos siguientes:

Aquel momento en el que los griegos que se encuentran en el campo de batalla se ven envueltos en una cerrada oscuridad, y esto provoca que Áyax clame al padre de los dioses:

*Padre Zeus, salva de esa tiniebla a los hijos de los Aqueos,  
despeja el cielo, haz que perciban la luz nuestras pupilas;  
si has de enviarnos la muerte, sea una muerte en pleno día*<sup>394</sup>.

En este fragmento se ve el carácter heroico de Áyax, cuando suplica a Zeus que le deje combatir, puesto que esa es su misión; y que encuentre la muerte a la luz del día.

---

<sup>393</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 9, 1, pp. 93s.

<sup>394</sup> *Iliada* XVII 645.

Otra muestra es la imaginación desbordada del propio autor cuando relata, en diversos pasajes de la *Iliada*, la “Batalla de los dioses”:

*La corneta a su entorno tocaba el Olimpo y el cielo tan vasto.  
Y allá abajo en su imperio temblaba el señor de los muertos Aidoneo  
y, en su horror, de su trono saltó y dio un grito; temía que entonces  
Posidón que sacude la Tierra no fuera en sus golpes a henderla  
y mostrara a la vez a mortales y a dioses sus horribles moradas  
putrefactas que provocan incluso el pavor de los dioses*<sup>395</sup>.

Sentimos como si la tierra se estremeciera ante las luchas de los olímpicos.

La segunda fuente, también innata, consiste en seleccionar de entre los diferentes elementos que se encuentran asociados a todo ser y que son propios de su sustancia, los más relevantes, teniendo en cuenta, por un lado, a la hora de llevar a cabo la *selección*, que no hay más remedio que eliminar todo cuanto sea o superficial o indigno; y, por otro, que, al mismo tiempo que se procede a la selección, debemos saber combinar los elementos elegidos para que el resultado sea unitario, es decir orgánico. Éste es el contenido del siguiente pasaje:

*Dado que a todo ser le están siempre asociados ciertos elementos inherentes a su sustancia, se sigue de ahí que podremos hallar un factor de sublimidad en la consistente y apropiada selección de esos elementos y en la posibilidad de combinar esos rasgos constituyentes para formar un todo orgánico*<sup>396</sup>.

Si se hace esto -dice el Anónimo- se logrará dotar a todo lo que se habla o se escribe de sublimidad, sobre todo si la basamos en la intensidad y en la pasión con que las distintas partes han de ser presentadas.

El autor acompaña su teoría de una serie de ejemplos. Uno de ellos es un fragmento de la obra de Safo en la que ésta manifiesta su pasión amorosa con una fuerza inconcebible, ya que encontramos una selección de elementos capaces de provocar intensidad y sorpresa al mismo tiempo:

---

<sup>395</sup> Los pasajes que se mezclan son: 21, 388ss y 20, 61ss.

<sup>396</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 10, 1, p. 105.

*Me parece el igual de los dioses  
aquel hombre ante ti sentado  
y que escucha de cerca tu voz  
melodiosa,*

*y la dulce sonrisa, que el corazón  
en el pecho llena de transporte.  
Pues te miro tan solo, y, al punto,  
la voz enmudece;*

*se me traba la lengua, y de mí se apodera  
el temblor, y me torno más lívida  
que el heno; desfallecida, sin aliento,  
muerta parezco.*

*Mas todo ha de sufrirse, porque...<sup>397</sup>*

Lo mismo ocurre, aunque con un texto totalmente distinto, en el caso de Homero cuando describe una tempestad, provocando con su descripción un sentimiento de horror:

*Sobre ellos cayó, cual cae sobre veloz nave la ola  
impetuosa, hinchada por los vientos, y toda ella  
se oculta bajo un manto de espuma; rudo vendaval  
ataca furioso el velamen, y, amedrentados en su corazón,  
tiemblan los marineros: la muerte se cierne a sus ojos<sup>398</sup>.*

Para conseguir con más fuerza y precisión el sentido de esta segunda fuente, se puede recurrir a la amplificación que consiste en completar el motivo central con otros aspectos que estén dotados de expresiones elevadas y que le den intensidad al conjunto. Así se desprende de la definición que da el Anónimo:

---

<sup>397</sup> Libro I, fr. 18.

<sup>398</sup> *Odisea* XV, 624.



*[...] consiste en la acumulación de todos los aspectos y argumentos de un tema cualquiera reforzando, por medio de la insistencia, los motivos expuestos*<sup>399</sup>.

Si la sublimidad de un todo es innata, el escritor o el orador no tiene necesidad de recurrir a ningún aprendizaje para conseguir vehemencia o pasión. Tal sería el caso de la oratoria de Demóstenes que se nos muestra muy natural sin que esto le prive de una violenta sublimidad. Pero también, por formación, un escritor puede legítimamente echar mano de recursos aprendidos en la escuela como sería el caso de la amplificación para conseguir el mismo efecto; es lo que le ocurre a Cicerón que, como hombre formado en la retórica, emplea sus recursos para hacer progresar y renovar su lengua, haciéndola grandiosa y persistente.

A continuación, el Anónimo hace referencia a un principio del que ya se había ocupado Aristóteles, pero con una concepción diferente. Se trata de la mimesis, principio que debe presidir toda creación literaria:

*[...] hay otra ruta que conduce a la sublimidad. ¿Cuál es y en qué consiste? En imitar y emular a los grandes poetas y prosistas del pasado. He aquí [...] una meta a la que debemos tender con todas nuestras fuerzas*<sup>400</sup>.

En suma, para el autor del tratado la mimesis es:

*[...] como un molde que se obtiene de un gran espíritu, de una figura, de una creación*<sup>401</sup>.

Se trata pues de la mimesis literaria, la imitación y emulación de los grandes escritores, en versos y en prosa. Los espíritus elevados de los antiguos pueden ejercer, a través de los efluvios emanados de su grandeza, una atracción inspiradora sobre los que se proponen alcanzar la sublimidad. Es la doctrina de la inspiración adaptada a la imitación literaria. Como no podía ser de otro modo, el autor alude, fundamentalmente, a Homero como faro en el que debe mirarse todo escritor que pretenda crear una obra de calidad; en nuestro caso, una obra dotada de sublimidad.

---

<sup>399</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 12, 2, pp. 113s.

<sup>400</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 13, 2, pp. 117s.

<sup>401</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 13, 4, p. 119.

Termina la exposición de la segunda fuente hablándonos de las *imaginaciones*<sup>402</sup> en cuanto que son medios aptos para conseguir que un determinado estilo sea majestuoso, magnificente y enérgico. Mediante las imaginaciones -dice el autor- se ofrece al auditorio, después de que nos lo representemos en nuestra mente, todo lo que se describe, tanto en prosa como en poesía, con entusiasmo y pasión<sup>403</sup>. Curiosamente dota el apartado dedicado a la imaginación con variados ejemplos tomados de distintas tragedias. Por ejemplo, pone como modelo dos fragmentos de dos tragedias eurípideas, aunque van referidos al mismo personaje, Orestes. En ellos, con la imaginación, se consigue suscitar patetismo y emoción y lo hace con tal fuerza que parece que hasta el mismo poeta, a través de las palabras, ve a las propias Erinias y así se lo transmite al público:

*Madre, te lo imploro, no esgrimas contra mí  
estas vírgenes de rostro ensangrentado, de forma de sierpe,  
míralas, míralas, cómo junto a mí saltan*

Y

*¡Ay de mí! va a matarme ¿Adónde huir?*<sup>404</sup>

Aunque nuestro teórico arremeta contra el uso abusivo de la imaginación en la oratoria porque desvían la atención del hecho central que se está discutiendo es, sin embargo, aceptable en otro género como pueda ser la tragedia; lo que ha quedado demostrado en los ejemplos aducidos por el autor<sup>405</sup>.

Las *figuras* se tratan como tercera fuente. El Anónimo no hace un estudio exhaustivo de ellas, puesto que no es esa su intención. Sin embargo, deja caer, al comienzo, una serie de ideas relacionadas con esta cuestión que tienen un gran interés. Por ejemplo, cuando afirma que las figuras realzan y, por tanto, enriquecen la sublimidad:

---

<sup>402</sup> Nos parece más adecuado el término que utiliza G. López, *op. cit.*, p. 174, para traducir la palabra griega *phantásiai*, en lugar de “imágenes” que emplea Alsina Clota.

<sup>403</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 15, 1, pp. 121s.

<sup>404</sup> *Orestes* 255ss e *Ifigenia entre los Taurus* 291.

<sup>405</sup> Recuerda pasajes de las siguientes tragedias, algunas perdidas: Eurípides, *Faetonte*; Eurípides, *Alejandro*; Esquilo, *Siete contra Tebas*; Esquilo, *Edonos*; Eurípides, *Bacantes*; Sófocles, *Edipo en Colono*; Sófocles, *Polixena*; Eurípides, *Orestes*.

*Las figuras contribuyen, por una especie de ley natural, a poner de relieve la sublimidad*<sup>406</sup>.

Si bien, nos hace una aguda observación cuando nos dice que la mejor figura es aquella capaz de ocultar a los lectores o a los espectadores su empleo, pasa desapercibida como tal:

*La figura más efectiva es la que consigue encubrir el hecho de que es realmente una figura*<sup>407</sup>.

También arremete contra aquellos que abusan de las figuras rompiendo la claridad que debe predominar en todo texto.

Tras estas observaciones, hace referencia al *apóstrofe*<sup>408</sup> aplicado a aquellos sectores que por necesidad tienen que recurrir a los juramentos. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que si el juramento no se emite en unas circunstancias concretas, pierde todo su valor apostrofico y degrada el texto<sup>409</sup>. Una muestra de juramento que está dentro de lo sublime es el empleado por Demóstenes en el siguiente texto:

*No os equivocásteis, no, al emprender la lucha por la libertad de Grecia. A favor vuestro, contáis con muchos ejemplos de la historia patria; tampoco se equivocaron los que combatieron en Maratón; no se equivocaron tampoco los que lucharon en Salamina, ni los que lo hicieron en Platea. No es posible que os hayáis equivocado; lo juro por los caídos en Maratón*<sup>410</sup>.

El hecho de que se recurra a los que han muerto para jurar sobre ellos como si fueran dioses da lugar a un fragmento sublime y muy emotivo.

---

<sup>406</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 17, 1, p. 135.

<sup>407</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 17, 1, p. 135.

<sup>408</sup> Figura retórica que consiste en dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada.

<sup>409</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 16, 1ss, pp. 129ss.

<sup>410</sup> DEMÓSTENES, *Por la corona* 208.

También considera una figura importante, especialmente para la oratoria, la *interrogación retórica*<sup>411</sup>, pues a través de ella se capta la atención del oyente, si el texto hecho realidad a través de preguntas y respuestas mantiene un tono elevado y existe rapidez, aunque haya solamente una persona que se pregunta y se responde como ocurre en este ejemplo<sup>412</sup>:

*¿Qué novedades hay? ¿Qué novedad mayor puede haber que el hecho de que un Macedonio esté haciendo la guerra a Grecia?*

*-¿Ha muerto Filipo?*

*-No, sólo está enfermo, por Zeus.*

*¿Qué diferencia existe para vosotros? Si éste muere, al instante os forjaréis otro Filipo*<sup>413</sup>.

Parece que este texto es fruto de la espontaneidad, pero no es así porque con él expresa su convicción de que todo está perdido para los griegos. Se podrá acabar con Filipo pero vendrá otro. El tiempo le dio la razón a Demóstenes.

La presentación que hace del *asíndeton*<sup>414</sup> es de una gran plasticidad:

*[...] las palabras, carentes de conjunción, van cayendo y, como si manaran, casi se anticipan al mismo que las pronuncia*<sup>415</sup>.

Ilustra su definición con dos ejemplos, uno de Jenofonte y otro de Homero. El primero es un asíndeton de palabras y el segundo lo es de sintagmas. Leamos los textos:

*Y oponiendo escudo contra escudo, se rechazaban, combatían, mataban, morían*<sup>416</sup>.

---

<sup>411</sup> Se encarga de fustigar los afectos por la evidencia de la superfluidad de la formulación interrogativa, por eso no se espera respuesta a la interrogación pues es la fórmula, próxima a la exclamación, de un enunciado. Cfr. LAUSBERG, H, *op. cit.*, párrafo 445. Es una frase que no presupone una falta real de información, sino que implica enfáticamente al interlocutor bien afirmando o negando lo que está implícito en la pregunta.

<sup>412</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 18, 1s, pp. 137ss.

<sup>413</sup> *Filipina* I 10, con algunas alteraciones del texto.

<sup>414</sup> Véase nota núm. 19.

<sup>415</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 19, 1, pp. 139ss.

<sup>416</sup> *Helénicas* II, 4, 33.

*Cruzamos, cual nos habías dicho, un bosque, ilustre Ulises;  
vimos al fondo de un valle un palacio bellamente edificado*<sup>417</sup>.

Partiendo del asíndeton nos expone lo interesante que es combinar figuras, pues con su combinación se puede conseguir un efecto poderoso, se puede persuadir mejor en el caso de la oratoria e, incluso, se puede conseguir belleza como lo demuestra en este ejemplo de Demóstenes, donde se asocia al *asíndeton* la *anáfora*<sup>418</sup> y la *epanáfora*<sup>419</sup>:

*Pues el agresor comete muchas injurias, algunas de cuyas circunstancias la víctima no podría ni contar a un tercero: su actitud, su mirada, su voz*<sup>420</sup>.

Siguiendo con esta enumeración de figuras orientadas a conseguir la efectividad de un texto, se acerca al *hipérbaton*<sup>421</sup>. El autor presenta dos opciones para poder entender el hipérbaton: la más universal, que es aquella que consiste en alterar el orden lógico de las palabras o de las ideas; aunque al final nos presenta otra más técnica cuando nos dice que por medio del hipérbaton disociamos ideas y expresiones que por su naturaleza constituyen una unidad indivisible<sup>422</sup>.

Naturalmente, al igual que ha hecho con las anteriores figuras, pone unos ejemplos que le sirven para ilustrar sus definiciones de la que ahora le ocupa. Es interesante el hipérbaton que encontramos en este texto de Heródoto:

*En el filo de la navaja se halla nuestro destino, Jonios; se trata o de ser libres o de ser esclavos ¿qué digo?, esclavos fugitivos. Ahora, pues, si estáis dispuestos a soportar penalidades, la fatiga os va a agobiar, pero podréis vencer al enemigo*<sup>423</sup>.

---

<sup>417</sup> *Odisea* X 251.

<sup>418</sup> Véase nota núm. 63.

<sup>419</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 20, 1ss, pp. 141ss. Véase nota núm. 52.

<sup>420</sup> *Contra Midias* 72.

<sup>421</sup> Figura sintáctica que consiste en la inversión de algunos elementos respecto al orden que normalmente presentan en la frase. Consiste en separar los elementos de un sintagma, intercalando otros que determinan una estructura irregular de la frase.

<sup>422</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 22, 1ss, pp. 143ss.

<sup>423</sup> *Historia* VI 11.

Véase cómo para destacar la situación en la que los jonios se encuentran presenta, primero, la dificultad y, a continuación, a quienes va referida dicha dificultad. Con esto se consigue vehemencia, fuerza, expresividad y plasticidad.

Otra figura consiste en el *trueque del morfema de número* dentro del cual se pueden dar varias posibilidades<sup>424</sup>. Nos dice el Anónimo que se puede lograr vivacidad alterando los números, los casos, los tiempos, los géneros, enriqueciendo la expresión. Una primera posibilidad es el empleo del singular, pero expresado en plural. Hay variantes dentro de este recurso como pueda ser la utilización de nombres con valor colectivo. Sirvanos de ejemplo estos dos versos:

*y al punto, enorme muchedumbre  
en la playa esparcidos gritaron: ¡El atún!*

Otra variante es el empleo del plural por el singular confiriendo al texto grandiosidad. Podemos ejemplificar con este fragmento de Sófocles:

*¡Ay, bodas, bodas!  
Nos disteis la existencia, y, una vez nos la disteis,  
hicisteis germinar de nuevo aquella misma simiente,  
y trajisteis al mundo padres que eran hermanos,  
hijos nacidos de su misma sangre, esposas que eran madres,  
y todas las torpezas que en este mundo han sido<sup>425</sup>.*

En este lamento vemos cómo el empleo del plural diluye un poco el sentido de culpabilidad y, al mismo tiempo, hace al texto majestuoso.

También se puede conseguir grandiosidad y armonía recurriendo al procedimiento inverso, es decir, el empleo del singular que adquiere en el texto un valor de plural. Para ilustrar esta posibilidad el autor recurre a una muestra recogida en Heródoto y referida al trágico Frínico:

---

<sup>424</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 23, 1ss, pp. 147s.

<sup>425</sup> *Edipo Rey* 1403ss.

*Cuando Frínico hizo representar su tragedia La toma de Mileto, todo el teatro prorrumpió en lágrimas*<sup>426</sup>.

Tanto si se emplea la primera posibilidad como la segunda -dice el Anónimo- se consigue un buen efecto ornamental y sugestivo. Si utilizamos el primer caso, se produce una cierta emoción; si utilizamos el segundo, se consigue armonía.

Otro recurso es el *presente histórico* que confiere al relato sensación de vida, puesto que supone el acercamiento de un hecho pasado al presente y así el lector o el espectador lo siente como más cercano<sup>427</sup>. Este recurso lo suelen utilizar los historiadores como es el caso de Jenofonte y Tucídides. Veamos esta muestra del primero:

*Un soldado cae bajo el caballo de Ciro, y es pisoteado por sus cascos; entonces, hiere con su espada el vientre del caballo; éste se encabrita y Ciro da en el suelo*<sup>428</sup>.

También se acerca a un recurso muy dramático que es el *cambio de persona*, mediante el cual trata de causar una gran impresión en el oyente como si éste se encontrara dentro del peligro narrado. Ofrece también varias posibilidades<sup>429</sup>. Una primera es cuando alguien se dirige no a todo el auditorio, sino a un solo individuo con la finalidad de conseguir un mayor patetismo y una mejor atención de quienes le están oyendo. Sírvanos de ejemplo esta muestra de Homero:

*distinguir no podrías en qué bando combatía el Tidida*<sup>430</sup>.

Aquí vemos cómo Homero implica a sus lectores haciéndoles que presten atención, que estén pendientes de la acción; es, por tanto, el recurso una especie de estímulo.

Asimismo, se alude a una variedad del estilo directo que aparece en un relato de un modo impensado y produce, por su efecto inesperado, expresividad y emoción. Supone, por consiguiente, un cambio de construcción y dicho cambio confiere un

---

<sup>426</sup> *Historia* VI 21.

<sup>427</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 25, 1, p. 151.

<sup>428</sup> *Ciropedia* VII 1, 37.

<sup>429</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 26, 1ss, pp. 151ss.

<sup>430</sup> *Iliada* V 85.

dinamismo en medio de la monotonía de la narración. Estos versos, también de Homero, reflejan muy bien esta posibilidad:

*Héctor, a grandes voces, mandaba a los Troyanos  
atacar las naves y dejar los despojos sangrientos:  
«a aquel a quien yo vea lejos de los navíos  
aposta colocado, le daré yo la muerte»<sup>431</sup>.*

Una tercera posibilidad es un cambio de persona que se produce con un valor exhortativo, consiguiéndose patetismo y vivacidad porque su empleo supone un cambio en la construcción sintáctica, en la entonación, como si el personaje actuase con indignación, llegándose a confundir la persona que está hablando, porque se hace intervenir a una segunda. El autor ejemplifica este recurso con un fragmento de un discurso de Demóstenes, donde leemos:

*¿Es que acaso no va a encontrarse entre vosotros nadie que sienta hervir su cólera y su ira ante los actos de violencia que se permite ese infame sinvergüenza? Ese individuo que -oh tú, el ser más perverso de la tierra- privado de la libertad de palabra no con barrotes o puertas, que cualquiera podría forzar...<sup>432</sup>.*

Termina la exposición de esta tercera fuente con el estudio de la *perífrasis* empleada para conseguir sublimidad. Es muy plástico el símil que establece cuando en la música la melodía se hace más agradable, si se emplean notas de acompañamiento y esas notas serían la perífrasis. Esto equivale -dice el Anónimo- a lo que con la perífrasis se consigue cuando un texto clave es acompañado de otros que lo completan y que están perfectamente engarzados creando un todo coherente:

*La perífrasis acompaña a menudo con sus notas al tema principal, y de esa acorde combinación resulta una gran belleza, especialmente si no contiene nada ampuloso ni discordante, sino que todo está armónicamente acoplado<sup>433</sup>.*

---

<sup>431</sup> *Iliada* XV 346.

<sup>432</sup> *Contra Aristogitón* I 27.

<sup>433</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 28, 1, p. 157.



Esto se puede ver en el siguiente ejemplo de Platón:

*De hecho, éstos han alcanzado ya de nosotros las honras que les correspondían y, tras su obtención, marchan por la ruta fatal, escoltados, todos ellos por la ciudad entera, y cada uno en particular por sus propios deudos*<sup>434</sup>.

Platón ha enriquecido mediante la perífrasis un motivo central anodino y lo ha dotado de un cierto contenido musical. En este texto las perífrasis son “la ruta fatal” por la muerte y la expresión “todos ellos por la ciudad entera” en lugar de la expresión de ritos tradicionales.

Hay que tener en cuenta que no se debe abusar de la perífrasis por varias razones. En ocasiones, pueden ahogar el tema central y oscurecerlo; y, en otras, podemos dar mayor importancia a la perífrasis que al motivo básico del texto.

El Anónimo termina esta fuente recordando que todas las figuras estudiadas en ella contribuyen a que el discurso o el texto sea más patético y más vehemente, es decir, más sublime.

El autor estudia a continuación, cuarta fuente de la sublimidad, el *léxico*, pero con la intención decidida de desembocar en el estudio de la metáfora<sup>435</sup>. Parte de un principio general, que el fondo y la forma tienen que estar estrechamente vinculados, aunque puede ocurrir que la forma se vea modificada o enriquecida mediante recursos que le son propios. Por eso nos dice que:

*[...] la selección de términos apropiados y majestuosos ejerce un maravilloso atractivo sobre el auditorio y sabe sugestionarlo [...] tanto oradores como escritores ponen en ella especial cuidado, ya que es la que crea a la vez grandiosidad y belleza, pátina y gravedad, vigor y fuerza*<sup>436</sup>.

Si bien hemos de tener en cuenta que, en muchas ocasiones, no resulta apropiada la sustitución, como sería el caso de aplicar un término noble a una cosa vulgar.

---

<sup>434</sup> Menexeno 236 d.

<sup>435</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 30, 1ss, pp. 159ss.

<sup>436</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 30, 1, p. 159.

El autor ilustra sus palabras con un muestrario en el que destacamos la siguiente expresión de Heródoto:

*Pites estuvo luchando en la nave hasta que de él no quedó más que un montón de filetes*<sup>437</sup>.

Es indudable que esta expresión está muy cercana a la vulgaridad. Sin embargo, su fuerza expresiva le salva de ser vulgar del todo.

La *metáfora*<sup>438</sup> es un recurso con el cual se consigue expresividad, vehemencia, riqueza y variedad. Las metáforas deben ser empleadas en función del efecto que el escritor quiera conseguir en el lector o el orador en el oyente, aunque, en cualquier caso, no se debe abusar de ellas; por tanto, hay que controlarlas para que el lector o el espectador no se sienta o arrastrado por ellas o superado por el encadenamiento de las mismas, y su atención se desvíe del motivo que las ha generado. Suelen abundar en las descripciones y sirven para ocultar en los textos los lugares comunes. En estos casos, sí es aceptable la utilización de una serie de tropos, sobre todo metáforas.

La abundancia de metáforas está justificada en la oratoria y en la poesía, aunque responde a motivaciones diferentes. En la oratoria se utiliza para persuadir al oyente y enredarlo en la exposición que hace el orador. En la poesía es una llamada de atención que obliga al lector a detenerse y a gozar de un determinado verso. Sin embargo, en otros géneros como en el teatro no es tan necesaria por la naturaleza propia del mismo<sup>439</sup>. El empleo frecuente de metáforas no debe devenir en abuso. Sobre esto llega a la siguiente conclusión: no es buena su reiteración, lo mismo que en el caso de otra figura.

Es de una gran plasticidad el ejemplo que pone el autor de Platón describiendo la anatomía del cuerpo humano<sup>440</sup>. Para El anónimo autor, las metáforas responden al estallido de la pasión y producen expresividad y elevación del estilo. Menciona al aticista Cecilio de Coleacte, que limitaba estrictamente el número de metáforas, mientras Aristóteles y Teofrasto fueron partidarios de suavizar las metáforas audaces; y sobre todo censura a Cecilio por preferir a Lisias antes que Platón, autor de atrevidas

---

<sup>437</sup> *Historia* VII 181.

<sup>438</sup> Véase nota núm. 25.

<sup>439</sup> En España, hemos de llegar hasta Calderón para encontrar un teatro metafórico y retórico.

<sup>440</sup> *Timeo* 65c-76e.

metáforas. Esto le da pie para expresar su preferencia por las naturalezas excelsas, aunque con faltas, antes que por los escritores mediocres pero irreprochables, concluyendo que es preferible la grandeza con errores que la medianía sin ellos<sup>441</sup>.

Para demostrar la opinión antes expuesta, sobre la que insiste, enfrenta a escritores geniales con otros menos afortunados; y después de enfrentar a Apolonio de Rodas con Homero, Eratóstenes de Cirene con Arquíloco, y así otros poetas, se extiende careando a Hipérides con Demóstenes, prefiriendo a éste último sobre el anterior. Expone sus razones de un modo convincente<sup>442</sup>.

Antes de ocuparse de la hipérbole, trata de responderse a una pregunta: ¿qué razón impulsó a los grandes escritores a no reflejar con exactitud lo que pretendían, tendiendo a lo grandioso y a lo sublime, aunque eso comportara errores? Nos dice que el hombre en general acepta todo aquello que está a su alcance, porque es útil y necesario para él, y todo cuanto es extraordinario suscita su admiración, que es lo que ocurre con los escritores geniales<sup>443</sup>.

Otra figura que supone un cierto atractivo, si se emplea dentro de los límites permitidos es la *hipérbole*<sup>444</sup>, pues, si se abusa de ella, crea en un texto o en un pasaje oratorio demasiada tensión y puede dar lugar a que el resultado sea contrario al que se pretende. Por lo tanto, conviene no abusar de ella<sup>445</sup>.

Ilustra sus ideas con una serie de ejemplos de la oratoria en boca de Isócrates, de la historia de Tucídides o en Heródoto. El abuso se observa en el primero de los citados. Mientras que una muestra válida, por -dice el Anónimo- *nacer de un sentimiento profundo y estar de acuerdo con la grandeza de la situación*<sup>446</sup>, es el siguiente texto de Tucídides a propósito de los muertos en el desastre de Sicilia:

*Los Siracusanos descendieron al río, y allí iban degollando a los que estaban en él. Al punto el agua se enturbió, pero no por ello dejaban de beberla, pese a estar contaminada de sangre y de lodo, y la mayoría tenían que disputársela con las armas en la mano*<sup>447</sup>.

---

<sup>441</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 33, 1ss, pp. 169ss.

<sup>442</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 33, 1ss, pp. 169ss.

<sup>443</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 35, 1ss, pp. 177ss.

<sup>444</sup> Véase nota núm. 10.

<sup>445</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 38, 1, p. 183.

<sup>446</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 38, 3, pp. 184s.

<sup>447</sup> *Historia de la guerra del Peloponeso* VII 84, 5.

También sabemos que la hipérbole tiende a agrandar o a empequeñecer, puesto que se encuentra en la base de lo uno y de lo otro.

En la quinta y última fuente de lo sublime, el autor establece una serie de principios que se deben seguir para que las palabras de un texto o de un discurso guarden un cierto orden y sean eficaces. Establece un símil entre la melodía musical y el arte de la composición. Y nos dice que así como la música nos cautiva, una buena composición nos cautivará también<sup>448</sup>.

Ilustra con un pasaje de Demóstenes la doctrina expuesta anteriormente; lo propone, por tanto, como modelo del arte de componer.

Aparte de esto, es necesario para el mantenimiento de la composición el perfecto ensamblaje de sus distintos miembros, teniendo en cuenta que las expresiones que sean grandiosas no deben estar aisladas, puesto que pierden su eficacia; de hecho, si están perfectamente estructuradas hasta formar un solo cuerpo, crean armonía y modulan graciosamente en una frase. Éste es el sentir del pasaje que sigue:

*Lo que contribuye de un modo especial a otorgar grandeza a la expresión literaria es [...] el ensamblaje de los distintos miembros: separados uno de otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un organismo perfecto. De igual manera las expresiones grandiosas, aisladas y diseminadas aquí y allá, dispersan y disocian toda sublimidad, pero si se ensamblan hasta formar un solo cuerpo y se unen con los vínculos de la armonía, devienen sonoras gracias a la modulación misma de la frase<sup>449</sup>.*

Algo parecido ocurre con el empleo de las palabras comunes puesto que si bien es verdad que no son extraordinarias, no lo es menos que, si sabemos ensamblarlas, conseguiremos un todo armonioso<sup>450</sup>. A propósito de esto pone un ejemplo de Eurípides en el que la frase es totalmente corriente, pero alcanza cotas de sublimidad a causa de la perfecta ordenación de sus términos:

*Reboso de desdichas y no hay ya lugar donde ponerlas<sup>451</sup>.*

---

<sup>448</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 39, 1ss, pp. 187s.

<sup>449</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 40, 1, p. 191.

<sup>450</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 42, 2, p. 193.

<sup>451</sup> *Heracles* 1245.

Un texto elevado y sublime se pierde -afirma el autor- si se emplea en sus palabras un ritmo entrecortado y trepidante, porque no comunican al público pasión, sino solamente ritmo:

Nada rebaja tanto un pasaje elevado como el ritmo entrecortado y trepidante de las palabras [...]

*[...] los pasajes oratorios de ritmo excesivamente entrecortado no comunican al público la pasión concentrada en las palabras, sino el mero movimiento rítmico*<sup>452</sup>.

También atacan la sublimidad de un texto los pasajes que son muy pesados, sobre todo si están compuestos a base de palabras cortas y sílabas breves que producen la impresión de que no está bien engarzado<sup>453</sup>.

Si una frase es demasiado concisa, la sublimidad se pierde, puesto que la excesiva brevedad causa daño a la grandeza del texto. No se refiere el autor a la concisión oportuna, sino a esas expresiones cortas que no vienen a cuento. Asimismo, supone un atentado a la sublimidad el empleo de frases larguísimas, puesto que su utilización es una amplificación inoportuna. Ambas ideas quedan recogidas en este pasaje:

*Factor de mengua de la sublimidad es también la excesiva concisión de la frase, pues se mutila la grandeza cuando se la reduce a una excesiva brevedad. Y lo que ahora estoy diciendo debe entenderse referido no a la concisión oportuna, sino a las expresiones absolutamente cortas y en exceso desmenuzadas. [...] Y es obvio, inversamente, que las frases dilatadas carecen de vida, pues introducen inoportunamente una amplificación*<sup>454</sup>.

Tampoco debe abusarse de las palabras vulgares, puesto que producen un mal efecto y contribuyen a degradar un pasaje que podía ser grandioso<sup>455</sup>. En este error -dice el Anónimo- cae Heródoto al describir una tempestad<sup>456</sup>. Y lo mismo le ocurre a

---

<sup>452</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 41, 1s, p. 193.

<sup>453</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 41, 3, pp. 193s.

<sup>454</sup> ANÓNIMO, *op. cit.*, 42, 1, p. 195.

<sup>455</sup> Cfr. ANÓNIMO, *op. cit.*, 43, 1, p. 195.

<sup>456</sup> *Historia* VII 188, 191; VIII 13.

Teopompo, pues describe perfectamente la campaña del rey persa sobre Egipto, pero el empleo de ciertos términos rebaja su calidad<sup>457</sup>.

Rechaza del primero las expresiones «el mar estaba en efervescencia», «El mar quedó reventado» y «los náufragos, proyectados contra las rocas, tuvieron un fin nada apetitoso», porque le parece demasiado vulgar la fuerza con la que trata de mostrar lo embravecido del mar y las desgracias acaecidas a unos náufragos.

En el ejemplo del segundo vemos el contraste tan acusado entre lo suntuoso y los productos vulgares que muy poco tienen que ver con ellos. Así, al oro, la plata, la púrpura, las copas, las piedras preciosas opone bestias de carga, odres, sacos, carne en salazón, etc.,.

*Sobre lo sublime* es mucho más que un compendio sobre el estilo elevado. No hay duda de que el autor trata de exponer de un modo claro en qué consiste y cuáles son los medios aptos para alcanzarlo. Tampoco debemos echar en saco roto la observación liminar dirigida a Terenciano en la cual le dice que su obra completa la de Cecilio de Caleacte, rétor romano y autor de un tratado anterior al suyo, que fue partidario de las ideas aticistas, de las que también participaron Demetrio y Dionisio de Halicarnaso.

Pero en la obra del Anónimo se habla de una serie de principios, más o menos ligados a los aristotélicos, acerca de cuestiones tan complejas como la de la mimesis, entre otras no desdeñables. Bien es verdad que su intención es dirigirse a los oradores y, en consecuencia, el estilo elevado al que se refiere implica a la prosa empleada por aquéllos, pero no es menos cierto que ilustra con muestras tomadas en préstamo a los poetas, sobre todo a Homero, y no desdeña, al referirse a la imaginación, ejemplificar con la tragedia al afirmar que es una figura muy apropiada para la lengua empleada por los dramaturgos<sup>458</sup>.

Como no podía ser menos, encontramos una exposición bastante completa de los recursos literarios aptos para conseguir el estilo elevado. Figuras que en parte coinciden con las existentes en el tratado de Demetrio y con las que vamos a encontrar en Hermógenes aplicadas a estilos muy similares. Estamos también en presencia de una retórica, pues esta clase de estilos se consigue mediante la manipulación de la forma sin que esto suponga un desdoro del contenido sobre el que se extiende en los capítulos iniciales. Pero estamos igualmente ante una doctrina transformada en teoría

---

<sup>457</sup> Fragmento 263.

<sup>458</sup> RUSSELL, D. A. *Longinus on sublimity*, Oxford 1965; ibidem, *Libellus de sublimitate. Dionysio Longino fere adscriptus*, Oxford 1974.

literaria, y que a su vez aplica a los textos una crítica basada en los gustos del nuevo estilo que hace frente al aticismo, un asianismo moderado. El nuevo estilo supone una renovación literaria que supera el nivel de la retórica, la oratoria y la poesía, que esta tendencia sitúa en el mismo plano.

Su tratado tiene una evidente intención didáctica. Todo lo ha expuesto con sencillez. Ha ido directamente al grano ejemplificando con textos claros, al alcance de cualquier mediano ilustrado. Nos interesa en cuanto que su exposición sirve para el análisis de la lengua empleada por nuestros trágicos. Virués utiliza en numerosos fragmentos de su tragedia el estilo elevado tal y como este autor lo ha expuesto.

La obra del Anónimo fue conocida ampliamente en la segunda mitad del siglo XVI. En 1554, F. Robortello hizo la primera edición y al año siguiente P. Manutius publicó en Venecia la segunda. Ésta divulgó la doctrina del teórico, especialmente en el siglo XVII cuando se realizaron versiones bilingües, en griego y en latín. En español, las primeras traducciones se publicaron en el siglo XIX y hoy disponemos de tres, prologadas por P. Samaranch, J. Alsina y J. García López<sup>459</sup>.

#### 4. HERMÓGENES

La obra de Hermógenes abarca dos libros, cada uno dividido en doce capítulos. El primer libro contiene una introducción y el estudio de las siete formas de estilo consideradas por él. Dada la extensión, el último epígrafe lo continúa en el libro segundo. Ésta sería la parte teórica de su obra. Además, gran parte del libro segundo tiene un valor práctico ya que aplica su doctrina a los tres tipos de oratoria<sup>460</sup>.

A nosotros solamente nos interesa la introducción y, de las siete formas de estilo, aquéllas que creemos están más directamente relacionadas con la estructura y lengua de la tragedia.

Aunque la obra de Hermógenes está pensada teniendo en cuenta los medios y recursos de que debe disponer quien se dedique a la oratoria, no es menos cierto que al tomar el lenguaje como base de su reflexión, muchas de sus observaciones pueden ser aplicadas a otros textos literarios que por necesidad recurren a los mismos medios. El

---

<sup>459</sup> Véase PIÑERO, F. "Traducciones españolas del tratado 'Sobre lo sublime' ", *Estudios Clásicos*, 66-67 (1972), pp. 247-62.

<sup>460</sup> HERMÓGENES, *Sobre las formas de estilo*, Introducción, traducción y notas de C. RUÍZ MONTERO, Madrid, Ed. Gredos, 1993.

propio autor no sólo ejemplifica con textos tomados a los grandes oradores, especialmente Demóstenes, sino que en otras ocasiones lo hace con obras de Homero, Platón, Tucídides, e incluso Eurípides. Así, las formas estilísticas analizadas si bien fueron empleadas por los oradores para mantener la atención de su auditorio, no es menos cierto que por su carácter general son susceptibles de ser aplicadas a cualquier obra escrita con intención literaria.

En la introducción el autor trata dos cuestiones. En una de ellas hace una revisión y expone su punto de vista personal en torno a la dicotomía arte / ingenio, que tan fecundo resultado dio a los preceptistas. Una vez que ha terminado esta exposición, Hermógenes pasa a estudiar las formas estilísticas, pero hemos de tener en cuenta que él tiene siempre presente al orador y la lengua oratoria, de ahí que nosotros nos veamos obligados a realizar una selección.

Para ser un buen escritor o un buen orador es preciso imitar a los autores antiguos e, incluso, intentar emularlos. También es necesario llevar a cabo algunas prácticas personales de la materia en cuestión para ir poco a poco adquiriendo experiencia, conocimiento y entendimiento de la misma. Es preciso igualmente disponer de ciertas condiciones naturales, puesto que el resultado será mejor. Hay, pues, un doble camino: uno, práctico, fruto del esfuerzo, de la lectura, del aprendizaje; y, otro, innato, que, aunque no sea muy importante, no puede ser desdeñado.

Observamos cómo el autor parte de una serie de principios que habían sido expuestos por los preceptistas, a saber, la imitación y la dicotomía arte / ingenio. Ahora bien, él no es un simple imitador y no repite ideas consabidas, sino que tiene su propia opinión. Bien es verdad que acerca de la imitación no dice nada, sino que es necesario remontarse a la tradición. Pero sí va a insistir en la antinomia arte / ingenio que va a tratar de integrar.

El tratadista considera que es más importante la regla, el arte, el método que el ingenio y, en este sentido, se opone al Anónimo quien -como hemos tenido ocasión de comprobar- prefería el ingenio. Parte Hermógenes de una idea ciertamente interesante: es la de que el ingenio innato, si no se sujeta a una regla, fracasa, aunque imite a los antiguos, esté dotado de cierta experiencia y tenga cierta práctica irracional, es decir, nacida de un conocimiento no sistemático ni basado en el arte. En suma, si el escritor



no se somete a unas normas, nada de esto es relevante. Así se desprende del siguiente texto:

*Ciertamente, la imitación y emulación de esos autores [se refiere a los antiguos], acompañada de la mera experiencia y cierta práctica irracional, no pueden, en mi opinión, alcanzar la corrección, por muchas cualidades que se tengan: al contrario, los dones naturales, precipitándose en loca carrera al azar, sin regla alguna, pueden, más bien, llevarle al fracaso<sup>461</sup>.*

Deducimos de lo anteriormente expuesto, que el autor defiende la necesidad de un conocimiento técnico profundo y, por lo tanto, un dominio de las formas estilísticas que -ya lo hemos dicho- solamente se puede adquirir en la escuela y no fiar demasiado en las cualidades naturales, aunque hemos de tener en cuenta que si éstas son moderadas y se cuenta con la ayuda de lo antes expuesto, el escritor consigue una obra perfecta, equilibrada, armónica.

Ofrece una recomendación a aquéllos que no tienen muchas dotes naturales y les dice que si tienen en cuenta la regla, pueden llegar a ser buenos poetas o buenos oradores e, incluso, superar a los que confían exclusivamente en sus dotes naturales. Pero su exposición no queda solamente aquí, sino que avanza en el estudio de esta dicotomía, especialmente en el *ars*, cuando afirma que no solamente es necesaria al creador literario, sino que es muy conveniente que sea dominada por el que aspire a ser crítico de cualquier índole y, por supuesto, hay que incluir dentro de la amplitud de esa palabra al crítico literario. Leamos este fragmento:

*[...] el estudio de las formas estilísticas [ es importante y necesario ] tanto para quienes desean ponerlo en práctica, como para quienes aspiran a convertirse en críticos -y mucho más para quienes estén interesados en ambas cosas-<sup>462</sup>.*

---

<sup>461</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 213s.

<sup>462</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 214.

El autor concluye su introducción diciéndonos que va a estudiar las diferentes formas estilísticas mostrando no sólo en qué consiste cada una, sino cómo se producen. Es verdad que afirma que va a ilustrar con textos de Demóstenes por haber sido este orador el que llevó a su máxima perfección el discurso político y que ha sido capaz de mezclar diferentes estilos en un mismo discurso y que por esto le parece el modelo más adecuado, sobre todo teniendo en cuenta que hasta él nadie lo había intentado. Cree que Demóstenes utiliza siete formas estilísticas y esto es lo que le conduce a exponerlas en los dos libros de su obra<sup>463</sup>. A su vez, la mayoría de las formas (a excepción de Belleza, Viveza y Habilidad) contienen otras formas subordinadas por las que están constituidas y de las que dependen, hasta integrar un total de veinte formas estilísticas en el conjunto del tratado. Casi todas estas se pueden combinar entre sí y, a partir de esa mixtura, el autor caracteriza, en la última parte del tratado, el estilo propio de los géneros del discurso y de diferentes autores en prosa y verso. Además, cada forma o subforma estilística se define por distintas partes o elementos que la componen: pensamiento, tratamiento y expresión, que tiene a su vez los siguientes elementos: dicción, figuras, miembros, composición, pensamiento y ritmo; todos estos componentes o partes permiten el análisis detallado de las formas o *idéai*.

Como nosotros estudiamos la tragedia, elegimos de dichas formas estilísticas aquéllas que, según nuestro entender, pueden ser aplicadas al estudio de la misma, especialmente en todo lo que hace referencia a la *elocutio*. Son las siguientes: sobre la Dignidad y Grandeza del estilo, sobre la Elegancia y la Belleza, sobre el Carácter, sobre la Habilidad. Es también primordial para nosotros el hecho de que, con el análisis de estas formas, nos adaptamos plenamente a la concepción del autor sobre la poesía, y especialmente sobre la poesía más elevada, de la que también participa la tragedia. En efecto, Hermógenes analiza específicamente la poesía como materia panegírica, “el más panegírico de todos los discursos”, caps. 389-394 del I. II. En ese lugar define a Homero como el mejor de los poetas, e incluso de los oradores y logógrafos (= prosistas distintos de los oradores), porque ha elaborado expresiones de Grandeza, de Placer, de Elegancia, de Habilidad por encima de los demás poetas, y les supera también en lo propiamente poético. El placer está unido y es afín a la Dulzura, forma estilística subordinada al carácter, que nosotros analizamos en toda su extensión.

---

<sup>463</sup> Las siete formas que contempla son las siguientes: sobre la Claridad, sobre la Dignidad y Grandeza del estilo, sobre la Elegancia y la Belleza, sobre la Viveza, sobre el Carácter, sobre el estilo sincero, sobre la Habilidad. Véase WOOTEN, C. W. ‘*Hermogenes’ on Types of Style*, Chapel Hill-London 1987.

#### 4. 1. Sobre la Dignidad y Grandeza del estilo

El estilo vulgar está cercano a la Claridad excesiva y, en consecuencia, se opone a la Grandeza. ¿Cómo podemos conseguir ésta? Hermógenes dice que utilizando los recursos con los cuales se consigue Solemnidad, Abundancia, Aspereza, Brillantez, Vigor y Vehemencia que son las seis formas estilísticas subordinadas que componen la Grandeza, Amplitud y Dignidad de estilo.

Comienza estudiando la Solemnidad, a la que es contraria -dice Hermógenes- la Simplicidad. En un primer momento, se interesa por cuáles son los pensamientos solemnes y establece una prioridad dentro de las cuatro posibilidades que nos ofrece. En primer lugar, está todo aquello que va referido a los dioses en cuanto que lo son. A continuación, considera que la Naturaleza encierra muchos misterios que están estrechamente vinculados a la divinidad y su estudio da lugar a un discurso solemne. Seguidamente, pasa a colocar en el centro al hombre en todo cuanto en él hay de espiritualidad o bien a aquellas leyes a las que está sometido por ley natural como pueda ser el concepto de justicia. Y reserva para el último lugar los hechos concernientes exclusivamente al hombre, que se destacan por su importancia y decisivo interés en los destinos de una comunidad<sup>464</sup>.

La solemnidad es propia no sólo de la epopeya y de la épica en general, sino también de la tragedia. Las cuatro posibilidades del pensamiento se encuentran en el meollo de ambos géneros literarios. Los dioses rigen los destinos de los hombres y así se nos muestra en Homero, y como la tragedia está estrechamente vinculada con la épica, al menos temáticamente, el mundo divino se enseñoorea de la vida azarosa de los héroes trágicos. También la Naturaleza vive en la entraña del arte dramático, empuja a los hombres a realizar hazañas sin cuento, a desplazarse a lugares lejanos y peligrosos. Y, por supuesto, el hombre y sus actos viven en el centro de toda creación literaria, especialmente entre los griegos. Por eso lo solemne y sus recursos no son sólo patrimonio del orador, sino que aparecen en el amanecer literario de numerosos pueblos.

---

<sup>464</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 242ss.

Hermógenes ejemplifica cada una de las cuatro posibilidades con variadas muestras. Hemos elegido para la primera posibilidad los siguientes ejemplos de Platón:

*Pues la divinidad, queriendo que todo fuera bueno y nada malo, en la medida de sus posibilidades...*

*Pues tomó la divinidad todo cuanto era visible y no estaba en calma sino que se movía en confusión y desorden<sup>465</sup>.*

En estas muestras, los dioses ordenan el universo que era un caos y lo transforman en un lugar en calma. El ejemplo platónico supone el preludio de la aparición de la humanidad. Era necesario que los dioses encauzaran el caos primigenio para que una vez ordenado lo informe se poblara de seres capaces de reconocer su labor bienhechora.

La segunda posibilidad también va a ser ilustrada con una muestra de la obra anterior:

*El recinto del universo, como es circular y abraza todas las cosas, las une estrechamente en todas direcciones y no permite que quede vacío ningún espacio; por esa razón precisamente el fuego ha penetrado por doquier, y el aire a continuación, pues es el segundo elemento en ligereza, y de esa forma los demás elementos<sup>466</sup>.*

En este texto, observamos cómo la ordenación que tiene el universo es debida a la influencia de los dioses.

Con respecto a la tercera posibilidad, el sujeto es el hombre en tanto en cuanto está dotado de una serie de condiciones que explican su relación con la divinidad como el poseer un alma inmortal, el sentir la necesidad de que la ley rija su vida. Esto queda recogido en este fragmento de Demóstenes:

---

<sup>465</sup> *Timeo* 30a.

<sup>466</sup> *Timeo* 58a.

*La ley es algo común, establecido, e igual para todos; la naturaleza, en cambio, carece de orden y es peculiar de cada hombre que la posee*<sup>467</sup>.

Finalmente, ejemplifica la cuarta posibilidad referida a la actuación de hombres importantes que en un momento decisivo fueron capaces de salvar su patria como es el caso de Milciades en la batalla de Maratón, mediante la cual Atenas se vio libre del poderío persa.

Una vez concluida esta primera cuestión, se detiene en el estudio de los tratamientos solemnes, es decir, el procedimiento mediante el cual se hacen realidad los pensamientos anteriores, esto es, una actitud por parte del que escribe mediante la cual se rehuye todo aquello que no produzca solemnidad; por tanto, se evita todo lo que es vulgar. Para conseguirlos se pueden utilizar tres tipos de tratamientos<sup>468</sup>:

Por un lado, mediante una *aseveración* que no se preste a ninguna duda.

Por otro, utilizando la *alegoría*<sup>469</sup> ya que ésta dignifica el estilo y lo hace solemne como ocurre en este ejemplo tomado de Platón:

*El gran caudillo del cielo, Zeus, avanza conduciendo su carro alado*<sup>470</sup>.

En él vemos cómo el autor emplea la alegoría en un intento de humanización de Zeus, que le confiere al texto una gran solemnidad.

También se puede conseguir mediante *alusiones*, como ocurre en la literatura órfica y el resultado es solemne.

Un tercer componente de la solemnidad es la *dicción*, es decir, la lengua oral o escrita que, empleada en determinadas condiciones, permite conseguir la solemnidad<sup>471</sup>.

Hermógenes dice que es muy importante la *pronunciación*, esto es, el saber modular con la boca, que sería básico en la oratoria. Refiriéndose a la lengua griega, hace algunas observaciones de cosas que se deben emplear o se deben evitar. Por ejemplo, afirma que el empleo de las vocales alfa y omega dan tono al discurso, si dichas vocales están colocadas en la sílaba final de la palabra. También nos dice que

---

<sup>467</sup> *Contra Aristogitón* 15.

<sup>468</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 246s.

<sup>469</sup> Véase nota núm. 28.

<sup>470</sup> *Fedro* 246e.

<sup>471</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 247ss.

las palabras que contienen la vocal ómicron y terminan en otra vocal larga como Oróntēs producen solemnidad<sup>472</sup>.

Es indudable que una correcta pronunciación no sólo es conveniente al orador, sino también al declamador y a toda creación que ha sido pensada para ser transmitida por medio de la palabra. También es cierto que determinados fonemas repetidos en el lugar oportuno contribuyen a facilitar la pronunciación y a conseguir efectos rítmicos y sonoros gratos al oído. Muy relacionada con la recta pronunciación está la dicción cuyo mantenimiento y, en función del motivo tratado, contribuye efectivamente a la solemnidad puesto que permite recalcar e insistir, llamar la atención hacia algo que interesa al escritor.

También alude al empleo de *expresiones metafóricas* que producen solemnidad, pero nos hace una observación interesante y es que no se puede abusar de ellas porque si sobrepasamos su empleo, se puede caer en un estilo áspero; si la metáfora es muy exagerada, el estilo se hace duro y el abuso de las mismas da lugar a un estilo casi vulgar. Normalmente, quienes emplearon metáforas a montones y de todo tipo fueron los sofistas. También nos hace ver que las tragedias pecan por exceso de expresiones metafóricas<sup>473</sup>. Esta última observación nos parece demasiado simplista. La tragedia necesita de la metáfora, sea culta o popular para el enriquecimiento de un determinado pasaje cargado de intencionalidad. También ante la obligación de hacer evidente al espectador un determinado motivo y para eso es preciso romper con la simplicidad de la lengua.

Otro procedimiento, sintagmático además de léxico, es el empleo de *expresiones nominales* o de *sustantivos* que permiten la solemnidad con tal de que no se empleen demasiados verbos. Es muy ilustrativo este ejemplo de Tucídides:

*pues la audacia irracional fue considerada valentía leal; la demora meditada, cobardía destacada; la prudencia, un pretexto para la falta de valor*<sup>474</sup>.

---

<sup>472</sup> Estas consideraciones solamente son válidas para la lengua griega. Cada lengua tiene sus posiciones, tipos especiales de fonemas, combinaciones, etc., que le son propias.

<sup>473</sup> Las expresiones metafóricas a las que alude Hermógenes, tipo *Arrojando buenas esperanzas*, presentes en el discurso demosténico *Sobre la corona*, 97, tienen muy poco que ver con el concepto que nosotros tenemos de metáfora literaria, más bien se aproxima a la metáfora popular.

<sup>474</sup> *Historia de la guerra del Peloponeso* III 82.

Véase el empleo de oraciones asindéticas donde encontramos un sustantivo y un adjetivo que confieren al texto una gran solemnidad.

Se consigue solemnidad por medio de las siguientes figuras<sup>475</sup>:

La *construcción recta*, que adquiere su plenitud en las oraciones de tipo enunciativo y con el mantenimiento del orden lógico de la frase.

También contribuye a la solemnidad la emisión de *juicios de valor*, siendo los categóricos solemnes. Sirva de muestra el siguiente ejemplo:

*Filipo no tenía posibilidad ni de poner fin a la guerra con vosotros ni de escapar a ella*<sup>476</sup>.

Mientras que los dubitativos confieren carácter, pero no solemnidad. Así se desprende de la muestra que sigue:

*A lo que parece, aunque no me gusta injuriar, es necesario que lo haga*<sup>477</sup>.

Los miembros con los que se consigue solemnidad tienen que ser cortos, parecidos a los aforismos. Y no hay inconveniente en que, incluso, un miembro sea más largo si es necesario<sup>478</sup>. Puede servirnos de ejemplificación este fragmento de Platón:

*Toda alma es inmortal; pues lo que está en continuo movimiento es inmortal*<sup>479</sup>.

Vemos cómo en este texto hay dos miembros: uno, simple y casi aforístico y, otro, un poco más largo pero que mantiene la solemnidad; y es necesario porque sirve de prueba a la inmortalidad del alma<sup>480</sup>.

La segunda forma estilística mediante la que se consigue Grandeza es la Aspreza. Su contrario es la Dulzura.

---

<sup>475</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 250s.

<sup>476</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 145.

<sup>477</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 126.

<sup>478</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 251.

<sup>479</sup> *Fedro* 245c.

<sup>480</sup> A continuación, Hermógenes hace referencia a la composición, pausa y ritmo que no hemos tenido en cuenta por considerar que son elementos prescindibles.

Estamos ante un pensamiento áspero siempre y cuando exista una reprensión del inferior al superior. Se puede lograr con la expresión de una fórmula represiva sin posibilidad de que intervenga ningún elemento que la suavice. Leamos a Hermógenes:

*El tratamiento de la Aspereza es sólo uno: introducir los pensamientos abierta y llanamente mediante una reprensión, no de ninguna otra forma ni combinando la Aspereza con elementos que la suavicen*<sup>481</sup>.

Hermógenes afirma que la Aspereza pura no es muy frecuente en la lengua de los oradores, en tanto en cuanto éstos tienden a introducir algún elemento suavizador que sirve de corrector de la Aspereza<sup>482</sup>. Las dos posibilidades las encontramos en Demóstenes. Puede servirnos de ejemplo de la Aspereza pura esta muestra:

*Si es que portáis el cerebro en las sienas y no pisoteado en los talones*<sup>483</sup>.

Y de la Aspereza suavizada por un elemento corrector el que sigue:

*No es ciertamente propio de hombres prudentes ni nobles, dejando pendiente por falta de dinero alguna operación militar, soportar tales reproches a la ligera*<sup>484</sup>.

En esta muestra, Demóstenes no se dirige en particular a nadie, sino que lo hace de un modo general y, por lo tanto, no reprende directamente.

Para que una dicción sea áspera es necesario recurrir a una expresión metafórica que encierre una cierta dureza en su contenido como ocurre en estas expresiones tan lapidarias y duras: *engullía devorando*<sup>485</sup> y *portáis pisoteando*<sup>486</sup>.

También se consigue mediante la utilización de fonemas próximos que producen cacofonía del tipo que encontramos en castellano en el título “Tres tristes tigres”<sup>487</sup>.

---

<sup>481</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 258.

<sup>482</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 255ss.

<sup>483</sup> *Sobre el Haloneso* 45.

<sup>484</sup> *Olintiacos* III 20.

<sup>485</sup> DEMÓSTENES, *Contra Aristogitón* I 62.

<sup>486</sup> DEMÓSTENES, *Sobre los asuntos del Quersoneso* 45.

<sup>487</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 258.



Las figuras más aptas para conseguir Aspereza son las oraciones imperativas o yusivas y el empleo de oraciones interrogativas con tono acusatorio<sup>488</sup>. Un ejemplo muy claro es el siguiente:

*luego, ¿los olintios saben prever el futuro, y vosotros, que sois atenienses, no vais a precaveros de él?*<sup>489</sup>

Aquí la interrogación sirve para acusar a los atenienses de imprevisión, mientras que los olintios fueron más precavidos.

Los miembros ásperos son aún más breves que los miembros solemnes y pueden confundirse con los incisos<sup>490</sup>. Normalmente, con una sola palabra o dos se puede conseguir una estructura áspera como vemos en esta muestra, también de Demóstenes:

*¿No embarcaremos? ¿No partiremos? ¿No navegaremos hacia su patria?*<sup>491</sup>

Véase cómo se trata de miembros que no son, sino oraciones reducidas a su mínima expresión.

Muy relacionada con la Aspereza está la Vehemencia. Su contraria es la Equidad. Con ella se expresa reprensión y en eso coincide con la Aspereza y acusación que le es más propia. Hay, sin embargo, pequeñas diferencias. Así, la Aspereza va del inferior al superior, mientras que la Vehemencia es al revés; también cambia un poco la lengua empleada que en el caso de la Vehemencia puede echar mano de palabras injuriosas con objeto de llamar la atención y, en consecuencia, esta forma estilística tiene mucha más fuerza que la anterior<sup>492</sup>. Podemos ilustrar con un fragmento de un discurso de Demóstenes dirigido a su oponente Aristogitón:

*¿Entonces ése es quien va a reivindicarlo? ¿Ese chivo expiatorio, esa peste, a quien cualquiera, al mirarle, antes estaría dispuesto a considerarlo un mal augurio que a dirigirle la palabra?*<sup>493</sup>

---

<sup>488</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 258s.

<sup>489</sup> DEMÓSTENES, *Contra Aristócrates* 109.

<sup>490</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 259.

<sup>491</sup> *Contra Filipo* I 44.

<sup>492</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 260s.

<sup>493</sup> *Contra Aristogitón* I 80. Este fragmento parece espurio.

Demóstenes emplea para la expresión de su pensamiento oraciones en estilo directo rompiendo la estructura propia de la oración interrogativa, por eso vemos cómo el sujeto ocupa el primer orden que normalmente está reservado al verbo.

Como no podía ser de otra manera, el tratamiento de la Vehemencia es muy parecido al de la Aspereza: expresar los pensamientos de un modo claro y llano sin la posibilidad de que aparezcan pensamientos suaves, ya que éstos se oponen al estilo vehemente<sup>494</sup>.

La dicción es también parecida a la de la Aspereza, pero tiene sus procedimientos propios como pueda ser la creación de palabras por necesidad<sup>495</sup>. Pensemos, por ejemplo, en Rubén Darío y la palabra “canallocracia” que significa la influencia de los canallas.

Por su parte, las figuras con las que se logra la Vehemencia son el *apóstrofe*<sup>496</sup> que puede ir en forma interrogativa, si uno se dirige a una persona supuesta o bien una estructura de tipo demostrativo que consiste en iniciar el sintagma o la oración o el fragmento con un pronombre demostrativo<sup>497</sup>. Hermógenes ilustra la primera de estas figuras con el siguiente ejemplo:

*Se hospedaban en tu casa, Esquines, y tú eras su representante oficial*<sup>498</sup>.

Una muestra de apóstrofe interrogativo es:

*¿acaso era menester que ella, Esquines, perdiera su orgullo y su propia estima y se colocara a la altura de tesalios y dólopes...?*<sup>499</sup>

Véase el vocativo Esquines en esta estructura interrogativa.

Puede servirnos de ejemplo para la figura demostrativa el siguiente:

*ése es el que ahora lamenta los sufrimientos de los tebanos*<sup>500</sup>.

---

<sup>494</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 262.

<sup>495</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 262.

<sup>496</sup> Véase nota núm. 103.

<sup>497</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 262s.

<sup>498</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 82.

<sup>499</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 63.

<sup>500</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 63.

Los miembros aptos para la Vehemencia son breves, asindéticos y repetitivos; y en su repetición radica la fuerza que encontramos en su significación<sup>501</sup>. Véase esta muestra:

*pero no un charlatán, un haragán de mercado, una ruina de escribano*<sup>502</sup>.

Por su parte, la Brillantez es una forma estilística que incide más en el tratamiento que en el pensamiento, ya que este último queda reducido, prácticamente, a que el tema sea conocido por todos. Es el tratamiento, al introducir los pensamientos directamente, sin interrupciones, el que consigue una brillantez muy completa<sup>503</sup>.

Por razones didácticas, recurre a un ejemplo, tomado en préstamo a Demóstenes, que desglosa la teoría expuesta:

*Ese fue el comienzo y primer fundamento de nuestras relaciones con Tebas, pues antes de eso nuestras ciudades habían sido conducidas por esos individuos hacia la enemistad, el odio y la desconfianza. Ese decreto hizo que el peligro que asediaba entonces a la ciudad pasara de largo como una nube*<sup>504</sup>.

Encontramos una estructura que interrumpe el decurso lineal del texto, atentando, por consiguiente, a la Brillantez. Si se hubiera suprimido ésta, habría ganado en intensidad como se puede ver en el mismo ejemplo, pero suprimida ya la interrupción:

*Ese fue el comienzo y primer fundamento de nuestras relaciones con Tebas. Ese decreto hizo que el peligro que entonces rodeaba la ciudad pasara de largo como una nube.*

Existe una segunda posibilidad de conseguir un tratamiento brillante que consiste en expresar ideas nobles bajo una forma noble<sup>505</sup>. El siguiente ejemplo es noble tanto por el contenido, puesto que hace referencia a quienes vencieron a los persas en

---

<sup>501</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 263.

<sup>502</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 127.

<sup>503</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 265s.

<sup>504</sup> Cfr. *Sobre la corona* 188.

<sup>505</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 267.

Maratón y todos sabían la importancia de esta batalla; y es noble por la forma, ya que se presenta en forma de juramento:

*No me equivoqué al aconsejaros eso, no, por los que antes lucharon en Maratón*<sup>506</sup>.

En cuanto a la dicción, el autor dice que la Brillantez a través de las palabras se consigue con los mismos recursos de la Solemnidad, si bien se requieren unas figuras propias<sup>507</sup> como puedan ser la *negación anafórica* tal y como la vemos en la siguiente muestra:

*Yo no fortifiqué la ciudad con piedras ni con ladrillos ni ésa*<sup>508</sup>.

También se consigue la Brillantez mediante la figura de la *apóstasis*, perceptible en este texto que parece suponer una vuelta al principio de lo que ya había dicho, quizá como recordatorio:

*Ese fue el comienzo de nuestras relaciones con Tebas*<sup>509</sup>.

Otra figura es el *asíndeton*<sup>510</sup>, pero hemos de tener en cuenta que los miembros han de ser muy largos porque en su largueza se evidencia la Brillantez.

A continuación, estudia el Vigor que no es más que una forma estilística en la que participan, en distinta medida, los recursos que son propios de la Aspereza, la Vehemencia y la Brillantez. De ahí que no deba extrañarnos que le sean contrarias, por lo que a los pensamientos se refiere, aquellas formas que son contrarias a la Vehemencia y a la Aspereza; y, en lo que respecta a los demás componentes, cuantas son contrarias a la Brillantez.

Así, afirma que los pensamientos y los tratamientos del Vigor son los mismos que los de la Aspereza y la Vehemencia. Esto no quiere decir que todo pensamiento áspero o vehemente sea vigoroso, sino que tienen que darse elementos de ambas formas

---

<sup>506</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 208.

<sup>507</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 267s.

<sup>508</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 299.

<sup>509</sup> Véase nota núm. 199.

<sup>510</sup> Véase nota núm. 19.

simultáneamente<sup>511</sup>. Puede servirnos de muestra el siguiente ejemplo, que también participa de la Brillantez:

*Pues una terrible enfermedad, atenienses, ha caído sobre Grecia, dura, y que requiere de mucha buena suerte y de vuestro cuidado*<sup>512</sup>.

Encontramos la Aspereza y la Vehemencia en la palabra *enfermedad*, pero, además, al haber construido sobre ella una metáfora, también participa de la Brillantez.

En cuanto a las figuras<sup>513</sup>, toma de la Brillantez la *apóstasis*, perceptible en este texto:

*Una gran ventaja, atenienses, hubo para Filipo*<sup>514</sup>.

Obsérvese como la apóstasis está bien conseguida, porque el autor está aludiendo a algo que ya había sido citado antes.

Por su parte, toma de la Vehemencia el empleo del *apóstrofe*<sup>515</sup> y de las *acusaciones*. La primera figura se puede ver en el texto que sigue:

*Acaso era menester, Esquines, que ella, perdiendo su orgullo y su propia dignidad en la posición de los tesalios...*<sup>516</sup>

Mientras que la segunda está presente en este otro texto:

*No es al hablar cuando hay que tener la mano bajo el manto, Esquines, no, sino al actuar como embajador es cuando hay que tener la mano bajo el manto*<sup>517</sup>.

Aquí, junto al carácter acusatorio, observamos también una fina ironía reveladora de una manera de ser.

---

<sup>511</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 269s.

<sup>512</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 259.

<sup>513</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 270ss.

<sup>514</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 61.

<sup>515</sup> Véase nota núm. 103.

<sup>516</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 63.

<sup>517</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 255.

En cuanto a los miembros, afirma que éstos son del mismo tipo que los de la Brillantez, es decir, han de ser muy largos para que, a través de ello, se capte el Vigor, ya que éste es, en cierta medida, la suma de los otros tres o bien participa de elementos pertenecientes a las otras formas.

Finalmente, Hermógenes afirma que la Abundancia, conseguida por el procedimiento que fuere, ayuda a conseguir Grandeza de estilo. Su contraria es la Pureza. Naturalmente, la Abundancia tiene sus propios pensamientos, tratamientos, dicción y figuras.

Se produce abundancia por el pensamiento mediante cuatro recursos<sup>518</sup>:

Cuando se añade algo externo a aquello de lo que se está hablando o tratando como el género a la especie. Éste es el ejemplo que propone el autor:

*Cosa mala, atenienses, cosa mala es siempre el delator, pero ese hombrecillo es, además, por naturaleza un zorro...*<sup>519</sup>

En este ejemplo se parte del género que es la maldad y se especifica en la figura del delator.

Una segunda posibilidad consiste en añadir lo indefinido a lo definido. Leamos esta muestra:

*Así, pues, en muchos aspectos yo soy inferior en este proceso, Esquines, pero en dos, atenienses, que son además de importancia*<sup>520</sup>.

Lo indefinido es el “yo” que habla y el “tú” a quien se dirige, frente a lo definido que son los atenienses.

También se produce Abundancia cuando se añade el todo a la parte. Sirva de ejemplificación:

*Pero, aunque toda esa ciudadela es en su totalidad sagrada, y aunque tiene una gran extensión, se halla a la derecha, junto a la gran estatua de bronce de Atenea...*<sup>521</sup>

---

<sup>518</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 278s y 281s.

<sup>519</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 242.

<sup>520</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 3.

<sup>521</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 272.

La parte es la estatua del bronce de Atenea donde está y el todo es la ciudadela.

Una última posibilidad viene determinada por la adición de algo externo por agrupamiento, aun cuando no se añada algo indefinido. Hermógenes ilustra del siguiente modo:

*Pues los tres mayores reproches que presenta: que parezcamos ser envidiosos, desagradecidos y desleales...*<sup>522</sup>

Aquí se produce un agrupamiento en la enumeración de los tres reproches.

Antes de ocuparse de los tratamientos, establece una relación entre Nitidez y Abundancia, es decir, de la mezcla de distintas formas estilísticas cuyo resultado considera positivo, aunque es difícil de conseguir.

Hermógenes llega a la conclusión de que la Abundancia y la Nitidez no se oponen de un modo tajante y que lo más conveniente es que, junto a los componentes que propician la Abundancia, se mezclen algunos propios de la Nitidez para que el estilo sea lo más claro posible<sup>523</sup>.

Tras este excursus, estudia los tratamientos que producen la Abundancia<sup>524</sup>. El primero que contempla es la inversión del orden en la exposición de los hechos, colocando en primer lugar lo que debía ir en segundo lugar y viceversa. Este texto puede servirnos de ejemplificación:

*Pero, cuando regresamos de esa embajada destinada a la ratificación de los juramentos, a la cual corresponde la actual rendición de cuentas...*<sup>525</sup>

Vemos cómo se ha invertido el orden en la exposición de los hechos porque la rendición de cuentas es anterior al regreso de la embajada.

Otro recurso es el empleo de la calificación acompañada de una amplificación. Esto es, el empleo de varios adjetivos aplicados a la misma sustancia tal y como se observa en esta muestra:

*de forma vergonzosa, atenienses, e indigna de vosotros, ...*<sup>526</sup>

---

<sup>522</sup> DEMÓSTENES, *Contra Leptines* 10.

<sup>523</sup> Cf. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 279s.

<sup>524</sup> Cf. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 282ss.

<sup>525</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 17.

Un tercer recurso consiste en colocar las confirmaciones, pruebas y amplificaciones de las proposiciones por delante de las mismas. Un ejemplo es el que sigue:

*Pues al ver que vuestra flota estaba siendo destruida, que los ricos quedaban libres de impuestos mediante pequeñas contribuciones, que los ciudadanos con moderados o escasos bienes se estaban arruinando, y que, además, la ciudad se iba quedando atrás en todas esas oportunidades, propuse una ley*<sup>527</sup>.

En este texto, la proposición está al final: *propuso una ley* y todo lo que hay delante es la justificación de la propuesta de esa ley.

En cuanto a la dicción<sup>528</sup>, contempla la *yuxtaposición* de términos que son equivalentes para con ellos conseguir Abundancia. Leamos esta muestra:

*¿Qué diremos? y ¿qué afirmaremos?*<sup>529</sup>

Se produce también Abundancia por la *combinación* de unas palabras con otras. Este fragmento viene a ilustrar esto que comentamos:

*¿Acaso era menester que la ciudad, Esquines, perdiendo su orgullo y su propia dignidad...?*<sup>530</sup>

En este texto, el autor combina orgullo y dignidad aplicándolo a la ciudad de Atenas.

Son figuras productoras de la forma estilística que nos ocupa las que siguen<sup>531</sup>:

Las *enumeraciones* que pueden unir dos o más pensamientos, incluso contradictorios o distintos, pero hemos de tener en cuenta que si la enumeración es repetitiva, el discurso se hace nítido, mas si el segundo elemento está alejado del primero, se produce siempre Abundancia. Sirva de ejemplo:

---

<sup>526</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 158.

<sup>527</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 102.

<sup>528</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 284ss.

<sup>529</sup> DEMÓSTENES, *Sobre los asuntos del Quersoneso* 37.

<sup>530</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 63.

<sup>531</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 287ss.



*Por esa razón, en primer lugar y sobre todo, como he dicho, he pasado revista a esos hechos. ¿Por qué razón, en segundo lugar, ...*<sup>532</sup>

Otra figura es la llamada figura de *suposición* porque suele ir acompañada de un sintagma distributivo. Podemos ejemplificar con este fragmento:

*Pues, si ciertamente los hechos estaban ya en tal situación, Esquines, que los tebanos, ni aun percatándose de ella, hubieran sacado provecho, ¿por qué no han sucedido? Pero, si lo impidió el hecho de conocerlos de antemano, ¿quién fue el charlatán? ¿No fue ése?*<sup>533</sup>

La estructura distributiva se hace realidad mediante *ciertamente* y *pero*.

La *construcción oblicua* contribuye a la Abundancia cuando va unida a los recursos propios del pensamiento, del tratamiento y de otras figuras adicionales. Veamos esta muestra donde se emplea la inserción:

*no por culpa mía, pues yo no ...*<sup>534</sup>

La construcción oblicua en este ejemplo se consigue a través del *pues* y es frecuentísima en la oratoria.

Otra figura es la que Hermógenes llama *cursiva*. Se consigue mediante el empleo de la conjunción causal. Sirva de ejemplo:

*Puesto que, en efecto, no quedaba ya ninguna asamblea por haber sido previamente utilizadas ...*<sup>535</sup>

También se produce Abundancia mediante las *estructuras correlativas* o *hipóstasis* como se pone de manifiesto en este texto:

*Cuanta benevolencia vengo yo teniendo, tanta alcance yo ...*<sup>536</sup>

---

<sup>532</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 25.

<sup>533</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 42.

<sup>534</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 18.

<sup>535</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 154.

<sup>536</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 1.

Véase la correlación “cuanta ...tanta”.

Si todas estas figuras aparecieran insertas en un texto y próximas entre sí no solamente crearían Abundancia, sino que se llegaría a la Saturación que es una especie de abundancia reiterativa. Y eso es algo que debe evitarse para no atentar a la Claridad<sup>537</sup>. Precisamente esto es lo que ocurre en el siguiente texto:

*No por culpa mía, pues yo entonces aún no me dedicaba a la política, en primer lugar vosotros estabais en tal situación*<sup>538</sup>.

#### **4. 2. Sobre la Elegancia y la Belleza**

Un discurso no sólo debe estar dotado de Grandeza y Dignidad, sino que también debe poseer Elegancia y Belleza, pues, de no disponer de éstas, se caería en un estilo ramplón y vulgar. Elegancia es un sinónimo de Belleza citado frecuentemente por el autor, y ambos están unidos al ornato. La Belleza, es una forma constituida por sí misma, sin otras subordinadas a ella.

La Belleza para Hermógenes se da cuando todos los componentes de un determinado estilo se encuentran armónicamente trabados entre sí guardando la debida proporción. También es necesario que el discurso sea capaz de transmitir viveza y orden. Así se desprende del contenido de estas palabras:

*La Belleza consiste en la proporción de miembros y partes acompañada [de] un bello color, mediante los cuales se produce un determinado estilo, sea mezclándose formas estilísticas completas, sea los componentes de cada forma en particular -pues esos son, por así decir, como sus miembros y partes-, es preciso, por consiguiente, si ha de ser bello, ya sea variado, ya uniforme, que sea proporcionado, esto es, que sea armonioso, y que florezca en él cierto bello color, por así decir, esto es, la cualidad de su carácter manifestada uniformemente a lo largo del discurso, a la que algunos denominan de forma natural «color del discurso»*<sup>539</sup>.

---

<sup>537</sup> Cf. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 291ss.

<sup>538</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 18.

<sup>539</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 297.

El autor concreta aún más su concepto de la Belleza, afirmando que depende

[...] sólo de la dicción y de los componentes que la acompañan, me refiero a las figuras, miembros, composición, pausas y los ritmos que resultan de éstos<sup>540</sup>.

Por lo tanto, la Belleza de un texto depende de la lengua empleada. Hermógenes, por consiguiente, habla de una belleza de forma, no de contenido. Claramente dice que la Belleza no radica ni en los pensamientos ni en los tratamientos. Leamos sus palabras:

No existen pensamientos propios por sí mismos, o tratamientos, propios de tal Belleza<sup>541</sup>.

La dicción más apropiada para conseguir Belleza es la que está constituida por palabras breves, que consten de pocas sílabas. Por eso, se deben rehuir las expresiones ásperas y metafóricas<sup>542</sup>.

La Belleza considerada como armonía y producto de la adecuada combinación de figuras y de los recursos propios del verso, es propia de toda obra literaria. Por lo tanto, las afirmaciones de Hermógenes son perfectamente aplicables a la tragedia cuya ejecución textual tiene una forma que le es propia, apta para conseguir un determinado efecto en el espectador.

Normalmente, las figuras son las que afectan al ornato del discurso y, en consecuencia, en ellas radica el embellecimiento<sup>543</sup>.

En primer lugar, contempla la *pariosis* o *rima interna*. Es decir, colocar en determinados lugares de un texto palabras que tengan la misma terminación para conseguir con ello un efecto rítmico. Un ejemplo en griego es el siguiente:

*Tê te pólei boetheîn oíetai deîn kai diken hypèr hautoû labeîn, toúto kagõ peirásomai poieîn*<sup>544</sup>

en el que se repite la terminación *-eîn*.

---

<sup>540</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 298.

<sup>541</sup> HERMÓGENES, *op. cit.*, I 298. El indefinido “tal” implica la existencia de otra belleza que al autor no le interesa.

<sup>542</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 299.

<sup>543</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 299-306.

<sup>544</sup> DEMÓSTENES, *Contra Androción* 1.

Una muestra en español es la que sigue:

*Que ninguna verdad anunció, y que el pueblo oyera de mí la verdad impidió, y el tiempo perdió, y en nada de lo que le ordenasteis obedeció*<sup>545</sup>.

Obsérvese la repetición del pretérito perfecto simple absoluto al final de cada oración.

Otra figura provocadora de la Belleza es la *epanáfora*<sup>546</sup>, consistente en repetir una palabra o un sintagma siempre al comienzo de cada miembro. Si no se da en esta posición, estamos ante una sencilla anáfora tal y como se puede apreciar en este texto:

*Presentándose, por una parte, al Consejo, presentándose, por otra, al pueblo*<sup>547</sup>.

Aquí no hay epanáfora. Se trata simplemente de una anáfora hecha realidad mediante una estructura distributiva.

Sí hay epanáfora en este otro texto:

*Hasta ese momento Lástenes era llamado amigo de Filipo, hasta que traicionó Olinto; hasta ese momento Timolao, hasta que hizo perecer Tebas.*

Porque se repite una estructura que se inicia con una preposición al comienzo de cada miembro.

Una figura opuesta en cuanto al orden a la anterior es la *antístrofe*, puesto que la repetición se produce al final de cada miembro. Es ilustrativo este fragmento:

*Pues, si alguien puede conservar cuanto obtenga, le debe un gran reconocimiento a la fortuna; pero si lo pierde inadvertidamente, ha perdido también el recuerdo de su reconocimiento a la fortuna*<sup>548</sup>.

Vemos cómo el mismo sintagma aparece al final de cada miembro.

---

<sup>545</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 8.

<sup>546</sup> Véase nota núm. 52.

<sup>547</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 10.

<sup>548</sup> DEMÓSTENES, *Olintíacos* I 11.

Otra figura embellecedora es la *epanástrofe* que se produce cuando la misma estructura o la misma palabra termina un texto e inicia otro. Una muestra puede ser la siguiente:

*Pues sin duda no podría acusar a Ctesifonte por mí, y a mí en persona no me habría denunciado si pensaba poder probarlo*<sup>549</sup>.

Otra figura es la *gradación* que no es otra cosa que una anástrofe progresiva, tal y como se desprende del ejemplo que aportamos:

*No dije eso, pero no lo propuse por escrito, ni lo propuse por escrito, pero sin actuar como embajador, ni actué como embajador, pero sin lograr persuadirles*<sup>550</sup>.

En él se repiten las partículas negativas “no”, “ni”, “sin” con cierta insistencia.

También considera el autor el *hipérbaton*<sup>551</sup> una figura portadora de Belleza, pero solamente cuando se produce una ruptura del orden lógico de la frase, y no cuando hay un inciso. Destacamos esta muestra:

*En lugar de una vida segura habiendo elegido la reputación de haber llevado a cabo lo que jamás hizo ningún otro rey macedonio, gloriosa*<sup>552</sup>.

Véase cómo el adjetivo *gloriosa* está muy alejado del sustantivo al cual connota.

Contribuye también a crear Belleza el empleo de figuras poco frecuentes, formadas sobre la falta de concordancia buscada o reiteraciones del mismo semema dentro del cual uno de ellos sobra. Por ejemplo, en:

*los tesalios a ninguno nunca, a nadie no...*<sup>553</sup>

sobra el segundo término de la negación, esto es, *a nadie no*.

---

<sup>549</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 13.

<sup>550</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la corona* 179.

<sup>551</sup> Véase nota núm. 116.

<sup>552</sup> DEMÓSTENES, *Olintíacos* II 15.

<sup>553</sup> DEMÓSTENES, *Contra Androción* 112.

Otro recurso, con la finalidad también de captar la atención del lector, consiste en el empleo de dos negaciones con valor afirmativo. Una muestra es la que sigue:

*Ni sin querer luchar*<sup>554</sup>.

Finalmente, se refiere al *poliptoton* que afecta a nombres y pronombres que se repiten, pero con modificaciones flexivas en griego o bien funciones sintácticas distintas. Sirva de ejemplificación:

*Pues éstos os guían, en éstos confiáis, por éstos tenéis miedo de ser engañados*<sup>555</sup>.

Para conseguir Belleza en los miembros, éstos han de ser moderadamente largos, sin pausas interiores; e, incluso, los miembros breves, si están encadenados y es necesaria la lectura de todos ellos para captar el sentido completo, también son aptos para conseguir Belleza<sup>556</sup>. Podemos ilustrar con el texto siguiente:

*No es oscuro, atenienses, que Leptines, como cualquier otro que hable en defensa de la ley, nada justo va a decir de ella, sino que afirmará que ciertos hombres indignos han conseguido sustraerse a las liturgias, y de ese argumento se valdrá*<sup>557</sup>.

Es interesante este ejemplo porque en él aparecen los miembros encadenados, a través de los cuales se desvela el contenido del texto y, además, se inicia con otra figura muy llamativa que es la afirmación partiendo de dos negaciones.

### 4. 3. Sobre el Carácter

Hermógenes se acerca al estudio del Carácter, una forma muy compleja, a través de dos acepciones: una, cuando hay una relación entre las palabras dichas y los personajes que las emiten. Esta concepción del carácter es la más próxima a la aristotélica u horaciana. Otra, es aquella en la que considera que un texto provisto de Dignidad, de Belleza, de Viveza debe necesariamente tener en cuenta el Carácter, que

---

<sup>554</sup> *Iliada* IV 224.

<sup>555</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 298.

<sup>556</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, I 307s.

<sup>557</sup> DEMÓSTENES, *Contra Leptines* 1.

puede afectar al discurso en su totalidad o bien a partes del mismo. Por ejemplo, si nosotros empleamos las palabras adecuadas, ajustadas y propias a cada personaje conseguimos crear o retratar un carácter, si bien los recursos estilísticos para conseguirlo forman parte de la Habilidad<sup>558</sup>.

El Carácter, considerado desde el punto de vista del estilo, está constituido por la Simplicidad y por la Equidad; también hemos de considerar cuando el estilo es espontáneo y sincero.

Dentro de la Simplicidad, se considera un pensamiento simple el que es puro, es decir, el común a todos los hombres; el que a todos ellos se les ocurre y carece de profundidad y, en consecuencia, no ha sido pensado<sup>559</sup>. Se presentan varias posibilidades:

Los propios de los niños o bien de aquellos hombres que mentalmente no han evolucionado y parecen niños, esto es, gentes sencillas y sin malicia. Lo mismo se puede decir -apostilla el autor- de las mujeres y de los campesinos.

Él dice que muchos poemas bucólicos e, incluso, la poesía de Anacreonte responde a este tipo y lo mismo ocurre con Menandro cuando en su comedia hace discurrir a gentes simples: mujeres, jóvenes, enamorados, cocineros, glotones, campesinos, etc.. Por supuesto, estos tipos no son aptos para el discurso político<sup>560</sup>.

Son también simples los pensamientos que están muy próximos a la vulgaridad, especialmente cuando el que habla lo hace sobre hechos cotidianos. Igualmente, son simples los pensamientos que están basados en argumentaciones tomadas en préstamo a los animales. Y lo mismo ocurre, si se toma de las plantas. Otra posibilidad de conseguir un pensamiento simple es echando mano de los juramentos como prueba, sin demostración de ninguna clase.

También se consigue el Carácter por medio de la Dulzura cuando los pensamientos son agradables y placenteros<sup>561</sup>. Se produce en todos los temas míticos aunque han de ser tratados de un modo especial, si el texto no es dramático, ya que la base sobre la que se sustenta una tragedia suele ser un mito. Por eso, el retórico se refiere a la inserción de relatos míticos en el discurso o en cualquier otro tipo de obra de naturaleza parecida.

---

<sup>558</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 321.

<sup>559</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 322ss.

<sup>560</sup> Esta breve alusión a los caracteres tiene poca relación con la tragedia. Son personajes propios de la comedia. No olvidemos que Menandro era un comediógrafo.

<sup>561</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 330ss.

Junto a los mitos, también afirma el autor que se consigue Dulzura y Placer por medio de relatos que, sin ser míticos, son fabulosos y gozan de mayor credibilidad como puedan ser las leyendas recogidas por Heródoto.

Asimismo, se consigue Dulzura cuando los sentidos o lo sensorial sirven de base para la consecución de un placer. Esto es propio de los poetas o bien de los diálogos platónicos, tan cercanos a la poesía.

Igualmente, tenemos Dulzura y Placer cuando el motivo central de un texto es el amor. Podemos considerar dentro de este apartado los encomios referidos a uno mismo o a su entorno, a los antepasados o a los descendientes. Este tipo sí es propio de la oratoria política, puesto que suele agradar a la gente.

Finalmente, se consigue Dulzura si atribuimos a los animales características propias de los hombres. Esto sería un procedimiento de humanización que forma parte de la personificación.

Otro procedimiento para dotar de Carácter a un texto es recurrir al Ingenio, a la Agudeza y al estilo humorístico. Ahora bien, Hermógenes más que hacer un estudio de estos medios en sí mismos, insiste en la dicción por medio de la cual se pueden conseguir<sup>562</sup>.

El primer tipo de Ingenio es el superficialmente profundo, es decir, haber meditado muy bien un tema, un motivo y saber exponerlo de un modo sencillo. Y, naturalmente, para conseguirlo es preciso un tipo de tratamiento.

Hay un segundo tipo de Ingenio que es muy difícil analizar si lo ingenioso se basa en la dicción o en el pensamiento. Se ofrecen tres posibilidades:

Una primera se da cuando la dicción hace realidad un pensamiento que no le pertenece, consiguiéndose un efecto humorístico y, en consecuencia, ingenioso.

Otra posibilidad es cuando en un texto se repiten palabras que pertenecen a la misma familia léxica pero con funciones distintas. Un ejemplo es el siguiente donde se repite la raíz “pens”:

*Tiene el pensamiento de asediar a los griegos, los entrega. Pues ¿piensa alguien en los griegos de Asia?*

---

<sup>562</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 339ss.



La tercera posibilidad consiste en el empleo de una *paronomasia*, pero utilizada con un segundo sentido ya que, lógicamente, no debe emplearse en el texto. Véase este ejemplo:

*A menos que vayáis a afirmar también que los que colocan máquinas de guerra traen la paz, hasta el momento en que ya las traen junto a las murallas*<sup>563</sup>.

El tercer tipo de Ingenio se consigue mediante una *metáfora*<sup>564</sup> sencilla, establecida mediante la relación causa-consecuencia o consecuencia-causa. Sirva de muestra:

*Pues si hubiera volado de la tierra al mar  
el ave que gobierna las olas habría explicado  
que el niño ha muerto entre las húmedas olas*<sup>565</sup>.

La causa la encontramos en el primer verso y la consecuencia en los otros dos.

#### 4. 4. Sobre la Habilidad

Un estilo es hábil cuando el autor emplea correctamente todas las especies estilísticas y, naturalmente, las contrarias. La Habilidad también consiste en dominar las pruebas, los pensamientos iniciales, el relato, el epílogo, o sea, todos los elementos que forman parte de un discurso. Así, un texto es hábil si el autor domina la materia necesaria para su ejecución y la lleva a efecto. Parece deducirse de estas palabras que un estilo hábil tiene que compendiar todos los demás estilos expuestos por el tratadista, siempre con la debida prudencia y ponderación<sup>566</sup>.

Ejemplifica con dos textos. Uno, tomado en préstamo a la *Odisea* de Homero, entorno a diversos parlamentos puestos en boca de Ulises. Para Hermógenes, Ulises ejecuta con habilidad la Grandeza, la Aspereza y la Vehemencia cuando arremete contra Alejandro y los troyanos; lo mismo le acaece cuando habla entre los feacios<sup>567</sup>.

---

<sup>563</sup> DEMÓSTENES, *Contra Filipo III* 17-18.

<sup>564</sup> Véase nota núm. 25.

<sup>565</sup> EURÍPIDES, frg. 636 NAUCK.

<sup>566</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 368s.

<sup>567</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 370s.

Y lo mismo podemos decir de Demóstenes que, en sus *Filípicas*, tiene en cuenta la Habilidad para conseguir el efecto deseado. En éstos como en otros discursos, el orador emplea de un modo adecuado los temas, las circunstancias y las personas y lo hace de la forma más idónea<sup>568</sup>.

Desde el punto de vista de la Habilidad, tenemos tres posibilidades: un estilo parece ser realmente hábil y, en efecto, lo es a través del pensamiento; en otras ocasiones, el discurso es hábil, pero la impresión que produce es que no lo es y es porque no se ha tenido en cuenta el tratamiento; finalmente, un texto o un discurso que parece hábil no lo es porque atenta a la dicción.

Una vez presentadas las tres posibilidades, el tratadista pasa a estudiarlas independientemente con más insistencia en la que tiene que ver con el pensamiento y menos en las otras dos.

En la primera posibilidad, la basada en el pensamiento, éste tiene que ser paradójico, profundo, violento y muy pensado de manera que podemos afirmar que un texto es hábil por el pensamiento cuando invita al lector o espectador a una reflexión sea del tipo que sea<sup>569</sup>.

Ejemplifica con diversos fragmentos de Demóstenes. Por ejemplo, pone un texto que es muy violento en *Sobre la embajada fraudulenta*; otro muy pensado tomado de *En defensa de la corona* y parece ser que lo más importante es la perfección con la que el discurso está construido, pues pone varios ejemplos de discursos en forma muy meditada. Elegimos como muestra un texto violento y un texto meditado. El primero puede ser éste:

*Yo afirmo que ni siquiera he actuado como embajador contigo, que, sin embargo, tú has realizado en la embajada muchas gestiones terribles, y que yo, en cambio, he hecho las mejores en pro de éstos*<sup>570</sup>.

Y el segundo este otro:

---

<sup>568</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 372.

<sup>569</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 373ss.

<sup>570</sup> DEMÓSTENES, *Sobre la embajada fraudulenta* 189.

*Puesto que no has denunciado el dar regalos, reconoces que también es legal el recibir una recompensa por ello; pues si aquello no va contra la ley, esto otro tampoco*<sup>571</sup>.

Los tratamientos de esta posibilidad son muy parecidos a los pensamientos. Así, debe considerarse que es muy necesaria la meditación y la profundidad; teniendo, además, en cuenta todas las formas estilísticas que tienen que ver con la Grandeza.

En cuanto a la dicción, es conveniente el empleo de palabras solemnes, vehementes; asimismo, es apropiado que algunas tengan sentido figurado puesto que ellas comunican vividez al texto.

Hermógenes también se acerca a las figuras. Son aptas todas aquellas que sirven para producir Solemnidad, Vigor, Brillantez y Abundancia.

El segundo tipo es aquel texto que sin parecer hábil en realidad lo es, como le ocurre a la mayoría de los discursos privados de Demóstenes. La fuerza de esta Habilidad radica en el tratamiento. Se consigue cuando a través de la lengua se utiliza de forma correcta sus recursos no solamente en las introducciones, sino en el relato y en cualquier otra parte del discurso. Por eso, se produce la Habilidad real cuando la lengua es simple, sencilla, no puede tener elevación, pero sí fuerza, profundidad y Grandeza<sup>572</sup>.

El último tipo es aquel que consigue la Habilidad por medio de la dicción. Ofrece diversas variantes según la proporción y la oportunidad de su empleo. Una consiste en la utilización de palabras vehementes y solemnes, en el empleo abusivo de figuras que la embellecen, pero que encierran un pensamiento superficial e, incluso, vulgar. Es, por lo tanto, una Habilidad aparente basada en una descompensación entre la forma y el contenido. Es el tipo de Habilidad preferido de los sofistas, de algunos oradores y - como dice el propio autor- de la inmensa mayoría de los escritores de su tiempo. Otra variante es cuando el pensamiento y el tratamiento contienen Grandeza, pero no es oportuno ni en el lugar en el que está ni en el momento en que deben ser empleados. Aparentemente puede producir la impresión de que el estilo es hábil, pero en realidad no lo es<sup>573</sup>.

---

<sup>571</sup> DEMÓSTENES, *En defensa de la corona* 118.

<sup>572</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 376s.

<sup>573</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 377s.

Véase cómo ambas posibilidades son susceptibles de crear un estilo que no se caracteriza por la recurrencia a la Habilidad bien porque falle el equilibrio entre forma-contenido, bien por la inoportunidad en la que se ha emitido el texto. Ahora bien, ambas variantes pueden aceptar la Habilidad cuando un asunto pequeño es expresado por medio de una forma grande empleada en el momento más conveniente y de la forma más aceptable, pues Isócrates nos dice que un orador debe ser capaz de expresar asuntos de poco interés en una forma grande. Y yo añadiría -dice Hermógenes- cuando se utiliza de forma conveniente.

El autor hace una síntesis de las variantes antes enunciadas como remate a la exposición hecha sobre la Habilidad. También remite a otras obras suyas que versan sobre la misma cuestión<sup>574</sup>.

*Sobre las formas de estilo* no es sólo un tratado de estilística, sino también de retórica. Cada estilo requiere un especial tratamiento del lenguaje y el uso de unos recursos aptos para la consecución del fin propuesto. Aunque las ejemplificaciones estén tomadas en préstamo a los discursos de Demóstenes, Hermógenes va mucho más allá y el análisis pormenorizado que hace de cada uno de los estilos es susceptible de aplicación a otro tipo de textos. Tras su lectura nos damos cuenta de que hay numerosos párrafos cuyo contenido es aplicable al arte dramático en general, también a la poesía heroica. Ésta es la razón que nos ha movido a considerar esta obra un auxiliar muy necesario para la comprensión de la *elocutio*, para ver la relación entre forma y contenido, para tener en cuenta qué tipo de figuras son las más aptas a cada estilo, qué se ha de tener en cuenta para que el resultado final de un escrito esté en consonancia con su intención. Hermógenes nos ha dejado una síntesis muy completa de los avances conseguidos por los griegos en el campo huido de la crítica literaria así como una obra de grandes repercusiones que contribuyó enormemente al desarrollo de la teoría y la práctica literarias en el Renacimiento. En este sentido fue fundamental el trabajo de su adaptador al latín en el Humanismo, los *Rhetoricorum libri quinque* de Jorge de Trebisonda, *Trapezuntius* (1433/34), que integra la retórica griega y latina y da cabida a Virgilio en el comentario estilístico; en el 1420 había traducido también al latín el tratado hermogénico sobre las formas estilísticas<sup>575</sup>.

Su tratado fue bien conocido en el siglo XVI; gozó en él de singular conocimiento por su incidencia en la retórica, especialmente a través del *De oratione libri VII* De

---

<sup>574</sup> Cfr. HERMÓGENES, *op. cit.*, II 378ss.

<sup>575</sup> Véase PATTERSON, A. *Hermógenes and the Renaissance*, Princeton 1970.

Antonio Lulio. Antes fue aprovechado por Luis Vives, Fray Miguel de Salinas y el Brocense. Alfonso García Matamoros, Fray Luis de Granada y Pedro Juan Núñez demuestran en sus obras tener un conocimiento directo de su doctrina. No es, por lo tanto, un desconocido y nada tiene de extraño que algunos de sus presupuestos estilísticos dejaran huella en las creaciones literarias puras<sup>576</sup>.

Junto a las condiciones específicas de la tragedia, que Aristóteles desarrolló en su momento, a nadie escapa que el empleo de una lengua poética determinada es condición indispensable y, junto a ella, el empleo de una serie de recursos necesarios para el cumplimiento de su finalidad. Este tipo de consideraciones, que no son ajenas a la *Retórica* del mismo autor, constituyen el contenido fundamental de un amplio repertorio de obras que diversos títulos han profundizado en este aspecto tan importante del lenguaje literario. Nosotros nos hemos acercado a cuatro de ellas, porque las consideramos esenciales, sobre todo en aquello que se debe evitar para conseguir un determinado estilo y una eficacia en el oyente digna de consideración.

Bien es verdad que tanto Demetrio, como el Anónimo *Sobre lo Sublime* y Hermógenes están pensando en el orador y en la lengua del discurso; sin embargo, no desdeñan la poesía cuando lo consideran necesario, especialmente a Homero por encontrar en su obra confirmados los diferentes estilos y recursos que son objeto de su consideración, a la vez que ejemplifican no raramente con obras poéticas. Recuerdan a Sófocles y Eurípides como muestras acabadas del lenguaje dramático, sin olvidar a Aristófanes como ilustrador de la comedia. Creemos que así completamos la visión que la antigüedad clásica en lengua griega tenía de la tragedia y de la lengua literaria en general.

---

<sup>576</sup> Véase RICO VERDÚ, J. *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid 1973.

## CAPÍTULO CUARTO

Una vez encaminada la teoría literaria griega, en los términos que, según nuestro parecer, ofrecen mayor utilidad para intentar establecer una definición de la tragedia clásica en la literatura española de los siglos XVI-XVII, emprendemos en los siguientes capítulos el análisis de los teóricos latinos.

### AD HERENNIUM Y CICERÓN

#### 1. AD HERENNIUM

Los tratados de retórica solamente nos interesan en cuanto desarrollan un estudio de la *elocutio* que puede ser perfectamente asumible por la lengua de la tragedia, sobre todo teniendo en cuenta que la *Retórica* de Aristóteles supuso un antes y un después en la historia y evolución de esta disciplina, sabido es que el análisis de la *elocutio* hecho por el Estagirita es un estudio maestro y una tradición que va a ser frecuentado por los autores posteriores. El autor de esta retórica no se libra de su influencia y de ahí la importancia que le concede hasta el punto de ocupar un libro completo, el cuarto. La importancia que concedemos al análisis especial de la *elocutio* retórica, en las obras que examinamos aquí, se fundamenta sobre todo en el valor predominante y creciente que adquieren las doctrinas antiguas sobre aquella en la teoría y práctica literarias renacentistas. Para muchos autores incluso, en especial los de la corriente ramista, la retórica se vio reducida a la *elocutio*, en beneficio de la dialéctica, que asumió la *inventio*, y la *argumentatio*; así, al final del Renacimiento, la retórica y la poética vinieron a confluír y a identificarse con la *elocutio*. No debe olvidarse sin embargo la importancia escolar de nuestro tratado en dicha época, bien por sí mismo o resumido en otros, pese a que tuvo que sufrir una dura competencia por parte de otros autores como Cicerón, Quintiliano y Hermógenes, o de las nuevas retóricas ahora escritas.

En realidad, el desconocido autor se propuso escribir sobre la teoría oratoria con una finalidad práctica, didáctica, la formación de futuros oradores y como en la base de esta formación tiene que estar la retórica, su intención es conseguir su aprendizaje entre los alumnos romanos<sup>577</sup>:

---

<sup>577</sup> *Rhetorica ad Herennium*, Traducción, introducción y notas de J. F. ALCINA, Barcelona, Ed. Bosch, 1991; en las referencias al texto nos atenemos a esta edición, donde se indica sólo libro y capítulo.

*[...] tamen tua nos, Gai Herenni, voluntas commovit, ut de ratione dicendi conscriberemus, ne aut tua causa noluisse aut fugisse nos laborem putares. Et eo studiosius hoc negotium suscepimus, quod te non sine causa velle cognoscere rhetoricam intellegebamus: non enim in se parum fructus habet copia dicendi et commoditas orationis, si recta intellegentia et definita animi moderatione gubernetur*<sup>578</sup>.

La propuesta inicial es propia de cualquier manual de oratoria: un orador debe dominar la invención, la disposición, la elocución, la memoria y la pronunciación. Dispone para ello del arte, de la imitación y del ejercicio. Tras estos principios generales, centra su interés en la invención que afecta a las seis partes del discurso: exordio, narración, división, confirmación, confutación y conclusión. Al análisis y estudio de ellas dedica todo el Libro primero.

El Libro segundo está dedicado a la relación de la invención con las constituciones para terminar con el análisis del derecho.

El Libro tercero está dedicado a los géneros deliberativo y demostrativo. A continuación, habla de la pronunciación y de la memoria. Acerca de la primera estudia la modulación de la voz y el movimiento del cuerpo. La modulación contiene el volumen, la firmeza y la flexibilidad, considerando esta última muy necesaria para el sermo, contentio y amplificatio. Pueden interesarnos para la tragedia como arte escénico todo cuanto dice acerca de la pronunciación e indudablemente las ideas vertidas en torno al movimiento del cuerpo y su adaptación al tono de voz.

El Libro cuarto afecta de lleno a la elocución considerada desde dos vertientes: los géneros en los que se da la elocución y sus cualidades. Los estilos son tres: gravis, mediocris y extenuata y a ellos se oponen otros considerados no idóneos como el (sufflatum), (dissolutum) y (aridum et exsanguie). Una elocución perfecta debe disponer de elegancia, composición y distinción. Para conseguir la primera es necesario el empleo de la latinidad con la huida de los solecismos y barbarismos, y la claridad, conseguida mediante el empleo de términos de uso corriente.

---

<sup>578</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 1, 1.

La composición se logra evitando el frecuente encuentro de vocales, la repetición de una misma letra, o de una misma palabra, el hipérbaton. Y la distinción se consigue mediante el empleo de las *verborum exornatio* y *sententiarum exornatio*, es decir, las figuras de dicción y pensamiento. Para nosotros lo más interesante de su retórica. Por supuesto que podemos encontrar ideas dispersas a lo largo de su obra que no dejan de tener interés. Así al hablar de los dos tipos de narraciones afirma que el que se apoya en los hechos dispone de tres formas, una de ellas la fábula y afirma de un modo meridiano que

*Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt*<sup>579</sup>.

En otro apartado, hablando de la división de las causas afirma que se compone de dos partes y para ilustrar una de ellas, la narración, recurre a un ejemplo tomado en préstamo a la tragedia, en concreto a la figura de Orestes. Parece ser que el tema de Orestes era muy gustado por los retóricos para ejemplificar en torno a él y A Herenio no constituye una excepción. Dice al respecto:

*Primum per narrationem debemus aperire, quid nobis conveniat cum adversariis, si ea, quae utilia sunt nobis, convenient, quid in controversiis <relictum sit>, hoc modo: «Interfectam esse ab Oreste matrem convenit mihi cum adversariis: iure fecerit et licueritne facere, id est in controversia.» Item e contrario: «Agamemnonem esse a Clytemestra occisum confitentur; cum id ita sit, me ulcisi parentem negant oportuisse.»*<sup>580</sup>

Hablando de la constitución de la causa, en concreto de la llamada conjetural, la ejemplifica con un texto referido a un personaje trágico Ajax, quizá frecuente en las escuelas de retórica según leemos en Quintiliano. Su resumen es el que sigue:

---

<sup>579</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 1, 8.

<sup>580</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 1, 10.



*Coniecturalis est, cum de facto controversia est, hoc modo: Ajax in silva, postquam rescit, quae fecisset per insaniam, gladio incubuit. Vlixes intervenit: occisum conspicatur, corpore telum cruentum educit. Teucer intervenit: fratrem occisum, inimicum fratris cum gladio cruento videt. Capitis arcessit. Hic coniectura verum quaeritur; de facto erit controversia: ex eo constitutio causae coniecturalis nominatur<sup>581</sup>.*

Nos interesa del libro cuarto todo lo dedicado a la exposición de la distinción en cuanto permite que el estilo sea adornado por medio de las figuras de dicción y de pensamiento. El autor lo expresa con estas palabras:

*Dignitas est, quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. Haec in verborum et in sententiarum exornatione<s> dividitur. Verborum exornatio est, quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem<sup>582</sup>.*

La exposición es muy completa pues entre las figuras de dicción trata de la anáfora, conversión, complexión, repetición, antítesis, exclamación, interrogación, raciocinio, sentencia, contrario, colon, coma, período, isócolon, hameóptoton, homotéleuton, paranomasia, hipófora, gradación, definición, transición, corrección, preterición, disyunción, conjunción, adyunción, conduplicación, interpretación, conmutación, permisión, aporía, expedición, asíndeton, reticencia y conclusión.

De entre las figuras de pensamiento trata la distribución, licencia, lítote, descripción, división, frecuentación, expolición, conmoración, antítesis, comparación, ejemplo, imagen, retrato, etopeya, sermonición, prosopopeya, énfasis, brevedad y evidencia.

Los tropos constituyen otro apartado. Considera los siguientes: onomatopeya, antonomasia, metonimia, perífrasis, hipérbaton, hipérbole, sinécdoque, catacrexis, metáfora y alegoría.

---

<sup>581</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 1, 11.

<sup>582</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 13.

Ahora bien, no todas tienen el mismo interés para nosotros. Algunas son propias de la prosa, en especial de la oratoria, y de ahí su inclusión en el texto. Nos referiremos a las más significativas y frecuentadas por los poetas, y en algún caso ofreceremos ejemplos que hemos tomado de la tragedia griega clásica. La anáfora con sus variantes (conversión, complexión y repetición) tiene el siguiente valor:

*Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur*<sup>583</sup>.

Con esta figura se consigue:

*Haec exornatio cum multum venustatis habet tum gravitatis et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem*<sup>584</sup>.

Nos hace esta atinada observación:

*In his quattuor generibus exornationum, quae adhuc propositae sunt [...] non inopia verborum fit, ut ad idem verbum redeatur saepius; sed inest festivitas, quae facilius auribus diiudicari quam verbis demonstrari potest*<sup>585</sup>.

Con la antítesis, basada en ideas contrarias, *Contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur*<sup>586</sup>, se consigue gravedad y ornato. Esta retórica es nacionalista; el autor la escribió para un público latino y todos los ejemplos aducidos hacen referencia a la conciencia romana, pero de más afinidad con los populares que con la clase senatorial (Alcina, 19s.). Si no están tomados de algún autor, orador o retórico, se los inventa, que es lo más frecuente, acomodándolos a la figura en cuestión.

---

<sup>583</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 13.

<sup>584</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 13.

<sup>585</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 14.

<sup>586</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 15.

La exclamación, concepto que relaciona con el apóstrofe, la define de la siguiente manera:

*Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspian conpellationem*<sup>587</sup>,

El pequeño tratado sobre la sentencia es muy interesante, no sólo por su definición sino por la oportunidad o no de su inserción dentro de un texto:

*Sententia est oratio sumpta de vita, quae ut quid sit aut quid esse oporteat in vita, breviter ostendit*<sup>588</sup>,

Sobre su empleo moderado:

*Sententias interponi raro convenit, ut rei actores, non vivendi praeceptores videamur esse: cum ita interponentur, multum adferent ornamenti. Sed necesse est animi conprobet eam tacitus auditor, cum ad causam videat adcommodari rem certam, ex vita et moribus sumptam*<sup>589</sup>.

Encontramos una exposición muy completa de la paronomasia. Como ocurre con el análisis de todas las figuras, se parte de una definición muy clara acompañada de numerosos ejemplos:

*Adnominatio est, cum ad idem verbum et nomen acceditur commutatione vocum aut litterarum, ut ad res dissimiles similia verba adcommodentur*<sup>590</sup>.

---

<sup>587</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 15.

<sup>588</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 17.

<sup>589</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 17.

<sup>590</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 21.

Sus posibilidades y medio para conseguirla son muy variados. Una paronomasia se puede producir por simplificación o contracción de la misma letra, por alargamiento, por contracción, añadiendo letras, omitiéndolas, transponiéndolas o cambiándolas:

¿Qué efecto se consigue con su empleo?

*Quomodo igitur, si crebro his generibus utemur, puerili videmur elocutione delectari, item, si raro interseremus has exornationes et in causa tota varie dispergemus, commode luminibus distinctis inlustrabimus orationem*<sup>591</sup>.

Veamos un ejemplo de Sófocles del Edipo en Colono:

*Corifeo.- «...Ya que las llamamos las Bondadosas -se refiere a las Euménides-, que con bondadoso corazón acojan al suplicante que es un medio de salvación.» [...]»*<sup>592</sup>

El asidenton se consigue mediante la supresión de las conjunciones entre las palabras para conseguir una mayor vivacidad, fuerza y concisión.

Para la conclusión nos ilustra con un ejemplo tomado en préstamo a la tradición surgida en torno a la guerra de Troya. Pudo inspirarse en Homero o en el recuerdo de una tragedia:

*Quodsi Danais datum erat oraculum non posse capi Troiam sine Philoctetae sagittis, haec nihil aliud autem fecerunt, nisi Alexandrum perculerunt, hunc extinguere, id nimirum capi fuit Troiam*<sup>593</sup>.

Crea un grupo aparte con diez figuras de dicción, los considerados tropos, porque dice que pertenecen a un único género, caracterizado porque se cambia al significado

---

<sup>591</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 23.

<sup>592</sup> SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, *op. cit.*, vv. 486s, p. 530.

<sup>593</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 30.

recto de las palabras por otro con el que se consigue venustate. La primera es la onomatopeya,

*[...] quae nos admonet, ut, cuius rei nomen aut non sit aut satis idoneum non sit, eam nosmet idoneo verbo nominemus aut imitationis «aut significationis causa: imitationis», hoc modo, ut maiores rudere et mugiere et murmurari et sibilare appellarunt<sup>594</sup>.*

Hay que tener en cuenta moderación en su uso:

*Hoc genere raro est utendu, sic ut <ne> novi verbi adsiduitas odium pariat; sed si commode quis eo utatur et raro, non modo non offendet novitate, sed etiam exornat orationem<sup>595</sup>.*

Con la antonomasia evitamos nombrar a alguien con su propio nombre y se consigue cierta elegancia en la sustitución:

*Hoc pacto non inortate poterimus, et in laudando et in laedendo, in corpore aut animo aut extraneis rebus dicere sic, uti cognomen quod pro certo nomine collocemus<sup>596</sup>.*

Podemos ilustrar con dos ejemplos de Esquilo, el primero de Los persas y el segundo de Las Euménides:

*El Ares (por el valor guerrero) de los jonios los arrebató<sup>597</sup>.*

---

<sup>594</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 31.

<sup>595</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 31.

<sup>596</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 31.

<sup>597</sup> ESQUILO, *Los persas*, *op. cit.*, v. 950, p. 258.

*Porque yo me encargué de la destrucción de las casas: cuando un Ares (hombre airado) llega a existir en el seno de la familia y mata a un pariente, [...]*<sup>598</sup>

Uno de los tropos más comunes es la metonimia, considerada así:

*Denominatio est, quae ab rebus propinquis et finitimis trahit orationem, quae possit intellegi res, quae non suo vocabulo sit appellata*<sup>599</sup>.

Se consigue por muchos procedimientos: a partir de lo inventado o del inventor, la causa por la consecuencia, el efecto por la causa, el contenido por el continente y viceversa.

Suele emplearse con asiduidad incluso en la lengua hablada:

*Harum <omnium denominationum> magis in praecipiendo divisio, quam in quaerendo difficilis inventio est, ideo quod plena consuetudo est non modo poëtarum et oratorum, sed etiam cottidiani sermonis huiusmodi <de> nominationum*<sup>600</sup>.

Su empleo en la tragedia es muy frecuente. Ejemplificamos con muestras de Esquilo:

En *Los persas: Las esposas persas, con tiernos gemidos, deseosas de ver sus recientes bodas (por maridos)*<sup>601</sup>.

En *Los siete contra Tebas: Un extranjero asigna los lotes, Cálibo, [...] (por espada, ya que los cálibes eran afamados herreros)*<sup>602</sup>.

---

<sup>598</sup> ESQUILO, *Las Euménides*, op. cit, vv. 355ss, p. 511.

<sup>599</sup> RHET. Her. op. cit, 4, 32.

<sup>600</sup> RHET. Her. op. cit, 4, 32.

<sup>601</sup> ESQUILO, *Los persas*, op. cit, vv. 542ss, p. 240.

<sup>602</sup> ESQUILO, *Los siete contra Tebas*, op. cit, v. 728, p. 300.

En *Agamenón*: [...] gritando Ares (por guerra) con todas sus fuerzas y de corazón<sup>603</sup>.

Habla Prometeo en *Prometeo encadenado*: También el número, destacada invención, descubrí para ellos, y la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas (por las artes)<sup>604</sup>.

La perífrasis es una circunlocución que evita nombrar las cosas directamente:

*Circumitio est oratio rem simplicem adsumpta circumscribens elocutione*<sup>605</sup>.

Muy utilizada por los trágicos. Veamos muestras de los tres. De Esquilo:

*Los persas*: [...] el licor de la obrera que trabaja en las flores (la abeja): [...] <sup>606</sup>

*Las Euménides*: ¿Quién que ~~ten~~ la luz de su corazón no alimente un continuo temor [...] (la inteligencia)<sup>607</sup>.

De Sófocles:

*Edipo rey*: Y, junto a él, siguen terribles las infalibles diosas de la Muerte (por Keres o espíritus vengadores)<sup>608</sup>.

De Eurípides:

---

<sup>603</sup> ESQUILO, *Agamenón*, op. cit, v. 48, p. 375.

<sup>604</sup> ESQUILO, *Prometeo encadenado*, op. cit, vv. 458ss, p. 559.

<sup>605</sup> RHET. Her. op. cit, 4, 32.

<sup>606</sup> ESQUILO, *Los persas*, op.cit, v. 612, p. 243.

<sup>607</sup> ESQUILO, *Las Euménides*, op. cit, v. 523, p. 518.

<sup>608</sup> SÓFOCLES, *Edipo Rey*, op. cit, v. 472, p. 329.

*Alcestis: Avanza, avanza, entra en tu oculta casa (por el infierno)*<sup>609</sup>.

Por su parte, el hipérbaton consiste en la inversión o transposición del orden de las palabras en la oración. Hemos de tener en cuenta algunas limitaciones señaladas por el autor:

*Huiusmodi traiectio, quae rem non reddit obscuram, multum proderit ad continuationes, de quibus ante dictum est; in quibus oportet verba sicuti ad poëticum quendam extruere numerum ut perfecte et perpolitissime possint esse absolutae*<sup>610</sup>.

La sinécdoque consiste en expresar la totalidad por una parte de la misma. Se consigue por diversos procedimientos: sustituir el todo por la parte, la parte por el todo, el singular por el plural y viceversa.

Podemos ejemplificar con Esquilo:

*Los persas: [...] un Ares que triunfa con el arco (un ejército de arqueros)*<sup>611</sup>.

*Los persas: [...] aunque el ejército medo fuera mayor todavía (está en lugar de persa), [...]*<sup>612</sup>

La metáfora es la reina de los tropos. La define del siguiente modo:

---

<sup>609</sup> EURÍPIDES, *Tragedias I. El Cíclope – Alcestis – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómana – Hécuba*. Introducción, traducción y notas sw A. MEDINA GONZÁLEZ, J. A. LÓPEZ FÉREZ, Madrid, Ed. Gredos, 1977 (reimp. 1991), v. 872, p. 187.

<sup>610</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 32.

<sup>611</sup> ESQUILO, *Los persas, op. cit.*, v. 87, p. 222.

<sup>612</sup> ESQUILO, *Los persas, op. cit.*, v. 791, p. 251.



*Translatio est, cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri*<sup>613</sup>.

Al final hace una observación muy oportuna:

*Translationem pudentem dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine dilectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrisse*<sup>614</sup>.

Es la figura más frecuentada por los trágicos. Sirvan de muestras estos ejemplos:

De Esquilo:

*Los siete contra Tebas: [...] dirigiendo el timón en la popa de la ciudad (nave se refiere a Estado), [...]*<sup>615</sup>

*Agamenón: [...] sacaré ventaja, que esta señal luminosa me ha valido tres seises (se refiere al juego de los dados)*<sup>616</sup>.

*Las Coéforas: Honro, en cambio, al hogar de la casa que no es fogoso (por mujer) [...]*<sup>617</sup>

*Prometeo encadenado: Por tanto, ¡que contra mí se precipite el tirabuzón de doble filo del fuego (por la llama)!*<sup>618</sup>

De Sófocles:

---

<sup>613</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 34.

<sup>614</sup> RHET. Her. *op. cit.*, 4, 34.

<sup>615</sup> ESQUILO, *Los siete contra Tebas*, *op. cit.*, v. 3, p. 269.

<sup>616</sup> ESQUILO, *Agamenón*, *op. cit.*, v. 34, p. 374.

<sup>617</sup> ESQUILO, *Las Coéforas*, *op. cit.*, v. 629, p. 472.

<sup>618</sup> ESQUILO, *Prometeo encadenado*, *op. cit.*, v. 1044, p. 580.

*Electra: Pero ahora, en medio de las desgracias, me parece mejor navegar con las velas recogidas y no creer que estoy haciendo algo sin hacer daño en realidad (empleo de términos marineros)*<sup>619</sup>.

De Eurípides:

*Alcestis: [...] para liberar la vida de la infortunada, pues el destino funesto, cortado a pico, se aproxima (se compara el destino con una roca), [...]*<sup>620</sup>

*Medea: Es evidente que esta nube de lamentos que empieza a levantarse pronto estallará con más furor (compara la pasión de Medea con una tempestad)*<sup>621</sup>.

*Hipólito: ¡Ojalá pudiera doblar el límite de mi vida como la he comenzado! (comparación con la carrera y giro se da en el estadio para alcanzar la meta y el fin de la vida)*<sup>622</sup>.

La última figura de dicción considerada especial es la alegoría. *Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans*<sup>623</sup>. Aparece bajo tres formas, por comparación, por argumento o por contrario. Se produce el primer caso cuando varias metáforas basadas en la semejanza se colocan muy próximas. El segundo cuando por medio de una comparación con persona, lugar u objeto se pretende hiperbolizar o disminuir. En el tercero entra en juego la ironía.

*De Los persas de Esquilo: Todas las fuerzas de caballería, todos los soldados que marchan a pie, como enjambre de abejas, nos han dejado solos luego de haber*

---

<sup>619</sup> SÓFOCLES, *Electra*, *op. cit.*, vv. 335ss, p. 388.

<sup>620</sup> EURÍPIDES, *Alcestis*, *op. cit.*, vv. 116s, p. 158.

<sup>621</sup> EURÍPIDES, *Medea*, *op. cit.*, vv. 107s, p. 217.

<sup>622</sup> EURÍPIDES, *Hipólito*, *op. cit.*, v. 87, p. 328.

<sup>623</sup> RHET. Her., *op. cit.*, 4, 34.

*cruzado el cabo marino común unido a ambas tierras (alegoría del puente de barcos construido por los persas para conducir su ejército a Europa)*<sup>624</sup>.

De entre las figuras de pensamiento, nos interesan unas pocas por su incidencia en la lengua literaria. Así la llamada *descriptio*, coincidente en parte con la *diatiposis*, nos permite exponer de un modo claro, lúcido y grave las consecuencias de los hechos. Su interés radica en la intención con que se usa y en los efectos que se consiguen:

*Hoce genere exornationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione*<sup>625</sup>.

Interesante es la *expolición*, especialmente la que se consigue mediante la *pronunciación*, ya que

*Pronuntiando commutabimus, si, cum in sermone, tum in acrimonia, tum in alio atque alio genere vocis atque gestus eadem verbis commutando pronuntiationem quoque vehementius inmutarimus*<sup>626</sup>.

La obra contiene un tratadito muy completo sobre la comparación, *Similitudo est oratio traducens ad rem quampiam aliquid ex re dispari simile*<sup>627</sup>. Se emplea para *Ea sumitur aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi*<sup>628</sup>. Existen cuatro modos para las cuatro causas de la comparación: *per contrarium*, *per negationem*, *per conlationem*, *per brevitatem*.

El primero se emplea para embellecer, el segundo para probar, el tercero para conseguir una confrontación y el cuarto para lograr mayor claridad en el discurso.

Algunas observaciones son muy pertinentes, especialmente dos:

---

<sup>624</sup> ESQUILO, *Los persas*, *op. cit.*, vv. 125ss, p. 223.

<sup>625</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 34.

<sup>626</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 42.

<sup>627</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 45.

<sup>628</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 45.

*In similibus observare oportet diligenter, ut, cum rem afferamus similem, cuius rei causa similitudinem adtulerimus, verba ad similitudinem habeamus adcommodata*<sup>629</sup>.

*Sed inventio similium facilis erit, si quis sibi omnes res, animantes et inanimas, mutas et eloquentes, feras et mansuetas, terrestres, cae<les>tis, maritimas, artificio, casu, natura comparata<s>, usitatas atque inusitatas, frequenter ponere ante oculos poterit et ex his aliquam venari similitudinem, quae aut ornare aut docere aut apertiore rem facere aut ponere ante oculos possit. Nam enim res tota totae rei necesse est similis sit, sed id ipsum, quod conferetur, similitudinem habeat oportet*<sup>630</sup>.

De Esquilo:

*Agamenón: Parecían buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas, por haber resultado trabajo perdido la vigilancia que desplegaron en torno del nido de sus polluelos (alude al rapto de Helena), [...]*<sup>631</sup>

De Sófocles:

*Ayax: Cuando ahora han esquivado tu mirada, meten ruido cual bandadas de aves, pero ante el gran buitre, si tú aparecieras de repente, tal vez por espanto, en silencio, se agazaparán sin voz (comparación con el mundo de las aves)*<sup>632</sup>.

De Eurípides:

---

<sup>629</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 48.

<sup>630</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 48.

<sup>631</sup> ESQUILO, *Agamenón*, *op. cit.*, vv. 50ss, p. 375.

<sup>632</sup> SÓFOCLES, *Áyax*, *op. cit.*, vv. 167ss, p. 134.

*Medea: (Medea) [...] sin levantar la vista ni volver el rostro al suelo y, cual piedra u ola marina, oye los consuelos de sus amigos (temperamento de Medea)<sup>633</sup>.*

*Hipólito: Mejor le va a aquel que coloca en su casa una mujer que es una nulidad, pero que es inofensiva por su simpleza (compara una mujer con una estatua)<sup>634</sup>.*

*Hécuba: Vendrá Ulises, si es que no lo ha hecho ya, para arrancar a la potrilla de tus pechos y apartarla de tu anciana mano (compara a las muchachas con animales jóvenes)<sup>635</sup>.*

La imagen, empleada para la alabanza o la vituperación, se encarga de confrontar una figura con otra habiendo entre ellas alguna relación de semejanza. Se emplea con profusión en los delirios proféticos y en las respuestas de los adivinos.

Ejemplos de Sófocles:

*Antígona: También los campos de otras se pueden arar<sup>636</sup>.*

*Edipo Rey: ¿Cómo, cómo pudieron los surcos paternos tolerarte en silencio, infortunado, durante tanto tiempo?<sup>637</sup>*

*Electra: [...] y que su hijo Orestes, vivo, en ataque victorioso pisotee a sus enemigos, a fin de que en el futuro le coronemos con manos más ricas que las ofrendas de ahora<sup>638</sup>.*

Ejemplo de Eurípides:

---

<sup>633</sup> EURÍPIDES, *Medea*, op. cit, vv. 27s, p. 214.

<sup>634</sup> EURÍPIDES, *Hipólito*, op. cit, vv. 638s, p. 350.

<sup>635</sup> EURÍPIDES, *Hécuba*, op. cit, vv. 141s, p. 451.

<sup>636</sup> SÓFOCLES, *Antígona*, op. cit, v. 569, p. 270.

<sup>637</sup> SÓFOCLES, *Edipo Rey*, op. cit, vv. 1210s, p. 357.

<sup>638</sup> SÓFOCLES, *Electra*, op. cit, vv. 455ss, p. 393.

*Alcestis: [...] busca lo imposible, pues ella se consume y desfallece por el mal, sin fuerzas, fardo desdichado de su brazo (...) (indica el estado de abatimiento de Alcestis)<sup>639</sup>.*

La prosopopeya es definida del siguiente modo:

*Conformatio est, <cu>m aliqua, quae non adest, persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata, aut actio quaedam<sup>640</sup>,*

Hemos procedido a una selección de las figuras estudiadas, aquéllas que hemos creído que son más frecuentes en las obras en verso y ya hemos visto cómo los trágicos griegos no las desdeñan para conseguir un efecto de sorpresa, de atención, de simple ornato; todo dirigido al espectador y para enriquecimiento y novedad de su lengua literaria, como ya había constatado Aristóteles y otros en pos de él.

## 2. CICERÓN

Contemporáneo del Brutus y compuesto para completar, tras el De oratore, su trilogía mayor sobre la elocuencia, el Orador no es tan discursivo ni dialéctico sino escrito con una visión polémica y defensiva acerca del ritmo de la prosa, especialmente párrafos 140-236, y dirigida contra los aticistas. Plantea la necesidad de estudiar y aplicar los recursos formales, ya que el concepto por sí mismo no es capaz de resultar persuasivo. Debe estar adornado con todos los recursos necesarios que el texto en cuestión admita según el decorum.

Para conseguirlo está escrito este tratado que, después de tratar sobre el orador ideal, capaz de manejar los tres estilos y cumplir todos los officia propios (probar,

---

<sup>639</sup> EURÍPIDES, *Alcestis*, *op. cit.*, vv. 203s, p. 161.

<sup>640</sup> RHET. Her, *op. cit.*, 4, 53.

agradar, convencer), estudia las normas que rigen la armonía del período. Analiza, en primer lugar, la importancia del oído, ya que las leyes físicas tienen y desempeñan su misión en el mantenimiento del ritmo. En esto sigue a los griegos que fueron los primeros en analizarlo y teorizar sobre él. Parte de un principio generalmente aceptado. La lengua latina posee una musicalidad propia como la griega, pero hemos de tener en cuenta que algunos sonidos son más agradables que otros, por eso es preciso elegir los más gratos, aquellos con los que se consiga más musicalidad. Estudia los aspectos siguientes:

-Las cláusulas, es decir, las sílabas finales que cierran un período y con las que se obtiene mayor o menor musicalidad.

-Las cláusulas se rigen por leyes métricas cuantitativas, teniendo en cuenta que la alternancia de sílabas largas y breves producen un ritmo agradable al oído.

-El orador, según la experiencia, debe aceptar unas cláusulas y rechazar otras, en función del sentimiento, del concepto o del vigor del período.

Aunque la obra se halla esencialmente unida a la oratoria, por más que haga abundantísimas e interesantes referencias a la poesía, debe señalarse que su concepción de la elocutio y del ritmo influye poderosamente la sección correspondiente de ciertos tratados de poética renacentistas, como se ha demostrado en el caso de Minturno<sup>641</sup>.

Sin embargo la obra más importante y en la que nosotros nos vamos a centrar es el *De oratore*, obra dialogada<sup>642</sup>. En ella participan dos oradores, Craso y Antonio; participan también Rufo, Cota, Escévola, Catulo, Estrabón y el propio Cicerón. Los discursos pronunciados el primer día son programáticos. Antonio y Craso fijan las líneas generales de la oratoria, se refieren al buen orador y cómo debe formarse.

En el Libro segundo se hace un elogio de la elocuencia en boca de Antonio. Se habla de los elementos de la invención. Los deberes del orador, los argumentos propios del arte. Hay un apartado dedicado a la dialéctica. Se cierra con un estudio en profundidad sobre el *ethos* y el *pathos*. Se abre la segunda parte con la intervención de César que expone sus ideas en torno a lo risible, de enorme importancia para el género

---

<sup>641</sup> Cfr. DE MIGUEL MORA, C., "La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno", en J. LUQUE MORENO-P. R. DIAZ Y DIAZ (eds.), *Estudios de métrica latina II*, Granada, Ed. Universidad, 199, pp. 617-632).

<sup>642</sup> Los textos latinos proceden de la siguiente edición: A. S. WILKINS, *M. Tulli Cicerones, De oratore... Libri tres*, Oxford University Press, 1902 (reimp. 1989).

de la comedia, entre otros, y de nuevo Antonio nos ilustra acerca de la persuasión, organización del discurso, invención y disposición. Se resalta la importancia de la memoria.

El Libro tercero se dedica al ornato en el discurso. Toda la primera parte no nos interesa, salvo cuando Craso habla de la palabra simple con especial hincapié en el arcaísmo, neologismo y metáfora. Especialmente esta última que supone un tratado completo sobre dicha figura. A continuación se refiere al ornato en las palabras agrupadas, insistiendo en el orden y colocación de las mismas, el ritmo y las figuras de pensamiento y de dicción. Va desde los párrafos 148 al 212.

Parte Craso de la idea siguiente: Todos los discursos se componen de palabras y hay que estudiarlas aisladamente y en conexión. Por lo tanto existe un ornato para las palabras aisladas y otro para las agrupadas. El orador ha de evitar las palabras bajas y muy conocidas, empleando en su lugar las más apropiadas y que confieran más lustre a la oración. Se ha de tener en cuenta la importancia del oído y lo que la costumbre considera correcto.

En la palabra aislada se han de utilizar tres procedimientos que dan ornato al discurso:

- Palabras en desuso ..... arcaísmos
- Palabras nuevas ..... neologismos
- Palabras traídas mediante traslación ..... metáfora

*Tria sunt igitur in verbo simplici, quae orator adferat ad inlustrandam atque exornandam orationem; aut inusitatum verbum aut novatum aut translatum*<sup>643</sup>.

Las palabras en desuso suelen ser muy antiguas, ya no están en curso, pero los poetas suelen utilizarlas y algunas de ellas mantienen su dignidad por lo que no sería inútil volverlas a emplear. Cicerón ilustra con las siguientes: prolem, subolem, nuncupare, non rebar, opinabar.

---

<sup>643</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 152s.



*Inusitata sunt prisca fere ac vetustate ab usu cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae; sed tamen raro habet etiam in oratione poeticum aliquod verbum dignitatem*<sup>644</sup>.

También es legítimo renovar las palabras, muchas de ellas conseguidas mediante el procedimiento de la composición (*Novantur autem verba, quae ab eo, qui dicit, ipso gignuntur ac fiunt, vel coniungendis verbis*)<sup>645</sup>. Sirvan de ejemplo este verso del Alcmeón de Ennio:

*tum pavor sapientiam omnem mi exanimato expectorat.*

O este otro de las Fenicias de Accio:

*num non vis huius me versutiloquas malitias...*

A continuación, se acerca al estudio de la traslación o metáfora<sup>646</sup>. El último procedimiento, dice Cicerón, consiste en traer palabras de otro sitio y aplicarlas a algo nuevo por necesidad; por lo tanto, la traslación se hizo necesaria por carecer de una palabra propia, después por placer. Por ejemplo “la hierba está lujurante”, “cosechas de buen aspecto”. Hay una relación de semejanza entre la palabra ajena y lo mentado. Las traslaciones son como préstamos y suelen dar brillo al discurso.

*Tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem iucunditas delectatioque celebravit*<sup>647</sup>.

Poco después afirma que la metáfora consiste en la brevedad de una comparación reducida a una sola palabra que, si se reconoce como si estuviera en su propio lugar,

---

<sup>644</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 153.

<sup>645</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 154.

<sup>646</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 155ss.

<sup>647</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 155.

aunque no lo esté, agrada, pero si no hay similitud alguna, se rechaza. Veamos un ejemplo tomado en préstamo, probablemente a una tragedia:

*[Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum si agnoscitur, delectat, si simile nihil habet, repudiatur]<sup>648</sup>;*

*inhorrescit mare,  
tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbum occaecat  
nigror,  
flamma inter nubis coruscat, caelum tonitru contremit,  
grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit,  
undique omnes venti erumpunt, saevi existunt turbines,  
fervit aestu pelagus<sup>649</sup>:*

En esta muestra, para conseguir viveza, se han empleado palabras traídas de otras realidades a través de la semejanza.

Desconocemos la razón -señala el autor- por la cual gusta más que las palabras sean traídas de otro sitio que si hubiéramos empleado las que le son propias. Tal vez se deba a que la traslación se ha hecho juiciosamente, a que se considere un rasgo de originalidad, o pueda ser que esto suponga un trasladar el pensamiento a otro lugar, finalmente porque todo lo traslaticio, con tal de que esté usado con buen juicio, se nos presenta a los propios sentidos y en especial al de la vista, que es el más vívido<sup>650</sup>.  
Expresiones como

*un perfume de distinción*

*la suavidad de lo educado*

---

<sup>648</sup> Es una definición que algunos consideran espuria por eso la ponen entre corchetes.

<sup>649</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 157. Tomado en préstamo a Pacuvio, pero desconociendo la obra a la que hace referencia.

<sup>650</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 160.

*el murmullo del mar*

*la dulzura del estilo*

tienen su base en los sentidos. Sin embargo las metáforas que afectan al sentido de la vista son las más llamativas:

*Vive, Ulixes; dum licet:*

*oculis postremum lumen radiatum rape*<sup>651</sup>!

Mas se ha de tener en cuenta que la razón de semejanza no sea tan tenue que cueste mucho esfuerzo establecer la relación entre ambas, por eso es mejor relacionar lo que se ha visto que no lo que se ha oído, puesto que al transferir términos la realidad que se transfiere debe impresionar los sentidos. No es aconsejable emplear términos vulgares ni traslaciones en las que las palabras metafóricas sean menos expresivas que la propia. Cicerón ejemplifica de este modo:

*quidnam est, obsecro? Quid te adirier abnutas?*

*melius esset vetas, prohibes, absterres; quoniam ille dixerat:*

*ilico istic,*

*ne contagio mea bonis umbrave obsit...*<sup>652</sup>

Si una metáfora resulta dura, se puede atenuar con alguna expresión que la suavice, porque una metáfora ha sido traída a un lugar que no es el suyo, pero, a pesar de todo, es el procedimiento más perfecto y que más brillo ocasiona a las palabras aisladas, especialmente si se emplean muchas metáforas seguidas. Lo que llamamos hoy alegoría. Sirvan de muestra:

---

<sup>651</sup> Pasaje atribuido a Ennio.

<sup>652</sup> Pasaje que pertenece al *Atreo* de Ennio.

*neque me patiar  
iterum ad unum scopulum ut olim classem Achivom  
offendere*<sup>653</sup>.

O bien:

*erras, erras; nam exsultantem te et praefidentem tibi  
repriment validae legum habenae atque imperi insistent  
iugo*<sup>654</sup>

donde las palabras propias se transfieren a una realidad distinta.

Debemos evitar la oscuridad y no caer en los enigmas, que se suelen dar más en las palabras agrupadas que en las aisladas y, por supuesto, la creación de algo nuevo no supone un cambio de palabras, como ocurre en este ejemplo donde encontramos una metonimia y no se refiere para nada a la aliteración:

*Africa terribili tremit horrida terra tumultu*<sup>655</sup>;

En ocasiones, empleamos una palabra propia por otra propia, por razones artísticas, y contribuye al ornato del discurso como

*desine, Roma, tuos hostis...*

*testes sunt campi magni...*<sup>656</sup>

---

<sup>653</sup> Texto desconocido.

<sup>654</sup> Texto desconocido.

<sup>655</sup> Puede ser de Ennio o de Pacuvio.

<sup>656</sup> Pertenecen a la *Sátiras* de Ennio.

o como relacionar a Marte con la guerra, identificándolo con ella, a Ceres con las cosechas, a Baco con el vino, a Neptuno con el mar y otras muchas posibilidades que la lengua diaria y culta nos ofrece. Es decir, nombramos de un modo más artístico cambiando una palabra.

También tenemos otra posibilidad cuando el todo es significado por una parte, lo que llamamos sinécdoque, como puede observarse en este ejemplo:

*at Romanus homo, tamenetsi res bene gesta est  
corde suo trepidat;*

*nos sumus Romani, qui fuimus ante Rudini*<sup>657</sup>;

Aunque Cicerón se refiera a la metáfora o traslación, está, en ocasiones, recurriendo a otras figuras próximas como la metonimia y el sinécdoque constituyendo con todas ellas un conjunto relevante de sustituciones muy necesarias en el discurso e indispensables en la poesía.

Nuestro autor también se interesa por el ornato en las palabras agrupadas que exigen una disposición especial y un cierto ritmo y equilibrio<sup>658</sup>. Para que las palabras agrupadas tengan fluidez hemos de huir del ejemplo de voces ásperas y del hiato como bien notó Lucilio en una de sus sátiras:

*quam lepide λέξεις compostae! ut tesserulae omnes  
arte pavimento atque emblemate vermiculato*<sup>659</sup>.

Y a continuación espetó esta afirmación jocosa:

*Crassum habeo generum, ne rhetoricoterus tu sis*<sup>660</sup>.

---

<sup>657</sup> Pasajes de los *Anales* de Ennio.

<sup>658</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 171s.

<sup>659</sup> Pasaje de Lucilio.

Cierra esta breve exposición con unas palabras muy certeras a modo de resumen:

*Sed est tamen haec conlocatio conservanda verborum, de qua loquor; quae vinctam orationem efficit, quae cohaerentem, quae levem, quae aequabiliter fluentem; id adsequemini, si verba extrema cum consequentibus primis ita iungentur, ut neve aspere concurrant neve vastius diducantur*<sup>661</sup>.

En cuanto al ritmo en el periodo, afirma que los oradores antiguos defendían que en la prosa se debía utilizar el ritmo al igual que en el verso e incluso aquellos momentos en los que el orador tomaba aliento debían estar marcados por el ritmo de palabras y pensamientos<sup>662</sup>. Tanto el verso como el canto aparecieron para proporcionar placer, romper la monotonía acústica y, por lo tanto, un discurso importante podía trasladar las dos realidades, ritmo y canto, para la modulación de la voz y las cláusulas rítmicas.

Ahora bien, no se puede ser tan exigente como los poetas que necesitan del ritmo por necesidad, encajando las palabras con gran precisión. La prosa es mucho más libre, emplea o puede emplear un estilo más suelto, lo que no obstaculiza el que el orador si lo necesita, se someta a ciertas exigencias del ritmo. Está de acuerdo con Teofrasto en que el estilo pulido tiene en cierta medida que ser rítmico, no de un modo estricto sino con cierta libertad.

Craso afirma que el discurso ha de estar conforme con las leyes rítmicas que se logran mediante la práctica y la constante corrección. No causa un gran esfuerzo el respeto a las leyes rítmicas, si bien hemos de tener en cuenta que no deben ser demasiado rígidas.

Es conveniente partir el discurso en periodos más pequeños, por supuesto ligados por medio del ritmo. Cuando se pronuncie se ha de procurar que el contenido esté delimitado por palabras y que la estructura verbal comience con pies nobles, por ejemplo el heroico, el peán y el crético y que las pausas sea perceptibles. Si cuidamos los pies del comienzo y del final, los que están en medio pueden pasar inadvertidos,

---

<sup>660</sup> Pasaje de Lucilio.

<sup>661</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 171.

<sup>662</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 173ss.

teniendo en cuenta que la extensión no sea tan corta que no lo espere el oído, ni tan larga que nos falte el aliento para terminarlo.

La parte inicial no es preciso cuidarla tanto como la final, porque en ella se valora el acabamiento y la rotundidad. Mientras que en el verso, todo ha de ser cuidado, porque el oído percibe cualquier deficiencia y en la prosa pocos tienen en cuenta el comienzo, pero están muy atentos al final del mismo y además se ha de tener presente:

1. Que se debe buscar la variedad.
2. En la parte final hay que marcar dos o tres pies.
3. Pueden ser coreos, heroicos o alternados.
4. La alternancia produce un buen efecto en el auditorio.

Cicerón defiende que a la hora de juzgar hay muy poca diferencia entre el que sabe y el ignorante. Parte de la idea de que el arte es natural y no puede conmover y deleitar si no es inteligible; en consecuencia, siendo naturales el ritmo y el tono, con los que se consigue conmover, excitar, entusiasmarnos o entristecernos, no puede no ser entendido por todo el mundo y tiene que ser captado por todos. Todo esto es propio y adecuado de la poesía, cantada antiguamente al son de la lira en los ágapes importantes y al son de la flauta. Esto ocurría tanto en Grecia como en Roma.

Cuando se versifica, el público percibe los fallos, y lo mismo ocurre en los discursos; en el caso del primero, no se perdona al poeta, en el segundo caso, los asistentes pasan por alto los fallos del orador. Los oradores antiguos al no poder conseguir dominar la palabra, de lo que ahora somos capaces, recurrían a grupos de tres palabras o de dos, y así conseguían lo que el oído del público pedía tanto en lo que decían como en las pausas<sup>663</sup>.

Nuestro autor también habla de las figuras de pensamiento y de dicción<sup>664</sup>. Dice que el estilo ha de tener su color. Pueden darse estilos completos, muy elegantes; o bien sencillos, sin fuerza; finalmente, se pueden combinar las dos posibilidades y el resultante será un término medio muy aceptable. Se corresponden con los conceptos latinos de grave, humile y medium. En consecuencia se han de tener presente los usos que se hagan de las figuras de pensamiento y de dicción, pues con ellas se consigue por una parte algo serio y por otro algo agradable y adecuado. El empleo de las figuras de

---

<sup>663</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 195ss.

<sup>664</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 199ss.

dicción está condicionado al tipo de palabras, pues si se emplea otra distinta a la utilizada, es decir, se la sustituye, la figura desaparece, mientras que en las de pensamiento esto no acontece.

Si tenemos en cuenta palabras aisladas, hemos de tener presente que se han de emplear palabras con sentido figurado, en ocasiones neologismos y se han de evitar las palabras desusadas, aunque tengan tras sí una historia importante. En el discurso continuo, aparte de los ritmos y del decurso normal de las palabras, se ha de tener en cuenta el uso de figuras de pensamiento y de dicción que enriquecen la lengua. El empleo de estas últimas le da al discurso una gran plasticidad, ayuda a mantener la atención del auditorio y con ellas se dice mucho más de lo que en el fondo existe.

A esto último se opone la rapidez en la exposición de los temas, el énfasis, la concisión o brevedad. Si empleamos una digresión, es prudente que retomar el hilo del discurso se produzca con naturalidad; se puede hacer un breve resumen de lo dicho anteriormente y rematar el razonamiento de un modo adecuado. También se puede echar mano de la hipérbole si queremos realzar o atenuar la realidad, pero solamente si es necesario. La ironía, bien usada, permite conseguir unos efectos de cercanía aunque hay que saber utilizarla.

Hay otros medios que permiten resolver infinidad de problemas que nos van saliendo al paso. Así hemos de tener en cuenta:

1. Que se puede ganar al público si somos capaces de crear una descripción viva de la vida y costumbres de un personaje.
2. Podemos y debemos introducir personajes con la imaginación.
3. Describir bien las circunstancias de algo.
4. Empleo adecuado de la risa mediante una transformación.
5. Saber oponerse a los argumentos del contrario.
6. Emplear el símil y la reticencia en su momento oportuno.
7. Indignarse con la audiencia.
8. Recurrencia a las súplicas.
9. Saber ganarse al auditorio.



Con todos estos recursos el pensamiento ilumina el discurso y se gana el favor del público.

El discurso sirve para amenazar, para atacar o para exhibición del orador. Si repetimos palabras manifestamos vigor y encanto, dependiendo del lugar en el que aparezcan. Se consigue eufonía si recurrimos al clímax, repitiendo al comienzo una palabra utilizada al final, o a la metátesis, consistente en emplear palabras idénticas o sinónimas con significación distinta o contrastiva; es lo que Lausberg llama “entrecruzamiento radical”, o bien empleando la transgresión o ruptura del “ordo rectus”, antítesis u oposición de contrarios, asíndeton, es decir, supresión de la conjunción o conexos, preterición, consistente en describir aquello de lo que no se va a hablar.

También podemos valernos de la duda, de la enumeración, de la distribución, de preguntas encadenadas, de símiles, de metonimias, de digresiones, de perífrasis; es decir, los recursos son muy numerosos y con todos se consigue algún efecto. Todos ellos son figuras de pensamiento salvo el símil, a los que hemos de tener en cuenta o añadir las disposiciones de las palabras.

El expositor, esto es, Craso se excusa de no haber definido ninguna de las figuras por falta de tiempo, ya que se acerca la noche y afirma que lo difícil no es definir las sino aplicarlas. Considera que el estudio y aplicación de las mismas es una de las tareas más arduas de la retórica. Se ha limitado Craso a enumerar los recursos del ornato, los fundamentales y lo único que queda es estudiar o exponer cuál es la figura más adecuada para conseguir un determinado efecto. Así un estilo se espera del género deliberativo, otro del encomiástico, un tercero de las exposiciones, un cuarto de las consolaciones, de la exposición doctrinal, de la historia y así sucesivamente.

Además se ha de tener en cuenta a los oyentes, al propio orador, su trayectoria pública, las circunstancias, etc..., y en estas condiciones no se puede dar ningún consejo si bien se ha de elegir un discurso o con aliento o con sencillez, empleando las figuras en el momento oportuno, es decir, teniendo en cuenta la prudencia del orador.

Seguidamente, Cicerón hace referencia a la ejecución (*actio*) afirmando que es importantísima en la oratoria, y no lo es menos, estimamos nosotros, en las representaciones dramáticas<sup>665</sup>. Naturalmente, aquí el autor se refiere al discurso y dice

---

<sup>665</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, III, 3, 213ss.

que un buen orador sin ejecución está condenado al fracaso y uno mediocre, entrenado, consigue efectos sorprendentes ante su auditorio. Pone el ejemplo de Demóstenes, quien preguntado sobre qué era lo primero en la oratoria, contestó: la ejecución, que además sería lo segundo y lo tercero. A través de otro ejemplo a propósito de Esquines viene a decirnos lo mismo: un discurso perfectamente pronunciado suena a los oídos del auditorio de otra manera distinta.

También ilustra con un ejemplo de un orador latino, Graco, en el que jugaba un papel muy importante el patetismo en la mirada, cuidaba la voz y los gestos, hasta el punto de hacer derramar lágrimas a sus adversarios. Un orador debe ser actor de la realidad; los imitadores son como los histriones. La emoción tiene su propio rostro, gesto y voz y todas las partes del cuerpo participan en su ejecución. Con ellas se consiguen los efectos que queramos y sirvan de muestra estos ejemplos tomados en préstamo a los dramaturgos. Para expresar la ira la voz ha de ser atropellada y estridente, como puede verse en este ejemplo del Atreo de Accio:

*ipsus hortatus me frater, ut meos malis miser  
mandarem natos...*<sup>666</sup>

*segregare abs te ausu's...*<sup>667</sup>

*ecquis hoc animadvortet? vincite...*<sup>668</sup>

Cuando se pretende incitar a la misericordia la voz ha de ser entrecortada, cambiante, incitadora al llanto, como puede verse en estos versos de la misma obra:

*quo nunc me vortam? quod iter incipiam ingredi?  
domum paternamne? ane ad Peliae filias?*

---

<sup>666</sup> Texto procedente del *Atreo* de Accio.

<sup>667</sup> Se refiere a la historia de Télefo.

<sup>668</sup> Se trata de la *Andrómaca* de Ennio.

*o pater, o patria, o Priami domus*<sup>669</sup>!

O este ejemplo de la Andrómaca de Ennio:

*haec omnia videi inflammarei,  
Priamo vi vitam evitarei*<sup>670</sup>.

Si lo que deseamos expresar es miedo, la voz ha de ser titubeante, apocada y humilde, así en el Alcmeón de Ennio:

*multis sum modis circumventus, morbo, exsilio atque  
inopia:  
tum pavor sapientiam omnem mi exanimato expectorat;  
mater terribilem minatur vitae cruciatum et necem,  
quae nemo est tan firmo ingenio et tanta confidentia,  
quin refugiat timido sanguen atque exalbescat metu*<sup>671</sup>.

Si lo que deseamos es expresar seguridad, la voz ha de ser intensa y vehemente, como en estos versos del Atreo:

*iterum Thyestes Atreum adtractatum advenit,  
iterum iam adgreditur me et quietum exsuscitat.  
maior mihi moles, maius miscendumst malum,  
qui illius acerbum cor contundam et comprimam*<sup>672</sup>.

---

<sup>669</sup> Texto perteneciente al *Atreo* de Accio.

<sup>670</sup> Pasaje de la *Andrómaca* de Ennio.

<sup>671</sup> Pertenece al *Alcmeón* de Ennio.

Si queremos expresar lo placentero, la voz ha de ser tierna, ligera y relajada:

*sed sibi cum tetulit coronam ob coligandas nuptias,  
tibi ferebat, cum simulabat se sibi alacriter dare,  
tum ad te ludibunda docte et delicate detulit*<sup>673</sup>.

Si es la tristeza cuanto queremos destacar, no es conveniente cambiar el tono con el que se ha empezado, ahora bien, hay que mantener la dignidad, como en este ejemplo posiblemente de Pacuvio:

*qua tempestate Helenam Paris innuptis iunxit nuptiis,  
ego tum gravida, expletis iam fui ad pariendum mensibus;  
per idem tempus Polydorum Hecuba partu postremo parit*<sup>674</sup>.

Todos los ejemplos ilustrativos puestos al servicio de la ejecución, al igual que muchos sobre la elocutio, pertenecen a la dramaturgia romana primitiva y eran perfectos para demostrar su importancia.

Finalmente, Cicerón alude al gesto y a la voz. Con respecto al primero, afirma que es indudable que tiene mucha más importancia en las representaciones escénicas que en el discurso<sup>675</sup>. Tiene que acompañar a las emociones; así cuando señalamos el contenido conceptual podemos reforzarlo con un movimiento de cintura como se hace en el ejercicio de las armas o en una competición. La mano tiene que confirmar las palabras, no expresarlas. El brazo, extendido a modo de flecha del discurso. Al comienzo o al final de los pasajes más tensos hay que dar una patada en el suelo:

---

<sup>672</sup> Texto procedente del *Atreo* de Accio.

<sup>673</sup> Fragmento no identificado.

<sup>674</sup> Pasaje perteneciente a la *Iliona* de Pacuvio.

<sup>675</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 220ss.

*Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra; manus autem minus arguta [...] brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis*<sup>676</sup>.

Es importantísimo el rostro, porque a través de la mirada se consiguen buenos efectos. Los antiguos entendían mucho de esto, por eso, reprochaban a Roscio que hubiese salido a representar cubierto con una máscara, cuando ya nadie en Roma lo hacía, sino que lo era a cara descubierta. La ejecución de un discurso es propia del alma y la cara es su espejo, y en ella la mirada juega un papel de primer orden, porque los ojos son la única parte del cuerpo que puede manifestar con gestos lo que queremos expresar.

Pone un ejemplo muy plástico. Cuenta Teofrasto que un actor recitaba mirando a un punto sin gesticular ni moverse y, en verdad, lo que hacía era darle la espalda al público. Por eso, el control de la mirada es algo muy importante. Se debe huir de lo histriónico y de lo desagradable y conseguir con los ojos mantener la atención del público.

El rostro es después de la voz lo más afectivo con tal de que esté controlado con la mirada. Y esto lo entienden todos, lo mismo los que saben que los ignorantes, pues la palabra solamente no puede conmover si no se ponen en movimiento todos los resortes, para que los ánimos participen de cuanto se está diciendo o se quiere comunicar. Parece estar aludiendo a lo gestual, aunque también podía referirse a la huella que deja el lenguaje en la psicología y actitud del público.

Considera que la voz es muy importante para la correcta y persuasiva ejecución del discurso<sup>677</sup>. Exige dos condiciones: disponer de una voz adecuada y si se tiene, es necesario cuidarla. No da ninguna norma para esto último, pero insiste en su importancia. Indudablemente todo cuanto Cicerón diga sobre la voz interesa también a la ejecución de la tragedia, y esto es así para el propio autor, cuando vemos que

---

<sup>676</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 220.

<sup>677</sup> Cfr. CICERÓN, *op. cit.*, 3, 224ss.

ejemplifica con textos tomados en préstamo a la tragedia latina. Tanto al discurso como a la representación dramática han de exigirse, en primer lugar el cambio constante de voz según lo exijan las circunstancias del texto, porque la reiteración del mismo tono de voz causa cansancio y hacen monótonos la representación o el discurso.

Produce halago a nuestros oídos la variedad y el cambio, contribuyen a la elegancia de la ejecución. Ejemplifica con una astucia de Graco que cuando hablaba en público llevaba un esclavo que con una flauta le daba el tono apropiado y le obligaba a cambiarlo. Como se extrañaran todos de la argucia de Graco y no le pareciera bien, Craso dijo a este propósito:

*In omni voce, inquit Crassus, est quiddam medium, sed suum cuique voci: hinc gradatim ascendere vocem [utile] et suave est (nam a principio clamare agreste quiddam est), et idem illud ad firmandam est vocem salutare; deinde est quiddam contentionis extremum, quod tamen interius est, quam acutissimus clamor, quo te fistula progredi non sinet, et iam ab ipsa contentione revocabit; est item contra quiddam in remissione gravissimum quoque tamquam sonorum gradibus descenditur. Haec varietas et hic per omnis sonos vocis cursus et se tuebitur et actioni adferet suavitatem. Sed fistulatore domi relinquetis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferetis<sup>678</sup>.*

Al igual que la oratoria del foro, las representaciones de los viejos trágicos latinos - Enio y Pacuvio- y de alguno más reciente como Acio, es algo que Cicerón tiene a mano en la escena romana de la época y que, unido a sus profundos y amplios conocimientos, el autor explotará para sus objetivos literarios, como hemos comprobado, y morales<sup>679</sup>.

Es indudable que todo lo referido al ornato, sea cual sea el apartado que consideremos, como también al tratamiento de los caracteres y las pasiones tal como se refleja en la ejecución, está pensado por Cicerón para analizar los medios de que debe

---

<sup>678</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 3, 227.

<sup>679</sup> La obra de Cicerón en su conjunto, y en especial la filosófica y la retórica, es una fuente muy valiosa para el conocimiento del teatro latino, además de ocupar un lugar eminente en cuanto a la conservación de fragmentos de obras teatrales latinas perdidas, especialmente de tragedias; véase sobre ello recientemente el documentado estudio de A. POCIÑA, "Cicerón como espectador y crítico teatral", *Veleia* 23 (2006) 219-246.

valerse un orador para triunfar ante su auditorio. Pero no es menos cierto que todo esto puede ser aplicado a la poesía y al teatro en particular; un orador tiene mucho de actor y un personaje teatral, a través de un actor, en numerosas ocasiones parece un orador que está expresándose en verso ante los espectadores. Por eso no debe extrañarnos que Cicerón, para ilustrar sus asertos, recurra al teatro latino arcaico, ya que se está dirigiendo a un público romano, pero nosotros bien podemos pensar en la dramática griega, especialmente la trágica, solemne y no desconocedora de las estrategias persuasivas que después desarrollará sistemáticamente la retórica.

## CAPÍTULO QUINTO

### EL ARTE POÉTICA DE HORACIO

Una parada obligada en el curso de nuestro análisis de la teoría antigua es el examen de la *Epístola a los Pisones* de Horacio<sup>680</sup>. Es una de sus últimas obras. Se supone que fue escrita o en el año 14 o el 13 a. C. Formaba parte del libro segundo de las *Epístolas*, pero siempre se la ha considerado una obra autónoma, bien por su extensión bien por su contenido. En ella retoma Horacio el estudio de la poética y no lo hace gratuitamente, sino que su obra refleja preocupaciones políticas internas de regeneración social, artística y moral, en una línea perfectamente diseñada por Augusto y sus más cercanos colaboradores. Esto no es obstáculo para que dedicara su obra a los Pisones, padre e hijos, destinatarios que no se han podido señalar con exactitud ya que hay varios posibles pretendientes del mismo nombre, aunque lo más probable es que se refiera a Lucio Calpurnio Pisón, por su relación con el mundo de las letras.

Como la doctrina horaciana, a pesar de todo, tiene estrechas vinculaciones con la aristotélica, nos ha parecido oportuno establecer el mismo sistema distributivo que hemos efectuado con la *Poética*, por razones de claridad y mantenimiento de similar metodología.

#### 1. PRINCIPIOS GENERALES

##### 1. 1. Mímesis. Decorum. Géneros Poéticos.

Horacio, en diversos momentos de su *Epístola*, manifiesta la concepción de que tanto el artista como el poeta son imitadores. Para ilustrar sus ideas a este respecto compara la poesía con la pintura y en este sentido está siguiendo un ejemplo puesto por Aristóteles para ilustrar el principio de la mímesis y acercarlo al lector y estudioso:

---

<sup>680</sup> Utilizamos la siguiente edición: HORACIO, *Arte Poética*. Estudio, traducción y comentarios de M. MAÑAS NÚÑEZ, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.



[...] *hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres*<sup>681</sup>.

El latino pone en el mismo plano la pintura, arte plástica, y la poesía, obra literaria, a través de un sintagma de gran precisión, *ut pictura poesis*, y así lo encontramos en el verso 361: *como la pintura, (así) la poesía*. Esta afirmación encuentra su acomodo y justificación en los versos que le siguen:

[...] *erit quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.  
Haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec decies repetita placebit.*

Todo lo que Horacio nos está diciendo en el pasaje anterior es que así como hay pinturas que requieren ser contempladas desde una perspectiva determinada, cerca o lejos, con luminosidad o sin ella, exactamente igual ocurre con la obra literaria. Si ésta es perfecta, no temerá que el crítico la observe de cerca y a plena luz del día, y cuantas veces se lea o se oiga, otras tantas agradecerá al lector o al espectador.

En los versos iniciales del *Ars*, Horacio ya establece una relación de semejanza entre pintura y poesía al afirmar que será una aberración la pintura compuesta por partes irreconciliables y también la obra literaria que se base en una estructura incoherente y desordenada. En ambos casos, pintura y poesía así concebidas, son inaceptables:

---

<sup>681</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, *op. cit.*, 1448b10ss, p.136. Desde el primer capítulo de la *Poética*, generalmente en relación con la mimesis poética, aparecen en el tratado de Aristóteles varias referencias a los pintores y a la pintura (: 1447a18ss, pp. 127s, probablemente; 1448a4s, p. 130; 1450a26ss, pp. 148s; 1450a39ss, pp. 149s; 1454b10s, pp. 181s; 1460b8s, p. 225; 1460b31s, p. 228; 1461b12s, p. 229). El tópico poesía-pintura contaba con una larguísima tradición, desde el s. VI con el poeta griego Simónides (a quien atribuye Plutarco -*Muralia* 346f- el famoso dicho “la pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla”), pasando por Platón y Aristóteles, y siendo el primero de ambos quien estableciera unas bases concretas (ontológica, gnoseológica y psicológica) para la comparación de las dos artes. Cfr. El detallado trabajo de C. DE MIGUEL MORA, “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*”, *Ágora* (2004) 7-26, donde el autor evalúa esclarecedoramente la extensión conceptual de esta fórmula en Horacio, citando bibliografía pertinente; igualmente A. MANIERI, “Pittura e poesia in Hor., *Ars poet.* 361-365, *Quacc* 47 (1994) 105-114.

*Humano capiti ceruicem pictor equinam  
iungere si uelit et uarias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem cuius, uelut aegri somnia, uanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae. 'Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas'.  
Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim;  
sed non ut placidis coeant immitia, non ut  
serpentes auibus gementur, tigribus agni.<sup>682</sup>*

El discurso teórico de Horacio no tiene la claridad meridiana que se desprende del de Aristóteles, pues mezcla el concepto de mimesis con otros principios articuladores de la obra literaria como pueden ser la *unidad de contenido* y el principio de *armonía* que, para el Estagirita, es un segundo origen de la poesía. El carácter heterogéneo de sus fuentes, a pesar de la ligazón con la *Poética* aristotélica, puede explicar la dificultad encontrada por numerosos estudiosos, desde Escalígero, para encontrar en su *Epístola* una estructura unitaria, una ligazón férrea en la línea de un tratado cerrado, lo que por otra parte tal vez tampoco pretendiera el romano. Así se la vino considerando hasta el siglo XIX, una especie de obra abierta en la que se sugieren numerosas ideas, se pasa de un motivo a otro, sin aparente unidad. Hoy se está de acuerdo en que no es un tratado en el sentido formal, sino un *sermo* sobre la poesía y las múltiples cuestiones que la misma plantea<sup>683</sup>. Sin embargo, desde el inicial estudio de E. Norden se han visto en la obra al menos dos partes bien diferenciadas, *Ars* y *Artifex*<sup>684</sup>,

<sup>682</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 1ss, p. 85.

<sup>683</sup> Véase SEGURA RAMOS, B. "La epístola a los Pisones: (Hor., *Epist.* II 3)", *Habis* 20 (1989), 111-25.

<sup>684</sup> NORDEN, E. "Die Komposition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones", *Hermes* 40, 1905, pp. 481-528.

mientras que estudiosos posteriores han ido perfilando variadamente una posible estructura que se ha manifestado más compleja de lo que a primera vista parece<sup>685</sup>.

En otro pasaje, vuelve a insistir en la mimesis, vinculándola con la exigencia de que el resultado de la misma sea un todo homogéneo y unitario:

*Aemilium circa ludum faber imus et unguis  
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,  
infelix operis summa, quia ponere totum  
nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,  
non magis esse uelim quam naso uiuere prauo,  
spectandum nigris oculis nigroque capillo*<sup>686</sup>.

Horacio en su *Epístola* considera como cimientos de toda creación literaria no sólo la mimesis sino el *decorum*, y este concepto tiene estrecha vinculación con la idea general del prepon presente en Aristóteles. Aunque Horacio, al parecer, no leyó a Aristóteles, sí lo hizo a través de Neoptólemo de Paros quien afirma que *el poeta debe conceder armonía y coherencia incluso a un poema largo*, y el contenido de este principio está basado en las teorías aristotélicas<sup>687</sup>. La originalidad de Horacio estriba en la acuñación de un término nuevo, *decorum*, de hondo calado en la posteridad.

Hemos de tener en cuenta que la conveniencia o *decorum* en el plano del contenido coincide con la verosimilitud, mientras que la conveniencia o *decorum* en el plano de la forma equivaldría a la presencia de ritmo; por eso Aristóteles habla de mimesis, armonía y ritmo como los cimientos o causas originadoras de cualquier tipo de arte, plástico o literario<sup>688</sup>.

---

<sup>685</sup> Véase ROSADO FERNÁNDEZ, R. M., *Horacio. Arte Poética*, Lisboa 1984. Aplicar esquemas rígidos y preconcebidos e intereses más particulares al análisis de la estructura compositiva del *Ars* ha conducido a muy diferentes conclusiones entre los estudiosos y contados puntos de acuerdo. Hay una tendencia actual más generalizada respecto a este problema, que consiste en tener preferentemente en cuenta, evitando un excesivo rigor, cuestiones internas del texto antes que externas, en la idea de que Horacio se enfrenta y forma posiciones frente a una serie de temas sobre la poesía (y la elocuencia) que se debatían de modo preferente en su época, y que tenían además una larga trayectoria en la tradición de la poética; así puede comprobarse en editores y traductores como BRINK, ROSADO, RUDD, BECK, MAÑAS NUÑEZ, entre otros.

<sup>686</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 32ss, pp. 85s.

<sup>687</sup> RUDD, N. *Horace. Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, Cambridge 1989, pp.25-26.

<sup>688</sup> El concepto de *decorum* en Horacio tiene un doble valor, estético y ético. El estético es el que puede coincidir con la armonía. El ético podría responder a los deseos de Augusto de reformar la sociedad

Con respecto a la mimesis, Horacio sólo establece como *medio* diferenciador de los géneros, el metro, y así leemos en su *Epístola*:

*Versibus exponi tragicis res comica non uult;  
indignatur item priuatis ac prope socco  
dignis carminibus narrari cena Thyestae.  
Singula quaeque locum teneant sortita decentem*<sup>689</sup>.

Anteriormente había abordado el tema del metro en los versos 73-85, determinando cuál es el metro que corresponde a cada género poético y a la vez el asunto que le es propio. Así las hazañas militares y las nefandas guerras con su caudillos al frente es el tema apropiado a la poesía épica y su metro es el hexámetro dactílico, el modelo Homero. La elegía se apropia del dístico elegíaco, formado por la unión de un hexámetro y un pentámetro; sus temas fueron luctuosos en origen y en el transcurso de su evolución dio cabida a motivos alegres. El género yámbico, creado por Arquíloco, nació para ser expresión de los sentimientos airados. El yambo pasó a la comedia y a la tragedia como metro apto para la estructura dialogada y para dominar el estrépito causado por los espectadores. El mismo Horacio lo dice con certera precisión:

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella  
quo scribi possent numero, monstrauit Homerus.  
Versibus impariter iunctis querimonia primum,  
post etiam inclusa est uoti sententia compos;  
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,  
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.  
Archilocum proprio rabies armauit iambo;  
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni  
alternis aptum sermonibus et popularis  
uincens strepitus et natum rebus agendis.  
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum  
et pugilem uictorem et equum certamine primum*

---

romana según unos principios éticos y morales. Es interesante el artículo de A. CAMARERO BENITO, "Teoría del Decorum en el Ars Poética de Horacio", *Helmantica* 41, nº 124-126, 1990, pp.247-280.

<sup>689</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 89ss, p. 87.

*et iuuenum curas et libera uina referre*<sup>690</sup>.

Horacio no emplea el término *objeto*; ahora bien, creemos que puede ser su equivalente el análisis y división que hace de los géneros poéticos en los versos precedentes. Afirma pues que la tragedia tiene unos temas que le son propios, la mayoría tomados de la tradición, y encarnados además en personajes clásicos, cuyo carácter se singulariza porque son seres que sobresalen por algún rasgo propio de la naturaleza épica o por su virtud, y en cualquier caso no son caracteres propios de la comedia:

*Aut famam sequere [...] finge,  
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,  
impiger, iracundus, inexorabilis, acer  
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.  
Sit Medea feroz inuictaque, flebilis Ino,  
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes*<sup>691</sup>.

Deducimos a través de estas líneas que el *objeto* aristotélico tiene también su correlato horaciano en ese apartado. Y parece reforzar esta similitud el que el Estagirita piensa en personajes trágicos sacados de los grandes héroes fijados por la tradición literaria anterior.

También Aristóteles plantea un problema muy interesante en ese aspecto cuando afirma que el cultivar la comedia o la tragedia tiene mucho que ver con la índole particular del poeta<sup>692</sup>, y Horacio está de acuerdo con esta afirmación y lo manifiesta en su poética<sup>693</sup>.

---

<sup>690</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 73ss, p. 87.

<sup>691</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 119ss, p. 88.

<sup>692</sup> En 1448b24-26 afirma Aristóteles: *Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares (de los poetas): en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores.* Aristóteles se está refiriendo aquí a la división de la poesía en general. Ahora bien, esto también es aplicable a la división de la poesía dramática en trágica y cómica, aunque en este sentido es mucho más revelador el pasaje 1449a2-6: *Una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas.* RODRÍGUEZ ADRADOS, F., en su libro *Fiesta, comedia y tragedia*, Alianza Editorial, Madrid 1983, pp.23-24 dice: *...para Aristóteles Tragedia y Comedia no son diferentes entre sí porque están ahí como diferentes, como resultado tal vez de un proceso histórico, sino porque responden a constantes humanas como son la existencia de hombres "serios" (semnóteroi) e "inferiores" (eutelésteroi), de los cuales los primeros*

Definida la tragedia por el metro y el asunto, y sin dejar de referirse a Homero como modelo a seguir en el manejo de la tradición, Horacio entra de lleno en la poesía dramática, refiriéndose a la conveniencia en las representaciones teatrales:

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.  
Segnius irritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus  
digna geri promes in scaenam, multaque tolles  
ex oculis quae mox narret facundia praesens.  
Ne pueros coram populo Medea trucidet  
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus  
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.  
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi<sup>694</sup>.*

En realidad está tratando algo ya expuesto por Aristóteles: qué partes deben ser representadas en escena y cuáles deben ser simplemente narradas por un actor. Los espectáculos sangrientos y violentos tienen que ser evitados, pues se infringen normas que han de ser respetadas. Ya lo había dicho el preceptista griego en estas palabras:

---

*imitan las acciones hermosas y los segundos las de los hombres menos valiosos. Nadie piensa hoy, imaginamos, en la existencia de dos tipos de hombres radicalmente diferentes que han engendrado dos géneros teatrales que imitan respectivamente a esos dos géneros de hombres.* También es interesante el comentario que hace PITTAU, M. *Aristotele. La Poetica, a cura di...*, Palermo 1972, en una nota ad locum. El estudioso afirma que no hay por qué atribuir a esta distinción entre el género serio y el jocoso más importancia que la que le concede el propio Aristóteles; ahora bien, también hemos de reconocer que esta explicación aristotélica tiene algo de fundamento pues *no es fácil, en efecto, imaginarse un Dante que escriba comedias como las de Goldoni, ni un Goldoni que escriba la Divina Comedia; imaginarse a Leopardi como autor del Decamerón, y a Boccaccio como autor de los Cantos. En líneas generales, por tanto, es válida la tesis de que ante todo y sobre todo es la índole natural de los poetas la que les encamina hacia el género serio o hacia el jocoso, hacia tal forma literaria o hacia tal otra.*

Creemos que en estas palabras aristotélicas está el germen de la crítica biográfica, la cual ha tenido y tiene su importancia y validez como acercamiento al estudio de una obra literaria. Para determinadas posturas críticas originadas a partir de mitad del siglo XIX y vigentes buena parte del XX, no se puede prescindir de los datos biográficos de un autor si se quiere hacer un análisis global y totalizador de su obra. En el pensamiento crítico-literario moderno, los aspectos relativos a la personalidad del escritor hallan su lugar sobre todo entre las teorías no inmanentistas de raíz psicoanalítica; cfr. p.e., R. WELLEK, V. M. AGUIAR E SILVA, S. WAHNÓN BENSUSAN, A. RIVAS HERNÁNDEZ.

<sup>693</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 38ss, p. 86.

<sup>694</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 179ss, p. 90.

*Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.*

*Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos<sup>695</sup>.*

Indudablemente se están rechazando en escena los pasos sangrientos o demasiados fantásticos, porque el público o no los aceptaría o no los entendería. Quizá tenga que ver con esto las limitaciones técnicas de la época que hubieran exigido costes excesivos para llevarlos a la práctica.

## **2. ACCIÓN, CARACTERES, ELOCUCIÓN**

### **2. 1. Acción**

#### **Unidad, simplicidad, verosimilitud.**

La obra poética debe ser simple y unitaria, nos advierte Horacio en el v. 23. Tiene que formar un todo cohesionado, principio defendido desde el inicio de la *Epístola* hasta el v. 37, al referirse a los principios de unidad y simplicidad. Para demostrarlo compara la estructuración de las acciones con la pintura, según se desprende de un pasaje al que ya hemos aludido:

*Humano capiti ceruicem pictor equinam  
iungere si uelit et uarias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum*

---

<sup>695</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1453b1ss, pp. 173s.

*desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem cuius, uelut aegri somnia, uanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae. [...] <sup>696</sup>.*

Si se leen estos versos de Horacio de un modo superficial pudiera parecer que existe una contradicción, pues en la antigua mitología había seres fabulosos e híbridos como los centauros, las sirenas, la Quimera, etc., Ahora bien, Horacio no está diciendo que estos seres no puedan existir en el mito sino que la estructuración de los hechos no debe asemejarse a ellos. Es decir, frente a lo que ocurre con los seres extraídos de los mitos, la obra poética ha de ser coherente para resultar verosímil.

En virtud del principio de unidad, critica todo lo que no tenga conexión estrecha con el asunto, como las digresiones de las que nos habla en estos versos:

*Inceptis grauibus plerumque et magna professis  
purpureus, late qui splendeat, unus et alter  
assuitur pannus, cum lucus et ara Dianae  
et properantis aquae per amoenos ambitus agros,  
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus.  
Sed nunc non erat his locus. [...] <sup>697</sup>*

Horacio rechaza las digresiones que aparecen en las obras literarias sin venir a cuento. Y las compara con remiendos de púrpura que se cosen en un vestido de tejido diferente y que, en sí, forma un todo. Probablemente está aludiendo a los escritores que abusaron de las descripciones y de las digresiones, quizá Antímaco de Colofón, Cornelio Severo, tal vez Furio Bibáculo. También puede que esté pensando en el tipo de ejercicio que obligaban a hacer a los alumnos en las escuelas de retórica <sup>698</sup>.

Y esta misma idea es la que conduce el siguiente fragmento:

---

<sup>696</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 1ss, p. 85.

<sup>697</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 14ss, p. 85.

<sup>698</sup> Cfr. MAÑAS NÚÑEZ, M. *op. cit.*, p. 126.



*Nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:  
 'Fortunam Priami cantabo et nobile bellum'.  
 Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?  
 Parturient montes, nascetur ridiculus mus.  
 Quanto rectius hic qui nil molitur inepte!  
 'Dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae  
 qui mores hominum multorum uidit et urbis'.  
 Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem  
 cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,  
 Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybden.*

*Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri  
 nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo.  
 Semper ad euentum festinat et in medias res  
 non secus ac notas auditorem rapit, et quae  
 desperat tractata nitescere posse relinquit,  
 atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,  
 primo ne medium, medio ne discrepet imum<sup>699</sup>.*

Horacio critica a los poetas cíclicos, a los constructores de poemas posteriores a la obra de Homero donde de un modo ordenado se contaban todos los pormenores de la guerra de Troya. Parece que los filólogos alejandrinos los manipularon para constituir con ellos ciclos según los temas. Defiende el acierto de Homero, ya expuesto por Aristóteles, de que es preferible una acción única como ocurría en la *Iliada* o en la *Odisea*. Ataca a los poemas cíclicos con un proverbio tradicional que refleja muy bien lo que pretendían dichos poetas y sus resultados.

Finalmente dice a través de una opción:

*Denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum<sup>700</sup>.*

Es la conclusión de las premisas antes expuestas: simplicidad y unidad del poema, quizá en la línea marcada por Neoptólemo de Paros y que conduce sin duda a

<sup>699</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 136ss, pp. 88s.

<sup>700</sup> HORACIO, *op. cit.*, v. 23, p. 85.

Aristóteles. Y recomienda que se tenga cuidado en introducir elementos que rompan la unidad y simplicidad, pues se puede caer en el absurdo:

*Qui uariare cupit rem prodigialiter unam,  
delphinum siluis appingit, fluctibus aprum*<sup>701</sup>:

Una vez escogido un contenido que responda a las exigencias anteriores, se trata de darle forma estilística. Para orientar sobre ello, el romano pone una serie de ejemplos en los que tras buscar la virtud estilística se cae en el vicio correspondiente, porque cada nivel de estilo tiene sus riesgos:

*Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni,  
decipimur specie recti. Breuis esse laboro,  
obscurus fio; sectantem leuia nerui  
deficiunt animique; professus grandia turget;  
serpit humi tutus nimium timidusque procellae*<sup>702</sup>.

Veamos las virtudes y vicios contrapuestos:

VIRTUDES	VICIOS
Algo de variedad en un poema simple y unitario es bueno .....	La introducción de muchos elementos en un poema para conseguir variedad trae consigo la pérdida de dicha unidad
Hay que intentar ser conciso .....	En su intento de ser conciso el poeta puede volverse oscuro
El texto ha de ser fluido .....	La fluidez puede convertirse en estilo flácido, sin nervios

<sup>701</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 29s, p. 85.

<sup>702</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 24ss, p. 85.

Amplitud de estilo ..... La amplitud de estilo elevado  
puede acabar en ampulosidad

Finalmente vuelve a insistir en que la obra de arte debe formar un todo; los pormenores no interesan salvo en relación con ese todo. De nuevo estamos ante un pasaje ya citado:

*Aemilium circa ludum faber imus et unguis  
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,  
infelix operis summa, quia ponere totum  
nesciet. Hunc ego me, si quid componere curem,  
non magis esse uelim quam naso uiuere prauo,  
spectandum nigris oculis nigroque capillo*<sup>703</sup>.

### **Orden de la estructura**

En los versos 42-45 expone la necesidad de mantener una estructura, es decir, un *ordo* que formaría parte de la *dispositio*, y para eso es necesario seleccionar y ordenar todo lo que cumpla una función en orden a la totalidad: *res* y *verba*, así como las figuras artísticas:

*Ordinis haec uirtus erit et Venus, aut ego fallor,  
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,  
pleraque differat et praesens in tempus omittat;  
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

Suponemos incursos en este concepto de estructura las nociones de principio, medio y fin, o lo que es lo mismo, las de planteamiento, nudo y desenlace. Es verdad que Horacio apenas se detiene en su *Epístola* en estas cuestiones, no obstante podemos espigar algunos pasajes. Uno es el final de un pasaje ya citado:

---

<sup>703</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 32ss, p. 86.

*Semper ad euentum festinat et in medias res  
non secus ac notas auditorem rapit, et quae  
desperat tractata nitescere posse relinquit,  
atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,  
primo ne medium, medio ne discrepet imum*<sup>704</sup>.

Otro, relacionado con el desenlace y hablando del *deus ex machina*, esto es, de la intervención divina, donde apostilla:

*Nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus  
inciderit; [...]*<sup>705</sup>

Es decir, si el final de la tragedia era muy complicado y no se encontraba una salida airoso, el dramaturgo echaba mano de la intervención de los dioses para solucionar un conflicto que se le había ido de las manos. No era muy pródiga la tragedia griega en el empleo de este recurso.

Con respecto a los géneros dramáticos también establece y trata la cuestión de su extensión:

*Neue minor neu sit quinto productior actu  
fabula, quae posci uult et spectanda reposci*<sup>706</sup>.

En verdad las obras teatrales de la época clásica no tenían cinco actos. Quizá Horacio se haya dejado llevar de la existencia de una serie de partes establecidas por Aristóteles o tal vez recuerde que en la Comedia Nueva los cinco actos era algo normal, como puede comprobarse en las obras de Menandro. Sea de ello lo que fuere, el teatro latino desconocía la división en actos, que puede proceder de la tradición alejandrina.

---

<sup>704</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 148ss, p. 89.

<sup>705</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 191s, p. 90.

<sup>706</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 189s, p. 90.

## 2. 2. Caracteres

Horacio aborda el tema de los caracteres en dos pasajes de su *Epístola* centrándose, por un lado, en la adecuación que ha de haber entre un personaje y su lenguaje y, por otro, en los caracteres en función de la edad.

En el primer pasaje (vv. 105-27) el preceptista parte de una premisa que no admite objeción alguna: el lenguaje de un personaje debe estar en consonancia con su modo de ser y con las diferentes condiciones anímicas en las que se halle inmerso. Es decir, entre el sentir de un personaje y su lenguaje debe estar presente en todo momento el principio del *decorum*:

[...]. *Tristia maestum*  
*uultum uerba decent, iratum plena minarum,*  
*ludentem lasciua, seuerum seria dictu.*  
*Format enim Natura prius nos intus ad omnem*  
*fortunarum habitum; iuuat aut impellit ad iram*  
*aut ad humum maerore graui deducit et angit;*  
*post effert animi motus interprete lingua.*  
*Si dicentis erunt fortunis absona dicta,*  
*Romani tollent equites peditesque cachinnum*<sup>707</sup>.

Se trata de la adecuación de las palabras de los personajes (o de los gestos de los actores, cfr. C. O. BRINK (1971) p. 187) a las emociones y sentimientos que experimentan en su interior. A continuación amplía este punto de partida afirmando que a la hora de crear caracteres hay que tener en cuenta varios aspectos: adecuación entre el carácter y la condición, profesión, nación, etc.; creación de los caracteres según los modos tradicionales. Por eso afirma que si habla un dios, su lengua debe ser solemne y reposada; si lo hace un héroe, ha de hablar de un modo apasionado; si por el contrario quien habla es un anciano, lo hará con prudencia mientras que el joven lo hará apasionadamente; una madre de familia, que debe mantener la autoridad del hogar, hablará con un cierto tono autoritario; un mercader empleará una lengua variada

---

<sup>707</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 105ss, p. 88.

y suelta; una nodriza hablará cariñosamente; el campesino con rudeza y los extranjeros deben emplear acentos distintos según de donde procedan:

*Intererit multum diuusne loquatur an heros,  
maturusne senex an adhuc florente iuuenta  
feruidus, et matrona potens an sedula nutrix,  
mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,  
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis*<sup>708</sup>.

Al leer este pasaje observamos cómo por obra del poeta cada personaje de la tragedia, que por regla general suele configurar un tipo, ha de echar mano de un tono y un estilo propios, guardando siempre, de acuerdo con la tradición retórica, el decoro debido a la edad, al sexo y a la condición social. Pero además se ha de tener en cuenta la tradición poética de raíz aristotélica que solía establecer una reflexión más abstracta sobre la adecuación del personaje a la obra trágica y sobre la verosimilitud en general, y de ahí que Horacio insista en lo convincente de una forma de expresión adecuada a cada tipo de carácter.

Los textos horacianos nos llevan además a la conclusión de que aparte de la belleza formal del texto, la obra dramática nos debe causar placer. Y para conseguirlo ha de afectar a los espectadores hasta el punto no sólo de que éstos se sientan identificados con lo que ven en escena sino también copartícipes de cuanto le ocurre a un personaje. Por eso los actores han de desempeñar bien su papel, reflejar lo más fielmente posible los caracteres de los personajes.

Ahora bien, a la hora de crear un personaje y su carácter, al poeta se le presenta una doble posibilidad, pues no sólo puede bucear en los modelos establecidos por la tradición, sino que también puede inventar caracteres nuevos. En cualquiera de los dos casos, el creador no tiene más remedio que adaptarse a las normas de la adecuación y la consecuencia o uniformidad, ya citadas por Aristóteles, a las que el teórico añadía otras dos: la bondad y la verosimilitud o semejanza<sup>709</sup>.

Si los personajes son tradicionales se ha de respetar el carácter establecido por la tradición. Así, si un creador introduce en su tragedia, por ejemplo, a Aquiles no tendrá más remedio que dibujarlo implacable, cruel, aficionado a las armas; si se interesa en

---

<sup>708</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 114ss, p. 88.

<sup>709</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1454a16ss, pp. 179s.

Medea, ésta demostrará una cierta fiereza; si se acerca a Ino, lo hará de modo que cause lástima en el espectador; y así con todo personaje tradicional que rescatemos de su dorado sueño. Ahora bien, si el personaje es nuevo, hemos de tener especialmente en cuenta que su carácter sea uniforme a lo largo de toda la obra. Lo manifiesta Horacio con estas palabras:

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge,  
scriptor. [...]*

.....  
*Si quid inexpertum scaenae committis et audes  
personam formare nouam, seruetur ad imum  
qualis ab incepto processerit et sibi constet*<sup>710</sup>.

Si al tratar de los preceptos generales de la poesía el romano es bastante más escueto que Aristóteles sobre las cualidades básicas de los caracteres, es mucho más prolijo en cambio en el tratamiento de los *mores* en los géneros dramáticos. Así en el segundo pasaje (vv. 153-78) estudia detalladamente los caracteres en función de las edades siguiendo la doctrina expuesta por Aristóteles en la *Retórica*<sup>711</sup>, pero combinándola con normas que están relacionadas con la vida pública del romano frente a la privacidad que parece encontrarse en el Estagirita. Horacio, al enumerar las relaciones entre el carácter y la edad, se atiene tanto a los gustos de la audiencia romana como a las exigencias del *decorum*:

*Tu quid ego et populus mecum desideret audi:  
si plausoris eges aulaea manentis et usque  
sessuri donec cantor 'uos plaudite' dicat,  
aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores  
mobilibusque decor naturis dandus et annis*<sup>712</sup>.

---

<sup>710</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 119ss, p. 88.

<sup>711</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.*, II 12, 1389a2ss, p. 377; 13, 1389b14ss, p. 381; 14, 1390a28ss, p.385.

<sup>712</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 153ss, p. 89.

El niño, que no aparece en la *Retórica* aristotélica, es recordado por Horacio atribuyéndole las condiciones de juguetero y cambiante en su humor, pues lo mismo se enfada que se alegra:

*Reddere qui uoces iam scit puer et pede certo  
signat humum, gestit paribus colludere, et iram  
concipit ac ponit temere et mutatur in horas*<sup>713</sup>.

Por su parte, el joven es más vitalista y suele estar dominado por ciertos vicios y defectos relacionados con su edad como puedan ser la pereza, la altivez, la ambición y el interés por el sexo:

*Imberbis iuuenis, tandem custode remoto,  
gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi,  
cereus in uitium flecti, monitoribus asper,  
utilium tardus prouisor, prodigus aeris,  
sublimis cupidusque et amata relinquere pernix*<sup>714</sup>.

En cuanto a la persona madura, tiende a asegurarse una posición social mediante la posesión de riquezas o bien de amistades poderosas:

*Conuersis studiis aetas animusque uirilis  
quaerit opes et amicitias, inseruit honori,  
commisisse cauet quod mox mutare labore*<sup>715</sup>.

Finalmente Horacio se ocupa del viejo, quizá el carácter mejor trazado por el preceptista latino. Suele ser amigo del dinero, carece de fuerza, vive con esperanza de cara al futuro y para él cualquier tiempo pasado fue mejor, lo que implica que no comprenda a los jóvenes de su tiempo:

*Multa senem circumueniunt incommoda, uel quod*

---

<sup>713</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 158ss, p.89.

<sup>714</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 161ss, p. 89.

<sup>715</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 166ss, p. 89.



*quaerit et inuentis miser abstinet ac timet uti  
uel quod res omnis timide gelideque ministrat,  
dilator, spe longus, iners auidusque futuri,  
difficilis, querulus, laudator temporis acti  
se puero, castigator censorque minorum*<sup>716</sup>.

Una vez expuestos los diferentes caracteres según la edad, Horacio concluye diciendo:

*Multa ferum anni uenientes commoda secum,  
muta recedentes adimunt. Ne forte seniles  
mandentur iuueni partes pueroque uiriles,  
semper in adiunctis aeuoque morabimur aptis*<sup>717</sup>.

El texto citado, fundamental para la retórica tanto como para la poética<sup>718</sup>, es de una gran belleza, ya que el autor establece e insiste en los caracteres arquetípicos y así cada personaje debe representar un carácter con tal de que se atenga al principio del decoro.

Cuando Horacio habla de la formación del poeta nos dice que para crear buenos caracteres se han de conocer además con exactitud los principios morales. Estas son sus palabras:

*Qui didicit patriae quid debeat et quid amicis,  
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,  
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae  
partes in bellum missi ducis, ille profecto  
reddere personae scit conuenientia cuique*<sup>719</sup>.

Horacio sostiene la idea de que el carácter del individuo está conformado por su conducta moral. Por eso si queremos conformar personajes creíbles debemos conocer la conducta moral apropiada de un ciudadano, un padre, un senador, un jurista o un general. Horacio está hablando de principios generales. Indudablemente, cabe la

---

<sup>716</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 169ss, pp. 89s.

<sup>717</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 175ss, p. 90.

<sup>718</sup> BOBES, C. *et alii*, *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid 1995, p. 187.

<sup>719</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 312ss, pp. 93s.

posibilidad de que los caracteres puedan desviarse de la norma. Sin embargo, antes de desviarse de la norma, es preciso conocerla<sup>720</sup>.

### 2. 3. Elocución

Para Horacio toda obra literaria debe observar el requisito del *ordo* entendido como el orden decoroso, mimético, unitario, coherente y verosímil de las palabras y los contenidos. Por eso no debe extrañarnos que defienda una perfecta adecuación entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Horacio habla de estas cuestiones en los versos 1-37. A nosotros, por ahora, sólo nos interesan los versos 24-28, ya citados, puesto que los dedica al tratamiento de la *elocutio* advirtiéndonos del peligro que encierra la imperfección que se pretende corregir, muchas veces, cayendo en la hipercorrección; en otras ocasiones, por pretender una cierta variedad se suele faltar a la verosimilitud.

*Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni,  
decipimur specie recti. Breuis esse laboro,  
obscurus fio; sectantem leuia nerui  
deficiunt animique; professus grandia turget;  
serpit humi tutus nimium timidusque procellae.*

Horacio aplica aquí una doctrina cultivada o, al menos, expuesta en sus versos acerca de la justa medida que se debe llevar en la vida, en todas nuestras actuaciones. Es el concepto de la *aureas mediocritas* o término medio que parece proceder de la escuela peripatética. Advierte que es muy difícil conseguir las virtudes del estilo y es muy fácil caer en la ampulosidad, en la oscuridad o en el desequilibrio. Por eso la búsqueda de un estilo fluido puede conducir a la pérdida del centro y a extraviarse por caminos equivocados y la excesiva modestia nos conducirá inevitablemente a un estilo pedestre y carente de vida.

En los versos 42-45 Horacio nos había dicho:

*Ordinis haec uirtus erit et Venus, aut ego fallor,  
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,*

---

<sup>720</sup> Cfr. RUDD, *op. cit.*, p.203.

*pleraque differat et praesens in tempus omittat;  
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

Para H. Lausberg, Horacio está insistiendo en el *ordo* como elemento constitutivo de la *dispositio* y se está refiriendo tanto a la elección y ordenación de las partes susceptibles de comportar función como de las formas artísticas necesarias para la ejecución de las mismas<sup>721</sup>.

A continuación Horacio habla de la eficacia de la *callida iunctura* y dice así:

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida uerbum  
reddiderit iunctura nouum. [...] <sup>722</sup>*

Está aludiendo a que no se debe despreciar un elemento común sino que el poeta tiene que ser capaz, mediante su empleo, de dotarlo de una serie de valores nuevos tanto conceptuales como fónicos que harán original a su poema sin necesidad de la creación de vocablos nuevos. Mediante la *callida iunctura* el poeta consigue cierta elegancia basada en la sorpresa de lo novedoso y en su capacidad imaginativa.

Y de nuevo insiste en esta idea hacia la mitad de su corpus, aunque ahora sea hablando del poema satírico:

*Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis  
speret idem, sudet multum frustra que laboret  
ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,  
tantum de medio sumptis accedit honoris <sup>723</sup>.*

Es decir, con palabras de la lengua conversacional se puede crear un mundo de belleza si se es capaz de dotarlas de un sentido nuevo, de combinarlas de forma diferente de tal manera que se sientan como naturales y no traicionen su condición de coloquiales. Indudablemente es necesario no sólo capacidad para hacerlo sino también esfuerzo.

---

<sup>721</sup> LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*, Madrid 1983, & 46.2.

<sup>722</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 46ss, p. 86.

<sup>723</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 240ss, pp. 91s.

Como es muy importante la formación de palabras nuevas, Horacio nos dice que podemos recurrir a varios procedimientos: el empleo de una palabra que ya existe, pero con un significado nuevo en virtud de una ley analógica que ya tenía su equivalente en la lengua griega; es decir, cambio de significado de las palabras. También se puede acuñar un término nuevo partiendo de la derivación, dado el carácter flexivo de la lengua latina. O bien se pueden traer helenismos y adaptarlos a la morfología de la lengua latina, puesto que así se enriquece intelectualmente una lengua. A este propósito dice:

*[...] Si forte necesse est  
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,  
fingere cinctutis non exaudita Cethegis  
continget dabiturque licentia sumpta pudenter;  
et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem si  
Graeco fonte cadent, parce detorta. [...]*<sup>724</sup>

En el fragmento que viene a continuación, Horacio establece una oposición entre los comediógrafos antiguos con respecto a los de su tiempo. Y constata la diversa actitud de los críticos que aceptan las innovaciones léxicas introducidas por los antiguos mientras que les niegan esta posibilidad a los escritores modernos.

*[...] Quid autem  
Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum  
Vergilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca  
si possum, inuideor, cum lingua Catonis et Enni  
sermonem patrium ditauerit et noua rerum  
nomina protulerit? [...]*<sup>725</sup>

Horacio se hace eco de la lucha entre dos escuelas, la de los defensores de la analogía, enemigos de cualquier innovación en la lengua, y los partidarios de la anomalía a la que él se adscribe con la prudencia que siempre le caracteriza. Y así lo podemos comprobar en este fragmento:

<sup>724</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 48ss, p. 86.

<sup>725</sup> Cecilio ( II a.C.), Plauto ( III-II a.C. ), Virgilio y Vario ( I a.C. ).

[...] *Licuit semperque licebit  
 signatum praesente nota producere nomen.  
 Vt siluae foliis pronos mutantur in annos,  
 prima cadunt \*\*\*\*\*  
 \*\*\*\*\* ita uerborum uetus interit aetas  
 et iuuenum ritu florent modo nata uigentque.  
 Debemur morti nos nostraque; siue receptus  
 terra Neptunus classis Aquilonibus arcet,  
 regis opus, sterilisue diu palus aptaque remis  
 uicinas urbis alit et graue sentit aratrum,  
 seu cursum mutauit iniquum frugibus amnis  
 doctus iter melius: mortalia facta peribunt,  
 nedum sermonum stet honos et gratia uiuax.  
 Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque  
 quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus,  
 quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*<sup>726</sup>.

Los ejemplos que está poniendo Horacio hacen referencia a la realidad de su tiempo o inmediatamente anterior y por ende podían ser perfectamente entendidos y asimilados por los lectores. Con la alusión a Neptuno parece estar pensando en el Portu Iulius, construido por César. Y la alusión a los pantanos o al curso de los ríos puede estar relacionada con la intención de desecar las lagunas Pontinas o bien desviar el curso del río Tíber. También puede ser un recuerdo de las palabras de Cicerón al hablar de la importancia y papel decisivo de las intervenciones humanas en la naturaleza.

Los versos 93-113 tratan de que debe adaptarse el estilo a las pasiones que se describen en el drama. Ahora bien, en los versos 93-98, Horacio alude a la *elocutio*, aunque sea de una manera indirecta:

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit  
 iratusque Chremes tumido delitigat ore  
 et tragicus plerumque dolet sermone pedestri*

---

<sup>726</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 58ss, pp. 86s.

*Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque  
proicit ampullas et sesquipedalia uerba,  
si curat cor spectantis teligisse querela.*

Alude con sus personajes al tipo de avaro, Cremes, propio de la Comedia Nueva y la improcedencia de emplear una lengua altisonante así como parece impropio que personajes de tragedia empleen una lengua humilde propia de la comedia. Por lo tanto Horacio está exponiendo casos en los que el estilo no tiene encaje con los caracteres ni con el tipo de obra en los que aparecen. Parece que se está refiriendo al efecto que tiene la lengua poética empleada sobre el auditorio como algo propio de la representación.

### 3. CORO

Horacio, al estudiar el coro, manifiesta estrechas vinculaciones con el pensamiento aristotélico, pues lo considera desde una doble perspectiva: como parte integrante de la acción y como melopeya, aunque no emplea este término, pero puede deducirse cuando habla de la música dramática.

Hay dos pasajes que reflejan bien el contenido de las palabras anteriores. Uno (vv. 193-201), va referido a las características del coro, las cuales están indudablemente inspiradas en Aristóteles, pues sostiene que éste debe ser considerado como un actor más:

*Actoris partis chorus officiumque uirile  
defendat; [...] <sup>727</sup>*

También afirma que el contenido del coro debe estar estrechamente vinculado con el sentir de la obra:

*[...] neu quid medios intercinat actus  
quod non propósito conducta et haereat apte <sup>728</sup>.*

---

<sup>727</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 193s, p. 90.

<sup>728</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 194s, p. 90.

Por otro lado, como la tragedia tiene un carácter ejemplar, esa misma ejemplaridad se debe ver también en las intervenciones del coro. Por lo tanto, los personajes buenos deben ser favorecidos, los personajes malos deben ser refrenados por medio del temor y, por supuesto, debe ser favorecido todo cuanto contribuya al mantenimiento del bien, como lo son la justicia, la paz, el derecho, etc:

*Ille bonis faueatque et consilietur amice  
et regat iratos et amet peccare timentis;  
ille dapes laudet mensae breuis, ille salubrem  
iustitiam legesque et apertis otia portis;  
ille tegat commissa deosque precetur et oret  
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis<sup>729</sup>.*

El segundo pasaje se refiere a la flauta como instrumento base de la parte coral e, indudablemente, tiene mucho que ver con la música dramática. El aspecto musical de las tragedias como no es posible valorarlo en la representación, solamente lo tenemos en cuenta porque era una realidad y formaba una parte importante de la representación y por eso Aristóteles y Horacio hicieron referencia al mismo. El propio Horacio a propósito de la música dramática nos dice estas interesantes palabras:

*Tibia non, ut nunc, orichalco uincta tubaeque  
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco  
aspirare et adesse choris erat utilis atque  
nondum spissa nimis complere sedilia flatu;  
quo sane populus numerabilis, utpote paruus,  
et frugi castusque uerecundusque coibat.  
Postquam coepit agros extendere uictor et urbem  
latior amplecti murus uinoque diurno  
placari Genius festis impune diebus,  
accessit numerisque modisque licentia maior.  
Indoctus quid enim saperet liberque laborum  
rusticus urbano confusus, turpis honesto?*

---

<sup>729</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 196ss, p. 90.

*Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti  
tibicen traxitque uagus per pulpita uestem;  
sic etiam fidibus uoces creuere seueris  
et tulit eloquium insolitum facundia praeceps  
utiliumque sagax rerum et diuina futuri  
sortilegis non discrepuit sententia Delphis<sup>730</sup>.*

#### 4. CONSEJOS A LOS POETAS

##### 4. 1. *Ars-ingenium*

Horacio en los versos 295-308 alude a la relación entre *ars* e *ingenium*, presentando por medio de la ironía una visión degenerada de este último. Indudablemente no es el primero que se acerca a esta cuestión pues ya lo había hecho, entre otros, Aristóteles en su *Poética*. Al comienzo del pasaje el romano hace referencia a Demócrito de Abdera:

*Ingenium misera quia fortunatius arte  
credit et excludit sanos Helicone poetas  
Democritus, [...] <sup>731</sup>*

No debe extrañarnos que Horacio mencione a este filósofo pues se le atribuía la defensa de la inspiración en la composición poética<sup>732</sup>.

La ironía sigue presente en el resto del pasaje:

*[...] bona pars non ungis ponere curat,  
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat.  
Nanciscetur enim pretium nomenque poeta  
si tribus Anticyris<sup>733</sup> caput insanabile numquam*

<sup>730</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 202ss, pp. 90s.

<sup>731</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 295ss, p. 93.

<sup>732</sup> Esta idea del entusiasmo poético fue desarrollada por Platón (*Fedro*: 245a), puesto que afirmaba que el poeta debía estar poseído por una especie de locura proveniente de las Musas. Esta idea del *furor poeticus* no parece remontarse a antes del siglo V a. C. Horacio, en cambio, -y aquí está la ironía-confunde adrede este *furor poeticus* y esta locura de inspiración divina con la demencia, cfr. *Serm.* 2.3.322: *Si alguien ha hecho poemas estando en su sano juicio, admito que también tú los haces en iguales condiciones.*



*tonson Licino<sup>734</sup> commiserit. [...] <sup>735</sup>*

Es decir, para obtener la fama y el nombre de poeta, señala Horacio, será suficiente con llevar las uñas largas, el pelo desgreñado y tener aspecto de loco. Bastará, en suma, con adoptar la apariencia física que tópicamente se le atribuía al filósofo en la Antigüedad: persona harapienta, desgreñada y sucia; cuanto más destacara el supuesto poeta por estas cualidades más genio poético se le atribuía. En definitiva, Horacio se burla de la creencia de que lo único que hace falta es el furor al mismo tiempo que denuncia que la técnica y la formación no se tengan en cuenta ni se crean necesarias<sup>736</sup>. Por eso dice a continuación:

*[...] O ego laeuus,*

---

<sup>733</sup> *Antycira* era el nombre de tres ciudades de Grecia (en la Fócide, la Málide y la Lócride) en las que se producía el eléboro, planta medicinal que, según se creía curaba la locura.

<sup>734</sup> Este peluquero es desconocido fuera de esta mención. Hemos de pensar que estamos ante un barbero romano famoso en aquella época. La barba, el pelo largo, el báculo y el aspecto descuidado eran los signos externos de los filósofos. Cfr. Hor., *Serm.* 1.3.133-34; 2.3.16-18. Varro, *Men.* 419B; Pers. 1.133; 4.1.; Iuu. 14.12.

<sup>735</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 297ss, p. 93.

<sup>736</sup> Su defensa de la técnica y de la formación le lleva en los versos 263-74 a proponer como modelo a los autores griegos porque son los únicos dignos de ser imitados por tener una técnica perfecta, que contrasta con la negligencia de los autores romanos:

*Non quiuis uidet immodulata poemata iudex  
et data Romanis uenia est indigna poetis.  
Idcircone uager scribamque licenter? An omnis  
uisuros peccata putem mea, tutus et intra  
spem ueniae cautus? Vitaui denique culpam:  
non laudem merui. Vos exemplaria Graeca  
nocturna uersate manu, uersate diurna.  
At uestri proaui Plautinos et numeros et  
laudauere sales, nimium patienter utrumque,  
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos  
scimus inurbanum lepido seponere dicto  
legitimumque somum digitis callemus et aure.*

Ahora bien, en cuanto a los temas Horacio vuelve la mirada a su patria. Así, leemos en los versos 285-88:

*Nil intemptatum nostri liquere poetae,  
nec minimum meruere decus uestigia Graeca  
ausi deserere et celebrare domestica facta  
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.*

Se refiere Horacio tanto a la tragedia como a la comedia, pues las pretextas eran tragedias hechas por Nevio, mientras que las togatas eran comedias en la línea de las trazadas por Afranio, Titinio...; afirma que los romanos, respetando la estructura dramática creada por los griegos, la adaptaron a motivos romanos.

*qui purgor bilem sub uerni temporis horam!*<sup>737</sup>

#### 4. 2. *Prodesse-delectare*

El preceptista considera además que los creadores literarios deben poseer una buena formación filosófica, de ahí que eleve a categoría de modelo a los poetas griegos. Horacio se está inspirando en la tesis de Aristóteles frente a su maestro Platón que quería echar a los poetas del Estado, pues para el primero los poetas como creadores son personas dignas que no buscan la verdad como los historiadores, sino la verosimilitud y la posibilidad. Esto trae en consecuencia que la poesía puede ser filosófica, cosa que la historia no lo es, ya que ésta tiende a lo particular mientras que la otra apunta a lo general. Pero Horacio, que debía tener presente algún tratado peripatético, lo de naturaleza filosófica lo relaciona con el estoicismo, reduciéndolo todo al ámbito de lo moral, de ahí que lo que le interese sea la práctica de la virtud. Por eso dice que solamente se escribe bien si se conoce la conducta recta. Y en virtud de esto el preceptista latino insiste en los argumentos y deja en un segundo plano la palabra:

*Interdum speciosa locis morataque recte  
fabula nullius Veneris, sine pondere et arte,  
ualdius oblectat populum meliusque moratur  
quam uersus inopes rerum nugaeque canorae*<sup>738</sup>.

Es decir, si los versos no tienen un contenido moral, están totalmente vacíos de tal manera que la eufonía de un verso no sirve para nada<sup>739</sup>.

Y por eso también insiste en la necesidad de leer las *Socraticae chartae*, esto es, los escritos de la escuela socrática (Platón, Jenofonte e, incluso, Panecio, el estoico) pues en ellos se aprenden los deberes respecto a la patria, los amigos, la familia o los huéspedes:

*Qui didicit patriae quid debeat et quid amicis,*

<sup>737</sup> HORACIO, *op. cit.*, 301s, p. 93.

<sup>738</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 319ss, p. 94.

<sup>739</sup> DELLA CORTE, F. "Introduzione", en *Q. Orazio Flacco. Le Opere*. II.I, Roma 1994, p.78.

*quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,  
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae  
partes in bellum missi ducis, ille profecto  
reddere personae scit conuenientia cuique*<sup>740</sup>.

Indudablemente Horacio se está refiriendo a la formación filosófica de un buen poeta, la cual le ayudará y mucho en la consecución de caracteres correctos, exactos. Probablemente esté pensando en la necesidad del estoicismo para trazar el retrato ideal, pues la sabiduría que postula está relacionada con la virtud. Se aparta en eso de Aristóteles y sigue posiblemente los preceptos derivados de Teofrasto o de cualquier otro continuador de la labor iniciada por el Estagirita. En todo caso, el contenido moral de los versos está en la raíz de la formación romana y en la necesidad sentida en su tiempo de una vuelta a las raíces de donde emanaron las virtudes que hicieron grande a Roma.

Horacio apostilla los versos anteriores con las siguientes palabras:

*Respicere exemplar uitae morumque iubebo  
doctum imitatorem et uiuas hinc ducere uoces*<sup>741</sup>.

En suma, Horacio parece que está proponiendo ideas relacionadas con la vida moral romana tal y como era auspiciada por Augusto y los poderes públicos con la intención de frenar la decadencia de los valores cívicos y morales que se había desatado en la corte y en la sociedad.

Al preceptista le gustaría que los poetas romanos tuvieran una formación moral y técnica como la que tenían los poetas griegos. Por eso en los versos 323-32 establece una comparación entre los romanos y los griegos; a estos últimos los considera como modelos dignos de ser imitados, puesto que encaminaron la educación de su pueblo hacia la gloria de la poesía y la filosofía, mientras que los romanos sólo se interesan por los aspectos prácticos y materialistas de la vida, como, por ejemplo, la aritmética, que consideraban fundamental para los negocios. Destacamos el principio del pasaje:

---

<sup>740</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 312ss, pp. 93s.

<sup>741</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 317s, p. 94. Sobre el *Ars Poetica* como exponente último y privilegiado de las vivencias éticas y estéticas heredadas del mundo griego y presentes en el universo poético de Horacio, cfr. el bien documentado trabajo de FIALHO, M. DO, C., «Horácio: Ética e *Ars Poetica*», en *Horácio e sua perenidade*. M. H. da ROCHA PEREIRA, J. RIBEIRO FERREIRA, F. de OLIVEIRA (coords), Coimbra, Universidade, 2009, pp. 123-136.

*Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo  
Musa loqui, praeter lauden nullius auaris.  
Romani pueri longis rationibus assem  
discunt in partis centum diducere. [...] <sup>742</sup>*

A continuación, Horacio presenta los fines que el poeta pretende alcanzar: la utilidad (*prodesse*), el placer (*delectare*), o el doble efecto que reúna ambos fines (*iucunda et idonea*):

*Aut prodesse uolunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae <sup>743</sup>.*

Estos fines, la retórica los denomina con las palabras técnicas *docere-delectare*, si bien en Horacio la cuestión se presenta de una doble manera, o bien mediante los verbos *prodesse-delectare* en los versos que acabamos de transcribir, o recurriendo a los adjetivos *utile-dulce* en los versos siguientes:

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
lectorem delectando pariterque monendo <sup>744</sup>.*

El doble objetivo horaciano del enseñar deleitando procede de Neoptólemo de Paros, que nos dice que el poeta tiene que entretener el espíritu del oyente pero al mismo tiempo ser útil y enseñar <sup>745</sup>. Por lo tanto, entretener, y ser útil con su enseñanza deben ser fines perseguidos por el poeta.

Pero hemos de tener en cuenta que según la teoría aristotélica, la utilidad no se considera característica fundamental de la poesía y, por ende, no debe aplicarse ni a la literatura en general ni a la tragedia en particular. Tampoco es muy importante el causar placer, pues para Aristóteles lo lúdico del arte literario debe ser una especie de deleite noético y moral.

---

<sup>742</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 323ss, p. 94.

<sup>743</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 333s, p. 94.

<sup>744</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 343s, p. 94.

<sup>745</sup> BRINK, C. O. *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963, p. 120, n. 1.

Ahora bien, para lograr la utilidad y el deleite de la obra deben tenerse en cuenta obligatoriamente dos cualidades. Una es la concisión:

*Quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta  
percipiant animi dociles teneantque fideles.  
Omne superuacuum pleno de pectore manat*<sup>746</sup>.

Para que un lector -piensa Horacio- asimile con facilidad las enseñanzas que un poema pueda contener es necesario tener presente este sintagma horaciano *breuitas in rebus*. No es ésta la primera vez que Horacio aborda esta cuestión, pues ya lo había hecho antes (vv.140 ss.) criticando la tendencia de los poetas cíclicos a las grandes digresiones y elogiando la concisión de Homero. Sin olvidar que este mismo precepto también se encuentra en *Serm.* 1.10.9-10: *Es necesaria la concisión, para que el diálogo sea fluido y no se entorpezca con palabras que fatiguen los ya cansados oídos.*

Otra, la verosimilitud, imprescindible para obtener placer:

*Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris*<sup>747</sup>:

Horacio con este verso se está refiriendo al poeta que sólo pretende deleitar a los oyentes, inventando temas nuevos. Y le advierte que aquí también se impone la búsqueda de la verosimilitud<sup>748</sup>.

#### **4. 3. El poeta ideal**

Horacio dedica el final de la *Epístola* al poeta ideal. Respecto al retrato del poeta perfecto, el autor prefiere ilustrarnos por medio de una antítesis. Así, no nos dice cómo es o debe ser el poeta ideal, sino cómo no debe ser el que se considere auténtico

---

<sup>746</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 335ss, p. 94.

<sup>747</sup> HORACIO, *op. cit.*, v. 338, p. 94.

<sup>748</sup> M. Mañas apostilla que esta idea, ligada a la triple clasificación de la narración, se encuentra en *RHET. HER.* 1.13: *El que se apoya en la exposición de los hechos tiene tres formas : la fábula, la historia, el argumento. Es una fábula cuando no contiene hechos ni verdaderos ni verosímiles, tal como son las que nos han transmitido las tragedias. La historia trata de hechos sucedidos pero alejados de la memoria de nuestra época. El argumento trata de un asunto ficticio, pero que pudo suceder, como los argumentos de las comedias.* En fin -concluye M. Mañas- la finalidad que todo creador literario debe buscar es triple: debe procurar que su obra sea moral y cívicamente provechosa; desde el punto de vista estético, debe ser también agradable y producir placer al lector u oyente; y en el plano retórico, se impone la búsqueda de la concisión y la verosimilitud. Cfr. MAÑAS NÚÑEZ, M., *op. cit.*, p.155.

creador literario. En primer lugar, hace referencia a las faltas en las que puede incurrir el poeta afirmando que hay ciertos errores que el poeta puede cometer y con los que hay que ser transigente. Considera que hasta en la obra del mejor poeta podemos encontrar alguna falta, pero no por eso hemos de criticar ni censurar el conjunto de su texto:

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis  
offendar maculis, quas aut incuria fudit  
aut humana parum cavit natura. [...]*<sup>749</sup>

Naturalmente, Horacio aquí está pensando en el poeta “perfecto”, que se puede permitir algún defecto si su obra en conjunto es excelente. Ahora bien, frente a los buenos poetas en los que el error es algo aislado, éste se lleva la parte del león en la obra de los malos poetas y esto, evidentemente, ya sí es objeto de censura. En suma, Horacio solamente arremete contra aquellos poetas que, habiendo sido advertidos por los críticos o lectores de sus errores, vuelven a caer en ellos y no prestan atención para subsanarlos. Ilustra sus ideas con Quérilo, un mal poeta:

*sic mihi qui multum cessat fit Choerilus ille,  
quem bis terue bonum cum risu miror; [...]*<sup>750</sup>

A continuación, Horacio afirma o puntualiza que incluso Homero, el más perfecto de los poetas y el modelo al que todos los escritores deben mirar, puede equivocarse alguna vez:

*[...] et idem  
indignor quandoque bonus dormitat Homerus;  
uerum operi longo fās est obrepere somnum*<sup>751</sup>.

Esta matización que hace aquí el preceptista viene determinada porque parte de la idea de que la perfección absoluta de la obra es imposible. Así, puede ocurrir que en algún

---

<sup>749</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv.351ss, p. 95.

<sup>750</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 357s, p. 95.

<sup>751</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 358ss, p. 95. La imagen de que era el sueño el responsable de estos errores aparece también en Cicerón (*apud. Plut., Cic. 24*) y en Quintiliano (*Inst. 10.1.24*).

momento y por alguna causa un poeta cometa una equivocación, aunque el tema elegido sea perfecto y su estilo elegante y sublime.

Seguidamente, Horacio afirma que mientras que en otras artes no es imprescindible el dominio absoluto -concretamente menciona al jurista y al abogado-, en poesía sólo es admisible la mayor perfección posible. La diferencia esencial entre la poesía y las otras artes estriba en la utilidad o no de tales actividades: la poesía no se justifica, por su falta de utilidad, si no es por su cuasi perfección, y esa es la base implícita de su comparación con la pintura (vv. 361-65) de la que ya hemos hablado, y con un banquete excelente. Oigamos al poeta romano:

*[...] mediocribus esse poetis  
non homines, non di, non concessere columnae  
Vt gratas inter mensas symphonia discors  
et crassum unguentum et Sardo cum melle papauer  
offendunt, poterat duci quia cena sine istis,  
sic animis natum inuentumque poema iuuandis,  
si paulum summo decessit, uergit ad imum*<sup>752</sup>.

Los versos anteriores parecen excluir la medianía en el arte literario, sin embargo, la realidad es bien distinta. Ésta es la idea que conduce los versos que siguen, pues Horacio afirma con triste ironía que a quien no lo interesan las prácticas deportivas o no se siente capacitado para ello, renuncia a la competición, para evitar el ridículo y *la carcajada de los espectadores*. En cambio, el mal poeta, aun siendo consciente de su torpeza, se empeña en hacer versos:

*Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis  
indoctusque pilae disciue trochiue quiescit,  
ne spissae risum tollant impune coronae:  
qui nescit uersus tamen audet fingere. Quidni?  
Liber et ingenuus, praesertim census equestrem  
summam nummorum uitioque remotus ab omni*<sup>753</sup>.

---

<sup>752</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 372ss, p. 95.

<sup>753</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 379ss, p. 95.

En los seis versos siguientes dice Horacio que el poeta ideal es aquél que finalmente lucha por perfeccionar su obra y lo hace por medio de dos recursos, a saber, el ejercicio continuo y corrigiendo los versos que sean considerados defectuosos:

*Tu nihil inuita dices faciesue Minerua;  
id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamen olim  
scripseris, in Maeci descendat iudicis auris  
et patris et nostras nonumque prematur in annum  
membranis intus positis. Delere licebit  
quod non edideris; nescit uox missa reuerti*<sup>754</sup>.

Ésta no es la primera vez que Horacio hace referencia a la necesidad de que los poetas lleven a cabo *una labor de lima* sobre su obra, pues la misma idea vertebró estos versos:

*Nec uirtute foret clarisque potentius armis  
quam lingua Latium, si non offenderet unum  
quemque poetarum limae labor et mora. Vos, o  
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non  
multa dies et multa litura coercuit atque  
perfectum decies non castigauit ad unguem*<sup>755</sup>.

Y directamente relacionado con esta labor de lima que debe llevar a cabo el poeta está el hecho de que debe dar su obra al crítico para que se la revise, pero al honesto, no al interesado<sup>756</sup>.

Horacio parece querer defender en su *Epístola* que todo proceso creador ha de ser reflexivo, siendo necesario, por consiguiente, una etapa de maduración que puede ser prolongada. Ahora bien, el preceptista latino no desdeña ni el talento ni las dotes naturales pero éstas deben combinarse con el estudio para que la obra literaria salga perfecta. Parece que Horacio en su *Ars Poética*, basada en la prudencia y el equilibrio,

---

<sup>754</sup> La idea de que la obra literaria requiere nueve años de gestación aparece en Catulo 95.1-2: *La Esmirna de mi querido Cina al fin ha salido a la luz a las nueve siegas y nueve inviernos de haberla comenzado*. Naturalmente, estamos de acuerdo con Horacio en la necesidad de revisar una obra antes de publicarla, pero dedicar a esta tarea nueve años es una exageración.

<sup>755</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 289ss, p. 93.

<sup>756</sup> Cfr. HORACIO, *op. cit.*, vv. 419ss, p. 97.



se puso al servicio de la política de Augusto contribuyendo a la orientación didáctica de la misma.

Acabamos de decir que Horacio no desdeña el talento y las dotes naturales. Esto es verdad. Ahora bien, Horacio puntualiza que eso sólo no es suficiente, pues la perfección poética surge de la síntesis de instinto y técnica. Horacio aborda esta cuestión en los versos 408-18. Leamos el principio del pasaje:

*Natura fieret laudabile carmen an arte  
quaesitum est. Ego nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic  
altera poscit opem res et coniurat amice*<sup>757</sup>.

Estas ideas fueron recogidas por los preceptistas del Renacimiento y ejercieron una gran influencia en el campo concreto de la creación literaria. No fue desconocido Horacio en la Edad Media. Existió una *aetas* horatiana encargada de difundir tanto sus obras como su espíritu, y no estuvo ausente de esta reivindicación el *Ars Poetica*, cuya lectura en la escuela, facilitó su difusión. Interesó más como un manual didáctico sobre poesía escrito por un poeta que por sus valores literarios y estéticos. El Renacimiento se encargó de poner en su sitio este tratado a través de las obras de M. G. Vida, *Poeticorum libri tres* (1527) y G. Muzio, *Arte poética* (1551). Su doctrina fue aprovechada por los preceptistas del siglo XVI, siendo especialmente interesante *L'art poétique* de T. Sibilet, difusor del clasicismo riguroso en Francia desde Ronsard a Boileau.

En España también gozó de predicamento. Dos versiones debemos al Brocense, *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*, difundida a través de varias ediciones, e *In artem poeticam Horatii annotationes* (1591). Del mismo siglo XVI son las versiones de L. Zapata y V. Espinel. Interesante es la huella de la *Epístola* en la obra del erudito Cascales; la encontramos en las *Tablas poéticas*, aunque aparecen completadas con interesantes observaciones debidas a Aristóteles, Minturno y Robortello<sup>758</sup>.

---

<sup>757</sup> HORACIO, *op. cit.*, vv. 408ss, p. 96.

<sup>758</sup> Véase MENÉNDEZ PELAYO, M. *Horacio en España*, I-II, en *Obras Completas*. Bibliografía hispano-latina clásica, VI, Santander 1951; GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tónica horaciana en Europa*, Madrid 1977.

## CAPÍTULO SEXTO

### QUINTILIANO

La presencia de Quintiliano no sólo es fundamental en los *Studia humanitatis* del Renacimiento europeo, que considera su obra como objeto privilegiado de estudio en el aspecto retórico, literario, pedagógico y ético. Nuestro Renacimiento lo tuvo igualmente como maestro desde el Humanismo más temprano<sup>759</sup>. Es normal, como se sabe, que la estructura de los tratados de poética reproduzca la de los de retórica en sus distintas partes (*inventio, dispositio, elocutio*), y en este sentido el tratado de Quintiliano, sistemático y completo, constituye la referencia más cualificada para la poesía. Así, la formación del poeta se aprovechará de su doctrina, tan pedagógicamente expuesta para el orador. Su enseñanza de la *elocutio* se recibe como teoría general sobre el estilo, en concurrencia con la ciceroniana, cuyo magisterio proclama el mismo Quintiliano. También para la poesía dramática es una autoridad clave. Fundamental para la teoría de lo cómico y la risa, junto con Aristóteles y Cicerón<sup>760</sup>, igualmente es convocado en ayuda o rechazo de las nuevas ideas sobre el teatro. Sus ideas sobre el decoro, en especial la adecuación del estilo a todo tipo de personajes, situaciones y materias, dará lugar a notables reflexiones y aplicaciones prácticas. No menos importante serán sus enseñanzas sobre el movimiento del orador en la *actio* que encontrarán gran aplicación a la puesta en escena. Es cierto que Quintiliano se convierte en sinónimo de los *precepta* del arte que rechazan las comedias del gusto de la época, al igual que rechazan a Plauto y Terencio; sin embargo, con su estudio histórico de los géneros literarios grecolatinos y de los gustos estilísticos, también legitima la innovación, la naturaleza del artista que muestra su talento y originalidad ayudado por el arte.

---

<sup>759</sup> Véase el interesante trabajo de LÓPEZ GRIGERA, L., “Quintiliano y la selección estilística en el Renacimiento español”, en *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica I*. Actas del Congreso Internacional...: XIX Centenario de la *Institutio Oratoria*. Eds: T. Albadalejo, E. del Río, J. A. Caballero..., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 185-201. En el volumen III de esta publicación figuran diferentes trabajos dedicados a la pervivencia de nuestro autor en el Renacimiento europeo y español. Véase también ‘*Pectora mulcet*’. *Estudios de Retórica y Oratoria latinas, II*. T. Arcos Pereira, J. Fernández López, F. Moya del Baño, eds. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

<sup>760</sup> Cfr. NEWELS, M., *op. cit.*, pp. 87ss.

Para un análisis más detallado, hemos seleccionado en especial los libros 8 y 9. En el Libro octavo<sup>761</sup> inicia Quintiliano un completo tratado sobre la elocución, que continuará en los libros siguientes: en el noveno con la doctrina de los tropos y figuras; en el décimo con los medios y ejercicios para adquirir la facilidad de expresión, la *hexis*, y en el undécimo al *apte dicere*, la conveniencia o *decorum* interno y externo.

En el punto de partida encontramos un *Proemio* que viene a ser, en su primera parte, un resumen del contenido de todos los libros anteriores<sup>762</sup>. Nos viene a decir, aproximadamente, lo que sigue:

- a) El que se inicia en el estudio de la oratoria no tiene más remedio que comenzar a aprender sus normas de un modo elemental, sencillo, porque dada la aridez de la materia se puede destruir una vocación.
- b) Por eso, es conveniente que el maestro determine mediante un plan de trabajo qué debe enseñar a sus pupilos.
- c) Afirma que la tarea del orador tiene que limitarse a enseñar, a conmover y, finalmente, a deleitar por medio de la palabra. Y es esto último lo que está más relacionado con la *elocutio*.
- d) A continuación, contempla la existencia de tres tipos de discursos: el demostrativo, el deliberativo y el judicial. Expone en unas cuantas líneas en qué consiste cada uno de ellos y cómo se debe llegar a buen fin, deteniéndose en el discurso judicial donde expone las cinco partes de que consta.

Finalmente, Quintiliano se refiere a la importancia y especial dificultad que tiene la elocución, la cual debe tratarse y trabajarse con esmero para conseguir, mediante ella, un discurso admirable y placentero, pero no sin belleza y dignidad: propio de un orador verdaderamente elocuente<sup>763</sup>. Por eso va a dedicar todo el *Libro octavo* a la elocución y los distintos procedimientos que son necesarios para conseguir su dominio.

El capítulo primero lo dedica a la elocución en general así como los medios que han de emplearse para conseguirla con eficacia. Por eso encontramos una especie de índice donde anuncia que va a considerar la elocución en las palabras tanto si van separadas como si van juntas, deteniéndose en las cualidades específicas de la elocución que son, según él, la latinidad, claridad, ornato y adecuación. Asimismo, va a

---

<sup>761</sup> QUINTILIANO, M. F.,... *Institutionis Oratoriae Libri XII ... Sobre la formación del orador Doce Libros ... Traducción y comentarios: A. ORTEGA CARMONA ... vols 5, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1997.*

<sup>762</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8 *Prohoem.* 1ss, p. 147ss.

<sup>763</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8 *Prohoem.* 13ss, pp. 151ss.

hacer certeras observaciones acerca de la corrección, disposición y figuras en la unión de palabras, insistiendo finalmente en la *urbanitas*.

Para Quintiliano la elocución equivale a “expresión” y es la traducción certera de lo que los griegos conocían con el nombre de “phrasis”.

Al establecer una distinción entre palabras separadas o juntas, -es decir, lo que nosotros consideraríamos morfología y sintaxis -, parte de cómo debemos cuidar la elocución en las palabras aisladas. Entonces, insiste en que las palabras que un orador debe emplear tienen que ser latinas, y, por tanto, castizas y, en consecuencia, claras, adornadas y acomodadas a lo que queremos lograr con ellas.

¿Qué hay que hacer para conseguir una buena elocución en las uniones de palabras? Lo primero, es que las palabras sean correctas; en segundo lugar, hay que saber colocarlas en el lugar que le corresponden; y, naturalmente, estas palabras unidas tienen que estar adornadas mediante el empleo de figuras retóricas que le sirvan de realce.

Al final, nos hace algunas sucintas observaciones sobre la elegancia y pureza del lenguaje, insistiendo, de nuevo, en que las palabras sean latinas, en que las expresiones sean correctas y apostilla que no se debe aceptar ni un léxico no romano y ni mucho menos extranjero.

El capítulo segundo está dedicado a la claridad. Quintiliano establece una doble distinción; como había considerado que el casticismo era necesario para conseguir la claridad en las palabras, la primera parte del capítulo está dedicado a él como una fuente básica. La segunda parte trata de la oscuridad del lenguaje y cómo se puede evitar.

Parte de una definición breve de en qué consiste la claridad, concebida como una transparencia que debe ser la propiedad clave de las palabras, que nos permita descubrir el significado propio, lo que hoy denominaríamos función representativa del lenguaje. Es la que sigue:

*Perspicuitas in verbis praecipuam habet proprietatem, [...] proprietas ipsa [...] accipitur*<sup>764</sup>.

---

<sup>764</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 2, 1, p. 164.

En virtud de esto, afirma que se debe evitar las palabras malsonantes, las que designen bajeza, términos obscenos, pero siempre cuidando que, el afán de evitar sobre todo el empleo de vulgarismos, no desemboque en el empleo de un sintagma o una palabra cuyo significado solamente lo sepa el orador. Nos propone un ejemplo muy elocuente: el de aquél que dijo “peces por largo tiempo endurecidos en agua salada” por no querer emplear “pescado en salazón”. Lo que hacía este orador era un atentado a la propiedad como algo esencial en la palabra, cayendo en el defecto de la impropiedad.

Ahora bien, podemos encontrarnos con varios problemas que no suponen una falta de propiedad como pueda ser el hecho de que hay muchas denominaciones que carecen de designación propia, de donde deducimos que algún recurso tenemos que emplear para salvar esta carencia. A ese recurso le llaman los griegos “catacrisis”. Podemos poner el siguiente ejemplo: *lapidare* significa “tirar piedras”, pero no existe ninguna designación para quien tira un tiesto o lanza una pelota; no hay expresión propia para esto y este inconveniente tenemos que salvarlo de alguna manera. Uno de los procedimientos es el uso de la metáfora que permite acomodar palabras a cosas que no le pertenecen. Este sería un primer caso.

Una segunda posibilidad la ofrece el concepto de propio aplicado no solamente a las palabras que tienen la misma denominación, sino también a las derivadas. Por ejemplo, *vertex* significa en latín “remolino”. Por eso el verbo *vertitur* se puede aplicar a cualquier cosa que se revuelve, por ejemplo, el rizado del pelo. Y como el pelo está en la parte más alta de la cabeza, también se puede aplicar a la parte alta de las montañas. Con un sentido recto, podríamos decir que *vertex* traduce a “vértice” pero, en realidad, es sólo aquello de donde las demás denominaciones tienen su origen. Estamos, en definitiva, ante una posibilidad de enriquecimiento mediante la metáfora por radiación.

Una tercera posibilidad es cuando con una sola palabra nos permitimos expresar varias cosas que estén relacionadas con ella. Se trata de un procedimiento inverso al anterior. Por ejemplo, el caso de *nenia* que es una canción fúnebre para las exequias; la complejidad significativa se resuelve con una sola palabra.

Menciona como otras posibilidades significativas de las palabras el empleo del epíteto; comparaciones, que encierran una propiedad; y también cualidades dominantes que, aplicables a una persona, pueden llegar a definirla: *Cunctator*<sup>765</sup>.

---

<sup>765</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 2, 3ss, pp. 165ss.

La segunda parte de este capítulo está dedicada a la oscuridad, extendiéndose en los medios susceptibles para que pueda producirse<sup>766</sup>. Establece los siguientes:

1. Los arcaísmos, es decir, palabras que están muy alejadas en el tiempo y que ya no tienen vigencia en la época actual. Su empleo es efecto de una rebuscada cultura.
2. Los regionalismos y los tecnicismos. Los primeros, porque no son comprendidos por todos; los segundos, porque tienen una significación especial desconocida del gran público.
3. El empleo de frases muy largas que no pueden ser seguidas y producen algo que va más allá del hipérbaton; por lo tanto, crean confusión.
4. El uso del paréntesis. Se trata de un recurso muy de gusto de los oradores a pesar de que suele impedir la comprensión del sentido.
5. La ambigüedad, sobre todo la sintáctica, porque puede suponer un atentado a la claridad de expresión. Por ejemplo, si se dice *un hombre un libro escribiendo ha visto*.
6. El empleo de muchas palabras carentes de sentido, parafraseándolo todo con locuacidad para evitar llamar a las cosas por su nombre.
7. La eliminación de palabras que son necesarias para la comprensión de un determinado texto. Esto ocurre cuando se emplean mal las figuras del lenguaje.
8. La recurrencia a expresiones que, siendo aparentemente claras, tienen un sentido oculto. El autor considera este defecto el más grave de todos.

Quintiliano concluye su breve exposición sobre la claridad resumiéndola en el siguiente texto:

*Nobis prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio, nihil neque desit neque superfluat: [...] si neque pauciora, quam oportet, neque plura neque inordinata aut indistincta dixerimus, erunt dilucida et neglegenter quoque audientibus aperta [...]*<sup>767</sup>:

A continuación, a partir de 8, 3, el tratadista expone sus ideas en torno al ornato de la palabra, tanto si se considera aislada como constituyendo una unidad superior.

Parte de un principio y es que el ornato le permite al orador obtener la admiración del auditorio y el favor del gran público *-popularis laus-* y, en consecuencia, tiene que

---

<sup>766</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 2, 12ss, pp. 169ss.

<sup>767</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 2, 22s, pp. 172ss.

arriesgarse a su empleo porque con él alcanza sublimidad, magnificencia, brillo y autoridad en las palabras utilizadas. Esta idea de la necesidad del ornato -como apostilla nuestro autor- no es original suya, sino que ya había sido defendida por Cicerón y antes por Aristóteles. El primero escribe en una carta a Bruto: *nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico*<sup>768</sup>. Aristóteles, por su parte, se detiene en ella en su *Retórica*<sup>769</sup>.

Ahora bien, el ornato impone sus condiciones según el texto al que tiene que ser aplicado, porque cualquier tipo de ornato no vale: el ornato ha de ser viril, vigoroso y puro, y no debe caer en la sensiblería ni en la afectación:

*Sed hic ornatus (repetam enim) virilis et fortis et sanctus sit nec effeminatam levitatem et fucō ementitum colorem amet*<sup>770</sup>:

Defiende que nunca se debe separar la utilidad de la hermosura auténtica y esto parece recordar el principio horaciano del *prodesse-delectare*, o *utile-dulce*.

Como el autor está refiriéndose a los discursos, es indudable que el ornato va referido a ellos, por eso establece una distinción entre los discursos demostrativos, deliberativos y judiciales, y el tipo de ornato que es propio a cada uno de ellos<sup>771</sup>. Estas diferencias establecidas tienen naturalmente gran aplicación a los diálogos de los personajes de la tragedia. Solamente destacamos aquí que en los tres casos es necesario el empleo de un ornato distinto, aunque su empleo también tiene que ser en distinta medida. Así, el discurso judicial, sobre todo con intereses considerables en juego, debe ser el más sobrio y serio y, por lo tanto, necesita un ornato menos elevado, aunque no es obstáculo para que la forma de hablar tenga que ser cuidadosa.

El primer recurso estudiado por Quintiliano es la sinonimia que consiste en emplear palabras que tienen un significado muy parecido, pero que no todas convienen a un determinado texto, sino que hay que tener en cuenta para su mayor eficacia la situación y el contexto. Así, si nosotros queremos realzar algo, empleamos el sinónimo más adecuado y el más perfecto de todos, pero puede ocurrir que necesitemos rebajar la valía de alguien, en cuyo caso el empleo de la palabra sinónima más vulgar puede

---

<sup>768</sup> Fragm., 7, 8.

<sup>769</sup> Remitimos a nuestro corpus teórico aristotélico.

<sup>770</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 6, p. 178.

<sup>771</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 11ss, pp. 180ss.

mostrar una gran eficacia. Tanto en un caso como en otro, el empleo de un determinado sinónimo contribuye al ornato de un determinado pasaje. También el empleo de un sinónimo puede servir para producir la risa en el lector o en el oyente como ocurre en este ejemplo de Virgilio: *caesa iungebant foedera porca* que se traduce “con la sangre de una jabalina sacrificada la alianza sellaron”<sup>772</sup>, donde vemos que en lugar de utilizar el sustantivo culto *sus* emplea el vulgar *porcus*, estando aquí la clave humorística del verso<sup>773</sup>.

Seguidamente, se refiere a los arcaísmos que son palabras propias de una lengua, pero no utilizadas en el momento en que el autor escribe<sup>774</sup>. Afirma que, en muchas ocasiones, una palabra antigua, ya en desuso, puede dar cierta dignidad a un texto y lo demuestra ejemplificando con Virgilio:

*Corinthiorum amator iste verborum,  
Thucydides Britannus, Atticae febres,  
tau Gallicum, min et sphin et –male illi sit:  
ita omnia ista verba miscuit fratri*<sup>775</sup>.

A Quintiliano le parece que el fragmento virgiliano está escrito con osadía y, solamente, si ésta se emplea, sus arcaísmos no parecen como algo rebuscado.

También le parece impropio que un escritor recurra a la lengua de otro escritor arcaico, se la apropie y la emplee abusivamente.

Es tajante su condena de la afectación ansiosa de arcaísmos:

*odiosa cura: nam et cuilibet facilis et hoc pessima, quod eius studiosus non verba rebus aptabit, sed res extrinsecus arcesset, quibus haec verba conveniant*<sup>776</sup>.

---

<sup>772</sup> *Eneida* 8, 641.

<sup>773</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 16ss, pp. 182ss.

<sup>774</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 24ss, pp. 186ss.

<sup>775</sup> *Catalepton*, 2. Versos de controvertida interpretación.

<sup>776</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 30, p. 188.



Otro recurso que ayuda al ornato de la palabra y del texto es el empleo de *neologismos*, es decir, la invención de palabras con los medios que la propia lengua dispone como puedan ser la derivación y la composición<sup>777</sup>.

El autor ejemplifica con dos palabras empleadas por Cicerón, una formada por derivación, *beatitas*, y otra por declinación, *beatitudo*, significando ambas lo mismo, “felicidad”. Y aunque cree que en su tiempo son algo duras, afirma que el uso las podrá suavizar<sup>778</sup>.

También se pueden formar palabras de nombres propios como hizo también Cicerón con la palabra *sullaturit*, creada sobre el nombre propio Sula<sup>779</sup>. Así, la palabra creada significa “a la manera de Sula”.

Asimismo se pueden crear palabras por derivación procedentes del griego. Aunque a muchos escritores latinos no les parecía apropiado, Quintiliano afirma que no hay por qué rechazarlas, puesto que contribuyen a la riqueza de la lengua:

*quae cur tanto opere aspernemur nihil video, nisi quod iniqui iudices adversus nos sumus ideoque paupertate sermonis laboramus*<sup>780</sup>.

En líneas generales, el tratadista defiende los neologismos e, incluso, está de acuerdo en que el orador pueda formar palabras nuevas para conseguir o una mayor precisión o una mayor efectividad.

Seguidamente, habla de una serie de figuras de diversa índole cuyo empleo puede perjudicar a un texto y por eso el autor lo considera un defecto.

Sería el caso de la *cacofonía* que consiste en el empleo de palabras que pueden tener un doble sentido o pueden sugerir algo indecoroso<sup>781</sup>. Por ejemplo, en la expresión *cum hominibus notis loqui* la presencia de *hominibus* -que desde el punto de vista del contenido sobra- en el centro de la frase es para evitar la unión de *cum* con *notis*, puesto que hubiera supuesto al oído una palabra obscena<sup>782</sup>.

---

<sup>777</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 30ss, pp. 188ss.

<sup>778</sup> *nat. Deor.* 1, 34, 95.

<sup>779</sup> *Att.* 9, 10, 6.

<sup>780</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 33, p. 190.

<sup>781</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 44ss, pp. 194ss.

<sup>782</sup> Este valor semántico que adquiere la cacofonía para Quintiliano difiere del concepto que tiene para nosotros hoy esta figura.

A continuación, se refiere a la *elipsis*, figura que consiste en suprimir alguna palabra de una expresión, lo que hace que ésta se presente como incompleta provocando oscuridad para su interpretación<sup>783</sup>.

La tercera figura que nos interesa es la *tautología* que consiste en la repetición de una misma palabra o de una expresión. Normalmente, su empleo constituye un defecto pero, en otras ocasiones, su uso adquiere un valor intensificadorio<sup>784</sup>.

Próxima a la tautología es el *pleonasma* que consiste en la redundancia de palabras, y, en consecuencia, un discurso o un texto se llena de palabras que son superfluas<sup>785</sup>. A veces, el pleonasma se emplea para dar fuerza a la expresión. Por ejemplo, “lo vi con mis propios ojos”. Este valor intensificativo es parecido al que puede tener la figura anterior. Ahora bien, el pleonasma que puede aceptarse suele formar parte de la lengua hablada o de la lengua literaria popular, mientras que la tautología suele afectar a registros literarios cultos.

Termina el capítulo analizando una serie de figuras que contribuyen a hacer más brillante la expresión y a conferirle cierta claridad.

La primera es la *evidencia*, necesaria cuando en un proceso o en un discurso se cuenta algo y ese algo se tiene que hacer realidad con palabras que tengan fuerza y plasticidad<sup>786</sup>. El ejemplo de Cicerón elegido por el autor es muy ilustrativo. Con objeto de denigrar al personaje Verres ante sus interlocutores, dijo Cicerón:

*stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore*<sup>787</sup>,

A través de esta sucinta presentación, un oyente puede reproducir las personas, el lugar, las actitudes, etc.; y ello con toda la fuerza y plasticidad que puede emanar de la imaginación. Esta figura se puede hacer realidad de diferentes formas. Sin embargo, la más eficaz es la que consiste en dibujar con palabras el cuadro general de las cosas que es justo lo que hace Cicerón en el ejemplo anterior. Empleada de esta manera es de una gran eficacia y por eso suscribimos las palabras de Quintiliano a este respecto:

---

<sup>783</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 50, p. 196.

<sup>784</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 50s, pp. 196s.

<sup>785</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 53s, p. 198s.

<sup>786</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 61ss, pp. 200ss.

<sup>787</sup> *Verr.* 6, 86.

*naturam intueamur, hanc sequamur. omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit et id facillime accipiunt animi, quod agnoscunt*<sup>788</sup>.

Estudia en profundidad los *símiles* o *comparaciones* mediante los cuales se puede conseguir claridad en la representación de las cosas. Puede haber dos tipos de símiles: uno, en el que el primer término de la comparación y lo comparado sean evidentes; entonces, la relación por muy brillante que sea nos parece lógica. Pero hay otra segunda posibilidad y es que no exista relación entre el primer término de la comparación y lo comparado para conseguir en el ánimo del oyente o del lector una mayor sorpresa, cierta insistencia en descubrir las posibles relaciones y este último procedimiento suele utilizarse bastante en el arte declamatorio por su valor literario<sup>789</sup>. Sirva de muestra del primer tipo estos versos de Virgilio:

*inde lupi ceu  
raptores atra in nebula*<sup>790</sup>

Otra figura es la *braquiloquia* que consiste en decir mucho con pocas palabras. Hay, por lo tanto, una amplitud de contenido dentro de una locución muy breve<sup>791</sup>. Si se abusa de las braquiloquias o se imita mal, puede producir oscuridad.

El *énfasis* consiste en que una palabra adquiera un sentido más relevante que normalmente esa palabra tiene por sí<sup>792</sup>. El autor nos ilustra con un ejemplo que es válido tanto para Homero como para Virgilio. Así cuando Menelao dice que los griegos *bajaron* -por dentro del caballo se entiende-<sup>793</sup> ese verbo demuestra lo grandioso del animal, lo mismo que cuando Virgilio *demissum lapsi per funem*<sup>794</sup>.

Finalmente, estudia la *sencillez* que no es otra cosa sino el empleo de una lengua simple, sin afectación, pero con elegancia, de tal manera que las palabras se presenten con su propiedad y significado<sup>795</sup>.

---

<sup>788</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 71, pp. 204s.

<sup>789</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 72ss, pp. 206ss.

<sup>790</sup> *Aen.* 2, 355.

<sup>791</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 82, p. 210.

<sup>792</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 83ss, pp. 210ss.

<sup>793</sup> *Od.* 11, 523.

<sup>794</sup> *Aen.* 2, 262.

<sup>795</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 3, 87, p. 212.

El capítulo cuarto está dedicado a la amplificación y disminución. Consiste en aumentar o disminuir una cosa o persona en su actuación o modo de pensar. Decir de un hombre “asesinado” que fue “golpeado”, “ofender” por “herir”, “insaciable” en lugar de “bandido”. Tenemos un ejemplo estimable en *En defensa de Celio* de Cicerón:

*si vidua libere, proterva petulanter, dives effuse, libidinosa meretricio more viveret, adulterum ego putarem, si qui hanc paulo liberius salutasset?*<sup>796</sup>

Se gana en expresividad cuando las palabras de significado más relevante se colocan junto a las denominaciones:

*non enim furem, sed ereptorem, non adulterum, sed expugnatorem pudicitiae, non sacrilegum, sed hostem sacrorum religionumque, non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum iudicium adduximus*<sup>797</sup>.

Podemos conseguir la amplificación por aumento, comparación, raciocinación y acumulación.

Por aumento es el procedimiento más expresivo, por eso lo más pequeño e insignificante parece grande. Tiende a aumentar en demasía y en ocasiones se llega mucho más allá de lo recomendable<sup>798</sup>:

*facinus est vincire civem Romanum, scelus verberare, prope parricidium necare: quid dicam in crucem tollere?*<sup>799</sup>

Aumenta el pensamiento del discurso cuando se sigue algo que es mayor que lo inmediatamente dicho.

En la amplificación por comparación se parte de los datos más bajos para llegar al aumento<sup>800</sup>. Lo expresa muy bien Cicerón en este ejemplo de las *Catilinarias*:

---

<sup>796</sup> *Cael.* 38.

<sup>797</sup> *Verr.* 2, 9.

<sup>798</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 4, 3ss, pp. 216ss.

<sup>799</sup> *Verr.* 6, 170.

*servi mehercule mei me isto pacto metuerent, ut te metuunt omnes cives tui, domum meam relinquendam putarem*<sup>801</sup>.

Para conseguir la amplificación no suele compararse el todo con el todo sino que parece más eficaz el confrontar las partes con las partes.

La amplificación por raciocinio tiene su principio en la premisa mayor y su efecto en la conclusión. Estamos en presencia de un silogismo<sup>802</sup>. Tenemos un ejemplo muy plástico en las *Verrinas*:

*levia sunt haec in hoc reo. metum virgarum nauarchus nobilissimae civitatis pretio redemit: humanum est: alius, ne securi feriretur, pecuniam dedit: usitatum est*<sup>803</sup>.

También se consigue una amplificación cuando se parte de una relación con algo que no parece haber sido dicho con la finalidad de crearla.

Finalmente, por acumulación se produce cuando amontonamos palabras y pensamientos que significan lo mismo; quizá aisladamente no exista aumento, pero sí lo hay cuando aparecen en enumeración<sup>804</sup>:

*quid enim tuus ille, Tubero, dstrictus in acie Pharsalica gladius agebat? cuius latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum? quae tua mens, oculi, manus, ardor animi? quid cupiebas? quid optabas?*<sup>805</sup>

En relación con la acumulación tenemos la figura conocida como *sinatrismós* consistente en la agregación de muchas cosas o en la multiplicación de una sola.

---

<sup>800</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 4, 9ss, pp. 218ss.

<sup>801</sup> *Catil.* 1, 18.

<sup>802</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 4, 15ss, pp. 220ss.

<sup>803</sup> *Verr.* 6, 117.

<sup>804</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 4, 26s, pp. 224ss.

<sup>805</sup> *Lig.* 9.

Los procedimientos para disminuir son los mismos pero en lugar de subir se ha de bajar, es decir, hay que emplear un procedimiento inverso<sup>806</sup>.

La *hipérbole* es una exageración y por lo tanto amplifica pero, al tener un concepto más amplio, pertenece a la categoría de los tropos.

En el capítulo siguiente se ocupa de las sentencias. Sentencia era lo sentido en el alma, de ahí su uso cotidiano en expresiones como “lo sentimos mucho”, y también es frecuente su empleo en la oratoria. Es sentencia lo captado por nuestra mente, se consideran luces del lenguaje, sobre todo las que suelen aparecer al final de una cláusula. Las más antiguas coinciden con lo que los griegos llamaron *gnoma* y vienen a ser una especie de consejos o prescripciones de validez universal, aplicables unas veces a una persona o a una cosa.

Para algunos la sentencia forma parte de un *entimema* o bien constituye el principio o el final de un *epiquerema*. Algunos estudiosos han distinguido hasta diez maneras de formular sentencias: bien mediante una interrogación, por comparación, negación, semejanza, sorpresa, enmascarándose tras figuras de elocución<sup>807</sup>. Un ejemplo basado en la antítesis:

*mors misera non est, aditus ad mortem est miser*<sup>808</sup>.

Otras suelen ser directas:

*tam deest avaro quod habet, quam quod non habet*<sup>809</sup>.

Mediante una traslación:

*usque adeone mori miserum est?*<sup>810</sup>

---

<sup>806</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 4, 28, p. 226.

<sup>807</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 5, 5ss, pp. 230ss.

<sup>808</sup> Tragedia desconocida.

<sup>809</sup> *PUBLIL. 628 Meyer.*

<sup>810</sup> *Aen.* 12, 646.

*Entimema* es todo lo que hemos concebido en nuestra mente, es una sentencia basada en contrastes, porque creemos que así se destaca sobre todo lo demás: el poeta por excelencia es Homero, la urbe Roma.

También forma parte de la cláusula final o *epifonema*, consistente en una exclamación fulminante con la que se remata una narración o una demostración:

*tantae molis erat Romanam condere gentem!*<sup>811</sup>

Asimismo es digno de tener en cuenta el *noema*, una especie de ocurrencia que se produce cuando no se dice algo, pero se entiende.

Hay otra forma de sentencia que se denomina *cláusula* o *conclusión* y en ocasiones es necesaria en diversas partes del discurso.

De entre las modernas clases de sentencias menciona las siguientes<sup>812</sup>:

- Por sorpresa.
- Las que tienen relación con otra cosa.
- Las que se trasladan de un lugar a otro.
- La simple repetición:

*salvum me esse adhuc nec credo nec gaudeo.*

- La producida por cosas antitéticas.
- Es grandiosa la que se basa en una comparación.

Se deben evitar las sentencias que<sup>813</sup>

- Se asientan en una sola expresión o palabra.
- Por medio de palabras ambiguas.

---

<sup>811</sup> *Aen.* 1, 33.

<sup>812</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 5, 15ss, pp. 234ss.

<sup>813</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 5, 20ss, pp. 236ss.

-Por medio de invenciones que provocan la risa por parecer ingeniosas.

-Huir de las ocurrencias disparatadas, especialmente las exageraciones.

Con respecto al empleo de las sentencias hay quienes las aceptan y quienes las rechazan. A Quintiliano no le place ninguna de las opiniones, sino que cree que el empleo de muchas sentencias muy próximas supone un estorbo; hace entrecortado el discurso, pues cada sentencia supone una obligada pausa tras la que se sigue algo nuevo y, en consecuencia, el discurso es flojo, parece una acumulación de fragmentos difíciles de soldar.

Pone un ejemplo muy plástico: las sentencias son como luces que no se parecen a una llama, sino que son como chispas que saltan entre el humo hasta el punto de que no dejan ver el astro que es el discurso. Además quien desee utilizar muchas sentencias necesariamente no todas han de tener la misma validez, habrá algunas que no valgan la pena y estropean el devenir del discurso.

Hay otros, por el contrario, que rehuyen el empleo de las sentencias, porque creen que algunas de ellas no tendrán la misma efectividad que otras y no recurren a ellas, despojando el lenguaje y el discurso de un adorno que les da eficacia. Por eso, lo interesante es una vía media, su uso con tino, pero su uso, pues no debemos dejar de emplear aquello que puede ennoblecer nuestro lenguaje.

A continuación, dedica atención especial a los tropos considerados como el medio que permite el cambio del significado propio de una palabra o de una expresión por otro significado. Desde la antigüedad los teóricos de la lengua y de la literatura, los filósofos, los retóricos han estudiado y discutido acerca de cuáles son sus clases, cuántos su número, cómo hay que organizarlos y distribuirlos. Lo más importante es tener en cuenta que unos se toman por razón del significado, otros por adorno de la expresión y no solamente hay que estudiar los que suponen la sustitución de una palabra por otra, sino tener en consideración los que se emplean por puro placer estético<sup>814</sup>.

Este concepto de *tropo* no ha cambiado, se sigue considerando una figura semántica por medio de la cual una palabra adquiere una significación distinta a la que le es propia. La preceptiva tradicional consideraba los tropos como figuras de significación y formaban parte de ellos la metáfora, metonimia, sinécdoque, hipérbole,

---

<sup>814</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 1ss, pp. 242ss.



antonomasia y litote. La moderna tipología considera los tropos como metasemas, creadores de operaciones semánticas y son sinécdoque, antonomasia, metáfora, metonimia y oxímoron.

Quintiliano considera que hay tropos por razón del significado y de la expresión. Entre los primeros incluye la metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya, catacrexis y metálepsis; entre los segundos, epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbaton, hipérbole.

El rey de los tropos, el más frecuente y el más hermoso, es la *translatio* o *metáfora* cuyo abanico de posibilidades es inmenso, pues no sólo se emplea en la lengua literaria sino en la familiar buscando una mayor precisión o sencillamente por necesidad. Ilustra estas afirmaciones con una serie de ejemplos tomados en préstamo a oradores y poetas, siendo frecuente que Quintiliano recurra a Virgilio como modelo consumado.

La metáfora permite infinidad de posibilidades<sup>815</sup>:

-Se consigue una expresión significativa.

-Sirve simplemente de ornato.

-Cosas consideradas poco hermosas se hacen bellas por medio de la metáfora.

-Puede ser una comparación breve que se dice en lugar de la cosa. Por ejemplo, portarse como un león es una comparación y ser un león es una metáfora.

Una metáfora es eficaz:

a) Cuando en las cosas animadas se pone una por otra:

*gubernator magna contorsit equum vi*<sup>816</sup>

b) Cuando las cosas inanimadas se toman unas por otras:

*classique inmittit habenas*<sup>817</sup>

c) Cuando las cosas inanimadas son sustituidas por otras animadas:

*ferron an fato moerus Argivom occidit?*<sup>818</sup>

---

<sup>815</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 5ss, pp. 244ss.

<sup>816</sup> ENNIO, *ann.* 160.

<sup>817</sup> *Aen.* 6,1.

<sup>818</sup> *Fragm. desconocido*, 35 Rib.

d) Cuando a las cosas carentes de sentimiento le damos vida:

*pontem indignatus Araxes*<sup>819</sup>

No se puede abusar de las metáforas, sobre todo en los discursos, pues su sentido se oscurece y se cae en la alegoría y en el enigma.

En realidad, para Quintiliano la metáfora es una *similitudo brevior*, es decir, una comparación abreviada, por supresión de un elemento de engarce, pero esta concepción no se tiene hoy en cuenta, porque nos ha interesado la génesis lingüística de la traslación, esto es, el mecanismo de desplazamiento producido mediante un término intermedio que tiene propiedades que pertenecen a los dos elementos puestos en contacto.

La *sinécdoque* confiere variedad al discurso y se emplea -dice Quintiliano- para reemplazar la parte por el todo, la especie por el género, lo antecedente por lo siguiente, y al contrario<sup>820</sup>. Por supuesto los poetas la emplean con mayor libertad que los oradores. Así, ejemplos del tipo: *punta* en lugar de *espada* y *techo* en lugar de *casa* pueden emplearse en la prosa, sin embargo *popa* en lugar de *barco* y *abeto* en lugar de *tablillas para escribir* no son aptas para la prosa. La sinécdoque también es propia del lenguaje ordinario.

La *metonimia* consiste en poner un nombre por otro. Los maestros de retórica la llaman *hipálage*, es decir, sustitución<sup>821</sup>. Se pueden sustituir:

-Las cosas inventadas por el inventor.

-Las cosas poseídas por el poseedor:

*Cererem corruptam undis*<sup>822</sup>

-El contenido por el continente y viceversa (esta última posibilidad es más propia de los poetas).

-La causa por el efecto:

---

<sup>819</sup> *Aen.* 2, 728.

<sup>820</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op.cit.*, 8, 6, 19, pp. 248s.

<sup>821</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 23ss, pp. 250ss.

<sup>822</sup> *Aen.* 1, 177.

*pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*<sup>823</sup>

Hay estrecho parentesco entre la metonimia y la sinécdoque.

La *antonomasia* consiste en poner algo en lugar de un nombre<sup>824</sup>. El ejemplo más socorrido es el del epíteto, que al desaparecer el nombre a quien se antepone, termina por significar lo mismo:

*divum pater atque hominum rex*<sup>825</sup>

No es propia de la oratoria, pero puede emplearse con moderación. El mismo Cicerón la empleó como se observa en esta muestra:

*non multa peccas, inquit ille fortissimo viro senior magister*<sup>826</sup>

La *onomatopeya* consiste en la invención de un nombre nuevo. Para los griegos es un medio excepcional para conseguir belleza en la expresión. Se pueden conseguir por medio de la derivación (*pepoiemena*) y mediante la creación de neologismos. Las más frecuentes se consiguen acomodando el sonido de la palabra a las impresiones de los sentidos: *mugitus*, *sibilus*, *murmur* (mugido, silbido, murmullo)<sup>827</sup>.

La *catacrexis* es llamada por los latinos *abusio*. Se emplea para las cosas que no tienen denominación a las que se les acomoda el nombre que está más cercano a lo que se quiere decir. Un ejemplo es el que sigue:

*Aegialeo parentat pater*<sup>828</sup>

La *metalempsis* es la recepción que de un tropo a otro ofrece en cierta manera un camino de tránsito. Su empleo puede ser recomendado en la comedia y es frecuente entre los griegos. Normalmente, entre lo que se traslada y aquello a lo que se hace la traslación hay una etapa intermedia que se suprime<sup>829</sup>.

---

<sup>823</sup> HORACIO, *carm.* 1, 4, 13.

<sup>824</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 29s, pp. 254s.

<sup>825</sup> Júpiter, *Aen.* 1, 65.

<sup>826</sup> *Mur.* 60.

<sup>827</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 31ss, pp. 254ss.

<sup>828</sup> Tragedia desconocida, Rib.

<sup>829</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 37ss, pp. 256ss.

Para Quintiliano hay otros tropos -ya lo hemos adelantado- que no se emplean por causa de la significación de las palabras sino solamente para ornato del discurso, con la intención de realzarlo. Como por ejemplo el *epíteto* o *adición*, en latín es *adpositum*. Suelen emplearlo los poetas con frecuencia y con libertad con tal que la palabra que se anteponga convenga al nombre que acompaña, por ejemplo *dentes albos, umida vina*. Pero esto que en la poesía es conveniente en la oratoria es superfluo, siendo preferida la metáfora, como *cupiditas effrenata* o bien *insanae substructiones*.

Para que el epíteto se transforme en tropo, la adición se tiene que revestir de algún otro contenido como *turpis egestas* o *tristis senectus*. En estos casos el discurso se enriquece, pero se ha de tener en cuenta que el abuso de epítetos lo hace pesado. Es más, dos epítetos referidos a una palabra no son estéticamente aceptables, ni siquiera en verso. Por eso algunos consideran que el epíteto no es tropo, porque nada se cambia<sup>830</sup>.

La *alegoría* o *inversio* en latín es una serie no interrumpida de metáforas, pues pone ante nuestros ojos una cosa en las palabras y otra en el sentido<sup>831</sup>. Veamos esta muestra de Horacio:

*O navis, referent in mare te novi  
fluctus; o quid agis? fortiter accipe  
portum,*<sup>832</sup>

La *nave* quiere decir la república; las *olas*, las guerras civiles; el *puerto*, la paz y la concordia.

La forma más perfecta es aquella en la que se unen tres recursos expresivos, la semejanza, la alegoría y la metáfora, como en este fragmento de Cicerón:

*quod fretum, quem euripum tot motus, tantas, tam varias habere creditis  
agitationes, commutationes, fluctus, quantas perturbationes et quantos aestus habet  
ratio comitiorum? dies intermissus unus aut nox interposita saepe et perturbat omnia  
et totam opinionem parva nonnumquam commutat aura rumoris*<sup>833</sup>.

---

<sup>830</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 40ss, pp. 258ss.

<sup>831</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 8, 6, 44ss, pp. 260ss.

<sup>832</sup> *carm.* 1, 14, 1-2.

<sup>833</sup> *Mur.* 35.

La alegoría también suele emplearse en el lenguaje cotidiano: “tirar a degüello”, “sangrar a uno”.

Finalmente, hay alegoría cuando los ejemplos se aducen sin adelantar su sentido: *Dionysium Corinthi esse*.

El *enigma* es una alegoría menos diáfana, la cual suelen emplear los poetas como se plasma en estos versos:

*dic quibus in terris et eris mihi magnus Apollo,  
tris pateat caeli spatium non amplius ulnas?*<sup>834</sup>

No obstante, en ocasiones también la emplean los oradores.

Una variedad de la alegoría en la que se muestran cosas contrarias es la *ironía*. Los latinos la llaman *inlusio*, y se reconoce por el modo de decir, por el tono, por la persona, por la naturaleza de la cosa, de tal manera que si alguna de estas cosas contradice a lo que suenan las palabras es que se quiere decir algo distinto de lo realmente dicho<sup>835</sup>.

La ironía se emplea para:

- Desacreditar a alguien fingiendo una alabanza:

*quod C. Verres, praetor urbanus, homo sanctus et diligens, subortitionem eius in codice non haberet*<sup>836</sup>.

- Alabarlo bajo la apariencia de un reproche.

- Decir con cierta sorna cosas contrarias de las que aparentemente se están dando a entender.

- Expresar algo desagradable con palabras suaves (alegoría eufemística).

Una variante es el *mykterismós*, una mofa disimulada, pero no encubierta. Si se aplica a muchas palabras y se puede decir con una, estamos en presencia de una *perífrasis*, una especie de rodeo en el modo de hablar, que unas veces es necesario pero en otras se emplea como ornato, y así la suelen utilizar los poetas. Leamos estos versos de Virgilio:

---

<sup>834</sup> VIRGILIO, *ecl.* 3, 104-105.

<sup>835</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 8, 6, 54ss, pp. 264ss.

<sup>836</sup> CICERÓN, *Cluent.* 91.

*tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris  
incipit et dono divum gratissima serpit*<sup>837</sup>.

Si la perífrasis es superflua, constituye en consecuencia un defecto, y se llama *perisología*<sup>838</sup>.

El *hipérbaton* es una virtud del estilo, porque a veces lo exige la naturaleza de la relacionada disposición de las palabras y la belleza. Porque sucede que, si las palabras se relacionan según el orden establecido, el discurso se torna áspero y duro y por eso es conveniente adelantarlas, dejarlas para otro momento, es decir, ponerlas en su propio puesto.

El hipérbaton comunica al lenguaje un ritmo armonioso, sobre todo si la mutación del orden de las palabras se hace de modo intencionado.

Si el cambio se produce entre dos palabras se llama *anástrofe*, que es una especie de inversión, como ocurre en las expresiones generalizadas *mecum*, *secum* o bien *quibus de rebus* en vez de “de quibus rebus”; pero si la palabra se traslada a un lugar más separado estamos ante el auténtico hipérbaton, tal es el caso de *in duas divisam esse partes*; dicho así, *in duas partes divisam esse* sería correcto pero desaliñado<sup>839</sup>.

Los poetas a veces hacen el hipérbaton rompiendo la unidad de una misma palabra, como este ejemplo de Virgilio:

*Hyperboreo septem subiecta trioni*<sup>840</sup>,

La *hipérbole* es una razonable exageración de la verdad, bien aumentándola o disminuyéndola. Podemos elevar cosas reales mediante una semejanza o mediante una comparación<sup>841</sup>. Sirva de muestra del primer procedimiento el que sigue:

*credas innare revulsas Cycladas*<sup>842</sup>.

Y del segundo:

---

<sup>837</sup> *Aen.* 2, 268.

<sup>838</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 8, 6, 59, p. 266.

<sup>839</sup> QUINTILIANO, *op. cit.* 8, 6, 62ss, pp. 266ss.

<sup>840</sup> *georg.* 3, 381.

<sup>841</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 8, 6, 67ss, pp. 268ss.

<sup>842</sup> VIRGILIO, *Aen.* 8, 691.

*fulminis ocior alis*<sup>843</sup>.

Por su parte, se produce disminución en este ejemplo:

*vix ossibus haerent*<sup>844</sup>.

La hipérbole tiene también un límite, si se sobrepasa la credibilidad se cae en la *cacodselia* o afectación ridícula. Es verdad que la hipérbole no dice la verdad, pero tampoco se cae en la mentira. Hay cierta propensión entre los hablantes a la exageración, a aumentar o a disminuir, y parece que es algo natural y que nadie se escandaliza si no se sobrepasan las medias naturales.

El *Libro noveno* se abre con un capítulo introductorio al estudio pormenorizado de las figuras o schémata. Constituye un prólogo obligado porque en él Quintiliano nos habla de las relaciones que hay entre ellas y los tropos, tratados en el libro anterior, y sobre todo, establece con nitidez las diferencias que hay entre aquéllas y éstos. Nos dice que muchos estudiosos han considerado las figuras tropos, porque ellas transforman el lenguaje o bien porque están configuradas de una manera determinada y en este sentido coinciden los tropos y las figuras. Otros teóricos han considerado los tropos como figuras y en ocasiones cuesta mucho trabajo distinguirlos.

Ocurre que hay figuras que también aparecen entre los tropos, ya que la línea que los separa es tan sutil que cuesta un gran esfuerzo llegar a un deslinde seguro. Así, la ironía puede estudiarse dentro de los tropos y de las figuras de sentido; la perífrasis, el hipérbaton y la onomatopeya, para algunos autores son figuras de palabra antes que tropos. No es tan fácil, como vemos, definir y diferenciar los tropos de las figuras, pero Quintiliano se va a esforzar en intentar establecer criterios válidos de diferenciación.

El tropo es un modo de hablar, mediante su empleo se traslada su significación natural a otro significado que adorna el discurso. También tienen razón los gramáticos cuando dicen que el tropo es una expresión que, desde el lugar en que ella tiene validez propia, se traslada a otro en que no es propia. Por eso en los tropos se ponen unas palabras en lugar de otras y para ello echamos mano de la metáfora, metonimia,

---

<sup>843</sup> VIRGILIO, *Aen.* 5, 319.

<sup>844</sup> VIRGILIO, *ecl.* 3, 102.

sinécdoque, metalepsis, catacresis, alegoría, hipérbole, perífrasis, epíteto unido a la antonomasia, hipérbaton e incluso la ironía.

No importa, en verdad, el nombre, llaméense tropos o figuras, lo que interesa son sus resultados. Sin embargo, hemos de tener presente que, en ocasiones, tanto el tropo como la figura aparecen con frecuencia en los mismos pensamientos.

También discuten los especialistas cuántos géneros hay entre las figuras, cuántas y cuáles son sus especies. La mayoría de los preceptistas afirman que hay dos grupos de figuras: las de dianoa, es decir, del pensar o del sentido o pensamiento, y las de la lexis o figuras de palabras, o de la expresión, o del estilo, o del hablar común o del discurso.

Las figuras de sentido están relacionadas con el pensamiento y su utilidad es grande y múltiple. Es importantísima en la oratoria para conseguir variedad en el estilo o bien sugerir cosas con más decoro. Ahora bien no conviene abusar ni considerar que hay figuras para cada expresión de los sentimientos sino adoptar una posición intermedia, y así lo ha visto Cicerón en el Libro tercero del *De Oratore* donde se encuentra una extensa reflexión<sup>845</sup> sobre lo que es o no es un esquema o figura que Quintiliano reproduce<sup>846</sup>. Observaciones semejantes, aunque más breves aparecen en *Orator* 134-139, que también reproduce Quintiliano<sup>847</sup>.

Para justificar Quintiliano la importancia de las figuras, tanto de sentido como de palabra, ejemplifica con la enumeración de situaciones y necesidades con las que se enfrenta un orador y en cada una de ellas necesita de una figura o cuando menos de un recurso retórico basado en la efectividad.

Se interesa primero por las figuras de sentido, las cuales apartan la lengua de la forma sencilla de decir y sirven de ornato, son virtudes del decir necesarias a un discurso. Y las situaciones son múltiples y, por lo tanto, en cada una de ellas a veces es necesario emplear una figura.

Para informar debidamente a un juez es preciso una aclaración luminosa, una proposición previa de lo que vamos a decir, la promesa, la definición, la división en sus varios puntos, la conclusión adecuada al razonamiento, la atención a las objeciones del contrario, la comparación, la estructuración, la interrupción, la reprimenda al que interrumpe, la confrontación, la justificación y el agravio.

---

<sup>845</sup> *de orat.* 3, 201-218.

<sup>846</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 1, 26ss, pp. 286ss.

<sup>847</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 1, 37ss, pp. 292ss.



No podemos dejar de emplear recursos estilísticos si queremos aumentar o disminuir las cosas. Con el énfasis elevamos la verdad, también con la hipérbole; si queremos disminuir, es necesario recurrir a la atenuación. Para conseguir sentimientos apasionados, deseo de increpar, vehemencia en la exposición, maldecir, es preciso recurrir a las figuras, y lo mismo hemos de hacer si queremos exponer emociones tiernas, recomendaciones, conquista de voluntades, excitar al placer o al regocijo. Todas estas posibilidades se pueden dar en el discurso y si se le priva de ellas, pierde emoción y eficacia. En suma, Quintiliano defiende el empleo de las figuras en toda su multiplicidad para poder responder a cualquier necesidad.

La primera figura de sentido que menciona el autor es la pregunta y su eficacia<sup>848</sup>; pero para que sea figura no nos sirve que sea sólo para preguntar y averiguar algo, sino que es necesario que se emplee:

-Para acosar a alguien:

*quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*<sup>849</sup>

-Preguntar algo que no puede negarse:

*dixitne tandem causam C. Fidiculanus Falcula?*<sup>850</sup>

-Cuando es difícil dar una respuesta razonable, según solemos decir en la conversación diaria:

*quo modo? qui fieri potest?*

-Para provocar aborrecimiento, como en este ejemplo de la *Medea* de Séneca:

*quas peti terras iubes?*<sup>851</sup>

-Para inspirar compasión:

---

<sup>848</sup> Cfr. QUINTILIANO, op. cit, 9, 2, 6ss, pp. 298ss.

<sup>849</sup> *Catil.* 1, 1.

<sup>850</sup> *Cluent.* 103.

<sup>851</sup> *Med.* 453.

*heu quae me tellus, inquit, quae me aequora possunt  
accipere?*<sup>852</sup>

Virgilio la emplea para acosar, mostrar un sentimiento de indignación, asombro o como forma enérgica de voluntad:

*et quisquam numen Iunonis adoret?*<sup>853</sup>

*quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames?*<sup>854</sup>

*non arma expedient totaque ex urbe sequentur?*<sup>855</sup>

Puede haber en las respuestas una figura si a quien se le pregunta responde con otra cosa que nada tiene que ver con lo formulado. Así encontramos en las *Bucólicas* al pastor Menalcas que dice:

*non ego te vidi Damonis, pessime, caprum  
excipere insidiis?*<sup>856</sup>

Y obtiene como respuesta:

*an mihi cantando victus non redderet ille?*<sup>857</sup>

Relacionada con esta forma de pregunta está la *disimulación* que tiene su fundamento en lo ridículo, ya que si se tomara en serio sería confesión. Se ofrece una serie de posibilidades que pueden ir desde preguntarse y responderse uno mismo, a través de una pregunta fingida. O bien cuando después de haber dirigido una pregunta

---

<sup>852</sup> VIRGILIO, *Aen.* 2, 69.

<sup>853</sup> *Aen.* 1, 48.

<sup>854</sup> *Aen.* 3, 56-57.

<sup>855</sup> *Aen.* 4, 592.

<sup>856</sup> *ecl.* 3, 17-18.

<sup>857</sup> *ecl.* 3, 21, Dametas.

a alguien, no se espera la respuesta sino que uno la da (este recurso es llamado por algunos *subjeción (per suggestionem)*)<sup>858</sup>.

Es muy importante en el discurso el uso de la *metalepsis*, medio que permite adelantarse a la objeción. Suele emplearse en el *Proemio* y puede tener diversas formas de manifestarse, bien como precaución, confesión, predicción, corrección, anticipación o reprensión<sup>859</sup>.

La figura de la *duda* aporta una impresión fidedigna de verdad, cuando fingimos que estamos buscando por dónde empezar, dónde debemos terminar, si se debe guardar silencio absoluto<sup>860</sup>:

*equidem, quod ad me attinet, quo me vertam nescio, negem fuisse infamiam iudicii corrupti?*<sup>861</sup>

La figura de la *comunicación* nos permite pedir consejo a los enemigos, deliberar con los jueces, crear suspensión en los jueces. Relacionada con ella está la *permisión* cuando dejamos algunas cosas a criterio personal de los jueces, incluso a la consideración de los adversarios<sup>862</sup>.

Si buscamos acrecentar los sentimientos también hemos de recurrir a figuras propias de la *simulación* o *fingimiento*, sobre todo si queremos simular irritación, gozo, temor, asombro, dolor, indignación, anhelo...; está emparentada con la *exclamación*, si bien algunos consideran esta figura de dicción y no de sentido. Ilustra todas estas posibilidades con ejemplos tomados de discursos de Cicerón y no encontramos ninguno relacionado con los poetas<sup>863</sup>.

La *prosopopeya* es la ficción de persona y nos permite una serie de posibilidades, como hacer aparecer los pensamientos de nuestros adversarios, introducir diálogos con otras personas, bien de personas entre sí, crear personajes que aconsejan, lamentan, reprenden, alaban, compadecen. Por medio de la *prosopopeya* hacemos salir a los dioses del Olimpo, hablar a ciudades y pueblos.

Cuando fingimos personificaciones e intervenciones de palabra, fingimos conversaciones, es preferible hablar de diálogo o bien de *sermocinatio*, *dialogismo* o

---

<sup>858</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 14ss, pp. 302s.

<sup>859</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 16ss, pp. 302ss.

<sup>860</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 19, p. 304.

<sup>861</sup> *Cluent.* 4.

<sup>862</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 20ss, pp. 304ss.

<sup>863</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 26ss, pp. 306ss.

*coloquio*. En verdad, el dialogismo es una forma de monólogo o de reflexión construida como diálogo, con frecuentes interrogaciones a las que el mismo hablante da respuesta<sup>864</sup>. En aquellos seres a los que la naturaleza no permite el habla, la personificación se hace de un modo más suave:

*etenim si mecum patria mea, quae mihi vita mea multo est carior, si cuncta Italia, si omnis res publica sic loquatur: Marce Tulli, quid agis?*<sup>865</sup>

A veces nos representamos ante los ojos imágenes de cosas, de personas y voces y lo mismo hacemos con los contrarios. Incluso se fingen escritos. También fingimos figuras o alegorías como la Fama, La Muerte, El Placer... En numerosas ocasiones la prosopopeya se une a la elipsis al omitir quien habla; otras veces se transforma en una especie de forma narrativa.

Otra figura que produce un efecto maravilloso es el *apóstrofe* que se emplea para sorprender al adversario<sup>866</sup>. Normalmente, se utiliza para dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada:

*quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica gladius agebat?*<sup>867</sup>

O bien para invocar:

*vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci*<sup>868</sup>.

O bien para implorar:

*o leges Porciae legesque Semproniae!*<sup>869</sup>

Finalmente, para apartar la atención del oyente de la pregunta principal (*aversio*):

*non ego cum Danais Troianam excindere gentem*

---

<sup>864</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 29ss, pp. 308ss.

<sup>865</sup> *Catil.* 1, 27.

<sup>866</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 38s, pp. 312s.

<sup>867</sup> CICERÓN, *Lig.* 9.

<sup>868</sup> CICERÓN, *Mil.* 85.

<sup>869</sup> CICERÓN, *Verr.* 6,163.

*Aulide iuravi*<sup>870</sup>.

La *evidencia* o *hipotiposis* consiste en presentar ante los ojos por medio de palabras cosas que parece que las estuviéramos viendo:

*ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat*<sup>871</sup>.

Por medio de la hipotiposis podemos imaginar cosas que han sucedido, que están sucediendo, que pasarán o que habrían podido pasar; como esto hay que lograrlo por medio de los tiempos verbales que se trasponen, lo más lógico es llamar a esta figura *metástasis*<sup>872</sup>. Esta figura, que hace que la narración parezca vivida, no contada, es muy del gusto de los oradores modernos, sobre todo los declamadores que poseen gran osadía imaginativa.

Aunque algunos llaman hipotiposis a la descripción clara y pormenorizada de un lugar, otros prefieren el nombre de *topografía*.

La *ironía* es una figura que conviene diferenciarla del tropo de su mismo nombre. Este último es más claro, dice una cosa distinta a su sentido, no finge una cosa diferente pues todo cuanto le rodea se expresa de un modo directo. Veamos este pasaje contra Catilina:

*a quo repudiatus ad sodalem tuum, virum optimum, Metellum demigrasti*<sup>873</sup>.

En *Metellum* y *optimum* radica la ironía, pues en ellas recae el fingimiento de la acción. Estamos ante un tropo. Pero en la figura se contraponen el sentido a la expresión completa y a su tono<sup>874</sup>. Podemos encontrar muchas posibilidades:

-La ironía que se deriva de una negación, que algunos llaman *antífrasis*:

*non agam tecum iure summo, non dicam, quod forsitan optinerem*<sup>875</sup>.

---

<sup>870</sup> VIRGILIO, *Aen.* 4, 425-26.

<sup>871</sup> *Verr.* 6, 161.

<sup>872</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 2, 40ss, pp. 312ss.

<sup>873</sup> *Catil.* 1, 19.

<sup>874</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 2, 44ss, pp. 314ss.

<sup>875</sup> *Verr.* 6, 4.

Es, por lo tanto, una figura de tipo lógico mediante la cual se quiere afirmar lo contrario de lo que se dice, estando, en efecto, la ironía o la polémica en la base de la misma.

-Hay ironía cuando causamos la impresión de estar dando una orden:

*i, sequere Italiam ventis,*<sup>876</sup>

-Cuando concedemos a los contrarios cualidades que no queremos que parezcan ellos tener, o poseemos esas mismas cualidades que nuestro adversario tiene:

*meque timoris*  
*argue tu, Drance, quando tot caedis acervos*  
*Teucrorum tua dextra dedit*<sup>877</sup>.

Hay muchas variedades más bien propias del discurso para conseguir con ellas un efecto tanto en los jueces como en los adversarios.

La *aposiopesis*, *reticencia*, *enmudecimiento* o *interrupción*, hace ver en sí mismo un sentimiento del alma, bien sea de ira o bien de preocupación y casi de religioso reparo, o como transición a otra cosa<sup>878</sup>. Una muestra de ira es la siguiente:

*quos ego –sed motos praestat componere fluctus*<sup>879</sup>

La imitación o retrato de costumbres y caracteres ajenos se llama *etopeya* o *mímesis*; es una descripción de los afectos<sup>880</sup>. Está próxima a la hipotiposis:

*at ego nesciebam, quorsum tu ires. parvola*  
*hinc est abrepta, eduxit mater pro sua,*  
*soror dicta est: cupio abducere, ut reddam suis*<sup>881</sup>.

---

<sup>876</sup> *Aen.* 4, 381.

<sup>877</sup> *Aen.* 11, 383-85.

<sup>878</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 2, 54ss, pp. 318ss.

<sup>879</sup> *Aen.* 1, 135.

<sup>880</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 2, 58ss, pp. 320ss.

<sup>881</sup> TERCENIO, *Eun.* 155-57.

La última figura de sentido considerada es el *énfasis*, que se emplea cuando de alguna cosa dicha se saca un sentido oculto<sup>882</sup>. Veamos esta muestra de Virgilio:

*non licuit thalami expertem sine crimine vitam  
degere more ferae?*<sup>883</sup>

O bien esta otra de Ovidio:

*o, dixit, felicem coniuge matrem!*<sup>884</sup>

Los *schemata lexeos* o figuras de elocución o de palabra son de dos clases<sup>885</sup>:

-La primera crea novedades en el modo de hablar.

-La segunda se distingue por la colocación de las palabras.

Ambas son importantes para el discurso, pero la primera puede llamarse gramatical y la segunda retórica.

En el primer caso, si no se la buscara intencionadamente para conseguir un efecto sería un vicio del lenguaje, suele apartarse del modo de hablar corriente, y puede considerarse virtud si tiene algo convincente a lo que pueda dirigirse. Su utilidad, por lo tanto, es que quita el fastidio del modo de hablar cotidiano, pero hay que usarla con moderación, cuando la materia lo pida, y no conviene amontonarla, porque entonces produce la impresión de algo buscado y su efecto se pierde<sup>886</sup>.

Se usan por la antigüedad, por la autoridad de los escritores o por el uso. Pueden ser de varios tipos:

a) Por aumento: *duplicación, anáfora, epístrofe, símploque*.

-Repetición con las formas: *epanalepsis, epónimo, políptoton, anadiplosis, sinonimia, expolición*.

-De última mano: *polisíndeton, gradación*.

b) Por disminución: *sinécdoque* o *elipsis, asíndeton, sinezeugma* o *adjunción*.

c) Por semejanza: *paranomasia, antanaclasis*.

d) Por igualdad: *párosis, omoyotéleuton, omoyóptoton, isócolo*.

---

<sup>882</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 2, 64, pp. 322s.

<sup>883</sup> *Aen.* 4, 550-51.

<sup>884</sup> *met.* 10, 422.

<sup>885</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 3, 2, p. 342s.

<sup>886</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 3, 3, p. 344.

E) Por contrarios: *antítonon*.

Las figuras se llegan a formar:

-Por la relación a su género en los nombres: *timidi damnae* (adjetivo masculino y nombre femenino).

-Es algo propio en el modo de ser de los verbos, como el expresar lo que hacemos con una forma de voz pasiva: (*suspikor* = yo sospecho).

-En el uso del número, cuando un plural se une a un singular: *gladio pugnacissima gens Romani*.

-A veces la falta gramatical no nos descubre el tipo de figura, *virtus est vitium fugere*, o cambia partes de la oración significando *virtus est fuga vitiorum* o bien cambia los casos y significa *virtutis est vitium fugere*.

-Se pueden intercalar los tiempos de los verbos: *Timarchides negat esse ei periculum a securi* (presente en lugar de pretérito).

Podemos colocar dentro de estos tipos la llamada *eteroiosis* y también *enálage*, como en esta muestra de Salustio: *neque ea res falsum me habuit* (donde el prosista transforma en figuras este tipo de expresiones).

-A veces, las expresiones, al ser muy antiguas, constituye su antigüedad un marchamo digno de ser recomendado. Así, Virgilio dice: *vel cum se pavidum contra mea iurgia iactat*, forma que al poeta le gustaba mucho y también a los trágicos y autores de comedias.

Una figura que puede parecer superflua pero que no deja de tener su interés es la *adición*, como en este ejemplo de Virgilio:

*nam neque Parnasi vobis iuga, nam neque Pindi*<sup>887</sup>.

en el que el segundo *nam* puede ser suprimido. También en este ejemplo de Horacio el *hunc* puede eliminarse:

*Fabriciumque,  
hunc et intonsis Curium cepillis*<sup>888</sup>.

---

<sup>887</sup> *ecl.* 10, 11.

<sup>888</sup> *carm.* 1, 12, 40-41.



A esta misma entidad pertenecen las *supresiones*, que lo mismo pueden ser una falta que una figura<sup>889</sup>. Leamos, por ejemplo,

*accede ad ignem, iam calesces plus satis*<sup>890</sup>:

puesto que la frase completa sería *plus quam satis*.

Asimismo, solemos emplear los *comparativos* en lugar de los positivos, cuando se dice *infirmior*.

Figuras como la *interposición* o *interclusión* o *paréntesis* es una figura de este género y se emplea cuando alguien interrumpe el decurso del sentido. Algunos lo asimilan al *hipérbaton*<sup>891</sup>. Una muestra es la siguiente:

*ego cum te (mecum enim saepissime loquitur) patriae reddidissem*<sup>892</sup>.

Hay una figura en la que cambia la forma de expresión y no la de sentido, la llaman *apóstrofe*, aunque algunos prefieren el nombre de *metábasis*<sup>893</sup>. En cualquier caso, sírvanos de ilustración estos versos:

*Decios, Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar*<sup>894</sup>.

Virgilio unió el paréntesis y el apóstrofe:

*haut procul inde citae Mettum in diversa quadrigae  
distulerant (at tu dictis Albane maneres!)  
raptabatque viri mendacis viscera Tullus*<sup>895</sup>.

---

<sup>889</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 3, 18, pp. 350s.

<sup>890</sup> TERCENCIO, *Eun.* 85.

<sup>891</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 3, 23, p. 354.

<sup>892</sup> *Mil.* 94.

<sup>893</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 3, 24s, pp. 354s.

<sup>894</sup> *georg.* 2, 169-70.

<sup>895</sup> *Aen.* 8, 642-44.

Todas estas figuras logradas por *mutación, aumento, supresión u ordenación de palabras*, atraen la atención del oyente o del lector y le comunican al texto cierto vigor y encanto, le dan fuerza expresiva.

Hay un género de figuras que comunica al sentido en sí gracia unas veces y fuerza otras, son las llamadas figuras de *adición*; son numerosísimas<sup>896</sup>:

-Se pueden duplicar los verbos: *occidi, occidi non Spurium Maelium*.

-Por medio de la ironía quitamos importancia a una cosa.

-Semejante a la duplicación es la *repetición*: *bona, miserum me! [...] bona, inquam*.

-Cuando varios miembros comienzan con las mismas palabras: *nihilne [...] nihil consensus [...] nihil horum [...]*

-A las contraposiciones o en las comparaciones se alternan la repetición de las mismas palabras: *ille, ut eo [...] illum bucinarum [...] ille ne urbes [...]*

-Una forma de repetición es cuando se reitera lo una vez contrapuesto. Suele llamarse *epánodo o regresión*:

*Iphitus et Pelias mecum, quorum Iphitus aevo  
iam gravior, Pelias et vulnere tardus Ulixei*<sup>897</sup>.

-El *políptoton* se basa en los cambios del caso, pero cuando se produce un cambio brusco Cecilio lo llama *metabole*.

-Cecilio a la duplicación, repetición y cualquier otra clase de añadidura las llama *pleonasmó*, pues no sólo se acumulan palabras, sino también sentidos que tienen el mismo efecto:

*sed grave Nereidum numen, sed corniger Ammon,  
et quae visceribus veniebat belua ponti  
exsaturanda meis*<sup>898</sup>.

-También se encuentra entremezcladas palabras que significan unas mismas cosas y otras diversas y que suelen llamar *diálage*. Al carecer de conjunciones, hay quien llama a esto *disolución*, y sirve para decir algo con mayor insistencia. Algunos creen que es

---

<sup>896</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 3, 28ss, pp. 356ss.

<sup>897</sup> *Aen.* 2, 435.

<sup>898</sup> *met.* 5, 17-19.

una *braquilogia* o *brevedad*. Contraria a esta figura es la que abunda en conjunciones, esto es, *polisíndeton*.

Esta última figura puede presentar dos formas. O bien repitiendo el mismo nexos tal y como se plasma en esta muestra:

*tectumque laremque*  
*armaque Amyclaeumque canem Cressamque pharetram*<sup>899</sup>

o bien con palabras diversas: *arma virumque –multum ille et terris –multa quoque*.

Estos recursos pertenecen a las figuras de la acumulación, ya sea de la adición o de la disolución. Cada estudioso de la Retórica ha acuñado sus propios nombres, pero en el fondo, llámense como se llamen, sirven para lo mismo, crear una mayor intensidad y una especie de vehemencia<sup>900</sup>.

La *gradación* o *climax* pertenece al marco de la adición, pues tiende a repetir lo ya dicho deteniéndose, por lo tanto, en lo anterior antes de pasar a otra cosa. Veamos un fragmento de una tragedia:

*Iove propagatus est, ut perhibent, Tantalus,*  
*ex Tantalo ortus Pelops, ex Pelope autem satus*  
*Atreus, qui nostrum porro propagat genus*<sup>901</sup>.

Las figuras que se forman por *supresión* crean novedad por una parte y brevedad por otra<sup>902</sup>. Tal es el caso de la ya estudiada *sinécdoque* en la que una palabra suprimida se entiende bastante bien con las demás como *stupere gaudio Graecus*, donde se entiende *coepit*. A veces se suprimen palabras por pudor:

*novimus et qui te, transversa tuentibus hircis,*  
*et quo, sed faciles Nymphae risere, sacello*<sup>903</sup>.

---

<sup>899</sup> *georg.* 3, 344-45.

<sup>900</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 3, 54, p. 366.

<sup>901</sup> Tragedia desconocida.

<sup>902</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.* 9, 3, 58ss, pp. 368ss.

<sup>903</sup> *ecl.* 3, 8-9.

Algunos creen que esto debe llamarse *aposiopesis*, sin fundamento, porque queda dudoso qué cosas se callaba y en todo caso la conversación tenía que haber sido más larga para aclararlas.

Otra figura por supresión es el *asíndeton*, el *epezeugmenon* en la que varios pensamientos se relacionan con un único verbo. Éste puede ir delante, *vicit pudorem* <libido, timorem> *audacia, rationem amentia*<sup>904</sup>, o bien se puede colocar en medio y referirse a lo anterior y a lo posterior. También estamos ante esta figura cuando con la palabra *hijos* aludimos a los dos géneros.

La figura contraria a las de supresión se llama *distinción* o *diástole*, por medio de la cual se separan cosas desemejantes. Sirva de ilustración:

*cum te pro astuto sapientem appelles, pro confidente fortem, pro inliberali diligentem*<sup>905</sup>.

Un tercer grupo de figuras es el que por alguna semejanza en la sonoridad expresiva o por sus palabras iguales o contrarias, levanta los ánimos y causa admiración<sup>906</sup>. Pertenecen a él la *paranomasia* o *adnominación*. Se puede conseguir por diversos medios:

-De la proximidad de un nombre antes nombrado por medio de la declinación de los casos.

-Cuando a una palabra se le una otra vez la misma para realzar su significado: *quando homo hostis, homo*.

Es contrario a la paranomasia cuando con la misma palabra se demuestra algo como falso: *quae lex privatis hominibus esse lex non videbatur*<sup>907</sup>.

Otra figura es la *anáclasis* que consiste en la significación contraria de una palabra: *Amari iucundum est, si curetur, ne quid sit amar!*<sup>908</sup> (*amari* es ser amado y *amari* es amargo).

Cornificio llama a esto *traductio*, es decir, la de una cosa entendida a otra segunda. Es más elegante la figura que se basa en distinguir la propiedad de una cosa:

---

<sup>904</sup> *Cluent.* 15.

<sup>905</sup> RVT. LVP (R. L. M. 5, 4.)

<sup>906</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 3, 66ss, pp. 370ss.

<sup>907</sup> CICERÓN, *Pis.* 30.

<sup>908</sup> *RHET. Her.* 4, 14, 21.

*hanc rei publicae pestem paulisper reprimi, non in perpetuum comprimi posse*<sup>909</sup>.

También las palabras por medio de las preposiciones adquieren un sentido contrario:

*non emissus ex urbe, sed immissus in urbem esse videatur*<sup>910</sup>.

La aplicación de la semejanza se consigue generalmente de cuatro formas:

-Siempre que para una palabra se busca con eficacia otra no desemejante:

*puppisque tuae pubesque tuorum*<sup>911</sup>,

otra muestra es la que sigue:

*sic in hac calamitosa fama quasi in aliqua perniciosissima flamma*<sup>912</sup>.

También la forma siguiente suena como hermosa cuantas veces coincide con pensamientos agudos: *quantum possis, in eo semper experire, ut prosis*. Muchos llamaron *parison* a este recurso.

-En la segunda forma se produce cuando la cláusula o final de miembros termina de un modo semejante; recibe el nombre de *homoyotéleuton*. Leamos esta muestra:

*non modo ad salutem eius extinguendam, sed etiam gloriam per tales viros infringendam*<sup>913</sup>.

De aquí nacen los *trikola* o períodos de tres miembros: *Hecuba hoc dolet, pudet, piget*<sup>914</sup>.

-La tercera forma consiste en que la cláusula termine en casos iguales. Recibe el nombre *homoyóptoton*.

-La cuarta se llama *isocolon*. Por ejemplo:

---

<sup>909</sup> *Catil.* 1, 12, 30.

<sup>910</sup> *Catil.* 1, 11, 27.

<sup>911</sup> *Aen.* 1, 399.

<sup>912</sup> CICERÓN, *Cluent.* 1, 4.

<sup>913</sup> *Mil.* 2, 5.

<sup>914</sup> Tragedia desconocida, fragm. 9 Klotz.

*si, quantum in agro locisque desertis audacia potest, tantum in foro atque iudiciis inpudentia valeret*<sup>915</sup>.

Un ejemplo en el que hay *isocolon*, *homoyóptoton* y *homoyotéleuton* es éste:

*non minus nunc in causa cederet Aulus Caecina Sexti Aebutii inpudentiae quam tum in vi facienda cessit audaciae*<sup>916</sup>.

La *contraposición* o *antiteto* se puede conseguir de varias maneras:

- Si de una en una las palabras se oponen: *vicit pudorem libido, timorem audacia*.
- Cuando de dos en dos se oponen a otras dos: *non nostri ingenii, vestri auxilii est*<sup>917</sup>.
- En pensamientos opuestos: *dominetur in contionibus, iaceat in iudiciis*<sup>918</sup>.
- También se forma con la incorporación de una figura llamada *antimetabolé* constituida por la repetición de palabras flexionadas o conjugadas: *non, ut edam, vivo, sed, ut vivam, edo*.
- Nombres colocados de modo contrario: *si consul Antonius, Brutus hostis, si conservator rei publicae Brutus, hostis Antonius*<sup>919</sup>.

Durante mucho tiempo se ha hablado de las figuras con exceso y todavía a expresiones como *incredibile est quod dico, sed verum* la llaman *antipoforá* u objeción contraria.

Determinadas figuras de palabra se diferencian muy poco de las de pensamiento como pueden ser las figuras de la duda o de la corrección o de la personificación o prosopopeya. Algunos rétores escribieron tratados sobre estas cuestiones como Cecilio, Dionisio, Rutilio, Viselio, Cornificio, y afirma Quintiliano que en su tiempo todavía se sigue haciendo. Con respecto a su obra, considera que algunos podrán encontrar más figuras de palabra, pero no cree que sean mejores que las transmitidas por los autores célebres. Cicerón mencionó muchas en el *de oratore* que luego omitió él mismo en el *Orator*; parte de ellas son más bien figuras de pensamiento, dentro de las cuales incluye la *disminución*, *sorpresa*, *imagen*, *respuesta a sí mismo*, *digresión*, *permisión*,

---

<sup>915</sup> CICERÓN, *Caecin.* 1.

<sup>916</sup> CICERÓN, *Caecin.* 1.

<sup>917</sup> CICERÓN, *Caecin.* 4.

<sup>918</sup> CICERÓN, *Caecin.* 5.

<sup>919</sup> *Id.*, *Phil.* 4, 8.

*contraposición y demostración desde el punto de vistas contrario*. Algunas, cree Quintiliano, no son figuras como la *ordenación, enumeración y circunloquio*.

La *mutación*, llamada por Rutilio *aloíosis*, pone ante los ojos la semejanza de hombres, cosas y acciones; si la descripción es prolija no forma figura, si es concisa se denomina *antítesis*<sup>920</sup>. Rutilio llama *aitiología* al razonamiento que acompaña una afirmación, especie de indicación de la causa, o bien se crea una *prosapódosis*, razonamiento añadido.

Cecilio incorporó a las figuras de pensamiento la *perífrasis* y Cornificio la *pregunta, raciocinio, objeción, transición, disimulación, sentencia, miembro, incisos, aclaración y conclusión*. Rutilio, por su parte, menciona la *paromología, anankaion, etopoía, dikaiología, prólepsis, caracterismós, brachylogía, parasiópepsis, parresía*, sobre las que Quintiliano no se pronuncia porque cree que estos retóricos se dedicaron a inventar nombres sonoros para hechos que nada tienen que ver con el concepto ni de tropo ni de figura.

Tres capítulos densos dedica Quintiliano al estudio de los tropos, las figuras de pensamiento, de palabra, hasta el punto de constituirse en guía para los retóricos y preceptistas que en el Renacimiento estudiaron la elocución. Bien es verdad que forman parte de una obra didáctica dedicada a poner al alumno romano en condiciones de enfrentarse a la vida pública donde la oratoria, la palabra, eran la base de su vida social. Esto explica que el autor ejemplifique ante todo con muestras tomadas en préstamo a los oradores. Predomina, como no podía ser menos, Cicerón, pero esto no es obstáculo para que estos mismos recursos los empleen los poetas y por eso la segunda fuente empleada ha sido Virgilio, muy por encima de Horacio, Ovidio o algunos trágicos.

La moderna retórica, a pesar de haber creado una ordenación más racional, no se diferencia mucho de la clásica. Las figuras siguen siendo las mismas y su concepto apenas si ha variado. Quizá no se estudien tantas como encontramos no sólo en los autores citados, sino en tratados hechos en la época alejandrina y posterior que han servido de base a los retóricos latinos.

El teatro, la tragedia, en cuanto creación literaria, no tiene más remedio que echar mano de ella para conseguir determinados efectos en el ánimo del espectador y el único material de que dispone es una lengua que debe ser entendida por todos, pero

---

<sup>920</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 3, 92, p. 382.

también dispuesta a excitar los sentimientos, comunicar ideas, expresar pensamientos, que juegan con la capacidad del actor como comunicador y del público como receptor.

El último capítulo del Libro noveno está dedicado a la composición o unión de las palabras. Quien mejor ha hablado y escrito sobre este asunto ha sido, en opinión de Quintiliano, Cicerón<sup>921</sup>, en consecuencia afirma que sobre esta cuestión se va a remitir a su doctrina, aunque en algunos aspectos disienta de sus afirmaciones. También va a exponer su propio punto de vista. Considera, en el punto de partida, que hay quienes afirman que no es necesario cuidar el arte de la composición y prefieren que la lengua fluya sin cortapisas de ninguna clase, como algo natural, con lo que se destruye uno de los fundamentos de la oratoria.

Se pregunta ¿cómo es posible defender que lo desordenado tenga más efecto que lo ordenado y colocado en el lugar que le conviene? Quienes defienden esta posición desconocen el valor de la composición; sin embargo Quintiliano defiende que los pensamientos se expresan con más fuerza y precisión si están sometidos a la unión de las palabras o composición, con la que también se consigue deleite y conmoción de los sentimientos. Por lo tanto aquél que rompa la disposición de las palabras creyendo que con eso se consigue vehemencia, dulzura y belleza, olvida la importancia que tienen la fuerza, el encanto y la hermosura<sup>922</sup>.

En virtud de sus ideas, Cicerón corrige pasajes que considera duros en Graco, cosa que puede hacer en virtud de su autoridad. Quintiliano se conforma con afirmar que es preciso disponer la ordenación de las palabras en aquellos trozos en los que se nos presentan más desunidas. No está de acuerdo con Cicerón cuando éste afirma que Lisias, Heródoto y Tucídides no guardaron el arte de la composición. En concreto, en Heródoto la lengua fluye con suavidad, es amena, parece disponer de una concreta asimilación del ritmo.

Debemos distinguir dos estilos del discurso, el ligado y entretejido, y el de la prosa libre. Este último se emplea en la conversación, en las cartas y en ocasiones en la filosofía y en temas políticos referidos al Estado. Ahora bien, esta forma libre tiene sus ritmos, en ocasiones difíciles, rehuyen el hiato, a veces no tienen ritmo, no poseen variedad de palabras y a veces falla la coherencia, de donde se produce que los vínculos de unión entre las palabras se relaja.

---

<sup>921</sup> *de orat.*, 3, 171-187, y especialmente *orat.*, 140-236.

<sup>922</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 1ss, pp. 388ss.



En la forma continua de estilo encontramos *incisos (kommata)*, *miembros (kola)*, *períodos (ambitus, continuatio o conclusión)*. Son necesarios tres componentes para juntar las palabras: *ordenación, unión y ritmo métrico*.

La ordenación afecta a las palabras y a su unión. Si las palabras las consideramos una a una, se produce el *asíndeton*, que significa sin nexos o conjunciones. Se ha de tener en cuenta que con el uso de ellos el discurso no pierda vigor, así que si el primer elemento es muy enérgico, el segundo lo ha de ser menos y así sucesivamente.

Puede ocurrir que palabras cambiadas de lugar no sirvan para nada, sobra una de ellas, así si decimos “hermanos gemelos”, su inversión debe quedar solamente en “gemelos”. Algunos gramáticos exageraron al afirmar que los sustantivos tenían que ir delante de los verbos, los verbos delante de los adverbios, los nombres delante de los adjetivos y de los pronombres. Lo contrario puede hacerse y con eficacia. No siempre se produce esto sino que una secuencia se puede invertir sin que se produzca ningún contratiempo: *varones y mujeres, días y noches, oriente y occidente* son secuencias normales y la tendencia es enumerarlas así, pero si se invierte no ocurre nada, siguen teniendo fuerza expresiva.

Los acontecimientos que ocurren suelen aparecer ordenados en relación con el momento en que han sucedido, y esto parece lo más lógico, aunque en ocasiones no da lugar a una construcción mejor. Con respecto al orden de las clases de palabras en la oración:

- Cerrar el sentido con un verbo es lo mejor, pues en ellos radica la fuerza del lenguaje.
- Si un verbo no cierra una frase se cae en el *hipérbaton*, tropo que es legítimo y de gran efecto.

La expresión más lograda es aquella que dispone de una correcta ordenación de palabras, una unión adecuada y su correspondiente ritmo métrico. Si alteramos el orden de las palabras y lo hacemos de forma defectuosa se cae en la *anfibolia* o ambigüedad<sup>923</sup>.

Seguidamente pasa a ocuparse de la unión de palabras, afirmando que ésta afecta a las palabras *individuales*, a los *incisos*, a los *miembros* y a los *períodos*<sup>924</sup>.

En primer lugar, tendríamos que considerar las palabras cuya última sílaba de la primera y la primera de la segunda forman una grosería y se deben evitar. También hemos de tener presente el choque entre dos vocales, así dos largas que ponen en

---

<sup>923</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 19ss, pp. 396ss.

<sup>924</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 33ss, pp. 402ss.

contacto letras entre sí que son iguales, producen un mal efecto. La vocal E es la más abierta, la I la más cerrada. Es menor el impacto si se unen dos vocales una breve y otra larga o viceversa. El choque mínimo se produce entre dos breves. Se deben evitar ciertos *hiatos* y no emplearlos en cualquier lugar. Las fusiones vocálicas conocidas como *sinalefa*, hacen suave el discurso.

Se debe impedir el encuentro entre dos consonantes ásperas, por ejemplo: *ars studiorum*. Si las palabras monosílabas son muchas deben evitarse, porque producen la impresión de que el texto progresa a saltos. Por eso no se deben emplear muchos verbos cortos seguidos, o nombres, porque su acumulación provoca cansancio y quitan agilidad.

En la unión de *miembros* e *incisos* se ha de aplicar cuanto se ha dicho de las palabras, siempre teniendo en cuenta los que se han de posponer o ir delante.

La ordenación, medida y unión de palabras se basa en los *ritmos* y en los metros que es una especie de medida<sup>925</sup>. Tanto en un caso como en otro los pies son el elemento fundamental. Además los pies en los ritmos son espacios de tiempo y en los metros es una ordenación sucesiva. El ritmo se refiere a la cantidad y el metro a la cualidad. Es de género igual como el *dactílico* o desigual o séscuplo como el *peónico*.

Los ritmos suelen tener libres espacios de tiempo, los metros, limitado y además tienen las formas finales fijas, mientras que los ritmos continúan su movimiento hasta su *metabolé* o cambio. Por lo tanto, dentro del discurso y en la unión de palabras deben ser tenidos en cuenta los pies y especialmente los pies métricos. Por eso para Cicerón la totalidad de la ordenación de palabras se basa en las unidades de tiempo rítmico.

La composición una palabras elegidas, asignadas a ella, incluso ásperas. Y mediante las figuras se pueden cambiar los casos y los números para conseguir un buen efecto. El uso o la costumbre puede elegir la unión de palabras como mejor la considere: *deprehendere-deprenderere*, *vitavisse-vitasse*.

El tratamiento de los pies métricos es mucho más difícil en la prosa que en el verso, ya que éste tiene pocas palabras y el discurso goza de períodos largos. Es muy importante la búsqueda de la variedad para romper con la posible monotonía. Toda la composición oratoria se basa en los pies rítmicos, los cuales no deben pasar de tres sílabas, aunque Cicerón usa el *peán* de cuatro y el *docmio* de cuatro también. Seguidamente detalla los pies de la prosa rítmica.

---

<sup>925</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 45ss, pp. 406ss.

Las largas hacen el discurso más ponderado; las breves, más ágil. A continuación, encontramos todo un tratado de la prosa rítmica, muy minucioso, donde se nos advierte de cuáles combinaciones son más idóneas para que puedan ir juntas o bien deben rechazarse<sup>926</sup>.

Un orador debe tener siempre presente que el *inciso* tendrá lugar cuando el pensamiento no se cierra por medio de un ritmo completo. Un *miembro* es un pensamiento que se cierra en un ritmo. Cicerón llama al *período* de muchos modos, así *circunlocución, rodeo, abarcamiento, continuación, circunscrición*; se produce de un modo sencillo cuando un solo pensamiento se va desarrollando por medio de un largo rodeo.

En la narración suele emplearse la estructura de miembros; los períodos deben ir más sueltos y ser más amplios, salvo cuando el narrador quiera adornar lo contado. El período es propio de los proemios de los discursos judiciales, de los lugares comunes, de la amplificación, de la composición concisa, y en los elogios de la más extensa. Suele utilizarse en los epílogos.

La narración pide pies métricos más lentos, es concisa en las palabras. Los argumentos también pueden servirse de pies métricos. Se utilizan troqueos, dáctilos y peón; el yambo se reserva para los pasajes duros. En los epílogos es conveniente emplear los ritmos lentos<sup>927</sup>.

La composición debe ser honesta, agradable y variada. Son sus partes: ordenación de las palabras, unión y ritmo. Se basa en añadir, suprimir e intercambiar palabras. Los ritmos deben fluir espontáneos, nunca se les tiene que forzar. Todo cuanto se ha dicho de la unión de palabras está pensado por Quintiliano en función del discurso, por eso la inmensa mayoría de ejemplos aducidos son de discursos ciceronianos, pero no es menos cierto que parte de su doctrina puede aplicarse a otro tipo de textos no necesariamente forenses.

También son interesantes bajo nuestra perspectiva los tres primeros capítulos del *Libro décimo*. En el primero, sobre la afluencia de palabras, el autor hace un alegato a favor de la lectura y escritura, considerada esta última como plasmación por escrito de un discurso. Para que la elocuencia sea sólida y vigorosa es necesario recurrir a la lectura, con la intención de conseguir un guía, a la escritura, y a la capacidad para una réplica pronta y dispuesta a recibir eventualidades. Todo esto es necesario para formar

---

<sup>926</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 84ss, pp. 422ss.

<sup>927</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 9, 4, 121ss, pp. 440ss.

un buen orador en el que resalte la fluidez de palabra. No es necesario para eso aprender palabras de memoria, dominar los sinónimos, pues se puede crear una mezcla confusa de palabras que no conduce a un buen fin. Lo que hemos de procurar es disponer de un vocabulario rico y variado, desdeñando las palabras procaces que, sin embargo, son permitidas en la poesía yámbica y en la comedia donde suelen adquirir registros y resultados satisfactorios por su expresividad.

Aquí tenemos una interesante observación referida al léxico. La permisividad en la comedia de determinadas palabras que no estarían bien en boca de un orador, pero que daba la índole popular de este tipo de obra teatral, pensemos en Plauto, no desdice de su contenido ni de la índole social de los personajes.

Sí es conveniente ser capaz de decir las mismas cosas con palabras distintas, sin que haya diferencia alguna de significado. Así, por ejemplo, utilizando la *catacrexis*, llamamos “sicarios” a los que cometen un asesinato con cualquier arma, cuando en verdad solamente lo es con el puñal. En ocasiones se puede emplear una palabra con significado cercano, como “yo sé”, puede muy bien sustituir a “entiendo, siento y veo”. Tampoco debemos desdeñar el timbre de voz, la actitud desafiante, el género de ademanes y gestos, tan importantes para el discurso y para la representación teatral<sup>928</sup>.

En cuanto a la lectura se debe hacer con sólo las obras excelentes, aquellas de las que se puede conseguir algo provechoso y esto es también válido para el discurso; estudiar y profundizar en los mejores, los tenidos como modelo. Por ejemplo, Demóstenes entre los griegos y Cicerón entre los latinos. Tiene, pues, razón Teofrasto cuando dice que la lectura de los poetas proporciona un gran beneficio pues se obtiene de ellos:

1. Aliento de espíritu.
2. Sublimidad en las palabras.
3. Emociones en los sentimientos.
4. Dignidad en la presentación de las personas.

*namque ab his in rebus spiritus et in verbis sublimitas et in adfectibus motus omnis et in personis decor petitur*<sup>929</sup>,

---

<sup>928</sup> Cfr. QUINTILIANO *op. cit.*, 10, 1, 1ss, pp. 9ss.

<sup>929</sup> TEOFRASTO, *Fragm.* 20 SCHMIDT.

Aparte de los poetas, también la historia puede ayudar a alimentar a los oradores, pero con la debida contención, ya que aquélla apenas se diferencia de la poesía, salvo el verso, y su fuerte es la narración, mientras que en la oratoria es la demostración. En otro sentido, de la historia se puede obtener el conocimiento de hechos reales y de los ejemplos, que el orador debe tener siempre presentes.

De los filósofos debe aprender lo justo y lo injusto, lo honroso, lo útil, ideas sobre la divinidad, pero teniendo en cuenta que lo que deben conocer los oradores son los procesos judiciales y dejar a los filósofos con sus propias controversias.

Aunque Cicerón fue muy parco en la enumeración de oradores romanos en su *Brutus*, hemos de tener en cuenta estas palabras de Tito Livio: Los autores que se deben leer son Demóstenes y Cicerón (*quae est apud Livium in epistula ad filium scripta, "legendos Demosthenen atque Ciceronem, tum ita, ut quisque esset Demostheni et Ciceroni simillimus"*)<sup>930</sup>.

Piensan algunos tratadistas que se han de leer solamente los autores antiguos por ser poseedores de una elocuencia negada a los modernos; también se debe estar en posesión y emplear el estilo ático<sup>931</sup>.

Quintiliano hace un alarde de conocimientos y propone seguidamente múltiples autoridades<sup>932</sup> en los diversos géneros que tienen que ver con la oratoria. Así de entre los poetas épicos señala a:

-HOMERO, imposible de imitar. Abundan en él las amplificaciones, comparaciones, razonamientos para probar y refutar. De sus palabras se deduce que seguía siendo la figura literaria por excelencia, el padre de las letras. También lo destaca por sus cualidades de orador (*nec poetica modo, sed oratoria virtute eminentissimus*).

-HESÍODO, lleno de sentencias útiles, palabras tersas, representa el estilo medio. Lo considera un escritor didáctico, digno de tener en cuenta por el empleo de sentencias y un léxico ajustado y expresivo.

-ANTÍMACO, cabe destacar su energía y gravedad. Quizá se refiera al poeta épico, renovador del estilo de Homero, más que al poeta elegíaco, al que se debe considerar un innovador que anuncia el período alejandrino.

-PANIASIS, buen ordenador en sus poemas y muy expresivo. Fue indudablemente un bien dotado poeta épico según se desprende de los fragmentos conservados. Tiene

---

<sup>930</sup> Texto perdido.

<sup>931</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 1, 16ss, pp. 16ss.

<sup>932</sup> Según él, "pocos y muy destacados": 10, 1, 45 *Paucos (sunt enim eminentissimi) excerptare in animo est...*

razón Quintiliano cuando afirma que es “muy expresivo”, sin embargo dudamos de que en su época pudiera ser leído íntegramente.

-APOLONIO, buen cultor del estilo medio. También poeta épico bien distinto de los anteriores. Representa la épica culta, de gabinete.

-ARATO, no tiene emoción, no hay en él variedad. Sentido más como poeta didáctico que como lírico. El tema monótono de su poema *Fenónemos* es lo que obliga a Quintiliano a decir de su obra que carece de emoción y variedad.

-TEÓCRITO, es digno de admiración en su género. Considerado maestro del género idílico o bucólico, aunque la musa rústica y pastoral evita el foro y la vida urbana.

-PISANDRO DE RODAS, bueno en el arte de la composición. Recordado como poeta épico, continuador o imitador cercano de su paisano Písino de Lindos. Nada podemos decir acerca de la bondad de su arte compositivo.

-NICANDRO Y EUFORION, son recordados por sus imitadores latinos.

En cuanto a la poesía elegíaca:

-CALÍMACO, es el príncipe de la poesía lírica. Nadie discute que fue el poeta más grande de la escuela alejandrina, hasta el punto de hacer olvidar a otros poetas antiguos y ejercer una gran influencia en la lírica latina.

-FILETAS, ocupa el segundo lugar después del anterior. Fue, sin lugar a dudas, el maestro de los elegíacos alejandrinos. Admirado por Calímaco.

Creadores de la poesía yámbica:

-SIMÓNIDES, creador de yambos y elegías. A pesar de no ser un poeta de primera fila, gozó del favor del público y es recordado muchos siglos después de su muerte. Influyó en algún poeta latino, por su tono pesimista.

-HIPONACTE, poeta maldiciente y mordaz. Imitado por Catulo. Es de muy variada obra con clara tendencia al yambo.

-ARQUÍLOCO, poeta muy variado. Verdadero maestro del yambo. Fue un magnífico cultivador de los Epodos. Recordado y considerado por sus paisanos como un clásico digno de ser imitado.

Los nueve líricos del canon alejandrino son: Alcmán, Safo, Alceo, Ibico, Anacreonte, Estesícoro, Píndaro, Simónides y Baquílides. De todos ellos el mejor es Píndaro.

Así, en primer lugar está PÍNDARO, grandioso, dispone de un estilo dotado de excelentes sentencias, vehemente. Es un poeta lírico de grandeza épica. Su obra está bien definida y precisada por Quintiliano. Se refiere a sus Himnos.

-ESTESÍCORO, debe ser recordado por su ingenio y las materias que trata. Fue un poeta variadísimo. Renovador de la materia épica y legendaria.

La comedia antigua:

No dice nada de los más antiguos comediógrafos griegos. Quizá tenga presente el verso horaciano *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*<sup>933</sup>. Recomienda efusivamente el estilo de la comedia como el más apropiado, después de Homero, a la oratoria, y a la formación del orador, aunque también tiene en cuenta su materia.

-ARISTÓFANES

-EUPOLIS

-CRATINO

La tragedia:

También menciona a los tres trágicos canónicos. De Esquilo afirma su grandiosidad y cercanía al mundo heroico. De Sófocles, su condición de excepcional maestro y de Eurípides, su cercanía y acercamiento a lo elemental humano.

-ESQUILO, sublime, serio y grandioso, carece de orden.

-SÓFOCLES, es solemne, lleno de sentencias, consigue efectos sorprendentes con los sentimientos.

-EURÍPIDES, es el más humano.

Unos prefieren al primero y otros al segundo, pero Eurípides es más útil al orador.

La comedia nueva:

Tiene un recuerdo para Menandro, muy considerado en su tiempo y de gran influencia en el mundo teatral latino. A Filemón lo considera un grado por debajo del anterior. Fue imitado por Plauto.

-MENANDRO, muy alabado por Quintiliano.

-FILEMÓN, debe ser considerado el segundo.

Con respecto a la Historia:

De Tucídides, recuerda en especial la importancia que tienen los discursos en su *Historia*, en ellos se ve una mano maestra. De Herodoto destaca su carácter familiar, la facilidad con que describe y el gusto por lo minucioso. Los otros historiadores, cuyo conocimiento quizá sea debido a la lectura de Cicerón, fueron famosos por la elocuencia y expresividad, propias de la lengua de Teopompo; algo parecido le ocurre

---

<sup>933</sup> HORACIO, *sat. 1, 4, 1*.

a Filisto, a pesar de haberse inspirado en Tucídides. Eforo, Clitarco y Timágenes son, sobre todo el primero, historiadores retóricos, que anuncian el estilo alejandrino.

-TUCÍDIDES, es denso, breve y siempre en tensión. Gusta de los discursos.

-HERODOTO, es detallista, buen descriptor, amigo de las conversaciones.

-TEOPOMPO, antes de ser historiador fue orador.

-FILISTO, es imitador de Tucídides.

-EFORO

-CLITARCO, es talentoso, aunque carece de credibilidad.

-TIMÁGENES, vuelve a resucitar la tradición historiográfica interrumpida.

Con relación a la Oratoria:

Antifonte y Andócides pertenecen al primer período de la oratoria ática. El segundo no gozó de buena fama entre los romanos, sin embargo pertenecen a la lista creada en época alejandrina y mantenida, entre otros, por Quintiliano. Forman parte de ella, aparte de los citados, Iseo, Licurgo, Dinarco y los que siguen, salvo el último. Demóstenes es el maestro por excelencia de la oratoria y modelo obligado como ilustración en los tratados retóricos. Esquines es el segundo orador en importancia; defensor de los intereses macedónicos. Completan la nómina Hiperides, Lisias e Isócrates. También recuerda a uno más tardío, Demetrio Falereo, hombre público y escritor polifacético.

-ANTIFONTE

-ANDÓCIDES

-ISEO

-LICURGO

-DINARCO

-DEMÓSTENES, el mejor de todos.

-ESQUINES, muy próximo al estilo sublime.

-HIPERIDES, dulce y agudo.

-LISIAS, sutil y elegante.

-ISÓCRATES, brillante y lleno de galanuras.

-DEMETRIO DE FÁLERO, tuvo mucho talento, y cultivó el estilo medio.

De entre los filósofos el príncipe es PLATÓN. Para Quintiliano es la figura más importante del pensamiento en Grecia y en esto no estaba equivocado. Causa un poco de extrañeza encontrar entre los filósofos a Jenofonte, más conocido como historiador, olvidando que fue discípulo de Sócrates y defensor de la figura de su maestro. También



tiene palabras de reconocimiento para Aristóteles, autor de obras muy variadas y creador de un canon de obligada consulta. De Teofrasto, continuador de Aristóteles, afirma que fue un escritor brillante por su lengua. Hoy apenas si podemos comprobarlo ante la pérdida de la mayor parte de su obra.

-JENOFONTE, magnífico escritor, dominador del lenguaje.

-ARISTÓTELES, ilustre por su conocimiento de la realidad, riqueza de sus escritos, facilidad en la expresión.

-TEOFRASTO, de lenguaje brillante.

También los estoicos.

Todo esto en cuanto a los griegos, pero tampoco son desdeñables los latinos:

Poesía épica:

No parece muy exquisito Quintiliano en la selección que hace de los poetas épicos latinos. Junto a figuras indispensables hallamos otras que muy poco o nada aportan a la grandeza de la lengua latina.

Sin lugar a dudas Virgilio es el clásico por excelencia y se observa en la infinidad de versos que sirven para ilustrar ideas o noticias recogidas por Quintiliano en su extensa obra. Es cierto que Lucrecio es un poeta difícil por el tema elegido. Autor de un magnífico poema científico y filosófico. Es curioso que cite a Ennio por sus *Anales* y no a Nevio que también es poeta épico e histórico. Quizá la causa estribe en la variedad de la obra del primero. Es también digno de figurar Ovidio como autor de un poema inmenso, las *Metamorfosis* y el sobrino de Séneca, Lucano, por el que parece que no siente grandes simpatías, al considerarlo más un retórico que un poeta. Parece que el estilo barroco no iba con los gustos del calagurritano.

-VIRGILIO, toda su obra es regular y simétrica.

-LUCRECIO, difícil en la expresión por el motivo elegido.

-VARRÓN DE ATACE, bien considerado como traductor.

-ENNIO, a pesar de su antigüedad es como un bosque sagrado.

-OVIDIO, es un poeta genial en todas sus manifestaciones.

-CORNELIO SEVERO, es mejor versificador que poeta.

-VALERIO FLACO

-SALEYO BASO, vehemente y de gran talento para la poesía.

-RABIRIO

-PEDÓN

-LUCANO, fogoso, apasionado y brillante. Un modelo para oradores, no para poetas.

En la elegía:

La selección hecha en la elegía es tradicional. Recoge a los tres maestros. Parece que siente preferencia por Tibulo; sabe que muchos eran partidarios del estro poético de Propercio y le reconoce a Ovidio su versatilidad.

-TIBULO, es el autor más terso y elegante.

-PROPERCIO, puede competir con el primero y algunos lo prefieren.

-OVIDIO, dotado de gran amplitud.

En la Sátira:

Sin lugar a dudas, Lucilio fue el mejor representante de la sátira, pero más próxima al ideal de Quintiliano es la obra de Persio.

-LUCILIO, es para algunos el mejor de todos los poetas.

-PERSIO

-TERENCIO VARRÓN, fue el hombre más culto entre los romanos.

En el Yambo:

Como poetas yámbicos elige a dos consagrados. De Catulo afirma que es penetrante y mordaz. En efecto, fue un buen observador y fino catador de la sociedad de su tiempo. Heredero del espíritu alejandrino. Tiene palabras elogiosas para Horacio, uno de los más completos poetas latinos, representante idea del espíritu clásico junto a Virgilio.

-CATULO, penetrante y mordaz.

-BIBÁCULO

-HORACIO, el más digno de ser leído, por su alegría, ímpetu, encanto y variedad.

-CESIO BASO

En la tragedia:

Es destacable que no cite de entre los trágicos a Séneca y recuerde a autores antiguos como Accio y Pacuvio. Probablemente en su tiempo se conservasen copias de sus tragedias. También tiene un recuerdo para autores de una sola tragedia, como son los casos de Vario y Ovidio, ambos de la época augústea. Curiosamente las obras citadas gozaron de fama y nombre.

-ACCIO

-PACUVIO, de elevados pensamientos, palabras ponderadas y dignidad en los personajes.

-VARIO, émulo de los trágicos griegos con su *Tiestes*.

-OVIDIO, autor de la *Medea*.

-POMPONIO SEGUNDO, de gran cultura y brillantez.

En la comedia:

Los cuatro comediógrafos son importantes en el desarrollo del teatro en Roma. El más afamado es Plauto, representante del espíritu romano. Por su parte, Terencio encarna en Roma el espíritu de la comedia nueva griega, en especial de Menandro. También fueron en su tiempo relevantes Cecilio y Afranio; el segundo representó la última etapa de la comedia togata.

-PLAUTO

-CECILIO

-TERENCIO

-AFRANIO, especialista en togata.

Cree Quintiliano que ningún comediógrafo romano se acercó a la variedad y riqueza de los griegos.

La afirmación de nuestro autor sobre la comedia latina sólo es posible mantenerla si llegó a conocer bien la comedia griega, especialmente la nueva y en concreto a su maestro Menandro. Es muy probable que así fuera.

En la Historiografía:

De los cinco historiadores nos quedamos solamente con dos, Salustio y Tito Livio. Es verdad que no dice nada acerca de ellos pero el hecho de que figuren en los dos primeros lugares supone una primacía sobre los tres restantes.

-SALUSTIO

-TITO LIVIO

-SERVILIO NONIANO

-AUFIDIO BASO

-CREMUCIO

Entre los oradores:

Es indudable que Cicerón destaca sobre esa selva de nombres con que nos abruma Quintiliano. Casi no hay página en su obra que no descubramos una cita del orador y hombre público a modo de ejemplo para el alumno romano. Se interesa sobre todo por sus discursos que debió haberlos leído en su totalidad. Extraña que no haya citado a los coetáneos de Cicerón y sin embargo tiene un recuerdo para figuras muy secundarias.

-CICERÓN, el modelo por excelencia. Domina como un rey en los tribunales; no es el nombre de un hombre, sino el de la elocuencia.

-ASINIO POLIÓN

-DOMICIO AFRO  
-JULIO AFRICANO  
-TRACALO  
-VIBIO CRISPO  
-JULIO SEGUNDO

De entre los filósofos:

De los cuatro filósofos, nos quedamos con dos. Es verdad que Cicerón abordó en sus obras infinidad de problemas relacionados con la filosofía, pero no es un filósofo en el pleno sentido de la palabra, puesto, que debemos reservar para Séneca, muy poco entendido o gustado por Quintiliano.

-CICERÓN  
-CORNELIO CELSO  
-CATIO, epicúreo.

-SÉNECA, no bien comprendido por Quintiliano<sup>934</sup>.

Una nómina respetable y aunque no haya una total correspondencia con las preferencias actuales, es indudable que aquéllos que considera mayores lo siguen siendo para nosotros. Estamos en presencia de una nómina de autores recomendados cuya lectura podía ser muy provechosa para los futuros oradores. De los autores latinos poco podemos decir. Quintiliano estaba mucho más cerca de ellos. Sin embargo, hay silencios como los de Nevio o Julio César, muy difíciles de justificar. También es extraño que cite a autores que nosotros consideramos muy secundarios y que de ellos no hayan quedado muestras interesantes. Parece estar más acertado en la selección griega que en la latina.

En el segundo capítulo del Libro décimo el autor habla de la imitación. De los autores dignos de ser leídos debemos aprender y tomar:

1. Su riqueza de palabras.
2. Variedad de figuras.
3. Método de construcción de frases.

Gran parte del arte se basa en la imitación, sin desconocer que lo primero debe ser la invención y después seguir lo que está bien inventado. Pues es merecedor de ser admirado aquello que consideramos es digno de imitación, como los niños imitan los rasgos de las letras para aprender a escribir, los músicos respetan la voz de sus

---

<sup>934</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 1, 45ss, pp. 28ss.

maestros y los agricultores tratan de imitar a aquellos que son los mejores especialistas en el cultivo. Ahora bien, es necesario tener mucho cuidado, ser prudente, disponer de sentido crítico.

La imitación por sí sola no basta; no nos podemos conformar con lo que otros han hecho sino que es preciso progresar y no estancarse, pues seguir fielmente la imitación conduce a un callejón sin salida. Los hombres más primitivos no tuvieron maestro al que imitar y sin embargo progresaron, y algo parecido debemos hacer nosotros, porque de lo contrario nos quedaremos atrasados y no legaremos nada a quienes nos sucedan. La literatura en Roma progresó y no se quedó estancada en la obra de Livio Andrónico, al igual que la historia está perfeccionada desde los secos *Anales* de los Pontífices, y lo mismo le ha ocurrido a la pintura. Ningún arte está igual que en sus comienzos, por eso no es conveniente considerar la imitación como la panacea universal, sólo con ella nada progresa y crece.

Lo mismo ocurre con la oratoria, donde con sólo la imitación no hay progreso alguno y esto se expresa en estas palabras meridianas:

*quod in orationibus quoque evenit. namque iis, quae in exemplum adsumimus, subest natura et vera vis, contra omnis imitatio facta est et ad alienum propositum commodatur*<sup>935</sup>.

Todo lo que es semejante a otra cosa siempre suele ser de menos valor que el objeto de la imitación; así las declamaciones escolares tienen poca fuerza comparada con los discursos, pues en éstos las materias son verdaderas y en aquéllas no. Lo mismo se puede decir de la lengua empleada, porque hay modelos cuya lengua está superada, bien porque algunas palabras están en desuso o se haya producido algún cambio, por eso lo mejor es seguir la costumbre, escribiendo con propiedad y que el nexa entre las palabras esté en relación estrecha con los contenidos.

Por lo tanto se debe tener presente a quien se va a imitar, porque algunos lo han hecho en pésimos autores, y además se debe tener en cuenta lo que se va a imitar de ellos. Y algo parecido ocurre con los buenos autores, también hay en ellos algo que no es digno de imitación, en consecuencia no se debe imitar la epidermis, la mera

---

<sup>935</sup> QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 2, 1ss, pp. 68ss.

apariciencia de las cualidades, lo que fluye en la superficie de los cuerpos. Porque si nos fijamos solamente en la apariencia externa de un discurso podemos ser

En lugar de	Esto otro
elevados, <i>grandes</i>	hinchados, <i>tumidi</i>
concisos, <i>pressi</i>	poco sustanciosos, <i>exiles</i>
fuertes, <i>fortes</i>	atrevidos, <i>temerari</i>
exuberantes, <i>laeti</i>	desmedidos, <i>corrupti</i>
equilibrados, <i>compositi</i>	petulantes, <i>exultantes</i>
sencillos, <i>simplices</i>	descuidados, <i>neglegentes</i>

Algunos oradores pretenden ser aticistas y superan en oscuridad a Salustio y Tucídides, lóbregos y secos que rivalizan con Polión, holgazanes y descuidados que se creen ser Cicerón.

También hay que medir las propias fuerzas y posibilidades. El que fuere apto para un estilo sencillo que no acepte otro distinto y quien lo fuere para uno dinámico no se deje seducir por el sencillo, porque tanto en un caso como en otro están condenados al fracaso. Tampoco se debe imitar a poetas e historiadores porque cada género tiene su ley; ahora bien el arte de la expresión hablada tiene algo de común con todos los géneros y eso sí debe ser imitado<sup>936</sup>.

Sigue dando una serie de recomendaciones válidas para la oratoria y su didáctica. Llega a la conclusión de que la imitación no está solamente en las palabras, sino que no se debe dejar el ornato, creador de belleza; así hay que cuidar los caracteres y los temas; en el *proemio*, qué se ha de tratar; la variedad es propia de la *narración*; la fuerza de la demostración y la habilidad para conseguir el aplauso se reserva a la *conclusión*. Si tenemos todo esto en cuenta, conseguiremos auténticas imitaciones a las que se añade las condiciones particulares de un sujeto, teniendo mucho cuidado de ir a lo esencial eliminando lo superfluo.

El tercer capítulo del Libro décimo, la formación del estilo, también es interesante. Quintiliano afirma que con los medios que se han señalado no lo tenemos todo; un buen orador, al igual que un buen escritor, no tiene más remedio que saber escribir y poner todo su empeño en conseguirlo. Así será capaz de improvisar en un momento determinado. Ahora bien, el ejercicio de la escritura requiere reposo, lentitud, pues sin

---

<sup>936</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 2, 12ss, pp.72ss.

ellos no se alcanza un buen estilo; pero una vez que se ha logrado un estilo recomendable, entonces se puede escribir deprisa.

Cicerón al ejercicio de escribir lo llamaba el mejor productor y maestro de la elocuencia; recomendaba escribir con atención y hacerlo muchas veces hasta conseguir dominar el arte de la escritura. Si se logra se puede llegar a:

1. Huir de la vana charlatanería.
2. Disponer de una disposición adecuada.
3. Conseguir ritmos variados.

El mismo Quintiliano recomienda prudencia, lentitud y solidez, pues así se irán mostrando los pensamientos y las cosas, las palabras entrarán en fácil correspondencia con los objetos que pretendemos designar y se seguirá la estructura rítmica de la frase. Doctrina similar a lo que Cicerón había expuesto en *De oratore*. Ocurre a veces que algunos no están satisfechos con nada, tratan de cambiarlo todo, manifiestan escasa confianza en sí mismos y así no se puede progresar en el arte de la oratoria<sup>937</sup>.

Se debe hacer como Demóstenes, que se apartaba a un lugar en el que nada se podía oír y por lo tanto nada se podía ver y así la mente la tenía ocupada en sólo la redacción de un discurso. Puede suceder en ocasiones que no es posible gozar del silencio necesario, pero no por eso hay que destruir lo que se ha hecho, sino dejarlo para mejor ocasión<sup>938</sup>.

Las *Instituciones oratorias o Sobre la formación del orador* constituyen el único tratado pedagógico de la antigüedad grecorromana, sin antecedentes en la estricta sistematización que le imprime Quintiliano, restaurando la imagen del verdadero orador y ofreciendo un completo método de formación.

---

<sup>937</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 3, 1ss, pp. 82ss.

<sup>938</sup> Cfr. QUINTILIANO, *op. cit.*, 10, 3, 12ss, pp. 86ss.

## CAPÍTULO SÉPTIMO

### OTROS AUTORES LATINOS. LOS GRAMÁTICOS

#### 1. LA TRAGEDIA EN OTROS AUTORES LATINOS

Sin constituir en ningún caso un corpus teórico, a diferencia de los ya examinados en el ámbito de la poética y de la retórica, podemos hallar también en determinados escritores latinos algunas reflexiones vertidas sobre la tragedia que reflejan que los romanos cultos pensaban en ella. Así como los griegos tenían muy clara la diferencia entre comedia y tragedia, sobre todo a partir de las teorizaciones de Aristóteles y Teofrasto, también los latinos establecieron con nitidez, aunque sobre presupuestos algo diferentes, la separación que existía entre ambas manifestaciones dramáticas. No vamos a encontrar en los textos citados ninguna teoría establecida, sino que su exposición nos sirve para comprobar la unanimidad existente en cuanto a la distinción y naturaleza de ambos géneros, y esto podemos perfectamente aplicarlo a las tragedias españolas aquí estudiadas para comprobar si responden, y en qué medida, al concepto clásico antiguo.

Plauto, como autor de comedias, en este caso el tipo de la *palliata*, el más importante y demás éxito, y adaptador de la Comedia Media y Nea griegas, tiene que justificar, en el prólogo del *Amphitruo*, el concepto de un género híbrido, una tragicomedia; por eso Mercurio, dirigiéndose a los espectadores, les dice que va a hacer un prólogo a una tragedia:

*Nunc quam rem oratum huc ueni primun prolonquar;  
post argumentum huius eloquar tragoedia.  
quid? contraxistis frontem quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deu'sum, commutauero.*

Y como el público se mostrase reticente y prefiriese una comedia, justifica certeramente la necesidad de acuñar una nueva denominación para un género híbrido:

*faciam ut commixta sit; "sit" tragicomoedia;*



*nam me perpetuo facere ut sit comoedia,  
reges quo ueniant et di, non par arbitror.  
quid igitur? quoniam hic seuos quoque partis habet,  
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.*

Puesto que en su pieza aparecen reyes y dioses, estos personajes son impropios de la comedia y ello se percibe como una excepción, pero el hecho de que haya un esclavo, la aparta de la tragedia, de ahí la denominación de la obra.

Algo parecido encontramos en la comedia *Captiui*, cuando en el prólogo hace una advertencia al público sobre la peculiaridad de la pieza:

*hi neque periuros leno est nec meretriz mala  
queque miles gloriosus; nec ueremini  
quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:  
foris illa extra scaenam fient proelia.  
nam hoc paene iniquomst, comico choragio  
conari desubito agere nos tragoediam.*

Plauto distinguía a la perfección el carácter de la tragedia del de la comedia y de sus diferentes subgéneros, y como él también Cicerón, por supuesto Horacio, Ovidio, Quintiliano, Plinio el Joven, Amiano Marcelino Jerónimo, Isidro y otros<sup>939</sup>.

Ovidio recoge en *Amores* 3, 1, poema en 35 dísticos, un debate entre la Elegía y la Tragedia, quienes bajo la alegoría de mujer contienden acerca de la necesidad de que el poeta escriba bien una elegía o una tragedia. El poeta está disfrutando de la naturaleza en un *locus amoenus* y tras poner el punto final a dicha contienda, le pide a la Tragedia

---

<sup>939</sup> POCIÑA, A. “La comedia latina: definición, clases, nacimiento”, en *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 1-26; *idem* “Caracterización de los géneros teatrales por los latinos”, *Emerita* 42 (1974) 409-47; *idem*, *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid 1988; *idem*, “Aspectos fundamentales de la tragedia latina”, en *El teatro grec i romà. VIII e Simposi. Reus...* 1985, Barcelona, SEEC, 1986, pp. 23-41.

paciencia porque desea terminar la obra que tiene entre manos. A. López<sup>940</sup> considera que el encarnar a ambos géneros en figura de mujer, no es un simple juego ni un adorno, puesto que ambos personajes se presentan muy concretos en sus rasgos diferenciales mediante los elementos más definitorios de los dos géneros contrapuestos.

Así la Elegía arremete contra la Tragedia y le replica ante lo que cree superioridad de la misma:

*Quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia, dixit  
me premis? an numquam non grauis esse potes?*

Y al mismo tiempo se define en sus rasgos esenciales:

*Sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido*

Ovidio parte de una tradición sólidamente establecida al enfrentar dos géneros literarios. Ya lo había hecho Cicerón en el *De oratore* y lo hallamos en Quintiliano. Y por lo que respecta a la personificación de los mismos, aparece en un epitafio dedicado a Plauto en el que se personifica la Comedia de la que él es el máximo representante.

Veamos más de cerca el poema. Ovidio se encuentra disfrutando de un entorno privilegiado:

*Yérguese una selva antigua a la que no tocó el hacha durante muchos años [...] Una fuente sagradas hay en medio y una caverna encaramada en sus riscos, y por todas partes los pájaros dejan oír sus dulces quejas.*

Es en esta circunstancia concreta cuando se allega a él la Elegía, “recogidos sus perfumados cabellos y -creo recordar- con un pie más largo que otro”. Alude al dístico

---

<sup>940</sup> LÓPEZ A. “Apuntes sobre la personificación poética de los géneros literarios en la Roma Clásica”, en *Retórica. Poética y Géneros Literarios*, Granada, Universidad, 2004, pp. 125-137.

elegíaco que está compuesto por dos versos anisosilábicos. También se acerca a él la Tragedia que aparece

*avanzando a dos zancadas; los cabellos le caían sobre su frente altanera y el manto le arrastraba por el suelo. Su mano izquierda movía de un lado a otro el cetro real; el alto coturno de Lidia calzaba sus pies.*

Está perfectamente caracterizada. Destaca el poeta su condición heroica y lo bravío de su mensaje. Ésta le incita a que abandone la Elegía y se dedique a construir tragedias, enriqueciendo la dramaturgia romana para la que está bien preparado. Le halaga con las siguientes palabras:

*Va siendo hora ya de que te muevas, empujado por un tirso más solemne [...] canta las hazañas de los héroes [...] Ahora consiga yo, la Tragedia romana, renombre gracias a ti; tu inspiración se ajustará a mis reglas. Eso dijo y apoyándose en sus coloreados coturnos, movió tres y cuatro veces la cabeza cubierta por densa cabellera.*

La respuesta de la Elegía no se hace esperar:

*¿Por qué, Tragedia orgullosa -dijo-, me humillas con palabras solemnes?, ¿es que no puedes dejar nunca tu solemnidad?*

Naturalmente el poeta pone punto final a este debate, anunciando que va a seguir componiendo su obra elegíaca pero que no descarta acercarse a la tragedia en mejor ocasión. Esta promesa la hará realidad por medio de la *Medea*, tragedia perdida, que fue elogiada por Quintiliano y Tácito:

*Os suplico a ambas por vosotras mismas que escuchéis con atención las palabras de quien os teme. Tú, por una parte, me honras con el cetro y con el elevado coturno; ya desde ahora en mis labios inspirados habrá grandiosas palabras. Tú, por otra, das*

*a mi amor una fama perdurable; así pues, quédate y a los versos largos añádeles los cortos. Concede, Tragedia, un breve plazo a tu poeta; tú eres trabajo eterno; lo que ella me pide es cosa de poco tiempo*<sup>941</sup>.

## 2. LOS GRAMÁTICOS

La explicación y comentario de las obras de los grandes poetas latinos a manos de los gramáticos y la misma actividad gramatical conducirá, en la antigüedad tardía, a la aparición de una doctrina diferenciada de los géneros literarios. Es el caso, bien conocido y estudiado<sup>942</sup>, de Donato y Diomedes, ambos del siglo IV d. C., de modo más amplio el segundo y más específicamente sobre los géneros dramáticos el primero.

El texto de Donato-Evancio, así llamado por razones de su transmisión, constituye un breve tratadito, repetitivo y desordenado, que precede al comentario de las comedias de Terencio<sup>943</sup>; se divide habitualmente por los editores en dos partes, de las que resaltamos lo más importante desde nuestro punto de vista. En la primera (*De Fabula*), después de tratar sobre el origen de la comedia y de la tragedia, y centrarse especialmente en los aspectos de la comedia, se dice lo siguiente acerca de sus diferencias con la tragedia:

*inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum imprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, ac in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur.*

---

<sup>941</sup> OVIDIO, *Amores y Arte de amar*, Ed. de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, Madrid Ed. Gredos, 2001, pp. 93-96; cfr. LÓPEZ, A. *op. cit.*; MAZZOLI, G. “Tragedia versus Elegia: Genesi e rifrazione d’una scena metapoetica ovidiana” (Am. 3,1) en SCHUBERT, W. eds., *Ovid Werk und Wirkung de W. Schubert*, Frankfurt am Main 1999, vol. I, pp. 137-51. Una alegoría de la Tragedia, también personificada en una mujer vestida a tal efecto, recita la Loa del Prólogo y el epílogo en la tragedia *La Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola.

<sup>942</sup> Cfr. HERRICK, M. T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1950; NEWELS, M., *op. cit.*, pp. 44ss.

<sup>943</sup> Cfr. VEGA, M<sup>a</sup> J., “El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento”, en *La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Estudios publicados bajo la dirección de M.<sup>a</sup> J. Vega, con la colaboración de C. Mazzucato y C. Esteve... Seminario de Poética Europea del Renacimiento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004, pp. 63ss.

Acerca de las partes de la comedia, una cuestión también muy difundida y debatida en la teoría renacentista, se observa:

*Comoedia per quattuor partes dividitur: prologum, protasin, epitasin, catastrophem. est prologus velut praefatio quaedam fabulae, in quo solo liceo praeter argumentum aliquid ad populum vel ex poetae vel ex ipsius fabulae vel actoris cómodo loqui; protasis primus actus initiumque est dramatis; epitasis incrementum processusque turbarum ac totius, ut ita dixerim, nodus erroris; catastrophe conversio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gerstorum*<sup>944</sup>.

En la segunda parte (*Excerpta de Comoedia*), además de insistir en puntos similares a los de la parte anterior, se subraya su naturaleza<sup>945</sup> y utilidad para la vida, reforzándolo con la autoridad de Cicerón e incluyendo una definición semejante de Livio Andronico, al tiempo que se acude a Horacio para testificar su origen (*ars*, vv. 275-288):

*1. Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum [...] comoediam esse Cicero ait imitationem vita, speculum consuetudinis, imaginem veritatis [...] 2. comoediae autem more antiquo dictae, quia in vicis huiusmodi carmina initio agebantur apud Graecos –ut in Italia compitaliciis ludicris– [...] apo tes comes, hoc est ab actu vital hominum, qui in vicis habitant ob mediocritatem fortunarum, non in aulis regiis, ut sunt personae tragicae. 3. Comoedia autem, quia poema sub imitatione vitae atque forum similitudine compositum est, in gestu et pronuntiatione consistit. 4. Comoediam apud Graecos dubium est quis primus invenerit, apud romanos certum: et comoediam et tragoediam et togatam primus Livius Andronicus repperit. 5. Et ait [L. Andronicus] esse comoediam cotidianae vital speculum, nec iniuria. nam ut intenti speculo veritatis liniamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem vitae consuetudinisque non aegerrime animadvertimus [...]*<sup>946</sup>

---

<sup>944</sup> DONATO, *op. cit.*, 4, 5, p. 22.

<sup>945</sup> Cfr. M.<sup>a</sup> J. VEGA, *op. cit.*, p. 67.

<sup>946</sup> DONATO, *op. cit.*, 5, 1-5, pp. 22s.

Y se recogen además múltiples observaciones acerca de la representación: escenografía, vestuario, acompañamiento musical. Como se advierte, en el texto se menciona la utilidad de la comedia para la enseñanza de la vida, su carácter de representación de costumbres, su imitación de la vida<sup>947</sup> y su vinculación con la escena. En cambio está ausente cualquier relación con la risa.

Por su parte, el texto de Diomedes, contemporáneo de Donato y autor de un *Ars grammatica*, fue también abundantemente utilizado por los estudiosos renacentistas, incorporado a los escritos prologares de Terencio, a partir del italiano Badio Ascensio (1502). Ofrece noticias valiosas para la historia de los géneros literarios greco-latinos, que trató el autor en el capítulo *De poematibus*<sup>948</sup>. Merece especial atención su esquema clasificatorio de los géneros, según tres tipos fundamentales (dramático, épico, lírico) y distintas subclases, al inicio del capítulo:

*Poematos genera sunt tria. aut enim activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimeticon, aut enarrativum vel enuntiativum, quod Graeci exegeticon vel apangelticon dicunt, aut commune vel mixtum, quod Graeci koinon vel mikton appellant. dramaticon est vel activum in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione, ut se habent tragicae et comicae fabulae; quo genere scripta est prima bucolicon et ea cuius initium est 'quo te, Moeri, pedes?' exegeticon est vel enarrativum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia. Koinon est vel commune in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssia tota Homeri et Aeneis Vergilii et cetera his similia [...] Koinou vel communis poematos species prima est heroica, ut est Iliados et Aeneidos; secunda est lyrica, ut est Archilochi et Horatii*<sup>949</sup>.

Se trata de clasificaciones basadas en la forma externa de los poemas. En el género *activum vel imitativum* se incluyen variedades no representables, señal de que se había

---

<sup>947</sup> El *dictum* ciceroniano, abundantemente recogido en los autores renacentistas, atribuyéndolo o no a su autor, se reconoce en *pro Sex. Roscio Amerino* 47s.: [...] (hablando del joven Eutico, personaje de una comedia de Cecilio Estacio) *Etenim haec conficta arbitrator esse a poetis, ut effictos nostros mores in alienis personis expressanque imaginem vital cotidiana videremus*. 48. *Age nunc, refer animum sis ad veritatem [...]*

<sup>948</sup> Cfr. DIOMEDES, *Artis grammaticae Libri III: Grammatici Latini ex recensione H. Keilii I*, Hildesheim, G. Holms, 1961, p. LIV: el editor reconoce este capítulo como procedente de Suetonio.

<sup>949</sup> DIOMEDES, *op. cit.*, pp. 482s.

perdido la relación de la comedia y de la tragedia con lo escénico. Pese a ello se mantiene el eco de la tradición aristotélica en cuanto a los contenidos de los dos géneros dramáticos mayores, y la diferencia entre ambos:

[...] *Tragoedia est heroicæ fortunæ in adversis comprehensio. a Theophrasto ita definita est, tragoedia estin heroices tyches peristasis [...] Comoedia est privatae civilisque fortunæ sine periculo vital comprehensio, apud Graecos ita definita, comodia estin idiotikon pragmaton akindynos perioche [...]*<sup>950</sup>

Estas aportaciones de los gramáticos, junto con las ideas ya examinadas, irán configurando de manera fundamental la doctrina tradicional sobre la comedia y tragedia, e inspirando incluso la práctica poética y dramática, hasta el momento en que sobrevenga el redescubrimiento de la *Poética* aristotélica. La obra de Aristóteles contribuirá a iluminar todo lo precedente, intentándose el consenso entre las autoridades antiguas grecolatinas, y entre éstas y los teóricos y la realidad poética contemporánea. Surgirán así en los teóricos renacentistas definiciones e interpretaciones eclécticas, mezcla de diversas tradiciones. La nota predominante en todo ello es definir ambos géneros, tragedia y comedia, como enteramente opuestos. Estas caracterizaciones tendrán un significado especial en la teoría dramática española de los siglos XVI y XVII, ya que dos de las acepciones fundamentales del género comedia, además de la clásica, serán la de “teatro” en general, y la de “comedia española”, es decir, “tragicomedia”.

---

<sup>950</sup> DIOMEDES, *op. cit.*, pp. 487s.

## CONCLUSIONES

En la primera parte de nuestra tesis hemos partido de las reflexiones sobre la poesía en general y sobre los poetas en el mundo griego, formuladas por los propios poetas o por los filósofos y pensadores, principalmente interesados en su función social, orígenes del fenómeno poético y conciencia incipiente de una técnica. Se encuentran asimismo las primeras referencias a los géneros literarios. Destacan en este contexto las ideas expresadas en los diálogos de Platón, sin que constituyan un verdadero corpus, pero anticipando, sin embargo, problemas que serán capitales en la estética y teoría literaria modernas. Sobre los precedentes de su maestro Platón, las obras aristotélicas acerca de las artes del discurso, especialmente la *Poética* y la *Retórica*, constituyen una contribución de valor fundamental a la teoría y a la técnica literarias, en especial de la poesía. La poética, con enfoque filosófico y analítico, aun tratando de la poesía en general (que, en parte, el autor identifica con la mimesis y a la que atribuye el placer como causa y finalidad) así como de sus diferentes especies, está especialmente centrada en el análisis de la tragedia y sus distintos componentes. En ella el autor se remite a la retórica como arte más desarrollada, a la que el poeta puede acudir no sólo para el dominio de la expresión verbal -estrategias estéticas-, sino para aprender las estrategias psicológicas consistentes en el tratamiento de los caracteres y de las pasiones. La poética aristotélica suministra a la vez criterios formales y de contenido para la clasificación de los géneros literarios. Convertidas en corpus doctrinal, sus ideas se transmiten a Roma a través del Helenismo, con especial insistencia en la tragedia y en los tragediógrafos. Al mismo tiempo se desarrollaban entre los peripatéticos y en el mundo helenístico reflexiones sobre el estilo que tan importantes frutos darían bajo el Principado y el Imperio romanos, y se constituía entre los alejandrinos un canon para cada género conducente a consagrar la imitación como principio literario. También es creación de época post-aristotélica un repertorio de obras en lengua griega, pero pensadas igualmente para el mundo romano, en las que el tratamiento de la expresión verbal y el estilo se convierten en contenido fundamental de los tratados técnicos a excepción sobre todo de el Anónimo *Sobre lo Sublime*. En éste halla también un lugar importante como fuente de sublimidad la capacidad de tener grandes pensamientos y de pasión vehemente, junto a otras cualidades relacionadas con el arte. En general, estos tratados, que ejemplifican frecuentemente



con obras poéticas, entre ellas tragedias, ofrecen una panorámica muy amplia de los estilos y formas estilísticas.

El análisis de los teóricos latinos suministra, desde nuestro punto de vista, sobre todo una aportación fundamental al tratamiento de la *elocutio* por parte de los poetas, destacando sobre manera el uso de las figuras y la doctrina del ritmo y de la sonoridad verbal. Igualmente son deudores, sobre todo en el caso de los tratados más amplios, de un planteamiento estructural de la organización del texto y su orientación a los posibles efectos sobre los espectadores.

Horacio transmite al mundo romano las ideas griegas sobre la poesía, el poema y el poeta, entre ellas las formulaciones aristotélicas pergeñadas a través del Helenismo, con especial insistencia en la perfección técnica y en la coherencia interna de la obra artística. De excepcional importancia es también el tratamiento y exigencias para cada género poético, aunque para él es esencial asimismo el metro como medio diferenciador. En su *ars*, el género de la tragedia recibe un notable tratamiento teórico y crítico, impulsando además la creación y la representación teatral. Son especialmente significativas sus enseñanzas sobre la naturaleza, finalidad y componentes de la poesía, la unidad y simplicidad de la obra artística, su extensión, el tratamiento de los caracteres y el lenguaje apropiado a cada personaje y las intervenciones del coro.

La obra de Quintiliano ejemplifica cómo los teóricos latinos se decantaron más por la retórica que por la poética como cuerpo doctrinal. La primera, de un mayor sentido práctico y más en la línea del carácter, la cultura y la sociedad romanas, ofrecía un arte completa de la elocuencia, exhaustiva y sistemáticamente elaborada en el caso de la *Institutio*. Los romanos no fueron tan proclives a los estudios teóricos en la línea de la poética, quizá porque la épica y el teatro, como géneros de importancia para la vida ciudadana, fueron sobre todo manifestaciones arcaicas, especialmente el segundo. El intento de renovar la tragedia en la época de Augusto fue un desideratum manifestado esencialmente por Horacio; nada queda de ella y hemos de llegar a Séneca, cuyas tragedias fueron creadas como tales, al margen del problema de su representación en la época. En la retórica, sin embargo, encontramos muchos aspectos aprovechables para el estudio de la tragedia, especialmente todo lo referente al uso y enriquecimiento de la lengua, y también determinadas actitudes del orador que se confunden con las del actor, y con el fin y oficio del dramaturgo.

Transmisores de la teoría y la técnica poéticas en la Antigüedad, especialmente en el Imperio romano, son los gramáticos. Sus comentarios a los grandes poetas latinos

darán lugar a la aparición de una doctrina diferenciada de los géneros literarios, incluidos los de la poesía dramática, en especial las comedias de Terencio; por oposición a ella, queda también caracterizada parcialmente la tragedia.

**SEGUNDA PARTE: TEORÍAS DRAMÁTICAS DE LOS  
SIGLOS XVI Y XVII**

## CAPÍTULO OCTAVO

### TEORÍA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVI

#### 1. INTRODUCCIÓN

##### 1. 1. Retóricas. Traducciones de las poéticas de Aristóteles y de Horacio

Antes de que pudieran difundirse las doctrinas de los preceptistas, la Retórica como ciencia había dado lugar a un corpus de obras muy importantes en las que se allanaban numerosos problemas que más tarde afectarían a la poética. Por lo pronto la retórica canaliza las ideas discutidas por los filósofos platónicos, escolásticos, místicos e incluso independientes que habían discutido sobre la belleza, su distinción con relación al bien y la verdad, acerca del arte, sobre el concepto de forma, pero a quienes nunca se les había ocurrido la idea de considerar las artes liberales en relación con las manifestaciones de la belleza. Esta misión estará reservada a la retórica de los humanistas de la primera generación.

El primer estudioso es E. A. de Nebrija, difusor de la doctrina de los tres grandes retóricos de la antigüedad, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, en su *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio...* (Alcalá, 1515). A nosotros no nos sirve, porque no trata ni de los tropos ni de las figuras, cuyo estudio considera propio de la gramática. La primera retórica completa es la de L. Vives, *De ratione dicendi* (Brujas, 1532), donde se someten a revisión y discuten todos los problemas incursos en los tratados de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano.

Algunas de las ideas expresadas por Vives presentan gran originalidad, pues no manifiesta servilismo con relación a los antiguos. Por ejemplo, con respecto al estilo:

*Tampoco puede sostenerse la antigua división del estilo en sublime, medio e ínfimo, como si se tratara de hacer alguna división de los ciudadanos mediante el censo. Las virtudes del estilo son muy variadas: unas dependen de la elección de palabras, otras del contexto y del número, otras de las figuras, otras de la fuerza y agudeza de la argumentación, otras de la abundancia, otras de la gravedad de la sentencia; por*

*consiguiente, no pueden ser tres los estilos, sino infinitos [...]*<sup>951</sup>

Tampoco está muy conforme con quienes consideraban que lo poético está relacionado con el verso y los que carecen de él forman parte de lo prosaico:

*La prosa de Platón, aunque no esté medida, merece por su elevación sobrehumana y por la magnificencia de conceptos y de palabras que la esmaltan, ser tenida por un poema, mucho más que la elocución de los poetas cómicos, que, fuera de la tenue versificación, apenas se distingue de la prosa familiar y doméstica*<sup>952</sup>.

Muy interesantes son sus opiniones sobre la mimesis y el excesivo apego a los clásicos que impiden al verdadero creador seguir su propio camino:

*¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria, no atreverse a salir de la cruel dominación de un modelo, aunque el asunto nos lleve a otra parte, y el tiempo y los oyentes y la generosa naturaleza del ingenio nos den continuamente voces de libertad?*<sup>953</sup>

La labor de Vives consistió en renovar la relación que unía la retórica con las ciencias filosóficas. Reduce la materia de la retórica al *sermo*, es decir, a la adaptación de las palabras y de las ideas a cada fin, por eso incluye en ella, aparte de los discursos que le son propios, las epístolas, los apólogos, las novelas y la poesía.

No tiene un tratado específico de poética pero es posible espigar ideas interesantes en varios apartados de su retórica. Así se muestra partidario de la verdad en el arte. Recomienda los asuntos religiosos para la poesía. Se muestra rigorista en exceso con respecto a la moralidad de la fábula. Cree que el teatro de su tiempo es superior al de la antigüedad clásica por el interés del argumento y la utilidad moral. Considera ejemplar la tragicomedia *La Celestina* por su desenlace.

Fueron continuadores de su labor Fadrique Furió, autor de unas *Instituciones Rhetoricae* (Lovaina, 1554) y Antonio Lull, al que veremos por su teoría acerca del

---

<sup>951</sup> Apud MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Madrid 1942, p. 153.

<sup>952</sup> Apud MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 153.

<sup>953</sup> Apud MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 154.

ornato, autor de unos *Progymnasmas* o ejercicios retóricos y un extenso tratado *De Oratione Libri Septem* (Basilea, 1558?), en el que sigue a Hermógenes, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano y a un antepasado suyo, Raimundo Lulio. Hace una nueva clasificación de las figuras, busca razones filosóficas para la división de los géneros, analiza las facultades humanas de las que depende la elocuencia, habla por extenso de las ideas estilísticas hermogénicas.

Sebastián Fox Morcillo, platónico por excelencia, expuso en sus diálogos *De imitatione seu de informandi styli ratione Libri II* (Antverpiae, 1554), sus apreciaciones en torno al principio de imitación y al modo de formar el estilo. Conversan en los alrededores de Lovaina, Francisco, hermano del autor y Gaspar Enuesia, un doble de Fox Morcillo y defensor de su propia doctrina. Admite para el principio de imitación que es necesario tomar un modelo y convertirlo en sustancia propia, ya que el fundamento de la imitación está en cierta semejanza de naturaleza a fin de que se pueda imitar diestramente a otro: imitar no es otra cosa que meterse en el espíritu, las costumbres y la naturaleza del autor que uno haya aprobado (Fox Morcillo, *De imitatione* 12v-13v)<sup>954</sup>

Muchos otros continuaron la labor de los humanistas iniciales y ampliaron el campo de la retórica a la oratoria sagrada, como Alfonso García Matamoros, o bien fueron refundidores de las doctrinas de la antigüedad acomodándolas a su tiempo, como Benito Arias Montano. Por consiguiente, vemos cómo los estudiosos de la retórica se adelantan a los preceptistas y desbrozan el camino para que otros emprendan lo que a ellos no les había interesado.

En líneas generales, no aparece en nuestro siglo XVI un corpus teórico en torno a la tragedia lo suficientemente denso como para que pudiera informar a sus creadores y ni siquiera los mismos autores, cuando teorizaron, fueron capaces de profundizar en las doctrinas clásicas sobre dicho género dramático. En consecuencia, no podemos hablar de la existencia de un grupo de trágicos con conciencia de constituir una escuela a la manera de las que existieron en el siglo XVII. No hubo un guía ni como creador ni como teórico. Los verdaderos preceptistas o son de muy a finales del siglo XVI o bien penetran en el siglo XVII cuando ya la tragedia ha pasado a ser historia.

Podemos afirmar que los estudiosos españoles de la antigüedad no se apartan del ideal creado por los humanistas en general, y en cuanto al teatro, se adhieren a las

---

<sup>954</sup> V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español* (con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de S. Fox Morcillo) Sevilla, 1994, pp. 185ss.

doctrinas aristotélico-horacianas consideradas como lo más perfecto en cuanto representación dramática y, en consecuencia, dignas de imitación. Más tarde vendrán los preceptistas italianos quienes en mayor o menor medida comentan y completan a Aristóteles.

Lo primero que se debió hacer para que el humanismo se asentara, fue disponer de la traducción de las obras de Aristóteles y Horacio respectivamente, en especial el primero por estar escrito en una lengua menos conocida que la latina. En efecto, se afirma que Juan Páez de Castro, cronista y secretario de Felipe II, hizo una traducción de la *Poética* que no se nos ha conservado, o por lo menos se dedicó al estudio de los textos aristotélicos y es muy probable que se empeñara en traducirlos.

La otra obra aristotélica de cierto interés por sus noticias y observaciones acerca de la elocutio, la *Retórica*, sabemos que fue traducida por Francisco de Escobar, maestro de Juan de Mal Lara, pero no disponemos de ninguna noticia fidedigna acerca de dicha versión. Ya a finales de siglo y entrado el XVII, disponemos de las versiones latinas de las obras de Aristóteles realizadas por Vicente Mariner, bibliotecario y traductor, y también se hace por esta época una traducción al español de la *Poética* a cargo de Alonso Ordóñez, si bien no fue impresa hasta 1626. Para que quede completa esta nómina, conviene tener presente que la traducción de la *Poética* que se atribuye a J. P. Martín Rizo, basada en la latina de D. Heinsio, es inexistente, por mucho que haya sido citada por varios autores, incluyendo a Menéndez Pelayo, según ha demostrado García Yebra<sup>955</sup>.

Tampoco fue muy pródigo el siglo XVI en traducciones del *Ars Poetica* de Horacio. Luis Zapata (Lisboa 1592) y Vicente Espinel (Madrid 1591) son considerados los primeros en este menester. La versión de L. Zapata es inferior a la del poeta Espinel. La versión de Tomás Tamayo de Vargas es más tardía y por lo tanto no cuenta para esta época. La obra de Horacio contó además con un comentarista tan importante como El Brocense, autor de dos versiones en las que se estudia la *Epístola*, el *De Auctoribus interpretandis sive de Exercitatione* (1558) y mucho después unas *Anotaciones* (1591). También hemos de tener en cuenta, aunque no apareciera editada en España, la obra de Tommaso Correa, *In librum de Arte Poetica. Q. Horatii Flacci explanationes* (Venecia, 1587).

---

<sup>955</sup> Cfr. GARCIA YEBRA, V. *op. cit.*, pp. 69s.

Llega el momento, muy a finales del siglo XVI, incluso muy a comienzos del siguiente, cuando irrumpen en el escenario las preceptivas, quizá impulsadas por la importancia y desarrollo adquirido en Italia, tal vez porque el ambiente era propicio, como lo demuestra la existencia de la tragedia que se adelanta a la exposición de los teóricos. Algunas de estas preceptivas o poéticas son tratados de métrica y versificación, tienen que ver con la *elocutio*, y dicen muy poco con relación a la tragedia, por ejemplo el *Arte Poética Española* (1592) de Juan Díaz Rengifo y otros como Miguel Sánchez de Lima (1580) y Jerónimo de Mondragón (1593).

La auténtica obra de Díaz Rengifo tuvo la desgracia de ser corregida y aumentada en el siglo XVIII con motivos raros, transformándose en un manual de rimas frecuentado por los copleros, pero que desde su origen contiene un arte métrica bastante completo para su tiempo, inspirándose no sólo en Antonio de Tempo sino en Aristóteles, Escalígero y otros preceptistas menos conocidos. Contiene su tratado muy pocas ideas en torno a la poesía e incluso no es muy original en su planteamiento sobre la Poética. Con respecto a los poetas considera necesario que estén dotados de ciertas condiciones: imaginación vehemente, furor y agudeza de ingenio.

En suma, la poética no tuvo entre nosotros la importancia y difusión que alcanzó la retórica, ampliamente cultivada por la primera generación de humanistas, que no sólo están pensando en la oratoria sino que están haciendo extensiva su doctrina a otros géneros literarios como el teatro o la restante poesía. Los estudiosos de la retórica y los de la métrica difundieron el arte de la *elocutio*, necesario para cualquier creación literaria.

Ahora bien, no podemos desdeñar las ideas popularizadas por los creadores literarios, poetas y dramaturgos, los cuales se acercan a considerar la tragedia en la línea del interés suscitado por su cultivo. En este sentido no deja de tener importancia, y así ha sido valorada por los estudiosos<sup>956</sup>, la concepción que de la tragedia tenían Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués.

---

<sup>956</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A. *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1961.



## 1. 2. Ideas poéticas en los creadores literarios: Lupericio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués

### 1. 2. 1. Lupericio Leonardo de Argensola

Lupericio Leonardo de Argensola, poeta y dramaturgo aragonés, fue un hombre preocupado por la forma, por la historia y creía que la creación literaria debía estar al servicio de la filosofía moral. Según la costumbre de la época, también se sintió atraído por las teorizaciones; así en dos discursos pronunciados en la Academia zaragozana, deja caer sus ideas sobre la poesía y su interés por cuestiones históricas<sup>957</sup>. En 1597 dirigió un *Memorial a Felipe segundo contra la representación de las comedias* y en él ataca a los comediantes por su ignorancia y a los autores por llevar a escena cosas que son impropias. Destacamos el siguiente párrafo:

*Con las comedias se hacen los ignorantes capaces de muchas historias [...] unas veces acaece esto por ser los que hacen las comedias por la mayor parte indoctos, y por variar manjar al gusto del público añaden a las historias cosas impropísimas, y aun indecentes y mal sonantes*<sup>958</sup>.

En la *Loa* recitada por la Tragedia como personaje y puesta al frente de su tragedia *Alejandra*<sup>959</sup>, deja caer algunas ideas interesantes sobre este género dramático y al mismo tiempo que demuestra el conocimiento de lo clásico, acepta las innovaciones introducidas por el cambio de gustos y de tiempo:

*Estas tocas sangrientas, y corona,  
y la lucida espada de dos cortes,  
os descubre mi nombre que es Tragedia,*

---

<sup>957</sup> Cfr. PORQUERAS MAYO, A. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, 1986, pp. 161ss.

<sup>958</sup> *Memorial dirigido a Felipe II contra la representación de las comedias*, en *Obras sueltas. Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid 1889, pp. 279ss.

<sup>959</sup> Cfr. NEWELS, M., *op. cit.*, pp. 161-163.

*nacida de desgracias de los Príncipes,  
imbentada al principio por los griegos,  
celebrada después por los latinos,  
y puesta en perfección por muchos otros,  
como fueron Eurípides, y Sófocles,  
y nuestro celebrado Español Séneca.  
Quiere decir que Tespis fue mi padre,  
y que nací en las fiestas del dios Baco:  
y al fin es mui antigua mi prosapia  
y de más gravedad que la comedia.*

A pesar de conocer la doctrina poética aristotélica, hace caso omiso de ella para seguir las tendencias manifiestas en su tiempo y actuar con cierta libertad:

*El sabio Estagirita da liciones  
cómo me han de adornar los escritores;  
pero la edad se ha puesto de por medio,  
rompiendo los preceptos por él puestos,  
y quitándome un acto, que solía  
estar en cinco siempre dividida;  
me han quitado también aquellos coros  
que andaban de por medio entre mis scenas;  
y a la verdad no siento yo esta falta  
por no cobrar el nombre de prolija.*

Por lo tanto, de la tragedia queda solamente el final catastrófico y el camino que conduce a él:

*que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,  
embidias, inclemencias, y rigores.*

Al final de la pieza aparece de nuevo la Tragedia, resumiendo en un epílogo la enseñanza moral que se desprende de aquélla.

Es partidario de ampliar la temática propia de la tragedia clásica lo que supone un atentado al principio de verosimilitud.

Lupercio Leonardo de Argensola construyó sus tragedias como se desprende de su concepción de este género dramático: a la manera española, a caballo entre la antigüedad y la modernidad.

### **1. 2. 2. Andrés Rey de Artieda**

Rey de Artieda, en la epístola *Al ilustré señor don Tomás de Vilanova*, situada en los preliminares de su tragedia *Los amantes*<sup>960</sup>, se lamenta de la situación en la que se encuentra la escena. Nos habla de la pobreza del vestuario, de la incomodidad del lugar en el que se representaba, de la escasez de medios, aunque hace la salvedad de que en la tragedia los recursos eran mejores. Y partiendo de esta realidad, aprovecha la epístola para exponer una serie de ideas muy interesantes.

Parece ser que Rey de Artieda concede especial interés a un capítulo clave de la mimesis, el decoro, por la sencilla razón de que es la primera idea a la que alude:

*la cual ni sufre estado humilde o chico,  
ni habla jamás de cosa que no sea  
verdad, o no lo llegue a ser tantico.  
Y así, ni en la tragedia de Medea,*

---

<sup>960</sup> *Teatro Clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Edición y prólogo de T. FERRER VALLS, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. 7-9.

*ni en las demás, guardándose el decoro,  
añadir o quitar fue cosa fea.*

El valenciano se centra en dos ideas fundamentales: la primera es que la tragedia no puede tener ningún contenido humilde, por lo tanto, entendemos que ha de ser elevado; tampoco se puede faltar a la verosimilitud o, en todo caso, si existe algún defecto, que sea leve como vemos en la tragedia *Medea* a la que no se le ha añadido ni se le ha quitado nada de su esencia primera.

A continuación, Artieda hace referencia a uno de los elementos utilizados para llevar a cabo la imitación trágica, que él no tuvo en cuenta pero que algún coetáneo sí lo incluyó en sus tragedias. Nos referimos a la presencia o ausencia del coro:

*Había entre los autos coro, y coro  
el cual, hablando al pueblo, despertaba  
el sentimiento, lágrimas y lloro.*

*Pero como lo antiguo al fin se acaba*

.....

*Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra,  
aunque impresos los vi, no ha muchos meses,  
en dos Nises, que así el autor las nombra.*

Rey de Artieda comienza reconociendo la importancia que el coro tiene en la tragedia, pues ayuda a conseguir el placer propio de este género teatral que no es otro que suscitar temor y compasión. Por consiguiente, el poeta está otorgándole a este elemento cualitativo de la tragedia la misma importancia que le concedían los clásicos: ayudar a la expresión del pensamiento inherente en toda tragedia de modo que el coro, desde este punto de vista, es un actor más y contribuye al desarrollo de la acción. Ahora bien, que este autor concibe el arte dramático en general, y en particular la tragedia, bajo unos presupuestos a caballo entre la hispanización estructural del género

y el respeto a determinadas exigencias postuladas por los clasicistas se pone de manifiesto en el verso *pero como lo antiguo al fin se acaba*, pues apostilla que ya en su época se tendía a eliminar el coro, no obstante, esta tendencia era ciertamente reciente pues nos dice que en las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez sí aparecen, tragedias del año 1577, por lo tanto tragedias publicadas tan solo cuatro años antes de *Los amantes*.

Los siguientes versos viene a ahondar en esta antítesis entre el teatro antiguo y moderno:

*Mas como lo que montan, señor, peses,  
volvemos a los coros es volvemos  
los graves y antiquísimos arneses.*

Otro aspecto que trata y que afecta a la estructura de una obra dramática es la división en actos, donde él trata de justificar la razón que le impuso dividir *Los amantes* en cuatro actos cuando la había pensado para dos:

*siguiendo el uso y plática española,  
de mi tragedia hacer dos partes hube.  
Pero porque cualquiera dellas sola  
cansar pudiera, la razón y el uso  
(digo español) en otras dos partióla.*

Este dramaturgo no intentó ser original en la división en actos. Él mismo dice que se propuso seguir *el uso y plática española*, una de cuyas direcciones apuntaba hacia la constitución de los actos como entidades dramáticas de considerable independencia. Había antecedentes de poca importancia, pero la división de la obra de teatro en tres

actos entra en España definitivamente con Virués y Argensola, como resultado final de un proceso claramente fluctuante<sup>961</sup>.

Una vez abordados los aspectos formales expuestos, Artieda se detiene en analizar y justificar al mismo tiempo la transgresión consciente que él comete en su tragedia *Los amantes* con la condición de los personajes en la tragedia clásica, pues en ésta han de ser reyes y príncipes, aunque esto no era obstáculo para que aparecieran monstruos mitológicos que nada tenían que ver con la condición real:

*si la materia dicen que no es alta,  
pues para hablar de príncipes y reyes  
el nombre y reino a los Amantes falta,  
miren los que ordenaron esas leyes  
que sacar al teatro un Minotauro  
fue mandarnos tratar con semibueyes.*

Y con esta salvedad trata de justificar que sus personajes sean un caballero y una dama; si nosotros los contemplamos a la luz de las condiciones sociales de la España del siglo XVI, el estar provisto de honra era justificación suficiente para con ellos hacer una tragedia:

*Aquí no hay hidra, ni centauro,  
sólo hay un caballero y una dama,  
que pretenden ganar a Laura el lauro.*

Finalmente, el valenciano aborda una cuestión que forma parte de la acción y que hemos de integrar en la estructura. Se trata de su referencia al final del nudo y al

---

<sup>961</sup> Este proceso se puede observar en Cervantes: *Los Baños de Argel* tiene cinco actos; *la Numancia*, cuatro; y *la Batalla naval*, tres.

desenlace, coincidiendo en esto con lo que sobre ello dicen Aristóteles y Horacio. Así, partiendo de su propia obra que es una tragedia amorosa, afirma:

*Es la fuerza de amor encarecerte,  
y fuerzas que a cualquiera destos hace,  
pues por vencerle mueren de una suerte;  
y mostrar lo que importa y satisface  
a la fama triunfar hoy de la Parca,  
que este ñudo castísimo deshace.*

No quedaría completa una visión de conjunto de la tragedia tal y como la concibe A. Rey de Artieda si no hiciéramos mención a las ideas dispersas que sobre la misma encontramos en la *Epístola al Ilustrísimo Marqués de Cuellar sobre la comedia*<sup>962</sup>, si bien ya en el mismo título el poeta deja claro que se trata de una poética referida fundamentalmente a la comedia. Hemos de tener presente que la primera epístola que recoge su corpus teórico está escrita por la misma fecha en la que redacta *Los amantes*, (poco antes de 1581), mientras que esta segunda es posterior (1605)<sup>963</sup>, por lo que no debe extrañarnos que su lectura nos sitúe en un momento en el que ya se ha afianzado la escuela valenciana e incluso la comedia de Lope de Vega.

En primer lugar, encontramos una idea clarísima de la base en la que se sustenta la tragedia, según la concibieron los teóricos clásicos, cuando afirma que los

*[...] placeres y contentos  
[...] pasan como rápido torrente  
Y rematan con trágicos portentos*<sup>964</sup>.

---

<sup>962</sup> Cfr. FERRER VALLS, T. *op. cit.*, pp. 61-66.

<sup>963</sup> La publicó dentro de su obra *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, por Ángelo Tauanno, 1605, 4º.

<sup>964</sup> FERRER VALLS, T. *op. cit.*, pp. 61-66.

Quien consigue esto, es decir, que un personaje o personajes pasen de la dicha al infortunio es

*[...] un filósofo poeta,  
sagaz de ingenio, claro y elocuente*

de modo que

*El que no fuere tal no se entremeta  
en lo que es apurar moralidades,  
porque requiere habilidad perfecta  
para pintar conforme las edades  
el vicio y la virtud que predomina  
y enjerir las mentiras con verdades.*

Rey de Artieda se refiere a ideas que tienen que ver con la formación del dramaturgo en la línea de lo que Horacio decía refiriéndose a la formación de los poetas, sin desdeñar la dicotomía *ars/ingenium* tal como se desprende de los versos transcritos. El autor también está insistiendo en la necesidad de crear los caracteres atendiendo a la edad de los personajes, *para pintar conforme las edades*, adscribiéndose a esa tendencia que fijaba los distintos comportamientos de los personajes de acuerdo con la edad de los mismos. La huella horaciana también es meridiana en el verso *el que no fuere tal no se entremeta* que esconde con fina ironía el rechazo de aquellos autores que se acercan al cultivo de las letras sin tener calidad ni formación para dicha empresa.



### 1. 2. 3. Cristóbal de Virués

Virués también nos dejó las claves de su planteamiento dramático en el prólogo de su tragedia *La gran Semíramis*<sup>965</sup>. Todas sus tragedias, a excepción de *Elisa Dido*, van precedidas de un prólogo, que ha de entenderse como una especie de guía de lectura de las mismas.

Parte del principio de imitación y para ello vincula, al igual que Horacio, la poesía con la pintura:

*Como el sabio pintor en varias formas  
con los colores y pinceles muestra  
de fuertes y prudentes capitanes,  
de poderosos príncipes y reyes,  
las célebres vitorias y altos triunfos  
dignos de eterna y memorable historia,  
para dechado de las almas nobles  
que al punto ecelso de virtud aspiran,  
así el poeta con divino ingenio,  
ya con una invención cómica alegre,  
ya con un caso trágico admirable  
nos hace ver en el teatro y sena  
las miserias que traen nuestros pechos,  
como el agua del mar los bravos vientos.*

A continuación, alude a la enseñanza moral como finalidad de toda obra dramática:

---

<sup>965</sup> Cfr. FERRER VALLS, T. *op. cit.*, pp. 73-74.

*así el poeta con divino ingenio,  
ya con una invención cómica alegre,  
ya con un caso trágico admirable,  
nos hace ver en el teatro y sena  
las miserias que traen nuestros pechos,  
como el agua del mar los bravos vientos.  
Y todo para ejemplo con que el alma  
se despierte del sueño torpe y vano  
en que la tienen los sentidos flacos,  
y mire y siga la virtud divina.  
Con este fin, con este justo intento  
hoy en su traje trágico se ofrece  
la vida y muerte de la gran Semíramis,  
tirana reina de la grande Asiria.*

Virúes se vanagloria de haber escrito la tragedia a la que precede este prólogo en un estilo nuevo y de haber sido el primero en reducir la tragedia a tres actos. Aunque su condición de iniciador en esta cuestión puede no ser exacta históricamente, lo importante es que autores posteriores le seguirán imputando este mérito. También rechaza las unidades de tiempo y lugar, puesto que afirma que los hechos que conforman cada jornada acontecen en lugares y lugares distintos. En cuanto a la unidad de acción, podemos advertir que no es muy riguroso en su cumplimiento porque afirma que cada jornada de esta tragedia se puede considerar como una tragedia independiente:

*Y solamente, porque importa, advierto  
que esta tragedia, con estilo nuevo  
que ella introduce, viene en tres jornadas*

*que suceden en tiempos diferentes:  
en el sitio de Batra la primera,  
en Nínive famosa la segunda,  
la tercera y final en Babilonia.  
Formando en cada cual una tragedia,  
con que podrá toda la de hoy tenerse  
por tres tragedias, no sin arte escritas.*

Finalmente, recuerda que la tragedia sirve para purificar moralmente las pasiones del espectador:

*y desto al fin y lo demás se advierta  
con su alto ingenio cada cual, y admita  
lo que más la virtud en si despierte,  
que es el fin justo que aspirar se debe.*

En suma, Virués defiende, como L. Leonardo de Argensola y A. Rey de Artieda, una propuesta dramática de pacto entre los modelos clásicos y los gustos modernos.

Hasta que no aparece la obra del Pinciano no tenemos un estudio teórico sobre la tragedia dentro de la tradición aristotélico-horaciana. Esto no quiere decir que los cultivadores de la tragedia desconocieran la doctrina expuesta por Aristóteles en su *Poética* o las ideas vertidas por Horacio en su *Epístola*. Ya hemos visto que había traducciones tanto de la una como de la otra. Además dos de nuestros tragediógrafos, Rey de Artieda y Virués, estuvieron en Italia donde abundaron los estudios extensos sobre ellas, tanto en latín como en italiano. Pero entre nosotros podemos afirmar que primero fue la práctica y después la teoría.

Encontramos ideas, estudios sobre la poesía en general, algunas nociones sobre la tragedia, pero parece ser que los españoles de la época se inclinaban más por la comedia y la prueba de ello es que los tratados aparecidos a partir de la difusión de la

obra de Lope están dirigidos más a la comedia, secundariamente a la tragicomedia o drama. Y toda la controversia en torno a la licitud o no del teatro gira sobre la comedia, y tanto sus defensores como detractores, están pensando en ella por los efectos que pueden ejercer sobre el espectador poco avisado.

## 2. ALONSO LÓPEZ PINCIANO

La *Philosophia Antigua Poética*<sup>966</sup> fue publicada en Madrid en 1596. Está dividida en trece epístolas dialogadas, dirigidas a un amigo imaginario, don Gabriel. Cada una de las cartas trata de un tema que luego don Gabriel, en su contestación, resume. Las cartas no son más que la transcripción, tras una breve introducción, de las conversaciones mantenidas por los tres protagonistas: Fadrique, Hugo y el mismo Pinciano.

La *Philosophia* es, en esencia, un comentario a las teorías literarias de Aristóteles. Pero Pinciano las enriquece con una serie de ideas nuevas, extraídas de su extensa cultura literaria y de su propia observación, elaborando con todo ello un conjunto de poderosa originalidad: el más completo y profundo producido en nuestro Siglo de Oro. Menéndez y Pelayo dice de Pinciano que

*es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aun independientemente del texto de Aristóteles*<sup>967</sup>.

Sanford Shepard destaca la honestidad expositiva y la ecléctica ecuanimidad de su pensamiento:

*Discute todos los aspectos de un tema dado, y si resultan contradictorias sus ramificaciones se apresura a suspender el juicio. Como en los diálogos platónicos que*

---

<sup>966</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia Antigua Poética*, ed. J. RICO VERDÚ, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro 1998.

<sup>967</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M, *op. cit.*, p. 223.

*sirven de modelo a la Philosophia Antigua Poética, la exclusión de los excesos y extremos y la ausencia de toda violencia, muestran un sentimiento clásico que acreditaría a humanistas más conocidos que Pinciano*<sup>968</sup>.

Empieza, Epístola primera, con los fines de la literatura, que es el *deleite útil*, el enseñar buenas costumbre y el agradar; pero concediendo más importancia al deleite, pues éste podríamos decir que se identifica con la imitación y ésta con la esencia de lo poético. Por este motivo, partiendo de dichos fines, comienza con un análisis de la felicidad humana y el deleite del intelecto y de los sentidos, siguiendo a Platón (*Filebo*) y a Aristóteles (*Sobre el alma*).

Continúa, Epístola segunda, con la justificación del oficio de poeta: si su fin es enseñar buenas costumbres, el poeta será útil en cualquier sociedad cuyos individuos no sean perfectos. Por otra parte, siguiendo a Quintiliano, dirá que el escritor debe unir una buena doctrina a una vida digna.

Termina la parte introductoria, Epístola tercera, definiendo la poética como arte que enseña a imitar mediante el lenguaje. Pero defiende la imitación directa de la Naturaleza, frente a las teorías, ya en boga, de la erudición poética, que carecen de invención.

Partiendo de que literatura es *imitación en lenguaje* de cualquier objeto o acción y siguiendo a Aristóteles, dice, Epístola cuarta, que las obras literarias se pueden clasificar de acuerdo con tres criterios: según el género de la imitación; según la cosa imitada; según el modo de imitar. En cuanto al primer criterio, (los *medios* en Aristóteles) afirma que hay cuatro grandes tipos de obras: épica, trágica, cómica y dithirámbica. Aunque estamos dando solamente ligeras pinceladas de aquellas epístolas que escapan a nuestra intención, no obstante consideramos oportuno detenernos en la definición con la que a grandes rasgos describe Pinciano estas *especies de poemas*:

*La tragedia es una acción representativa, lamentable, de personas ilustres, como la Hécuba de Eurípides. La épica, o heroica, es un montón de tragedias, como la*

---

<sup>968</sup> SHEPARD, S. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid 1962, p. 27.

*Iliada de Homero y Eneida de Virgilio. La comedia es una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes. Y la dithirámbica es un poema breve, a do juntamente se canta, tañe y danza, como se dice de David delante del arca de el Testamento*<sup>969</sup>.

Seguidamente apoya estas definiciones afirmando que la Poesía, considerada como Literatura, puede llevar a cabo la imitación mediante el lenguaje, la música y bailando y danzando:

*[...] unas de otras diferencias poéticas se distinguen, porque unas tienen solamente la imitación hecha con el lenguaje, como es la épica; tal es la Iliada y Eneida, en las cuales no se administra otra imitación, sino es la que el poeta hace con su lengua. Otras no sólo son imitaciones en lenguaje y plática; pero se aprovechan en diversos tiempos de la imitación música y de la tripudiente; tales son la tragedia y la comedia.[...]*

*[...] la dithirámbica [...] es imitación en lenguaje con música y tripudio, no apartadas las imitaciones tres, sino unidas y a un mismo tiempo, como lo vemos en los zarabandistas*<sup>970</sup>.

En cuanto al segundo criterio, la cosa diversa que es imitada, (el *objeto* en Aristóteles), Pinciano afirma que se puede llevar a cabo la imitación mejorando el modelo como ocurre en la épica y en la tragedia; degradándolo como ocurre en la comedia; o bien de un modo o de otro, tal es el caso de la dithirámbica:

*Algunos poetas imitan a mejores que en aquellos tiempos fueron, como la épica y la trágica, las cuales son imitaciones de varones gravísimos, cuales nunca fueron.*

---

<sup>969</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. I, p. 135.

<sup>970</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 2, pp. 136s.

*[...] otros, como los cómicos, a contrarios.*

*[...] la que agora imita a mejores, agora a peores, que, por otro nombre, fue dicha dithirámbica<sup>971</sup>.*

Los poetas imitan a hombres mejores o peores, pero nunca a iguales, puesto que sería una imitación que no causaría admiración y, por consiguiente, estaríamos ante una obra literaria que no provocaría deleite y ya en la epístola primera el autor le había concedido al deleite una importancia capital como el fin propio de la literatura. Ahora, a propósito de lo que venimos analizando apostilla:

*[...] si el poeta pintase iguales como los hombres son, carecerían del mover a admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo, para el deleite<sup>972</sup>.*

Finalmente, según el modo como se lleva a cabo la imitación (los *modos* también en Aristóteles) Pinciano distingue entre dithirámbica, en la que habla sólo el autor; dramática, en la que hablan sólo los personajes; y épica, donde hay momentos en los que habla el autor y momentos en los que lo hacen los personajes. Sus palabras son las que siguen:

*[...] unos poetas imitan hablando siempre ellos mismos, como está visto en la dithirámbica [...]; otras veces nunca ellos razonan por su personas, sino por ajenas y interlocutoras, como en los diálogos, tragedias y comedias; otras veces los poetas razonan por personas propias suyas a veces y a veces por ajenas, como en las épicas se ve<sup>973</sup>.*

---

<sup>971</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 2, p. 138.

<sup>972</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 2, p. 139.

<sup>973</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 3, pp. 139s.

El pasaje es prácticamente aristotélico en tanto que el teórico griego también establece dos oposiciones: una principal, entre la poesía épica y la poesía dramática y, otra secundaria, entre los dos tipos de poetas épicos: el que narra por boca de un personaje y el que lo hace por sí mismo<sup>974</sup>. Pero Pinciano va más allá, pues llama a la poesía dithirámbica *enarrativa*; a los poemas dramáticos *activos* y al poema épico *poema común*. El pasaje es continuación del último que hemos transcrito, por ello, para una mayor comprensión, lo vamos a escribir de nuevo, ahora en su totalidad:

*[...] unos poetas imitan hablando siempre ellos mismos, como está visto en la dithirámbica o zarabanda; otras veces nunca ellos razonan por sus personas, sino por ajenas y interlocutoras, como en los diálogos, tragedias y comedias; otras veces los poetas razonan por personas propias suyas a veces y a veces por ajenas, como en las épicas se ve. A esta última especie llaman poema común, porque participa del uno y del otro; al segundo llaman activo, porque en la acción o representación tiene mucha de su eficacia; a la primera dicen enarrativa, porque el poeta se lo dice todo como narrando<sup>975</sup>.*

La clasificación, que está en Escalígero (1,3), se remonta en estos términos al gramático Diomedes<sup>976</sup>. Los tres modos de la mimesis aparecen, con cierta dificultad de interpretación, en la *Poética* aristotélica (3, 2, 148a 20-24) y en Platón (*R.* 392d-394d). Parece que Pinciano nos va a dar ejemplos de estos tres tipos de obras, pero no lo hace. Se centra en la búsqueda de un ejemplo perfecto de *poema enarrativo*, que sí define:

*Todas las descripciones largas que no fueron ni son ciertas y verdaderas, son poemas enarrativos perfectos, porque tienen la ánima, que es la imitación de aquella cosa que no es ni fue, mas es verisímil que fuesse<sup>977</sup>.*

---

<sup>974</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, *op. cit.*, 1448a20-24, p. 133.

<sup>975</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 3, pp. 139s.

<sup>976</sup> Diom. *gramm.* 1. 482 Keil: cfr. M. N. MUÑOZ MARTÍN, “The Birth of the Tragedy according to J. C. Scaliger’s Poetics”, *Ágora. Estudios clásicos em debate* 13 (2011) p. 100s.

<sup>977</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 3, p. 141.



Sí se anima a ejemplificar con Homero los tres criterios que ha seguido para establecer los tipos de poemas. Pensemos, por ejemplo, en la *Iliada* que será un poema *heroico*, en cuanto a la cosa imitada (segundo criterio expuesto); *común*, según el modo de imitar (tercer criterio expuesto); y *poema* que utiliza sólo la lengua para la mimesis según el género de la imitación (primer criterio expuesto). Leamos al autor:

*[...] a Homero, cuya obra está llena de imitación, [...] dirán heroico a su poema, según la persona imitada; y común, según el modo de imitar; y, según el género, le dirán poema que con sola lengua imita*<sup>978</sup>.

Tras referirse, siguiendo al Estagirita, a la diferencia entre poesía e historia (poeta / historiador) se detiene en el metro. Para Pinciano la imitación o fábula, la mimesis aristotélica, es lo más importante, es la *ánima de la poética*; es lo que realmente hace que una obra sea o no literatura. El metro en sí mismo considerado es

*[...] parte que no tiene esencia alguna para asignar las diferencias y hacer las especies poéticas, como ni tampoco la tuvo en la definición*<sup>979</sup>.

Las composiciones métricas sin imitación serían poemas muertos:

*[...] la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto, adornado*<sup>980</sup>.

Estas palabras encierran la verdadera función del metro, esto es, ayudar a conseguir el deleite. Con claridad meridiana lo leemos a continuación:

*[...] el metro es ornato de la poética y deleite del oyente*<sup>981</sup>.

---

<sup>978</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 4, p. 151.

<sup>979</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 4, p. 152.

<sup>980</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 4, p. 155.

En suma, el teórico aparta al metro de la esencia de la poesía -considerada como literatura en general- pero le concede gran importancia para crearla bella. Así se desprende del siguiente pasaje en el que considera perfecto aquel poema que respete el principio de imitación y además se ajuste al metro:

*[...] perfecto, digo, cuanto a las dos cosas, metro y imitación*<sup>982</sup>.

Al final de la epístola cuarta vuelve a insistir en que hay cuatro tipos principales de poemas, a los cuales se pueden reducir todos los demás. Aunque no profundice, resulta interesante su doctrina sobre jeroglífico, emblema y empresa, que responde a un tipo de literatura en íntima relación con la pintura que tuvo gran desarrollo en la época (torneos, entradas triunfales, libros...).

Pinciano dedica al análisis de la tragedia la epístola octava, no obstante aborda principios inherentes a ella en la epístola quinta, al estudiar la fábula en general.

La Epístola quinta comienza con el estudio de la fábula, a la que considera *ánima y parte esencial* del poema. Nada nuevo aporta, sino que se atiene a lo establecido por Aristóteles<sup>983</sup>. Así repite que la fábula tiene que ser imitación de la obra, pero no la obra misma:

*[...] el poema ha de ser imitación de la verdad, y [...] no ha de ser la verdad misma*<sup>984</sup>.

Pero, naturalmente, la fábula no puede ser pensada de cualquier modo; tiene sus propias exigencias y, entre ellas, sobresale el principio de verosimilitud. Nos está

---

<sup>981</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 4, p. 155.

<sup>982</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 3, p. 147.

<sup>983</sup> En este sentido llega a afirmar que, prácticamente, ningún teórico ha añadido en su definición nada nuevo después de él:

*[...] los demás escritores muy poco han añadido a lo esencial que él escribió.* LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 1, p. 172.

<sup>984</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 1, p. 173.

diciendo que la fábula no puede ser igual que la verdad porque entonces no estaríamos escribiendo una obra literaria sino un libro de historia, pero es de obligado cumplimiento que sea, sin ser verdad, verosímil:

*[...] la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates*<sup>985</sup>.

Una vez sentado el concepto de fábula, se detiene a escudriñar sus condiciones. Recuerda la importancia del argumento frente a los episodios que no forman parte consustancial de una tragedia. Tanta importancia le concede a aquel que utiliza el término fábula como su sinónimo:

*Advierto que, cuando digo fábula, solamente entiendo el argumento [...] o cuerpo de fábula y, cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca*<sup>986</sup>.

Y cuando dice *fábula toda* entonces se refiere al argumento y a los episodios. El pasaje anterior nos permite discernir que para el teórico -como no podía ser de otra manera dada su impronta aristotélica- el argumento es la acción principal de una tragedia y los episodios las acciones secundarias.

A continuación, afirma que en la tragedia los episodios han de ser breves y la acción, naturalmente, trágica. Los episodios, aún sin ser parte esencial de la obra, son necesarios puesto que la recurrencia a ellos y la sabiduría de cada autor al elaborar el nudo es lo que permite distinguir dos obras trágicas basadas en una misma tradición, esto es, en un mismo argumento, en una misma fábula. Pinciano ejemplifica con Aristóteles la *Iphigenia*. Así, dice que sobre ella

*[...] poetaron Eurípides y Polydes muy de otra manera; mas no en lo propio de la fábula y argumento, el cual, según el Philósofo en sus poéticos, fue de esta manera:*

---

<sup>985</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 1, p. 172.

<sup>986</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 2, p. 176.

*Siendo una doncella a punto de ser degollada en sacrificio, fue desaparecida de aquellos que la querían sacrificar y llevada a una región remota a ser sacerdotisa; en la cual región era costumbre sacrificar los extranjeros que allí aportaban. Succedió, pues que, después de algunos días, arribó a aquella tierra un hermano de la doncella sacerdotisa, el cual fue preso y llevado, según la costumbre que allí había, a que fuese sacrificado por mano de su hermana; y, al tiempo que le quería sacrificar, se conocieron los hermanos, que fue causa de la salvación del hermano. Este es el argumento y propio de la fábula de la Iphigenia, y éste es el que no se debe alterar en manera alguna y que, como habemos dicho, es significado con nombre de fábula propiamente y como por analogía. Así que las fábulas manda el philosopho que no se alteren, que es decir, los argumentos de las fábulas recibidas; mas puédense alterar los episodios, como se veen legítimamente alterados en Eurípides y Polides, los cuales con diversos ñudos y reconocimientos y episodios, ataron y desataron y cumplieron la misma fábula sobredicha, de la cual había una noticia común y recibida de todos<sup>987</sup>.*

Finalmente, apostilla que si bien es verdad que cada autor puede inventar los episodios que quiera, no obstante han de ser apropiados para la obra en la cual se insertan:

*Digo, en suma, que los episodios son aquellas acciones, las cuales (aunque son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta) deben ser tan aplicados a ella, que parezcan una misma cosa<sup>988</sup>.*

También establece la distinción entre fábula simple y compleja. De nuevo el pensamiento aristotélico corre por doquier. Fábula simple es aquella que transcurre sin ningún tipo de agnición y peripecia; mientras que la compleja es aquella en cuyo desarrollo la acción aparece modelada por la agnición, la peripecia o ambas. Define agnición como

*[...] una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra<sup>989</sup>.*

---

<sup>987</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 2, pp. 177s.

<sup>988</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 2, pp. 179s.

En cuanto a la peripecia, dice que es

*una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era*<sup>990</sup>.

Ejemplifica ambos conceptos con la fábula de *Iphigenia*. Así, saca a colación las palabras que dijo Orestes cuando estaba a punto de ser sacrificado y por las cuales fue reconocido por su hermana como ejemplo de agnición; mientras que de peripecia muestra lo que ocurrió después del reconocimiento, esto es, la libertad de Orestes.

El cambio de acción que implica la peripecia puede ser de mal a bien, como en el ejemplo anterior; o de bien a mal. Esta segunda modalidad es más propia de la tragedia, tal y como se desprende del siguiente pasaje en el que reconoce las dos posibilidades:

*[...] la peripecia [...] pasa, en general, de feliz en infeliz estado; mas no que sea tan contino, que alguna vez no suceda lo contrario, sin que se pierda la esencia de la tragedia*<sup>991</sup>.

Seguidamente, el autor recuerda los diversos tipos de agnición, pero antes la pondera y elogia afirmando que sin ella no se consigue deleite con una tragedia, comedia o poema épico.

A la hora de establecer los criterios para distinguir las clases de agnición sigue el mismo orden que el Estagirita. Por ello comienza por la *menos artificiosa*, es decir, la que *se hace y ejercita con señales*, las cuales pueden ser interiores como cicatrices o lunares, o exteriores como escrituras, anillos o collares.

En segundo lugar, estarían las agniciones creadas por el propio autor, quien para que el reconocimiento se produzca inventa palabras ajenas a la esencia de la fábula,

---

<sup>989</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 3, p. 181.

<sup>990</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 3, p. 182.

<sup>991</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 3, p. 182.

esto es, -siguiendo a Pinciano- *palabras que no son nacidas de la fábula misma, sino desviadas y desasidas della.*

En tercer lugar, hemos de situar las agniciones producidas por la memoria, es decir, el recuerdo de algo provoca en el personaje llanto o alegría.

Finalmente, encontramos la agnición que procede de un silogismo, en la que el reconocimiento se hace *discurriendo de una en otra razón hasta venir en conocimiento de lo que está presente.*

¿Cuál es la mejor agnición? Evidentemente la que resulta de los hechos mismos, sea del tipo que sea. Las siguientes palabras no admiten dudas:

*[...] los buenos reconocimientos, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máchina ni milagro sea desatada; sino que ella de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo<sup>992</sup>.*

A continuación, se detiene en las condiciones de la fábula. Ésta ha de ser *una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verosímil.*

Una tragedia puede estar constituida por varias acciones, pero acción principal sólo puede haber una. Esta idea la encontramos con ligeras variantes en varios pasajes:

*[...] la fábula-argumento ha de ser de una acción<sup>993</sup>.*

*Bien puede tener (no sólo el argumento, pero la fábula toda) diversas acciones, mas que sea la una principal<sup>994</sup>.*

Vinculado al principio de unidad de acción, aparece el concepto de fábula simple y doble. La primera es aquélla en la que sólo se produce un tránsito de felicidad a

---

<sup>992</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.* Epístola quinta, Frag. 3, p. 188.

<sup>993</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.* Epístola quinta, Frag. 4, p. 189.

<sup>994</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.* Epístola quinta, Frag. 4, p. 189.

infelicidad o al contrario, como ocurre en la fábula de la *Iphigenia*; mientras que en la fábula doble hay dos tránsitos. Pinciano recuerda que la fábula simple es la más apropiada para la tragedia.

En su conversar con sus dos amigos, el teórico sigue completando la idea de que una tragedia debe ser imitación de una única acción y para ello concreta *-con palabras de el mismo Philósopho-* cuál ha de ser la amplitud o magnitud de la misma:

*«La buena fábula, cuanto a la magnitud y grandeza, es la que más se alarga hasta que toda ella venga a ser manifiesta». Por «alargarse» da a entender que no ha de ser corta, para que tenga claridad en sus partes y por el «se venir súbito a manifestar» da a entender que no ha de ser tan grande que, por la grandeza, sea incomprehensible<sup>995</sup>.*

Hace referencia a *La Celestina*, a su extensión inapropiada para la representación, que es el fin natural de toda tragedia:

*[...] las fábulas trágicas y cómicas bien se pudieran extender tanto como las épicas, cuanto al volumen dellas, que ahí está La Celestina que es muy larga [...]. Pero, como estos tales poemas son hechos principalmente para ser representados, siendo largos, no lo pueden ser (representados, digo) y pierden mucho de su sal<sup>996</sup>.*

Efectivamente, con la representación de una tragedia se persigue entretener al auditorio sin cansarlo, puesto que en caso contrario no se conseguiría perturbar al espectador ni quietar su ánimo. Y ¿Cuál es el tiempo máximo que debe durar la representación para conseguir esto? Tres horas, antes menos que más. Así afirma de un modo taxativo:

*Conviene, pues, que la trágica y cómica tengan una justa grandeza, cuanto baste a entretener y no a cansar al auditorio, que será espacio de tres horas; antes que más, menos<sup>997</sup>.*

---

<sup>995</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 193.

<sup>996</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 194.

<sup>997</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 193.

Pero no sólo alude al tiempo que ha de durar la representación de una obra trágica, sino que también declara que los acontecimientos que constituyen la fábula han de estar circunscritos a un límite temporal. Aristóteles lo fijaba a una revolución del sol, esto es, a un día; Pinciano admite esta posibilidad pero se aleja un poco del Maestro, pues la dilata hasta un máximo de cinco días. Así, en un primer momento afirma que

*la trágica no debe tener más término que un día, lo mismo entiendo yo de la cómica*<sup>998</sup>,

puesto que

*deleitan y duelen más las obras deleitosas y dolorosas súbitamente venidas. Y así como el fin del poeta es deleitar, tiene necesidad, cuanto sea posible, dar breve tiempo a la acción deleitosa, porque [...] de otro modo ni las acciones ni las peripecias perturban lo que debieran*<sup>999</sup>.

Según este texto parecería que nuestro teórico está completamente de acuerdo con Aristóteles, sin embargo, no es así, pues lejos de pasar a otra cuestión vuelve sobre este punto considerando que el Estagirita quizá sea demasiado riguroso y no haya que censurar a aquéllos que fijan la acción acontecida en una comedia en tres días, y en la tragedia, en cinco:

*[...] me parece mucho el rigor, y no mal [...] que la comedia se pueda representar como que la acción della haya acontecido en tres días, y la de la tragedia, en cinco, a lo más largo*<sup>1000</sup>.

---

<sup>998</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 195.

<sup>999</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 195.

<sup>1000</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, pp. 195s.



Esta primera consideración de la fábula no quedaría completa si no hiciéramos mención de la *variedad*. La variedad se debe a los episodios. Éstos -ya hemos hablado de ello anteriormente- son necesarios, en tanto en cuanto son la encarnadura de la fábula-argumento y ayudan a conseguir el deleite. Veamos sus palabras:

*[...] la naturaleza se goza con la variedad de las cosas y [...] este animal-fábula será tanto más deleitoso, cuanto más variedad de pinturas y colores en él se vieren*<sup>1001</sup>.

Toda tragedia debe ser imitadora de acontecimientos capaces de perturbar y quietar el ánimo del lector. Perturbar el alma del oyente para provocar en él espanto y conmiseración, afectos sinónimos del temor y la compasión de los que habla Aristóteles. Y, una vez, perturbado el ánimo, la acción imitada debe conseguir también quietarlo para que ahonde en él la enseñanza que se intenta transmitir. Leamos el pasaje completo, aunque sólo nos interese lo referido a la tragedia:

*[...] toda buena fábula debe perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmiseración, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y dithirámbicas. Y debe también quietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y la otra perturbación*<sup>1002</sup>.

Pinciano se refiere al *oyente* y no al espectador, en tanto en cuanto admite que la tragedia no sólo puede conseguir su efecto mediante la representación, sino también mediante la lectura.

La tercera condición de la fábula viene determinada por lo admirable y verosímil. La fábula ha de ser admirable; se ha de conseguir provocar en el lector admiración. ¿Cómo? Mediante las acciones que integran la obra -en nuestro caso- una tragedia. Así, si la tragedia se ha elaborado tomando como base un argumento sacado de la tradición, la clave está en rodearlo de acciones secundarias (episodios) raros y novedosos. Pero

---

<sup>1001</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 196.

<sup>1002</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 4, p. 196.

también se puede escribir una tragedia inventando el autor el argumento. En este caso, esto es lo que estipula nuestro preceptista:

*Imaginad una acción nueva y rara y que sea deleitosa [...] Esta acción es la fábula, que después podéis ensanchar con otros acaecimientos enderezados a la acción principal, a los cuales dijimos episodios<sup>1003</sup>.*

En este otro pasaje, vuelve a insistir en esta segunda modalidad:

*[...] la imitación [...] cuando es de cosa no oída ni vista, admira mucho más y deleita<sup>1004</sup>.*

Ahora bien, en la dicotomía admirable-verosímil, lo verosímil se lleva la palma. Este criterio queda perfectamente sentado en las siguientes palabras:

*[...] el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a la verdad<sup>1005</sup>.*

Esta importancia de la verosimilitud no la establece Pinciano, sino que ya era contemplada por Aristóteles, quien no admitía la fábula posible sino la verosímil. El propio Pinciano lo recuerda:

*Es tan necesaria la verosimilitud en doctrina de Aristóteles, que el poeta debe dejar lo posible no verisímil y seguir lo verisímil aunque imposible<sup>1006</sup>.*

Otros pasajes en los que nuestro teórico insiste en la verosimilitud son los que siguen:

---

<sup>1003</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 199.

<sup>1004</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 198.

<sup>1005</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 201.

<sup>1006</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 203.

*[...] la verisimilitud [...] es tan necesaria, que adonde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita*<sup>1007</sup>.

*[...] no tienen los pintores y poetas más licencia de se extender en sus ficciones de cuanto se alarga el término de la verisimilitud*<sup>1008</sup>.

Queda prescrito que en todo tipo de fábula es necesaria la verosimilitud, pero sobre todo en la tragedia. El autor lo expresa con total nitidez:

*[...] en toda especie de fábula es la verisimilitud necesaria; pero mucho más en las dramáticas y representativas, las cuales mueven mucho más el ánimo, porque entra su imitación por el ojo y, por ser acción sujeta a la vista, la falta es mucho manifiesta más que no en aquellas especies de fábulas que entran por el oído o lectura, como son las comunes*<sup>1009</sup>.

De este texto se desprende que tanto el transcurrir de la acción trágica como su desenlace debe resultar de la fábula misma y no de una máquina, pues el uso de la *máquina* resta verosimilitud a la tragedia. El autor ratifica esta afirmación echando mano de la *Epístola a los Pisones* de Horacio (vv. 185ss):

*No conviene Medea despedace  
delante del teatro sus hijuelos;  
ni delante del pueblo, Atreo tueste  
las entrañas del hijo de Thieste*<sup>1010</sup>.

---

<sup>1007</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 201.

<sup>1008</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 202.

<sup>1009</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 205.

<sup>1010</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 205.

Pinciano, a tenor de la doctrina expuesta por Horacio, declara que el poeta trágico debe guardar la verosimilitud a la hora de crear un personaje y su carácter, así como en las alusiones al tiempo y al lugar.

En su exposición de los caracteres según la edad, comienza por el niño al que describe como

*inclinado a juegos de niños y que presto se aíra y presto se desenoja*<sup>1011</sup>,

del joven manifiesta que

*gusta andar a caballo y de ir a caza, es fácil a todo vicio y difícil al recibir reprehensión, poco pródigo y muy pródigo*<sup>1012</sup>.

Por su parte, el hombre maduro

*sigue amando las riquezas, busca amistades y honras, es algo más tardío en su resolución y determinación.*

Finalmente Pinciano se ocupa del viejo, al igual que ocurre con Horacio es su carácter mejor definido. Suele ser avaro y lento en su proceder:

*el viejo es amigo más de riqueza y más de guardarla, todo cuanto hace es con remisión y flojedad, y al fin todo lo obra con pereza, si no es el guardar los dineros*<sup>1013</sup>.

---

<sup>1011</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 208.

<sup>1012</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 208.

<sup>1013</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 208.

Una vez expuestos los diferentes caracteres según la edad, el teórico concluye diciendo:

*[...] mire el poeta a quien pinta y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa y, en suma, al verisímil y buen decoro que, por otro nombre, se dirá perfecta imitación. Ésta se debe guardar siempre y en ella la edad, fortuna, estado, nación, hábito, instrumento y los dos adjuntos principales que son tiempo y lugar<sup>1014</sup>.*

Vemos cómo insiste en que el poeta debe crear a los personajes y su carácter atendiendo siempre a los principios de verosimilitud y decoro.

En cuanto a la estructura de la tragedia, manifiesta que ésta ha de tener ñudo y soltura; y, por lo tanto, es susceptible de principio, medio y fin. La definición de ñudo y soltura que nos ofrece es la que sigue:

*Ñudo en la fábula se dice aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo del aflojar, el cual tiempo se dice soltura<sup>1015</sup>.*

Si analizamos despacio las palabras de Pinciano, observamos que no fija bien la definición de nudo, pues no nos dice cuándo empieza. Mucho más preciso se muestra a la hora de señalar que no se debe anudar y desanudar muchas veces, sino estrechar el nudo y desanudar sólo una vez, al final de la obra. Esta teoría es aplicable fundamentalmente a las obras dramáticas, puesto que en las épicas, al ser poemas largos, sí es lícito el aflojar un poco a intervalos. Leamos al teórico:

*[...] en la épica (porque es poema largo) es lícito el aflojar un poco a tiempos.*

*[...] más en las breves (como son las dramáticas, trágicas y cómicas) no convienen altibajos, digo, ni apretar ni aflojar, sino ir contino estrechando más y más para la*

---

<sup>1014</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit*, Epístola quinta, Frag. 5, p. 209.

<sup>1015</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 212.

*peripecia principal que se aguarda al fin. Y tanto es mayor después el deleite en la soltura, cuanto más el ñudo fue estrecho y porfiado*<sup>1016</sup>.

Y un poco más abajo, tomando ahora como autoridad a Aristóteles, vuelve a insistir en lo ello:

*[...] conforme a la doctrina de Aristóteles, en toda acción conviene ir apretando y estrechando este ñudo y, [...] especialmente en las acciones dramáticas y representativas, que todo se guarda hasta el tiempo de la soltura, para lo cual debe quedar siempre un cabo de donde asir, que, con mucha presteza tirado, deshaga el ñudo súbitamente*<sup>1017</sup>.

Al final del texto transcrito, Pinciano deja claro que el desenlace de una tragedia debe resultar de la fábula misma, por ello es tan importante no sólo anudar bien, sino también no perder el cabo por donde hay que desatar. Aquellos dramaturgos que no tienen especial cuidado en esto y necesitan del socorro divino para desanudar no están escribiendo buenas tragedias, pues el uso del *deus ex machina* resta verosimilitud a una obra. Así se desprende, por un lado, de este pasaje:

*[...] el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran*<sup>1018</sup>.

Y, por otro, del siguiente, en el que nuestro teórico se apoya en los dos maestros:

*Horacio dice que no venga dios alguno a desatar estos ñudos, confirmando la sentencia de Aristóteles, que manda que, ni por imaginación, venga máchina al desañudar de la fábula*<sup>1019</sup>.

---

<sup>1016</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 213.

<sup>1017</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 213.

<sup>1018</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 214.

<sup>1019</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 214.

Con respecto a las nociones de principio, medio y fin, establece el siguiente paralelismo:

MEDIO ..... ÑUDO

FIN ..... SOLTURA

Sus palabras son:

*Del fin, es ya dicho que es el desañudar; del medio, gran parte, que es el añudar y atar<sup>1020</sup>.*

Del principio, que sería el equivalente al planteamiento, afirma

*que no comience de adonde quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción<sup>1021</sup>.*

Es decir, una tragedia debe comenzar con un hecho cercano y vinculado a la acción principal.

Finalmente, manifiesta que el ñudo tiene tres partes y la soltura una. Son partes del nudo la *prótesis*, la *tarasis* y la *catástasis*; mientras que la soltura está constituida por la *catástrofe*:

*En cuatro partes se divide la fábula, según los efectos que mueve: la primera parte dicen «prótesis», porque es un principio de movimiento de la acción; a la segunda, «tarasis», porque aquel movimiento va creciendo y turbándose; a la tercera,*

---

<sup>1020</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 215.

<sup>1021</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 215.

«catástasis», en la cual la turbación está en la cumbre, y a estas tres partes dicen ñudo, porque, como se va turbando la acción, se va añadiendo el ñudo; a la cuarta dicen «catástrofe», y ésta es lo mismo que la soltura. Así que el ñudo tiene tres partes y la soltura, la otra<sup>1022</sup>.

La Epístola octava comienza con una definición de tragedia, en la que la impronta aristotélica es clara:

*Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo*<sup>1023</sup>.

Todos los principios que conforman esta definición han sido estudiados bien en la Epístola quinta, a propósito de la fábula en general, como es el caso de que la acción imitada, sin ser verdad, ha de ser verosímil; que la acción objeto de la mimesis ha de ser grave frente a la que se imita en una comedia; que la acción debe ser susceptible de principio, medio y fin; y de cierta amplitud. O bien en la Epístola sexta, dedicada al lenguaje poético, donde se afirma -la estudiaremos en otro momento de este corpus- que en la elocutio es conveniente el empleo del lenguaje figurado. O bien en la Epístola cuarta, a propósito de las diferencias de poemas, como ocurre con los medios que utiliza el poeta trágico para llevar a cabo la imitación: ritmo, canto y verso, pero sin emplearse todos al mismo tiempo. Y de nuevo en la Epístola quinta donde también se aludía al hecho de que toda tragedia debe ser imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión. Así, una vez sacudido el lector o espectador de su estado de marasmo -para lo cual el hecho de que la tragedia no sea una *enarración* la sitúa en una situación privilegiada- se produce en él el temor y, en consecuencia, la compasión. Ahora Pinciano profundiza más en el temor y la compasión. Por un lado, enumerando las virtudes y pasiones más comunes susceptibles de ser abrigadas por el ser humano; y, por otro, preguntándose ¿cómo una acción puede quitar las perturbaciones del ánimo

---

<sup>1022</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola quinta, Frag. 6, p. 215.

<sup>1023</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 2, p. 332.



por medio de otras perturbaciones?, ¿cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor? A lo que responde:

*[...] porque, con el ver un Príamo, y una Écuba, y un Héctor, y un Ulyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y, aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos y hace reflexión en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y, de aquí, luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte para su casa, también lo será en la ajena; y de la ajena miseria no sentirá compasión tanta<sup>1024</sup>.*

Ser una persona compasiva es una virtud, pero Pinciano no está hablando de no sentir este afecto, sino de suavizarlo mediante la reflexión tal y como queda expuesto en el pasaje anterior, puesto que una ternura y compasión excesivas traen consigo muchos inconvenientes, mientras que de la fortaleza que defiende aquí el teórico ninguno o muy pocos. Por eso el preceptista apostilla:

*Entero, y no muy compasivo, conviene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia<sup>1025</sup>.*

Finalmente, y antes de pasar a otra cuestión, el teórico nos da esta otra definición de tragedia:

*Tragedia [...] es «imitación activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones, por medio de misericordia y miedo»<sup>1026</sup>.*

---

<sup>1024</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit*, Epístola octava, Frag. 2, p. 336.

<sup>1025</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op.cit*, Epístola octava, Frag. 2, p. 337.

<sup>1026</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit*, Epístola octava, Frag. 2, p. 337.

Con respecto a las especies de tragedias, se aleja del Estagirita puesto que éste distinguía cuatro tipos: compleja, patética, de carácter y una cuarta especie sin denominación; mientras que Pinciano solamente habla de dos: patética y morata. Leamos el pasaje:

*Digo [...] que la simple como la compuesta tragedia puede ser o patética o morata. Patética es aquella que está llena de miedos y miseria, como es la Écuba de Eurípides [...] »Morata se dice la que contiene y enseña costumbres, como [...] la de Séneca, llamada Hipólito (el cual fue insigne en la castidad)<sup>1027</sup>.*

Es mejor la patética porque provoca temor y compasión en el oyente, y no debemos olvidar que toda buena tragedia debe conseguir deleitar mediante el temor y la compasión. Las palabras del preceptista así lo evidencian:

*Digo que la perfecta tragedia debe con la conmiseración dar su deleite. El cual será más cuanto la lástima será mayor y más larga<sup>1028</sup>.*

En cuanto al tipo de personaje capaz de suscitar temor y compasión, Pinciano afirma que no ha de ser ni bueno ni malo, sino

*de tal condición que, por algún error haya caído en alguna desventura y miseria especial<sup>1029</sup>.*

Por lo tanto, el tipo de persona más apta para ser protagonista de una tragedia es la que se halla a medio camino, la persona intermedia, por no ser tan mala que merezca su desdicha, ni tan buena que su desgracia nos enoje tanto como para oscurecer nuestra conmiseración.

---

<sup>1027</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, pp. 338s.

<sup>1028</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, pp. 343s.

<sup>1029</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, p. 340.

La tragedia morata, si bien es más útil, no tiene la pureza trágica de la patética, pues es de menos hondura, cala menos en el ánimo del oyente/ espectador.

A continuación, Pinciano postula que las personas en cuanto a la compasión o son activas (la hacen) o pasivas (la padecen).

Las personas activas han de ser:

-Graves, esto es, reyes y príncipes, puesto que cuanto mayor sea su rango social mayor será su caída.

-Personas conocidas de todos por las historias antiguas y los poemas, pues, al ser conocidas, hacen más compasión, y, como públicas, hacen la acción más verosímil.

-Persona intermedia, ni buena ni mala.

A propósito de las personas susceptibles de sentir compasión, el teórico descarta:

-Los que, sufriendo males propios, les parece que su mal es superior a todos y esta consideración ahoga cualquier tipo de compasión ajena.

-Los que están tan confiados en su felicidad que creen que semejante desventura a la que ven u oyen no les puede ocurrir a ellos.

-Los proclives a la ira.

-Los envidiosos.

-Los tímidos, en la acepción de temerosos.

Frente a estas personas, son aptas para sentir compasión:

-Los que ni viven subyugados por ningún mal ni se hallan sumidos en una felicidad desmedida. Es decir, la persona intermedia que se encuentra entre estos dos extremos.

-Los instruidos porque son razonables.

-Los ancianos por su sensatez y experiencia.

-Las mujeres.

Por lo que toca a las causas susceptibles de producir compasión, Pinciano señala algunas, pues reconoce que es imposible citarlas todas:

-Las muertes.

-Los peligros próximos a la muerte.

-Los males ocasionados por la fortuna como la ausencia o escasez de amigos, el tener a los seres queridos muy lejos, el que resulte un mal de lo que era justo esperar un bien.

Para que a partir de estas desgracias anide la compasión en el alma del lector/espectador han de producirse en su justa medida, no en grado superlativo, puesto que

*[...] cuando la desventura es suma y en cosa próxima, piérdese la conmiseración y compasión y en su lugar queda un hombre alienado<sup>1030</sup>.*

Seguidamente, menciona una serie de coadyuvantes a la consecución de la compasión. Son el género, la edad, la costumbre y la dignidad y estado de vida. Leamos el pasaje:

*»Ayuda también al movimiento de la compasión el género, porque más mueve a misericordia la miseria de una mujer que no la de un hombre. Ayuda la edad, porque más mueven los niños y viejos que los de mediana edad. Ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno que no el malo y el indiferente; hace también la dignidad y estado de vida, porque más mueve [...] un príncipe que un popular y más un religioso que un seglar<sup>1031</sup>.*

Pinciano hace referencia al vínculo que debe haber entre las personas implicadas en la acción trágica. Considera, siguiendo a Aristóteles, que deben buscarse situaciones entre personas amigas porque son las más trágicas, esto es, las que producen en mayor grado la compasión y el temor inherentes a la tragedia:

*[...] de las maneras que hay de acontecimientos miserables y mortales, el que mata al amigo es mucho más trágico<sup>1032</sup>.*

---

<sup>1030</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, p. 349.

<sup>1031</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, p. 349.

<sup>1032</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 3, p. 352.

El teórico no sólo vincula el concepto de amistad al parentesco, sino que, junto a la consanguinidad, hemos de considerar a todo aquel hacia quien sentimos cariño.

A continuación, apostilla que las calamidades y desventuras entre personas amigas se pueden resolver de cuatro modos distintos. Son los siguientes:

1. Estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla. Esta es la solución peor. Es una acción fría, carente de deleite.
2. Ejecutar la acción sabiendo a quién se mata. Esta posibilidad, si bien es acción trágica, no es de las más deleitosas.
3. Comenzar a ejecutar la acción sin conocimiento, pero antes de concluirse se produce la agnición y, por lo tanto, la acción no termina de llevarse a cabo, como Iphigenia que vino en reconocimiento de Orestes. Esta acción, dice Pinciano, tiene mucho de deleite pero poco de lo trágico.
4. Ejecutar la acción sin conocer al otro y, después de ejecutarla, reconocerlo. Para el teórico esta acción es la más trágica y deleitosa de todas. Tal es el caso de Edipo. Sin embargo, Aristóteles -aunque entran en contradicción varios pasajes y, por lo tanto, no están libres de controversia- parece inclinarse por la tercera posibilidad en el orden establecido por Pinciano, es decir, comenzar a ejecutar la acción pero no concluirse, pues se produce antes el reconocimiento<sup>1033</sup>.

Según su calidad la tragedia se divide en seis partes: fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato. Sólo estudia las cuatro primeras, pues la música y el aparato están más vinculadas a la representación y a los actores.

Acerca del concepto de *fábula* había hablado ya por extenso en la Epístola quinta -por un lado, al distinguir entre argumento y episodio; y, por otro, al estudiar la tercera condición de la fábula, es decir, lo admirable y verosímil-. Ahora vuelve a insistir en su importancia sin aportar nada nuevo. Así, repite que el poeta trágico puede o bien inventarse él el argumento para su tragedia o bien echar mano de la tradición; plantea otra vez la pregunta de cuál de estas dos opciones es la mejor y subraya que la primera posibilidad se lleva la palma; reitera -para aquellos poetas trágicos que elijan extraer el argumento para sus tragedias de la tradición- qué se puede alterar y qué no de las

---

<sup>1033</sup> Véase el capítulo segundo de nuestra tesis, dedicado a Aristóteles.

fábulas recibidas. Esta última cuestión machaconamente la repite en varios pasajes con ligeras variantes. Así leemos:

*[...] soy de parecer que no se debe alterar la fábula en aquella acción que está recibida públicamente; [...] como en los dos ejemplos que el Philósofo pone de Orestes y Clitemnestra y Alcmeón y Erifile, de las cuales tragedias las acciones principales (que son: que Orestes mató a Clitemnestra y Alcmeón a Erifile) no se deben alterar*<sup>1034</sup>.

Y un poco más abajo:

*[...] dice Aristóteles, si alguno quisiere hacer alguna fábula de nuevo sobre sujeto y acción antigua, [...] en ninguna manera el poeta nuevo la altere. Así que los episodios que ocupan de diez partes las nueve de la acción, puédelos alterar, más la fábula (que es el argumento y brevíssima parte de la acción) no debe recibir alteración por vía alguna.*

Después de la fábula lo segundo en orden de importancia en una tragedia es la *costumbre* -los caracteres en términos aristotélicos-. Sin acción, sin fábula no hay tragedia, sin costumbre sí:

*«De ninguna manera puede estar la tragedia sin acción; mas, sin costumbres, puede. [...]»*<sup>1035</sup>

Pinciano, al igual que el Estagirita, señala cuatro cualidades de los caracteres -condiciones de la costumbre para él-.

La primera es que sea *buena*, ya sea porque se premie al bueno y se castigue al malo, como debe ocurrir en la tragedia morata; ya sea porque buena costumbre se

---

<sup>1034</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 4, p. 356.

<sup>1035</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 359.

desprenda de las palabras y hechos que conforman la tragedia patética. Afirma que él entiende por *buena costumbre* lo mismo que Aristóteles, por eso dice:

*La que Aristóteles: que sea honesta, loable y virtuosa, que es la que debe enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón y al malo castigo, como en la tragedia morata dijimos. Y buena costumbre es también la que la persona en la tragedia enseña con sus palabras honestas y graves y con los hechos honestos y justos*<sup>1036</sup>.

La segunda condición es que sea *conveniente*. Todo carácter ha de estar dibujado convenientemente para respetar el principio de verosimilitud:

*[...] no sólo es menester que sea la costumbre buena, mas que sea conveniente: porque la fortaleza y ánimo es bueno, mas en la mujer es desconveniente; y la fidelidad es costumbre buena, mas en el esclavo es desproporcionada. Y así conviene, para que la costumbre sea en tales conveniente, que el siervo se pinte siempre astuto por la necesidad, traidor por el miedo, infiel por la sujeción; y a la mujer flaca por su naturaleza, y tímida por su flaqueza, y por el temor engañosa*<sup>1037</sup>.

En tercer lugar afirma que el carácter ha de ser *semejante*:

*[...] que sea semejante a la persona que representa, por la cual semejanza dijo Horacio en su Arte: «Sea Medea feroz; llorosa, Ino; pérfido, Ixión; y Orestes, triste»*<sup>1038</sup>.

Finalmente, apostilla que sea *constante*. Explica esta condición de nuevo de la mano de Horacio:

---

<sup>1036</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 360.

<sup>1037</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 360.

<sup>1038</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 361.

»La cuarta: que sea constante, como el Horacio mismo enseña diciendo que «si alguno quisiere introducir alguna persona de nuevo y nueva, mire cómo la comienza en sus costumbres, y en ellas prosiga siempre, hasta el fin, constante y firme»<sup>1039</sup>.

El lenguaje es otra parte cualitativa de la tragedia. Afirma que ha de ser *jocundo* y en *estilo alto*. Al lenguaje poético dedica una epístola entera, la sexta, a la que nosotros nos acercaremos en otro momento de nuestro corpus. Ahora sólo habla, y con ligeras pinceladas, de otro aspecto ligado al lenguaje; nos referimos al metro, del que ya había dicho en la epístola cuarta que era

[...] ornato de la poética y deleite del oyente<sup>1040</sup>.

Ahora considera que la tragedia debe estar en verso:

*Metrífica ha de ser la oración trágica*<sup>1041</sup>.

Pero no se decanta por ningún metro en particular, sino que admite que el poeta trágico puede utilizar varios metros en una misma obra, si bien los de arte mayor se llevan la palma:

[...] no me parecen mal los trágicos de nuestros tiempos que mezclan toda especie de metros, y aun los graves, cuales son los endecasílabos, y los de arte mayor, también podrían en diferentes estanzas. La cual variedad es conforme a la práctica que vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos<sup>1042</sup>.

La última parte cualitativa de la tragedia que estudia es la *sentencia*. Correspondería al pensamiento aristotélico. Leamos lo que nos dice de ella:

---

<sup>1039</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 361.

<sup>1040</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola cuarta, Frag. 4, p. 155.

<sup>1041</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 362.

<sup>1042</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 362.



»Sigue en orden la parte cuarta y última que toca al poeta, que es la sentencia, la cual no aquí quiere decir solamente aquella oración que enseña lo que en la vida acontece o conviene que acontezca; sino aquel sentimiento del alma por el cual se mueve a recibir los afectos y passiones della, y, como las costumbres pertenecen a la elección del ánimo, así las passiones a la sentencia della<sup>1043</sup>.

Un poco más abajo apostilla que se trata de un concepto más vinculado a la retórica que a la poética:

[...] aunque es grande el primor que trae a la poética la parte de mover afectos a causa de seguir mucho a la verisimilitud; pero en la verdad más se pierde, o se gana, en el moverlas mal o bien en la retórica que en la poética<sup>1044</sup>.

Al final de la epístola octava Pinciano se extiende sobre las divisiones de la tragedia según su cantidad. Son las que siguen:

- Coro, prólogo, episodio, éxodo.
- Prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe.
- Cinco actos.
- Escenas.

Estas divisiones son imputables a todas las tragedias.

En la primera división encontramos el coro. El *choro* de una tragedia puede ser considerado desde dos ángulos: teniendo en cuenta su contenido o sólo en cuanto composición musical. Este segundo aspecto establece una trabazón entre comedia y tragedia y no tiene ninguna significación más allá del ornato. Al coro en cuanto contenido se acerca en varios pasajes:

[...] el que habla por una persona o el que llora por todas juntas<sup>1045</sup>.

<sup>1043</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, pp. 362s.

<sup>1044</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 5, p. 363.

[...] aquel adonde habla uno en lugar de muchos y adonde muchos lloran, tiene alegoría y significación de pueblo junto y política<sup>1046</sup>.

[...] el choro no tiene número de gente determinado<sup>1047</sup>.

[...] las cosas que no se pueden representar bien no salgan en scena, sino que finjan estar hechas o hacerse dentro<sup>1048</sup>.

El coro concebido como parte coral se subdivide en párodo, estásimo y como<sup>1049</sup>.

El *prólogo* es la parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro, si lo hay. El prólogo trágico, al aportar luz sobre los hechos venideros a partir de lo pasado, está completamente vinculado a la acción, de manera que -como dice Pinciano- no se puede quitar *sin quedar manca la fábula*.

El *episodio* es la parte completa de la tragedia entre cantos corales completos.

El *éxodo* es la última parte de la acción, después de la cual no hay intervención del coro. La acción principal de una tragedia, esto es, su argumento camina por el prólogo y el éxodo. El siguiente pasaje así lo evidencia:

[...] el argumento y fábula principal en el éxodo y prólogo universal se contienen<sup>1050</sup>.

---

<sup>1045</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, p. 366.

<sup>1046</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, p. 366.

<sup>1047</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, p. 370.

<sup>1048</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, p. 370.

<sup>1049</sup> Afirma que estas partes no tienen que aparecer siempre, sino que a veces pueden estar unas y a veces otras. Estas son las definiciones:

»Párodo se decía la entrada primera, adonde se refería la ocasión de la venida del choro. Y estásimo, cuando éste estaba junto contando alguna miseria sucedida; llamóse así porque hablaba o cantaba en metros estantes y graves, [...], como se decía cuando el choro lamentaba algún caso grave. LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, p. 365.

<sup>1050</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola octava, Frag. 6, pp. 367s.

La división cuantitativa en *prótasis*, *epítasis*, *catástasis* y *catástrofe* ya la estudió al final de la epístola quinta a propósito del *ñudo* y la *soltura*.

La tercera fragmentación viene determinada por la existencia en la tragedia de cinco actos, los cuales sirven para variar la acción y para que transcurra algún tiempo entre el final de un acto y el principio de otro.

El teórico incardina, por un lado, las partes *prótasis*, *epítasis*, *catástasis* y *catástrofe* y, por otro, el prólogo y el éxodo, a los cinco actos; y lo hace del siguiente modo:

Acto primero = prótasis = prólogo

Acto segundo, tercero y cuarto = epítasis y catástasis

Acto quinto = catástrofe = éxodo

Finalmente, se refiere a las *scenas*. Las define como acciones breves que sirven para cambiar de personajes, si bien puede permanecer en escena algún personaje de la escena anterior para dar comienzo a la venidera. Contempla la necesidad de que en escena no haya más de tres personajes y si los hubiere que estén callados, pues considera que *entre tres personas puede haber razonamiento conveniente pero entre más se confunde de manera que se deja entender mal la fábula*.

La Epístola sexta está dedicada al lenguaje poético, por consiguiente, a la elocución. Establece Pinciano las partes de toda elocución en letras, sílabas, vocablos, frasis y géneros (estilos).

Con respecto a las *letras* dice que lo único que le atañe a la poética es su sonido, puesto que dota de sonoridad al lenguaje. Recorre las vocales según su sonoridad y tiene un recuerdo para las consonantes.

En cuanto a la *sílaba*, ratifica que en castellano no hay sílabas largas y breves. Frente a esto, lo importante es el número y el acento.

Con relación al *vocablo* afirma:

[...] como no podemos traer las cosas a las escuelas, usamos de los nombres en vez de las cosas mismas (porque el nombre es imagen del concepto, como éste de la cosa)<sup>1051</sup>.

Encontramos la siguiente clasificación del vocablo:

Simple y compuesto

*Simple es el que no se divide en partes significativas.*

*Compuesto es el que en partes significativas se divide*<sup>1052</sup>.

Propio y peregrino

*Propio es el que guardas las letras, acento y significación común a todos y en uso de todos, como «pan», comúnmente a todos pan.*

*Vocablo peregrino se dice el que es fuera de uso*<sup>1053</sup>.

Subdivide los vocablos peregrinos en:

1. Los inventados por el poeta.
2. Los vocablos que proceden de otras lenguas (préstamos). Pinciano, echando mano de la autoridad de Horacio, manifiesta que estos vocablos han de someterse a las transformaciones fonéticas necesarias para adaptarse a la nueva lengua:

---

<sup>1051</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 2, pp. 228s.

<sup>1052</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 3, p. 233.

<sup>1053</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 3, p. 235.

Horacio [...] en la Epístola ad Pisones, [...] enseña que el vocablo no se traya así como está en la otra lengua, sino que se mude algo<sup>1054</sup>.

3. Los vocablos propios de una lengua que son modificados por el poeta convirtiéndolos en peregrinos. Esta modificación se puede llevar a cabo de dos maneras:

3.1. Modificando el vocablo en sus letras y sílabas. A esto llama el teórico *mudanza del cuerpo*. Posibilidades:

3.1.1. Añadir o quitar alguna letra o sílaba ya sea al principio, en medio o al final del vocablo.

3.1.2. Poner una letra o sílaba en lugar de otra.

3.2. Modificando el vocablo *en su alma*, esto es, en su significado. A este tipo de cambio lo llama *tropo* o *modo metaphórico* y afirma que hay siete. Son metáfora, sinédoche, metonymia, catachresis, metalepsis, ironía e hypérbole. Veamos cómo define cada uno de estos tropos:

### *Metáfora*

»Es, pues, *metáfora* traspaso de un vocablo a significar otra cosa diferente de aquella a que fue inventado, por semejanza que la una tiene con la otra<sup>1055</sup>.

---

<sup>1054</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 3, p. 236.

<sup>1055</sup> Siguiendo a Aristóteles establece cuatro especies de metáforas:

Dice [...] el filósofo que el vocablo se traspasa a significar otra cosa de aquella para que fue hecho de cuatro modos: [...] o se traspasa el nombre del género a la especie, como se dice a un hombre rústico que «es un animal», adonde «animal», que es género, significa al hombre, que es la especie; o de la especie al género como el que dice «rosas produce la primavera», queriendo dar a entender que produce flores, a do la «rosa» que es especie de flor, pasa a significar al género, que es la flor; o de la especie a la especie, como dice al hombre «bravo león», que el nombre «león», especie diferente del hombre, pasa a significar al hombre. La especie última, y cuarta, se dice analogía, porque pasa el vocablo a significar otra cosa y el vocablo de la otra cosa torna a significar la cosa del vocablo primero; desta manera decimos a la poesía «pintura» y a la pintura «poesía». LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 4, p. 239.

Con respecto a estas cuatro especies hace la siguiente matización:

[...] cada una de las cuales recibe, según su fuerza y eficacia, de otras cuatro diferencias, porque o se pone la acción de persona animada para acción de otra persona, animada también, como se dice al hombre que «gruñe», lo cual es de lechones; o se pone cosa sin ánima por otra sin ánima, como «la

## Sinédoche

*Del se usa, cuando se toma la parte por el todo, como cuando decimos «proa» a la nave; o el todo por la parte, como cuando decimos «nave» a la proa<sup>1056</sup>.*

## Metonymia

*[...] por la cual el vocablo que significa la causa se da al efecto, como cuando se dice el vino «Baco» y el pan, «Ceres», porque Baco y Ceres fueron los autores del vino y pan; o cuando el nombre del efecto se da a la causa, como cuando decimos a un hombre «es la misma simpleza»; [...] y últimadamente se ejercita cuando por la causa contenida se pone la que contiene, como quien dice: «la España fuerte» por «los españoles fuertes».*

*[...] poner al dueño de la cosa por la cosa misma, como si uno dijese «llevóse a Juan el río» por decir «llevó el río la heredad de Juan». También [...] cuando la señal se pone por la persona, como si por decir en este tiempo que comieron con el rey los caballeros de la Orden del Vellochino de oro dijésemos «comieron con el rey los tusones»<sup>1057</sup>.*

## Catáchresis

*[...] la cual es cuando se pone un vocablo por otro que a él es propicio, como cuando decimos «la fuerza es breve» por decir poca y «la calentura grande» por decir ardiente. [...] Desta también usan los poetas con atrevimiento, como fue aquella de*

---

*harmonía de las virtudes es sabrosa», que «harmonía» se pone por «consonancia», y la una y la otra son sin ánima; o se pone cosa sin ánima por animada, como decimos «rayo» a un león o a un hombre airado; o, al contrario, como se dice «cabeza del monte» a la cumbre y que «muerden las palabras»; y en esta última manera de metáphora se halla mucha más fuerza y eficacia. LÓPEZ PINCIANO, A. op. cit, Epístola sexta, Frag. 4, p. 240.*

<sup>1056</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. op. cit, Epístola sexta, Frag. 4, p. 241.

<sup>1057</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. op. cit, Epístola sexta, Frag. 4, p. 241.

Virgilio, en el sexto de la Eneida: «iban oscuros en la sola noche», a do el vocablo «solo» está puesto por oscuros y «oscuro», por solo<sup>1058</sup>.

### Metalepsis

[...] pasa el vocablo a significar otra cosa por medio de otras significaciones, que algunas veces vienen a ser tres, como Virgilio usa en el vocablo «arista» que quiere decir la raspa de la espiga, la cual pasa a significar lo mismo que año, por medio de espiga y estío, y el estío en el año<sup>1059</sup>.

### Ironía

[...] la cual es cuando por un nombre queremos significar la cosa contraria de lo que él propriamente significa; como para decir que uno es profano, le decimos «el santo»<sup>1060</sup>.

### Hypérbole

[...] el cual es tanto más licencioso a los poetas que oradores, cuanto el poeta debe ser más afectado que el orador, porque a éste no le es lícito decir «cabello más que el sol; más que el fuego, resplandecientes armas», «ligero más que el cierzo», y otros que desta manera se usan para poner admiración<sup>1061</sup>.

Para concluir con los tropos apostilla que la *antonomasia* está incluida en la *sinédoche* y en una de las especies de *metáforas*; la *onomatopeya*, en los vocablos peregrinos inventados por el poeta; el *hipérbaton*, en los vocablos propios de una lengua que son modificados por el poeta en lo que Pinciano llama *cuervo*; el *epíteto*

<sup>1058</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 4, pp. 242s.

<sup>1059</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 4, p. 243.

<sup>1060</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 4, p. 243.

<sup>1061</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 4, p. 243.

puede ser tanto vocablo propio como peregrino. Insiste en que dota a la poesía de una gran belleza, si bien no se debe abusar de él. No considera tropo a la *alegoría* y a la *períphrasis*, sino figuras creadas mediante la composición de vocablos, pues afirma que la primera es una *junta de metáforas*, y, la segunda, una *difinición o descripción de la cosa*.

Tras estudiar las letras, sílabas y vocablos como partes que componen la oración, afirma que *ahora resta decir de la cantidad, cualidad y grados della*.

Según la *cantidad* la oración se divide en período o cláusula, en colo o miembro y en coma o semicírculo<sup>1062</sup>.

Hablar de la *cualidad* de la oración es hablar de la *frasis*. Pinciano afirma que la buena frasi debe ser *emendada, clara y ornada*. Para que la frasi poética sea *emendada* ha de respetar lo prescrito por el teórico en el siguiente pasaje:

*Tenga, [...], la frasi poética muchos vocablos propios y de los peregrinos metafóricos más; de los forasteros, hechos y obsoletos, digo de los ya olvidados y de los alterados en el cuerpo, sean muy pocos. De los demás alterados en la ánima, dichos tropos, medianamente y con mucha variedad dellos, porque no cansen; y así quedará la oración y frasi poética no sólo no bárbara, pero emendada y muy agradable con la novedad que trae consigo*<sup>1063</sup>.

De la observancia del pasaje anterior resulta asimismo la claridad de la frasi. Las palabras de Pinciano no admiten dudas:

»*Desto mismo que acabo de decir resultará también la claridad de la oración; la cual dicha claridad dice Aristóteles que es la principal virtud de la oración, porque, siendo pocos los forasteros vocablos y los hechos y obsoletos, no serán parte para oscurecerla; que los demás vocablos peregrinos no la hacen oscura, si son bien*

---

<sup>1062</sup> [...] de adonde comienza a donde acaba la sentencia se dice cláusula o período; y se nota y señala con un punto debajo de la última letra. Adonde no se acaba período y hay un descanso notable, se dice colo o miembro; y nótese con dos puntos pequeños a la letra última, uno arriba y otro abajo. Adonde hay un descansillo breve, se dice coma o semicírculo; y nótese con un circulillo debajo de la última letra. LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 5, p. 249.

<sup>1063</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 5, p. 252.



*traídos, pues ni las alteraciones de los vocablos en el cuerpo ni en el ánimo suelen hacer oscuridad; antes las metáforas, cuyo uso es más necesario, y más orna, y menos cansa, aclaran mucho la oración*<sup>1064</sup>.

Seguidamente, afirma que hay tres maneras de oscuridad. La primera se da cuando un poeta utiliza a propósito palabras oscuras para ser entendido sólo por unos pocos. En la segunda, no tiene la culpa el poeta, sino la diferencia existente entre su sapiencia y la ignorancia del lector. Estas dos maneras de oscuridad son virtuosas y propias de buenos poetas. La tercera es *mala y viciosa* y, por tanto, propia de malos poetas, puesto que la oscuridad *nace por la falta de ingenio, de invención o de elocución*, en tanto en cuanto el poeta o trae a colación conceptos intrincados y difíciles o hace un mal uso de los vocablos.

La tercera cualidad de la frase es que sea ornada. Será ornada si es enmendada y clara.

En cuanto a los estilos, Pinciano establece tres: alto, bajo y mediano.

El estilo alto es propio de personas graves como reyes, cónsules y patricios. Consiste en la grandeza de las palabras, propias o peregrinas, aunque se hace realidad, fundamentalmente, con los diferentes tipos de vocablos peregrinos. Por eso dice el preceptista:

*La novedad y alteración del vocablo hacen [...] al lenguaje peregrino y alto*<sup>1065</sup>.

Y líneas más abajo:

*[...] la plática peregrina, por nueva, es grande y, por admirable, deleitosa*<sup>1066</sup>.

El estilo bajo es el contrario del alto. Leamos al teórico:

---

<sup>1064</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 5, p. 252.

<sup>1065</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 265.

<sup>1066</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 266.

*Estilo bajo será el [...] que tuviere las palabras propias y comunes y que, si usare de algunas figuras, sean tomadas de cosas humildes y bajas*<sup>1067</sup>.

El estilo mediano o moderado participa de los dos anteriores.

Una vez establecidos los tres estilos, Pinciano se detiene en señalar los anejos de cada uno de ellos.

A la grandeza de estilo es siempre aneja *la dignidad y sonido de las palabras y casi siempre la gravedad y vehemencia de la acción*. Por *dignidad* en la palabra entiende que el estilo alto ha de estar constituido por palabras que sean dignas de ser oídas por altas personas; ejemplifica, entre otras, con las palabras “virtud”, “puridad”, “fama”. Por *sonido* entiende perfección en él, es decir, los vocablos que el poeta elija han de tener un sonido conveniente, *ni delgado ni hongoso*<sup>1068</sup>. La gravedad se consigue imitando el modo de hablar de las personas graves. De la vehemencia, confirma su eficacia para conseguir grandeza de estilo.

Son anejas al estilo bajo la tenuidad y humildad. Especifica que a la humildad conviene *simplicidad, que no sea artificiosa, y propiedad, que no dé peregrinas las palabras*<sup>1069</sup>.

El estilo mediano tiene como anejo el ser florido. Florecer la oración es *ensancharla con palabras no necesarias a la esencia y sustancia de lo que se trata por dar deleite y gusto al oyente*<sup>1070</sup>.

Termina la Epístola sexta con la definición de concepto y sus especies:

*Concepto se dice una imagen que de la cosa el entendimiento forma dentro de sí*<sup>1071</sup>.

---

<sup>1067</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 269.

<sup>1068</sup> [...] *que no sea delgado como el de los vocablos que tienen muchas letras tenues y delgadas, digo la i, l, n, como se vee en este vocablo, Tityre; ni tampoco muy golfas, que tengan muchas m con b y p, como en éste, «bomba»; mas que tengan las palabras un sonido conveniente, no delgado ni hongoso*. LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 270.

<sup>1069</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 271.

<sup>1070</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 6, p. 272.

<sup>1071</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 7, p. 275.

Los conceptos pueden ser graves, agudos o circunflejos. Concepto grave *es aquel que el entendimiento forma de la cosa, mayor que ella es*; y el agudo, *el que le forma muchas veces menor, pero más sutil y delicado*<sup>1072</sup>; circunflejo es el mediano, el que ni es grave ni es agudo.

Pinciano afirma que el poeta trágico debe estar consagrado a los conceptos graves.

En la Epístola séptima estudia el metro. A nosotros solamente nos interesa lo que dice sobre la tragedia:

*La trágica consiente todo género de coplas, y metros, y estancas. [...] mas es de advertir que conviene a las personas trágicas y principales darlas metros y rimas mayores; y, a las menores, menores; y las mayores son las que constan de arte mayor o endecasílabos y, pues el uso ha echado esta copla de arte mayor, echémosla también de la trágica; y, recogiendo más la generalidad dicha, digo que, excepto arte mayor y quebrados castellanos, todas las demás estancas son buenas para la trágica*<sup>1073</sup>.

Con estas palabras Pinciano se está refiriendo a aquellas partes de la tragedia en las que anida la acción, pues un poco más abajo apostilla que

*[...] en el prólogo no parecería mal la arte mayor (hablo al uso de los prólogos de agora) y no parecería mal el quebrado castellano en el choro, si aconteciesse a llorar y lamentar una miseria*<sup>1074</sup>.

La Epístola nona está dedicada a la comedia. Su definición es la siguiente:

*«Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las passiones por medio de deleite y risa»*<sup>1075</sup>.

---

<sup>1072</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola sexta, Frag. 7, p. 276.

<sup>1073</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola séptima, Frag. 5, p. 320.

<sup>1074</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola séptima, Frag. 5, p. 321.

Afirma que esta definición engloba todas las diferencias que los diversos teóricos han establecido entre ambos tipos de fábula, la trágica y la cómica. Así, va citando las siete diferencias que tradicionalmente se sacan a colación entre los dos tipos de textos dramáticos, y, a continuación, nos expone su apostilla a cada una de ellas en la que deja claro, o bien, que está contenida en su definición de comedia, o bien, que tal diferencia no lo es en realidad. Creemos que detenernos en este apartado es interesante, pues, indudablemente, nos va a ayudar a profundizar aún más en la esencia de la tragedia.

Primera diferencia: la tragedia ha de tener personas graves, la comedia, comunes. Considera que esta diferencia está comprendida en su definición de comedia, pues arguye que las personas graves, frente a las comunes, ríen poco y, por consiguiente, personas que no ríen no pueden tener cabida en una auténtica comedia.

Segunda diferencia: en la tragedia aparecen temores llenos de peligros, en la comedia, no. Argumenta que, al estar la tragedia llena de temores y peligros, no puede suscitar pasatiempo y risa, sino lástima y compasión. Reconoce que hay comedias en las que se producen muertes si bien están al servicio de la risa, no de la compasión. Leamos al teórico:

*[...] la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores y representantes solos y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja cizañadora, un viejo avaro, un rufián o una alcahueta<sup>1076</sup>.*

Tercera diferencia: la tragedia tiene tristes y lamentables fines, la comedia, no. Una comedia nunca puede acabar en desgracia pero una tragedia sí puede tener alegre fin - pensemos en la *Iphigenia*-. Si ambas fábulas pueden tener alegres fines, ¿en qué se diferencian?:

---

<sup>1075</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola nona, Frag. 2, p. 381.

<sup>1076</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola nona, Frag. 2, p. 385.

*[...] en que si la tragedia alguna vez (que son pocas) viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compassiones de los oyentes [...]. Mas la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan (como he dicho) en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa<sup>1077</sup>.*

Cuarta diferencia: la tragedia tiene quietos principios y turbados fines, la comedia, al contrario. Arguye que lo expuesto no es cierto en tanto en cuanto toda fábula, ya sea cómica o trágica, debe irse perturbando poco a poco y anudándose *in crescendo* hasta llegar a la soltura. La diferencia entre ambas viene determinada porque, en la tragedia, va creciendo la perturbación temerosa y misericordiosa y, en la comedia, la perturbación provoca la risa en el oyente o espectador.

Quinta diferencia: en la tragedia se enseña la vida que se debe huir y en la comedia la que se debe seguir. También está en desacuerdo con esta afirmación, pues apostilla:

*La quinta tampoco es diferencia verdadera; mas antes parece contraria al juicio del Philósofo, el cual dice que la tragedia es imitación de mejores y la comedia de peores. Y dello se colige que en la tragedia han de enseñar la vida que se debe seguir, y la comedia la que se debe huir. Lo que yo siento es que la una y la otra puede enseñar lo uno y lo otro<sup>1078</sup>.*

Sexta diferencia: la tragedia se funda en la historia frente a la comedia que es toda fábula. Declara que tampoco este postulado es siempre cierto, pues saca a colación la *Flor de Agathón* y la *Historia* de Heliodoro como ejemplo de obras sin fundamento en verdad alguna.

Séptima diferencia: la tragedia exige estilo alto, la comedia, bajo. Manifiesta que esta diferencia no es nueva, sino que está dentro de la primera que mencionó, puesto

---

<sup>1077</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola nona, Frag. 3, p. 386.

<sup>1078</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola nona, Frag. 3, p. 387.

que el estilo es anejo a la persona que habla, de modo que el estilo elevado es propio de personas graves y el estilo bajo de personas humildes.

Cierra este apartado con las siguientes palabras:

*»Veis todas estas diferencias y que todas son inciertas, sino son aquellas que tocan en ridículo, y gustoso, y donoso, por sólo el cual se diferencia la comedia de la tragedia<sup>1079</sup>.*

La epístola undécima constituye un análisis de la épica; la define como

*[...] imitación común de acción grave, hecha para quitar las pasiones del alma por medio de compasión y miedo<sup>1080</sup>.*

Son dignas de mención las semejanzas y diferencias que establece entre la tragedia y la épica<sup>1081</sup>.

Semejanzas:

1. Las dos imitan a personas graves, si bien la épica imita a buenas y la tragedia a ni buenas ni malas.
2. Las dos tienen como finalidad la extirpación de las pasiones por medio del miedo y la compasión.

Diferencias:

Esenciales:

1. El medio de la imitación, pues la tragedia imita con personas ajenas al poeta y la épica con propias y ajenas, por lo cual se dice que la épica es *poema común* y la tragedia *poema activo*.

---

<sup>1079</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola nona, Frag. 3, p. 387.

<sup>1080</sup> LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola undécima, Frag. 1, p. 451.

<sup>1081</sup> Cfr. LÓPEZ PINCIANO, A. *op. cit.*, Epístola undécima, Frag. 2, p. 452.

2. Los géneros con que se lleva a cabo la imitación, porque en la tragedia se emplea el lenguaje, la música y el tripudio mientras que la épica aprovecha solamente el lenguaje.

Accidentales:

1. En la épica sólo se utiliza un tipo de metro, en la tragedia, varios.
2. Un poema épico es, frente a la tragedia, un envoltorio de tragedias.

## CAPÍTULO NOVENO

### TEORÍA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVII

#### 1. INTRODUCCIÓN

##### 1. 1. El siglo XVII y la teoría dramática

La concepción, desde un punto de vista científico y metodológico, de un teatro propio del siglo XVII, diferente del que existió en el anterior Siglo de Oro, tiene fundamentos sólidos y bien conocidos en la historia literaria y en la preceptiva dramática española<sup>1082</sup>. La consolidación de los postulados, técnicas, fuentes y modelos del Humanismo, así como la difusión de las influencias italianas, han encontrado ya su reflejo en los dramaturgos y teóricos, canalizando los varios impulsos recibidos. Aunque sus frutos más representativos sean tardíos, las reflexiones teóricas se hallan suficientemente aclimatadas en nuestro ámbito. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la rica y diversificada producción teatral, unida al desarrollo de la conciencia crítica y una abundante floración de la erudición, originan una riqueza de documentos teóricos muy ostensible<sup>1083</sup>, pocas veces en forma de grandes tratados<sup>1084</sup>, que además sorprende por su capacidad de penetración y su flexible propósito de encuadrar en los géneros y reglas clásicas, o de justificar, las prácticas que el público aplaude en los escenarios o en los libros. No se ignora la atención a los gustos del público, pero también se es consciente de otras exigencias del arte y de la sociedad.

El detonante oficial de la polémica que vertebra el siglo tiene fecha propia, si bien el enfrentamiento lleva tiempo en la calle. Intervienen aquí críticos, teorizadores de la literatura, y los mismos autores. En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), escrito por un dramaturgo, no preceptista, se defiende el propio teatro lopesco y la escena de la época al gusto español, frente a los modelos antiguos. Para ello, Lope presenta a la naturaleza como maestra en la mezcla que el arte debe seguir. El

---

<sup>1082</sup> Cfr. por ejemplo, REYES PEÑA, M. DE LOS, “El teatro prelopesco” en *Historia y crítica de la literatura española al cuidado de F. Rico* II, F. López Estrada, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 540-590. SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. – PORQUERAS MAYO, A., *op. cit.*, pp. 113ss.

<sup>1083</sup> Véase, para una panorámica general, ÁLVAREZ SELLERS, M. R., “Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro”, en *Poética y teatro...* pp. 149-200.

<sup>1084</sup> NEWELS, M., *op. cit.*, pp. 33s: la autora incluye interesantes observaciones sobre la difusión de esta teoría, pareja a la popularidad alcanzada por el teatro.



constante panegírico de la comedia nueva y la apología de lo nacional (Ricardo de Turia, Carlos Boyl), como también los reconocimientos parciales (así de los hermanos Argensola o el mismo Cervantes) que acompañan la producción preparan el clima a las reacciones clasicista que se siguen (Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa, y especialmente Cascales).

Aplacado el ardor de la polémica, será posible una reflexión más ecuánime (Francisco de Barreda, 1622) que deje surgir problemas de mayor interés para el siglo de acuerdo con los nuevos tiempos. En la relectura de los antiguos se encuentra precisamente la justificación de la evolución y mudanza de los gustos. Aunque las disputas por el nombre revisten cada vez menos importancia respecto al teatro contemporáneo, y es la comedia el objeto preferente de muchos escritos teóricos, la tragedia al modo clásico es otra vez reivindicada, también bajo el signo de los nuevos tiempos, que se evidencia en el título del tratado de González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*.

## **1.2. Creadores literarios: Bartolomé Leonardo de Argensola, Miguel de Cervantes, Juan de la Cueva.**

### **1. 2. 1. Bartolomé Leonardo de Argensola**

B. Leonardo, el menor de los Argensola, es hombre riguroso en su exposición doctrinal; se pronuncia por la antigüedad como medio fortalecedor, inclinándose por los latinos y desdeñando a los italianos<sup>1085</sup>. Algunas de sus ideas no dejan de tener interés, así cuando afirma que antes de dedicarse al arte creador es necesario adentrarse por los entresijos de la historia, suministradora de motivos:

---

<sup>1085</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A. *op. cit.*, pp. 19-25. El estudioso considera a B. Argensola un “amplio imitador de Horacio”. Para extraer sus ideas, analiza, sin diferenciarlas ni mencionar título, dos epístolas denominadas por su primer verso, algunos de cuyos fragmentos intercala en el análisis: “Yo quiero, mi Fernando, obedecerte...”, y “Don Juan, ya se me ha puesto en el cerbelo...”; la primera es la epístola *A Fernando de Soria Galvarro*, de 304 versos, poema número 162 de la edición de Blecua, que es expresión de sus ideas literarias y estilísticas; la segunda, la epístola *A un caballero estudiante*, de 391 versos, el número 163 de Blecua, en cierto modo complemento de la anterior, donde el autor expone su concepción de los géneros literarios: cfr. *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*. Edición, prólogo y notas por J. M. BLECUA, II, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, C.S.I.C., 1951, pp. VIIIss y 359-387. SÁNCHEZ ESCRIBANO-PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, pp. 244ss., incluyen parte de la segunda epístola. Nosotros hemos numerado los versos, que citamos en mayor cantidad que en HERMENEGILDO, atribuyéndolos a cada epístola, de acuerdo con la mencionada edición de Blecua.

*I saliendo después de sus archivos,  
al poético ardor se ofrezca el pecho,  
dispuesto a pensamientos más altivos. [162, vv. 31-33]*

Defiende la necesidad de disponer de una buena formación en los clásicos tanto griegos como latinos, y una vez que está uno empapado en su conocimiento, enriquecer con él su propia creación y dejar libre la imaginación como capacidad creadora:

*por essa docta antigüedad escrita  
dexa correr tu ingenio, i, sin rezelo,  
conforme a tu elección, roba o imita. [162, vv. 127-129]*

Se muestra partidario de un estilo sentencioso y moralizador, en la línea de Séneca, que tanta influencia estaba ejerciendo no sólo en el pensamiento sino, y esto es lo que más nos interesa, en la tragedia de su tiempo:

*Mas quien al genio floreciente i vago  
de Séneca llamó cal sin arena,  
no provó los efectos del halago.  
No niego yo que, de sentencias llena,  
la agudeza sin límites congoja,  
i al rigor con que hiere nos condena.  
.....  
La fuerza, pues, no venga arrebatada  
en esta brevedad jaculatoria,  
si quieres que deleyte i persüada;  
aunque por ambición de mayor gloria  
fleche cada palabra una sentencia  
y obre cada sentencia una victoria [162, vv. 163-180]*

Admite que el pueblo no era proclive a la tragedia, el género dramático clásico por excelencia, sino que sólo es gustado y comprendido por una minoría culta. Llega a

afirmar que la tragedia solamente sería comprendida y valorada tiempo después, aunque la realidad fue bien distinta, pues el gran público terminó por aceptar la fórmula creada por Lope, de la que está ausente la contemplación de la tragedia:

*Tragedia escribirás, cano i maduro;  
que agora, aunque Sófocles te convide,  
has de apelarte al término futuo.  
Pues ya ni por Eurípides le pide,  
ni por Séneca, alguno el real calzado,  
con que a la pompa trágica preside.  
Si hoy la escribes, de sabios admirado  
al sordo viento volarás, propuesta  
la aclamación del popular senado.  
Para ellos, pues, el alto estilo apresta,  
en cuyo judicioso honor sosiegues,  
sin respetar la multitud molesta. [163, vv. 163-174]*

En la comedia considera que el artista tiene la obligación de instruir al pueblo, por eso el teatro tiene que dar y proponer ejemplos de vida, pero resultando grato a los espectadores; en la forma recomienda tres o cuatro actos, y le atribuye la purgación de afectos que Aristóteles asignó a la tragedia:

*I pues que a la instrucción moral se empeña,  
no trayga para exemplos de la vida  
los que algún delirante enfermo sueña;  
que ni la plebe es bien que se despida  
después que te prestó grato silencio,*

*si no desesperada, desabrida.*  
*Yo aquellas seys ficciones reverencio*  
*(¿cómo que reverencio?, que idolatro)*  
*que en sus cinco actos desplegó Terencio.*  
*Cierra la tuya al uso en tres o cuatro;*  
*que si ella, ya con risas, ya con lloros,*  
*los afectos nos purga en el teatro [163, vv. 199-210]*

La fábula ha de ser verosímil, “fúndate en verosímiles acciones”, y los personajes apropiados; no se debe abusar de los monólogos largos, pues siempre hay posibilidad de sustituirlos por un diálogo, y no se debe nunca mezclar lo trágico con lo cómico:

*Si ayrado un padre forma llanto o queja,*  
*no para provocar el pueblo a risa*  
*le interrompa el plebeyo que graceja.*  
*Que si muestra piedad, por tan precisa*  
*obligación, socorre al afligido,*  
*como naturaleza nos lo avisa,*  
*¿quién hay tan falto de común sentido,*  
*que por gusto de un chiste i de un apodo*  
*ver quiera un noble afecto escarnezido? [163, vv. 253-261]*

Aferrado al clasicismo, cree que es necesario respetar las unidades de tiempo y lugar, aunque es consciente de que en el teatro español no se respetan y por eso mantiene cierta ambivalencia:

*Haz, al fin, que el lugar, el tiempo, el modo*

*guarden su propiedad; porque una parte  
que tuerza desta ley destruye el todo. [163, vv. 262-264]*

Con respecto a la elocutio, cree que el verso se debe retocar constantemente hasta que salga perfecto, esté en consonancia con la obra y agrade al autor, como aconseja Horacio:

*Es la lima el más noble requisito,  
i así, no peligrando la sustancia  
del verso deliciosamente escrito,  
refórmele su pródiga elegancia,  
como el gran Venusino lo dispuso. [163, vv. 277-281]*

### **1. 2. 2. Miguel de Cervantes**

Miguel de Cervantes buscaba la superación del teatro de su tiempo partiendo de algunos preceptos clásicos. Su doctrina literaria se puede compendiar en una serie de puntos. Sin intentar apurarlo todo, podemos mencionar los siguientes, presentes en los capítulos 47 y 48 de la primera parte del Quijote (1605)<sup>1086</sup> :

Toda creación debe respetar el principio de imitación y el de verosimilitud:

*¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las [describió] Tolomeo ni las vio Marco Polo?*

*Y si a esto se me respondiese que lo que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades,*

---

<sup>1086</sup> CERVANTES, M. DE. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, Edición de J. JAY ALLEN, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

*responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe<sup>1087</sup>.*

La finalidad de toda creación literaria es enseñar y deleitar al mismo tiempo:

*[...] el fin mejor que se pretende en los escritos, [...] es enseñar y deleitar juntamente<sup>1088</sup>.*

Cervantes manifiesta su rechazo a las comedias que se estaban representando en la escena y a los actores que las representan. Creemos que lo que dice de la comedia es aplicable también a la tragedia:

*Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo<sup>1089</sup>.*

A continuación de estas líneas, alude expresamente a tragedias escritas unos pocos años antes que sí respetaban los preceptos clásicos y que ahora ya no se representan:

---

<sup>1087</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, p. 553.

<sup>1088</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, 555.

<sup>1089</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, 557.

[...] –Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho” –Sin duda” respondió el autor que digo, “que debe de decir vuestra merced por la Isabela, La Filis y La Alejandra<sup>1090</sup>” “-Por ésas digo” le repliqué yo: “y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardalos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate La ingratitude vengada<sup>1091</sup>, ni le tuvo La Numancia<sup>1092</sup>, ni se le halló en la del Mercader amante<sup>1093</sup>, ni menos en La enemiga favorable<sup>1094</sup>, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado<sup>1095</sup>.

Las comedias que ahora se representan no son reflejo de la vida humana. También se observa en este pasaje la idea de que hay que caracterizar a los personajes de acuerdo con los atributos que le corresponden por edad y por condición social:

-En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo –dijo a esta sazón el cura-, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad<sup>1096</sup>, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes e lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena<sup>1097</sup> del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y

---

<sup>1090</sup> De Lupericio Leonardo de Argensola.

<sup>1091</sup> De Lope de Vega.

<sup>1092</sup> De Cervantes.

<sup>1093</sup> De Gaspar de Aguilar.

<sup>1094</sup> Del doctor Francisco Agustín Tárrega.

<sup>1095</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, pp. 557s.

<sup>1096</sup> Las palabras de Cicerón aquí aludidas son «*imitatio vital, speculum consuetudinis, imago veritatis.*»

<sup>1097</sup> Cena, escena

*¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?*<sup>1098</sup>

Cervantes censura aquellas comedias que no respetan la unidad de lugar:

*¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera ase acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?*<sup>1099</sup>

### **1. 2. 3. Juan de la Cueva**

Otro creador literario preocupado por cuestiones teóricas fue Juan de la Cueva, el cual resumió sus ideas en el Ejemplar Poético, aparecido en Sevilla en 1606, que incluimos aquí por su oposición a la postura de Carvallo. Aparentemente su lectura produce la impresión de que estamos ante una obra carente de una estructura pensada, y esto es engañoso pues, a pesar de las reiteraciones, se observa la existencia de unas pautas que delimitan bastante bien el contenido de las tres epístolas. La primera trata del poeta; la segunda, de los versos; la tercera, de los géneros. Lástima que siendo una obra didáctica en verso, J. de la Cueva sea un poeta mediocre y, en consecuencia, no sabe sacar todo el partido posible a sus ideas.

Para el análisis de los contenidos, nos remitimos fundamentalmente a P. Correa<sup>1100</sup>. La Epístola I desarrolla los motivos siguientes:

-Disputa entre el ingenio y el arte. Se inclina por este último y parece ser que esta dicotomía se torna en el motivo central de la epístola.

-Observaciones en torno al verso con insistencia en las tendencias de los poetas sevillanos de su tiempo.

---

<sup>1098</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, p. 558.

<sup>1099</sup> CERVANTES, M. DE. *op. cit.*, 558.

<sup>1100</sup> CORREA, P. “La huella de Horacio en el Ejemplar Poético de Juan de la Cueva”, en *Retórica, poética y géneros literarios*, ed. de J. A. SÁNCHEZ MARÍN-M.N. MUÑOZ MARTÍN, Granada, Universidad, 2004, pp. 489-523.



-Importancia debida al concepto en cuanto que forma parte de la tradición poética castellana.

-Análisis del poeta, del que estudia:

- . Condiciones del auténtico poeta.
- . Importancia del Arte.
- . Importancia del ornato.
- . Creación de vocablos nuevos.

Todo cuanto dice acerca del poeta tiene estrecha relación con ideas horacianas manifiestas en la Epístola a los Pisones:

- . Lengua del verso.
- . Verdad y verosimilitud.
- . Importancia de las reglas y preceptos.
- . Lengua apropiada para la lírica y la poesía heroica.
- . Unión de provecho y placer.
- . Consejos a un poeta.

La Epístola II está dedicada al verso en la poesía española. Viene a ser una especie de métrica en la misma línea que el Discurso sobre la poesía castellana de G. Argote de Molina.

La Epístola III está dedicada a los géneros literarios y enlaza perfectamente con la anterior a través del estudio de la octava rima y del soneto. Sin embargo, nos interesan los motivos siguientes:

-Los vocablos y el arte.

-Importancia de los preceptos.

-Comedia: defensa de su actitud ante la comedia, innovaciones introducidas en la comedia de su tiempo, cambio operado en la comedia, admiración de la comedia antigua, características.

-Tragedia: los creadores, los trágicos de su tiempo, condiciones.

-Síntesis en torno a la comedia y a la tragedia.

Vemos cómo en el punto de partida encontramos una disputa entre el Ingenio y el Arte a la manera horaciana:

*Sobre el ingenio y arte disputaron  
Palas y el fiero hijo de la Muerte  
a quien del cielo por odioso echaron.*

Considera el arte como una técnica y el ingenio como una cualidad del poeta. El poeta se pone del lado de Palas quien establece este principio:

*La sabia diosa su razón convierte  
en decir que el ingenio sin el arte  
es ingenio sin arte cuando acierte.*

En realidad, está siguiendo el pensamiento reflejado por Horacio a partir del verso *Nec uirtute foret clarisque potentius armis (ars, 289ss)*, como advertencia a los poetas latinos al mismo tiempo que recoge la tesis de Demócrito, fiador del ingenio por encima de la técnica; cree Demócrito que el talento tiene más valor que la pobre técnica y excluye del Helicón a los poetas juiciosos. Por su parte, J. de la Cueva no da primacía a un concepto sobre otro y justifica la defensa que hace del Arte en el trabajo que tiene entre manos. Lo normal es que tienda un puente entre ambos, según se desprende de estos versos:

*De estas dos causas seguiré la parte  
por do el ingenio inspira, el arte adiestra  
sin que de su propósito me aparte.*  
.....  
*llegaré al punto en que veréis cantado*

*lo que el Arte al ingenio perfecciona,  
y de quien es, si ha de acertar, guiado.*

Es decir, la observancia de las leyes, su conocimiento y aplicación, evitan al poeta desvaríos y le trazan el camino verdadero que debe seguir. La lucha entre el Ingenio y el Arte aparece en numerosos tercetos y con motivos bien diversos; unas veces alude al empleo de los cultismos, con los que no está muy conforme, y en este caso se enfrenta a los poetas y teóricos del círculo de Herrera, en otras hace referencia al estilo y al buen hacer, es decir, no desaprovecha la ocasión para insistir en esta dicotomía horaciana.

Otro motivo que encuentra en la Epístola de Horacio es el tema del decoro considerado como orden y armonía en consonancia con el universo que es nuestra fuente de imitación. El decoro se tiene que dar en la inventio y en la elocutio y esto le interesa mucho al autor, que aconseja constantemente a los poetas para lograrlo:

*A cada estilo apliquen sus acentos  
propios, a su propósito y decoro,  
no sólo tras la voz de los concetos.*

Es más, quien escribe debe tener presente esto:

*Lo que escribes importa disponello  
que al tiempo, ni al lugar, ni a la persona  
falte el decoro ni al lenguaje bello.*

También aplica el decoro a la obra de teatro, especialmente a la comedia, sin olvidar que la tragedia debe guardar el debido decoro a los personajes:

*No traspasando el inviolable fuero  
de los actos, y cenas, y el decoro  
de las personas y el suceso fiero.*

Como buen conocedor de las normas que el Arte asigna a las representaciones dramáticas, sabe que muchos dramaturgos de su tiempo hacían de su capa un sayo y habían cambiado las normas, ya no les interesaban las antiguas, sino que actuaban con más libertad, y justifica estas mudanzas por el cambio que se produce en las costumbres:

*Que es en nosotros un perpetuo vicio  
jamás en ellas observar las leyes  
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio.*

.....

*A mí me culpan de que fui el primero  
que reyes y deidades di al tablado  
de las comedias traspasando el fuero.*

.....

*Esta mudanza fue de hombres prudentes  
aplicando a las nuevas condiciones  
nuevas cosas que son las convenientes.*

*Considera las varias opiniones,  
los tiempos, las costumbres que nos hacen  
mudar y variar operaciones.*

En la Epístola III, siguiendo a Horacio, nos ofrece una visión panorámica de los géneros literarios y tiene especial interés por los dramáticos, es decir, comedia y tragedia. No sólo nos ofrece una sucinta visión del desarrollo de la tragedia en la

antigüedad sino que también se interesa por los caracteres, sobre el decoro, tipo de metro elegido. Así leemos sobre su desarrollo:

*Tuvo imperio esta alegre compostura  
hasta que Tifis levantó el estilo  
a la grandeza trágica y dulzura.*

Y sigue recordando la misión encomendada a Esquilo como innovador del género:

*Siguió en nueva invención el propio hilo  
añidiéndole ornatos, y enseñando  
a los farsantes, el discreto Esquilo.*

*Desterró el uso prisco mejorando  
las personas, haciéndolas honestas,  
y a no representar satirizando.*

*Y no parando su invención en éstas  
sobre el teatro puso las acciones,  
haciéndolas al pueblo manifiestas.*

*En efeto enseñó a dotos varones  
el hacer y saber representallas,  
testando las antiguas opiniones.*

Sin embargo, siente predilección por la comedia a la que dedica mayor atención, quizá porque él se considera un innovador al reducir el número de jornadas, dar a cada personaje el carácter que se merece, tal vez porque considere que no se debe mezclar lo cómico con lo trágico.

El *Ejemplar Poético* es el canto de cisne del teatro prelopista y el anuncio de una nueva manera de concebir el arte dramático. En prosaicos tercetos recoge ideas interesantes, demuestra haber leído bien a Horacio, pero no creemos que haya pasado de ahí ni que su intención haya sido la de crear una novedosa poética, empresa para la cual no estaba preparado ni como creador ni como intelectual.

## 2. LUIS ALFONSO DE CARVALLO

Carvallo profesó en la Compañía de Jesús, enseñó latinidad y escribió poemas griegos y latinos. Crea una poética en prosa y verso (Medina del campo, 1602), justificando la razón de haberla titulado *Cisne de Apolo*, metáfora del poeta. Pese a sus protestas de que no escribe, como muchos, un *ars* versificatoria, también el *Cisne de Apolo* tiene su parte dedicada a la métrica. Junto a ella hay una serie de ideas, no muy originales aunque sí interesantes acerca de los poetas y de la poesía que hoy se tiende a revalorizar como expresión de su tiempo.

Utilizó para el verso octavas reales. La parte en prosa está compuesta por cuatro diálogos entre Zoylo, personificación de los enemigos de la poesía y el propio Carvallo que sostiene lo contrario. Su estructuración sigue la de la retórica. El diálogo primero define la poesía y se extiende en la materia que le es propia (*inventio*). El segundo está dedicado a la versificación. El tercero, a los géneros literarios, tratando, como el segundo, disposición y forma. Y el cuarto y último habla del decoro de la poesía y del furor poético, correspondiendo también a la elocución.

Algunas definiciones reflejan el sentido de la obra en la que no es posible encontrar ideas originales salvo en relación con la comedia y, en concreto, con el teatro nacional.

Es interesante cuanto se refiere a la materia del poeta, encargado de

*[...] tratar cosas verdaderas o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía; y no sólo el inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa y de diferente officio que tiene el entendimiento, y así al que le faltare imaginativa, le falta potencia para obrar en su arte elegantemente, aunque sepa los preceptos*<sup>1101</sup>.

---

<sup>1101</sup> Apud MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 220.

Su doctrina, que bien podría condensarse en el párrafo que se acaba de citar, se ha visto tradicionalmente (Menéndez Pelayo, Vilanova) como influenciada por el idealismo platónico, que le llevaría a marcar diferencias con el dogmatismo aristotélico y a convertirse en inmediato predecesor del *Arte Nuevo* de Lope de Vega. En realidad, su afirmación de la estética platónica se apoya<sup>1102</sup> en un competente conocimiento de los teóricos españoles, consonantes con los italianos en muchos aspectos, así como de la dramaturgia contemporánea, y en la teología poética expresada por los autores cristianos de la Antigüedad tardía y Edad Media. La superación del empirismo aristotélico dogmático, en lo que fundamentalmente concuerda con su propio tiempo<sup>1103</sup>, se basa también en la utilización como fuente de los *Praenotamenta* de Badio Ascensio, muy citados por Carvallo, que todavía no acusaban la influencia aristotélica del modo que más tarde se haría. Carvallo ofrece interés no sólo como elemento integrante, junto con las ideas vertidas por los escritores mencionados antes a título de muestra, del clima que dará lugar a la reacción de los clasicistas, especialmente de Cascales. También es precursor de importantes innovaciones, como la propuesta de los tres actos, en la que probablemente contase el ejemplo del teatro de Lope<sup>1104</sup>, pero no habría que descartar tampoco las doctrinas de los gramáticos sobre las partes de la comedia.

### 3. FRANCISCO CASCALES

Cascales expuso sus ideas relacionadas con la preceptiva literaria en una obra titulada *Tablas Poéticas*<sup>1105</sup>, publicada en 1617, que le valió mayor fama entre sus contemporáneos que sus *Cartas Filosóficas*<sup>1106</sup>, obra de más originalidad y variedad que las Tablas. La influencia de esta obra ha sido muy grande, llegando hasta el siglo XIX, y no sólo por la solidez de la doctrina expuesta sino por la forma elegida, el diálogo, que le da fluidez y contribuye a una mejor comprensión. Pese a su prestigio e

---

<sup>1102</sup> Cfr. NEWELS, M. *op. cit.*, pp. 27ss, n. 16; resalta igualmente su importancia SÁNCHEZ ESCRIBANO - PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1103</sup> Cfr. WAHNON, S., *op. cit.*, p. 44.

<sup>1104</sup> Cfr. SÁNCHEZ ESCRIBANO - PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 24, nota 16.

<sup>1105</sup> CASCALES, F. *Tablas Poéticas*, Murcia, en casa de Luis Berós.

<sup>1106</sup> Murcia, en casa de Luis Berós, 1634; existe edición moderna de J. García Soriano, en 3 vols, 1930, reimpresión varias veces después.

influencia, las Tablas mantienen en muchos lugares una estrecha dependencia - llegando al “plagio literal”-<sup>1107</sup> de los humanistas italianos Robortello, Minturno y Tasso. Esta vinculación con los teóricos italianos no impide en la actualidad su reconocimiento como hábil adaptador de las ideas clasicistas en nuestro entorno y su indiscutible contribución a las tendencias filológicas y literarias de la época. Parece estar dirigida a todos aquéllos que negaban autoridad a Aristóteles en materia tan controvertida como la poética, si bien hemos de tener en cuenta que Cascales se inclina por la doctrina horaciana que conocía a la perfección. La demostración más evidente de esto último es la presencia en sus diálogos de innúmeros textos del ars horaciana que le sirven de ilustración, traducidos del latín por el autor, buen conocedor de la lengua de Roma<sup>1108</sup>, que usó en la elaboración de diversas obras, entre otras una colección de agudos epigramas satírico-morales al gusto conceptista<sup>1109</sup>.

Al comienzo de su obra, Cascales establece un índice muy preciso con el contenido del tratado. A los capítulos llama Tablas, “tabla de salvación” para los escritores, hecha de preceptos tomados de sus dos maestros, pasados por el tamiz de los humanistas italianos: cinco de ellas las dedica a la poesía in genere, es decir, a la descripción de la poesía en general y otras cinco a la poesía in specie, esto es, a los géneros literarios. El primer apartado comprende:

-De la definición poética, de su materia, forma y fin; de la división de las poesías, de la diferencia y concordancias de ellas.

-De la fábula.

-De las costumbres.

-De la sentencia.

---

<sup>1107</sup> Cfr. A. GARCÍA BERRIO, “La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las *Tablas Poéticas* de Cascales”, *Studi e problemi di critica textuelle* 7 (1973) pp. 136-160. El mismo estudioso analiza de cerca las *Tablas* como expresión de las teorías de la época en *Introducción a la poética clasicista (comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*, Madrid, Ed. Taurus, 1988; reed. En Cátedra, 2006.

<sup>1108</sup> Cfr. J. L. PÉREZ PASTOR, “La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poetica* de Horacio”, *Criticón* 86 (2002) pp. 21-39; el autor, que observa que los textos horacianos no aparecen traducidos en las *Cartas Filológicas*, dirigidas a humanistas conocedores del latín, reorganiza y edita los 170 versos horacianos que aparecen en las *Tablas*, algo más de un tercio del *ars*, vertidos en 271 endecasílabos, y resalta la claridad, aciertos, fidelidad y cierta gracia estética de la traducción de Cascales.

<sup>1109</sup> Francisco Cascales. Obra latina. Epigramas, Paráfrasis a la Poética de Horacio, Observaciones nuevas sobre gramática, Florilegio de versificación. Introducción, traducción anotada e índices realizado por S. I. Ramos Maldonado, Madrid, Ed. Akal, 2004. Su dominio del latín le permitió además acceder de primera mano, ya que no al texto aristotélico, a las eruditas fuentes italianas de sus comentaristas.



-De la dicción.

En la Tabla primera se interesa por la imitación literaria de la que tiene un sentido muy amplio, pues no solamente forma parte de ella la acción del hombre sino la naturaleza de las cosas y por ende la imitación de la poesía es mucho más amplia de lo que había admitido Aristóteles, puesto que objetos inanimados, el paisaje, son motivo de la creación poética. Dice Castalio:

*La Poetica es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas, y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse*<sup>1110</sup>.

No es original en esto porque teóricos italianos y retóricos españoles habían ya defendido ideas parecidas, entre ellos Pinciano. Por supuesto y por razones que nada tienen que ver con la poética, excluye de su imitación las figuras divinas, insistiendo sobre todo en el teatro como género factible para explicar estas cuestiones. La prohibición antes señalada encuentra su refrendo en Horacio al rechazar éste en el escenario acontecimientos sangrientos o inverosímiles.

Siguiendo a Aristóteles y con el concurso de Horacio, analiza las dicotomías siguientes<sup>1111</sup>:

Poesía-Ciencia

Poeta-Versificador

Historia-Poesía

Res-Verba

Tema-Metro o Tema-Género

De todas ellas, la más importante es la de res-verba horaciana. Sin embargo, la res supone restringir el contenido de la poesía a aquellas ciencias que dirigen el comportamiento humano y a ellas hay que subordinar los géneros. A la política, la

---

<sup>1110</sup> CASCALES, F. *Tablas Poeticas...Añadese en esta II. impresión: Epístola Q. HORATII FLACCI De Arte Poetica in methodum redacta, versibus horatianis standibus...*, En Madrid, por D. A. DE SANCHA, 1779, p. 8.

<sup>1111</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit*, pp. 11ss.

épica y la trágica; a la economía, la comedia y a la ética, la sátira. Para él la forma poética es la imitación que se hace con palabras, de donde se infiere que el contenido no es independiente de la palabra que lo hace realidad y lo expresa. Esta idea aristotélica tiene mucho que ver con la imitación como esencia del acto poético; también reconoce que el verso es de gran valor ornamental para la poesía. Estas son las palabras de Cascales:

*La Forma Poetica es la imitación que se hace con palabras; y si de esta carece la fabula, aunque tenga quantos generos de versos hay, no por eso se dirá Poesia. Porque el Poeta tiene su etimología de la imitación, en la qual consiste toda la excelencia de la Poesia; y no del verso, el qual es una cosa menos principal, y mas perteneciente al ornato*<sup>1112</sup>.

Y líneas más abajo apostilla:

*[...] siendo necesario en la Poesia el ornato y dulzura; el verso que en esto tiene tanta excelencia, no es razón olvidarle*<sup>1113</sup>.

También se acerca al estudio de la poesía según los medios con los que se lleva a cabo la imitación:

*[...] los instrumentos con que imitamos son palabras, armonía y numero. El Poeta heroico imita con palabras, no mas; el Scenico con palabras y armonía; el Lyrico con palabras, armonía y numero*<sup>1114</sup>.

Según el objeto que se imita:

---

<sup>1112</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 14.

<sup>1113</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 15.

<sup>1114</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 15s.

*Las cosas que imitamos son las costumbres y hechos de las personas. Estas son unas supremas, como Dios, Angeles, Santos, Pontifices, Reyes, Principes, Magistrados, Caballeros: medianas, como ciudadanos, que ni son nobles, ni tienen cargos publicos: infimas, como rusticos, pastores, artifices mecanicos, truhanes, picaros y otra gente vil*<sup>1115</sup>.

Y, en tercer lugar, según los modos de imitación:

*Los modos, con que imitamos, son tres, Exegemático, Dramático, y Mixto. Modo Exegemático es, quando el Poeta habla de su persona propria, sin introducir a nadie. Modo Dramático es lo contrario, quando el Poeta introduce a otros hablando, sin interponer jamás su persona. Modo Mixto es el que participa de entrambos, quando el Poeta unas veces habla él en su Poema, otras hace hablar a otros. El Lyrico casi siempre habla en el modo exegemático, pues hace su imitación hablando él proprio, como se vé en las obras de Horacio y del Petrarca, Poetas Lyricos. Los Tragicos y Comicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduciendo a otros. El Epico participa del uno y del otro modo*<sup>1116</sup>.

Cascales, como hizo Diomedes (cf. supra Pinciano) transforma los modos en géneros y teniendo en cuenta ideas platónicas y aristotélicas establece los tres modos: el exegemático, el dramático y el mixto. En el primero habla el narrador, en el segundo los personajes y en el tercero se mezclan la voz del narrador con la de los personajes.

Siguiendo a Horacio, afirma que el fin de la Poesía es agradar y aprovechar<sup>1117</sup>. Lo útil y lo deleitable es un fin de la poesía, pero se dirige hacia Aristóteles al insistir en que el placer estético se relaciona con la imitación. Da un paso más y extiende el placer catártico al placer literario en general; quizá lo haga influido por Riccoboni y Robortello para quienes el placer catártico es moral y anticipatorio, vinculándose al

---

<sup>1115</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 16.

<sup>1116</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 16s.

<sup>1117</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, p. 17.

temor y a la compasión. Acaba esta Tabla con la clasificación de la poesía en tres grandes géneros literarios: épica, scenica y lyrical<sup>1118</sup>.

En la Tabla segunda se refiere a la fábula, y sigue la doctrina aristotélica casi al pie de la letra. La considera la parte cualitativa más importante de la obra, por encima de todas las demás. Así dice:

*[...] se puede hallar Poesia que carezca de afectos y costumbres: pero que carezca de acción, no jamas<sup>1119</sup>.*

Y

*La Fabula y acciones son la mejor parte de la Poesia, que si alguno imitase en su obra gallardamente las costumbres y las vistiese de gravisimas sentencias y escogidisimas palabras, este tal, sin la imitacion de los hechos no haria bien el oficio de Poeta<sup>1120</sup>.*

Y un poco más abajo:

*La Fabula enfin es el alma de la Poesia<sup>1121</sup>.*

Cascales, partiendo de la definición de mimesis:

*Representar al vivo algún hecho como debiera pasar, o como fingimos haver pasado segun el verisimil y necesario<sup>1122</sup>,*

---

<sup>1118</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 19ss.

<sup>1119</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p.22.

<sup>1120</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 23.

<sup>1121</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 23.

<sup>1122</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 24.

aborda el problema de la verosimilitud, sobre todo para establecer la diferencia entre historia y poesía:

*[...] la acción que imita el Poeta, o es sacada de historia, y compuesta segun el arte, o fingida por él mismo aptamente*<sup>1123</sup>.

El teórico parece preferir como materia de la poesía lo ocurrido y no lo fingido. Así se desprende de los siguientes pasajes:

*[...] si la Fabula Tragica tuviese accion no hecha, ni verdadera, no persuadiria tanto: por ser mas dificultoso mover a lastima y terror, que es el fin de la Tragedia*<sup>1124</sup>.

*[...] si las cosas verisimiles nos mueven, ¿quánto mas nos moverán las verdaderas?*<sup>1125</sup>

Solamente en esto se aparta de Aristóteles y es muy probable que siga la doctrina de Tasso para quien los poemas épicos tienen estrecha conexión con la historia ya que de ella extrae sus temas y motivos. Enlaza esta idea con la observación aristotélica de la menor libertad de que goza la tragedia con relación a la comedia pues sus personajes son reconocidos a través de la mitología y la tradición.

Tanto Pinciano como Cascales consideran que la tarea del poeta es realizar imitaciones bien de temas reales como de nueva invención. Cascales llega a afirmar que lo real puede no ser verosímil y entonces el poeta se ve en la necesidad de acomodarlo según los principios del arte; por lo tanto el amo y señor es el poeta, el que en virtud de un trabajo creativo e imitativo dé universalidad a personajes y situaciones:

*[...] unas veces el Poeta constituye su accion verdadera, y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la Historia: otras veces finge la Fabula, y entonces los*

---

<sup>1123</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 24.

<sup>1124</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 25s.

<sup>1125</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 26.

*nombres serán también fingidos. Solo se ha de notar, que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación*<sup>1126</sup>.

A continuación, afirma que la fábula ha de tener unidad, totalidad y magnitud:

*La Fabula es imitación de una acción de uno, entera y de justa grandeza*<sup>1127</sup>.

En otro momento, apostilla que la fábula -entendida como acción principal, como argumento- no será simple porque se refiera a un único personaje, sino porque imite una sola acción:

*[...] no será la fábula simple y una, porque trata solamente de uno, sino porque imita una acción de uno*<sup>1128</sup>.

En cuanto a su justa grandeza, Cascales afirma que el poeta, a la hora de echar mano de la historia para extraer el argumento para su tragedia, debe tener cuidado de que éste no sea demasiado extenso:

*[...] debe el Poeta con atención mirar en la historia (si de historia hace su fabula) los hechos más principales y maravillosos, y de ellos tomar la mejor parte para componer su acción*<sup>1129</sup>.

Así,

---

<sup>1126</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 26.

<sup>1127</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 23.

<sup>1128</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 32.

<sup>1129</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 34.

*[...] si fuere tan larga, que tratada ha de exceder de la grandeza conveniente, ahí entra el juicio del Poeta en la disposicion: tomando, como digo, una parte principal de la historia, y haciendo de ella su accion perfecta<sup>1130</sup>.*

Puesto que,

*[...] si la accion fuere prolixa, no podria ser Dramatico<sup>1131</sup>.*

La fábula será entera si consta de principio, medio y fin. Esta condición se comprueba del siguiente modo:

*La prueba infalible que hay para ver si la fabula está bien constituida, y si tiene principio, medio y fin, como lo debe tener, o no, es mirar si las partes del Poema andan tan juntas y coherentes, que si quitais, o mudais alguna, quede manca y destruida toda la obra<sup>1132</sup>.*

También reflexiona acerca de la variedad de los episodios y el modo de enlazarlos con la acción principal:

*Los Episodios, que para ornato y luz de su Poesia suelen usar los Poetas, es verdad que son estrangeros de la fabula; que en efecto son trahidos de afuera: pero juntos con la acción, ya no son estrangeros, sino naturales; porque se juntan segun el verisimil y necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado, tanto que ya no se puede separar, sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fabula: de manera que aquello que era ageno de la propuesta materia, ligado con*

---

<sup>1130</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 34s.

<sup>1131</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 35.

<sup>1132</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 37.

*verisimilitud, es ya todo una cosa [...] asi los Episodios han de estar tan bien ingeridos con la fabula, que sin quedar ella destruida no se pueda quitar*<sup>1133</sup>.

Observamos cómo Cascales se aparta de Aristóteles al considerar que los episodios no se pueden quitar sin que ello afecte a la acción principal. Es verdad que los episodios han de ser apropiados para la obra en la cual se insertan, pero este teórico es demasiado riguroso al defender que han de estar tan vinculados al argumento, a la fábula entendida como acción principal, que si se eliminan no queda ésta perfecta. En suma, Cascales defiende la inmovilidad de las normas, por eso considera el arte como eterno e inamovible y lo considera más importante que el ingenio en la creación poética. En este sentido, léase la pregunta que Castalio le hace a Pierio a propósito de esto que venimos comentando:

*¿Vos no sabeis cómo todos afirman que la naturaleza humana sin arte no puede hacer obra perfecta?*<sup>1134</sup>

En la Tabla tercera se habla de los caracteres. Une a las ideas vertidas por el filósofo acerca de los personajes trágicos la doctrina de Horacio, procedente de los tratados retóricos, referida a los “mores”. Estudia las cuatro características que el filósofo exige a los caracteres (bondad, conveniencia, semejanza e igualdad), a pesar de que Horacio solamente señala dos, la coherencia y la adecuación.

En cuanto a la bondad, afirma que lo que es bueno para un carácter para otro puede ser malo, puesto que las cualidades que hacen un carácter bueno o malo varían según el tipo de persona. Cascales ejemplifica con el carácter de un esclavo, un caballero y una mujer:

*Dadme a mí que un esclavo no sea ladrón, que para esclavo esta es suma virtud y bondad: pero en un ilustre caballero y Principe no es alabanza ninguna. En una muger es honra texer, labrar y hilar, y en un hombre es cosa vituperable [...] Es pues*

---

<sup>1133</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 38s.

<sup>1134</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 42.



*la consideracion, que si la bondad de una muger se atribuye al varon, si la del esclavo al Principe, ya no será bondad, sino vicio*<sup>1135</sup>.

También es interesante lo que dice de la mujer casada:

*La muger casada es buena siendo honesta, vergonzosa, callada y solícita en el regalo de su marido*<sup>1136</sup>.

La segunda característica que debe cumplir un carácter es que sea conveniente:

*[...] las costumbres han de ser convenientes, considerando los oficios, los estados, las naciones, el sexo y las edades. Y a cada cosa de estas se le ha de guardar su decoro y propiedad, con que se cumplirá este precepto de la conveniencia. [...] que los mancebos traten cosas juveniles: los viejos negocios graves; aquellos cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y estos, como sujetos a la razon, cosas guiadas por el consejo y prudencia*<sup>1137</sup>.

Por la semejanza en el carácter entiende que el poeta trágico, si toma los personajes para su fábula de la tradición, debe respetar las cualidades que tradicionalmente se le vienen atribuyendo a los mismos. Éstas son sus palabras:

*[...] las costumbres han de ser semejantes, esto es, que las personas o cosas que han sido en tiempos pasados, las imitemos conforme a la opinion y noticia que tenemos de ellas, y no de otra manera. Bien puede el Poeta las personas, que inventa y finge de nuevo, hacerlas en su idea, y representarlas en su Fabula como quisiere, valientes, cobardes, astutas, atrevidas, venturosas, infelices: pero los que están ya marcados por el tiempo por justos, como Numa, de fuerza los ha de pintar justos*<sup>1138</sup>.

---

<sup>1135</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 54s.

<sup>1136</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 55.

<sup>1137</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 55s.

<sup>1138</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 61s.

La cuarta característica es la igualdad. Cascales manifiesta que si el poeta trágico se inventa los personajes de una tragedia, debe mantener de principio a fin las cualidades que les atribuya:

*[...] deben ser las costumbre iguales. La igualdad pide, que aquel, a quien el Poeta le pintare iracundo, le lleve iracundo hasta el cabo: a quien afable, a quien valiente, a quien justo, a quien cauteloso, ni mas ni menos*<sup>1139</sup>.

En suma, considera que la bondad es una imitación adecuada, realizada con el debido decoro, según la condición social del personaje. La conveniencia es la adecuación del personaje a la opinión común. La semejanza es el respeto y adecuación de los personajes a lo establecido por la convención literaria. La igualdad permite que el personaje se manifieste a lo largo de la obra con los mismos rasgos con los que aparece al principio.

Refiriéndose a las creaciones de su tiempo observa que muchos personajes faltan a la bondad y a la conveniencia por influencia de las doctrinas platónicas. La presencia en las obras de personajes malos, desde el punto de vista moral, es porque así se dan y existen en la naturaleza a la que se imita. En cuanto a las heroínas que en ocasiones suelen ser presentadas con rasgos varoniles, lo considera una excepción.

En la Tabla cuarta se plantea agudamente los problemas relacionados con la sentencia, equivalente a pensamiento o dianoia tal y como lo leemos en Aristóteles. Se refiere al contenido intelectual de los parlamentos de los personajes. Pero Cascales parece seguir a Minturno cuando afirma que la palabra sentencia tiene un doble valor, por una parte es concepto del ánimo, por otra dicho moral y agudo, en el sentido de *gnome*, término tomado en préstamo a la retórica con el significado de proverbio:

*La Sentencia [...] significa dos cosas: la una el concepto del animo: la otra lo que comunmente decimos Sentencia, o dicho moral y agudo. Y aunque es verdad, que el concepto es tratado del Poeta, como se verá quando digamos de la Poesia Lyrica,*

---

<sup>1139</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 62.

*porque alli principalmente tiene su voz y voto: lo que Aristoteles pone aqui por Sentencia, es lo postrero que dixe. La Sentencia pues segun el mismo Philosopho es un dicho de cosas universales, no limitadas del tiempo, lugar y personas, ni tampoco de todas las cosas generales, sino de aquellas, en quien consisten las acciones humanas, las cuales pertenecen a las costumbres y a la comun opinion de los hombres, y a los casos que mas de ordinario suceden, no reduciendo las Sentencias a particular ninguno, que tocando en particular, dejan de ser Sentencias*<sup>1140</sup>.

En Otro momento, apostilla que las sentencias no deben estar puestas en boca de cualquier personaje, sino del anciano:

*El sagaz y docto Poeta no pondrá las Sentencias en la boca de quien quiera. Principalmente dirá Sentencias un hombre viejo, y aquel viejo que tenga uso y experiencia de muchas cosas*<sup>1141</sup>.

La recurrencia e insistencia en el término concepto que viene a equivaler a sentencia, nos lleva de la mano al conceptismo y a justificar la inclusión de la lírica dentro de los géneros literarios y, por lo tanto, dotada de su propia mimesis. Estas ideas las va a desarrollar por extenso en el tratado quinto de la segunda parte, dedicado al estudio de la poesía lírica.

En la Tabla quinta, trata cuestiones relacionadas con la dicción. Este apartado le permite recurrir a la gramática y a la retórica. Por lo que respecta a la gramática, su fuente es Aristóteles puesto que dedica estudios a las letras (vocales y diptongos, valores estilísticos de las mismas); una exposición en la que también sigue a Horacio, especialmente cuando habla de la vida de las palabras.

En la segunda parte de esta Tabla, expone materia retórica, propia de la elocutio, pues habla de los tropos, que define como

---

<sup>1140</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 66s.

<sup>1141</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 70.

*[...] una translacion de la cosa propria a la agena con alguna virtud y semejanza<sup>1142</sup>.*

Cascales habla de cuatro tropos: metonimia, ironía, metáfora y sinécdoque. Éstas son sus definiciones:

### *Metonymia*

*La Metonymia se hace de quatro maneras. La primera, quando el nombre de la cosa se transfiere al efecto [...] la segunda, quando el efecto se transfiere a la causa [...]. La tercera, quando el nombre de la cosa sujeta le transferimos a la cosa adjunta, como Toda Sicilia es desto buen testigo. [...] La quarta, quando se hace translacion del adjunto al sujeto:*

*La crueldad, la soberbia, la lujuria,*

*La avaricia a esta patria ha destruido.*

*Crueldad por los hombres crueles: soberbia por los soberbios: lujuria por los carnales: avaricia por los avarientos<sup>1143</sup>.*

### *Ironia*

*Ironia es, quando el nombre de una cosa contraria, se pone por otro contrario con mofa y risa<sup>1144</sup>.*

### *Metaphora*

*La Metaphora es translacion de una cosa semejante a otra<sup>1145</sup>.*

---

<sup>1142</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 81.

<sup>1143</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 81s.

<sup>1144</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 83.

Dentro de la metáfora incluye la cataresis, la alegoría y el enigma<sup>1146</sup>.

En cuanto a la Synecdoche, afirma que se consigue de cuatro modos:

*Primeramente quando el nombre de la parte le damos al todo [...]. Lo segundo, se toma el todo por la parte [...]. Lo tercero, quando se toma el genero por la especie [...]. Lo cuarto, la especie por el genero<sup>1147</sup>.*

También se detiene en el concepto de figura y sus clases:

*Es la Figura cierta manera de hablar apartada del uso comun y ordinario. Hacese de dos maneras, o por la repeticion de la palabra, o por la mutacion<sup>1148</sup>.*

Dentro del primer grupo, distingue entre anadiplosis, epanalepsis, anaphora, epistropha, symploca, ploca y poliptoton; y, dentro del segundo, paranomasia y epanarrhosis<sup>1149</sup>.

---

<sup>1145</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 84.

<sup>1146</sup> *Es Catachresis [...] una metaphora atrevida, y no muy apropiada, como Virgilio en el II de la Envida:*

*Un caballo edifican como un monte.*

*La Alegoria es muchas metaphoras juntas [...].*

*Enigma es una alegoria obscura, como:*

*Mi madre me engendró, y otra vez ella es engendada de mi. La nieve es engendada del agua, y después el agua lo es de la nieve.* CASCALES, F. *op. cit.*, p. 84.

<sup>1147</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 85s.

<sup>1148</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 86.

<sup>1149</sup> *La Anadiplosis es repeticion conjunta de la misma palabra o razon: Mirad, mirad de amor el dulce engaño [...]. La Anaphora es repeticion de la palabra en los principios de los Incisos, de los Miembros y de los Periodos [...]. La Epistropha es conversion de la misma palabra al cabo, como: ¿Doleis de ver acabados dos exercitos del pueblo romano? Acabólos Antonio. ¿Echais menos tantos y tan excelentes ciudadanos? Tambien nos lo ha quitado Antonio. ¿La autoridad de este Senado está aniquilada? Hala aniquilado Antonio. Symploca es una complexion de la palabra en el principio y fin, como: Muchos y graves dolores están sujetos a padecer los padres, muchos [...]. Ploca es un trastrueco de palabras, como Ciceron en Bruto: craso era el mas escaso de los francos, y Scevola el mas franco de los escanos [...]. Poliptoton es una iteracion de la palabra, mudados los atributos, como: ¿Quién dio este dinero? ¿a quién se dio? ¿para qué intento y efecto? [...]. Paranomasia es una mutacion de la palabra en otra semejante, como: Vino a ser este maestro de orador arador [...]. Epanarrhosis es una corrupcion de la palabra dicha, poniendo en su lugar otra, como: O dichoso caballero, que tiene tales correos, o por mejor decir Pegasos.* CASCALES, *op. cit.*, pp. 86ss.

Con respecto a la versificación y métrica española, estudia las formas italianas y las tradicionales. Finalmente, se acerca a la frasis y habla con intencionalidad de la claridad, oscuridad y dificultad, en la línea de las polémicas suscitadas por el estilo barroco, especialmente el gongorino<sup>1150</sup>.

La segunda parte de la obra comprende cinco tablas también dedicadas a:

La épica mayor

Los poemas menores reducidos a la épica

La tragedia

La comedia

La lírica

La Tabla tercera de la segunda parte es un pequeño tratado sobre la tragedia. Pierio y Castalio dialogan entre sí; el primero pregunta y el segundo responde. Lo que desea, ante todo, saber Pierio es la definición de la tragedia para a través de ella, llegar a conocer el oficio del poeta trágico. Castalio le responde siguiendo paso a paso el tratado aristotélico sin desdeñar los aportes de Horacio, poeta tan caro a Cascales, y con ellos alguna idea que le es propia; así recoge las creencias que los dramaturgos de la época y otros teóricos, especialmente italianos, tuvieron de la tragedia.

Hemos de tener en cuenta que Cascales, en otras tablas anteriores, aplica a la poesía en general principios e ideas que, en verdad, pertenecen a la poesía trágica, por eso su tratamiento sobre la tragedia no nos parece completo. Sin embargo, no es desdeñable, aunque su aporte personal sea mínimo. Se nos dice que la tragedia es

*[...] imitación de una acción ilustre, entera y de justa grandeza, en suave language dramático, para limpiar las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo<sup>1151</sup>;*

---

<sup>1150</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 90ss.

<sup>1151</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 159.

Acerca del concepto de imitación, de la acción una, entera, de justa grandeza y lenguaje suave, a saber el verso, y dramático, porque el trágico introduce siempre a otros hablando, había tratado como principios generales en otra tabla anterior, así que considera una novedad que el *Poeta trágico por medio de la misericordia y miedo limpia los ánimos de las pasiones*<sup>1152</sup>.

Para Cascales la acción trágica es ilustre, magnífica, real y grande y las cosas ilustres o son de personas buenas, o malas o medias. Las primeras no pueden formar parte de la tragedia porque las acciones de los buenos no causan temor ni compasión aunque el fin sea desastroso, porque de suceder así el espectador no puede aceptar que el hombre bueno sea castigado. Tampoco las acciones de los malos causan temor o compasión en virtud de su maldad, sino que reciben el merecido de sus malas acciones. Solamente el personaje intermedio es el apto para mover el ánimo a misericordia, y *esta justicia mezclada con el rigor y gravedad de la pena, induce aquel horror y compasión que es necesario en la Tragedia*<sup>1153</sup>. Es decir, el que padece por algún pecado hecho sin malicia, por imprudencia y por algún error.

Completa este apartado diciendo que Aristóteles en el libro tercero de la *Ética [a Nicómaco 3, 1110a ss]*. afirma que todas las cosas que los hombres hacen o son voluntarias o involuntarias; las primeras proceden de nuestra elección, las segundas no. Por eso uno hace algo impulsado por la violencia, la ignorancia o el miedo a un mal mayor, y esta división conviene a la tragedia que no puede aceptar ni las acciones violentas ni las voluntarias. Solamente las producidas por ignorancia son propias de los trágicos: el caso de Edipo cuando mata a su padre sin saberlo. Sus palabras son las siguientes:

*Dice el Philosopho en el III de la Ethica, que todas las cosas que los hombres hacen, o se han de llamar voluntarias, o no voluntarias. Voluntarias son las que provienen de la eleccion nuestra, no voluntarias son aquellas que hacemos forzados. Hace uno una cosa por fuerza de tres maneras, o compelido de la violencia, o por ignorancia, o por miedo de mayor mal. [...] la accion violenta no pertenece a la Tragedia, y la voluntaria mucho menos [...]. Ninguna de estas acciones son dignas de compasion. Resta pues que sea aquella accion propria del Tragico, adonde por*

---

<sup>1152</sup> CASCALES, F. *op. cit*, p. 159.

<sup>1153</sup> CASCALES, F. *op. cit*, p. 160.

*ignorancia padezco algun gran trabajo [...]. Hace la cosa por ignorancia quien imprudentemente, y sin saber que aquello que hace es malo, lo hace. Bien sabía Edipo que era grande delito matar un hijo a su padre; pero quando le mató, ignoró ser aquel su padre*<sup>1154</sup>.

Indudablemente, el pecado tiene que ser muy grave y enorme, porque si el pecado fuera leve la conmiseración sería poca. Por eso la muerte debe producirse dentro de la familia, de padre a hijo o viceversa, de hermano a hermano, porque siendo grande el amor que se deben profesar, el pecado sería gravísimo y movería a conmiseración y terror.

Afirma que hay cuatro modos de acción trágica: si se comete un delito sabiendo lo que se hace, tal es el caso de la Medea de Eurípides al matar a sus propios hijos para vengarse de Jasón; el segundo es cuando por ignorancia se comete un pecado grave, así en Sófocles la muerte de Layo a mano de su hijo Edipo. El tercero es cuando por ignorancia uno va a cometer un delito pero es avisado con tiempo. Puede ser el caso de la Ifigenia de Eurípides, en la cual Orestes no es sacrificado al ser reconocido por su hermana. El cuarto es cuando sabiendo comete la acción y no la acaba, lo cual es absurdo y no pertenece al modo trágico. Como ocurre en la Antígona de Sófocles cuando Hemón está a punto de matar a su padre y no lo hace. El mejor modo es sin lugar a dudas cuando media la ignorancia:

*[...] de estos quatro modos el mejor y mas tragico es, hacer el pecado con ignorancia; despues de este, acometer el pecado con ignorancia, y en reconociendole abstenerse de él. En tercer grado viene hacer el pecado con sabiduria. El quarto y peor modo es, intentar el pecado con sabiduria dél, y no efectuarle*<sup>1155</sup>.

Cascales ha sistematizado con fidelidad al texto el fundamental cap. 14 de la *Poética*, donde se explica la estructuración más apropiada de la fábula a fin de conseguir los efectos propios de la tragedia, la compasión y el temor.

---

<sup>1154</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 161s.

<sup>1155</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 163.



La larga intervención de Castalio es interrumpida por Pierio quien afirma que se ha enterado de todo, pero quiere saber más de la poesía trágica y le incita a que continúe con su disertación. Le pregunta o hace la salvedad de que toda tragedia ha de terminar en muerte y toda comedia no. A lo que Castalio le dice que no es así, aunque lo normal es que la tragedia termine en muerte o en una gran infelicidad, si bien puede tener un final feliz y alegre<sup>1156</sup>.

A continuación, le dice a Pierio que la fábula trágica tiene tres divisiones, si bien se centra solamente en una de ellas, puesto que afirma que las otras dos no vienen al caso<sup>1157</sup>. Así, manifiesta que una tragedia puede ser simple y doble. Es simple cuando de un alto y excelente grado se cae en la miseria; es la tragedia más auténtica, por eso no tiene sentido la crítica que le hacían a Eurípides acerca de que todas sus tragedias terminaban en infelicidad:

*[...] simple, quando de un alto y excelente grado se viene a una gran miseria, y este es el mas verdadero y Tragico caso de todos; y engañanse los que otra cosa piensan: como se engañaron los que antiguamente reprehendieron al Poeta Euripides, porque siempre acababa sus Tragedias en infelicidad<sup>1158</sup>.*

Es doble cuando hay mudanza de infelicidad a felicidad o viceversa como en la Odisea, donde Ulises pasa de la miseria a la grandeza y a los pretendientes le sucede al revés.

*Llamase doble aquella Tragedia, donde hay mudanza de infelicidad en felicidad, no en una persona, sino en diversas, quando un vando principal de la Tragedia de prosperidad cae en miseria, y otro de miseria en prosperidad, como en la Ulysssea de Homero, donde Ulysses de muchos trabajos viene a suma gloria: y los galanes de Penelope de felicidad a suma miseria<sup>1159</sup>.*

---

<sup>1156</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, p. 164.

<sup>1157</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, p. 166.

<sup>1158</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 164s.

<sup>1159</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 165.

Hasta aquí es fiel a la *Poética* aristotélica (cap. 13, 1453a12ss). Aristóteles ejemplifica la fábula simple (mythos haplous) con la alabanza de Eurípides, y la doble (diplous) con la *Odisea*, refiriéndose ambas al desenlace. Aristóteles habla de “fábula” y mythos, por eso ejemplifica con la *Odisea*, aunque le sirve para analizar la mejor fábula trágica. También Cascales habla de “fábula” a propósito del *Anfitrión*. Según Aristóteles, el desenlace doble tiene poco de trágico, siendo lo correcto -orthon- un final infortunado. Es doble también la fábula cuando en ella hay personas ilustres y humildes como en el *Anfitrión* de Plauto:

*De otro modo es doble también la Fabula, quando en ella hay personas ilustres, y humildes, como el Amphitrion de Plauto*<sup>1160</sup>.

A este tipo de obras algunos las llaman tragicomedias, nombre que no le gusta a Cascales y por lo tanto niega la existencia de este tipo de obras ya que la poesía escénica o es tragedia o es comedia, pudiendo haber tragedias dobles y comedias dobles según el desenlace de la fábula, pero no tragicomedias. Evidentemente el autor está reconociendo la realidad de la dramaturgia contemporánea.

A continuación, Cascales recuerda que la fábula trágica puede ser simple, compuesta, patética y Morata:

*[...] simple la que no tiene reconocimientos, ni casos inopinados; compuesta la que los tiene; pathetica en la que mas se señalan las pasiones del animo; Morata en las que se descubren mas las costumbres*<sup>1161</sup>.

Son las tres especies claramente mencionadas por Aristóteles en el cap. 18, 32ss, más la simple. Entonces Pierio dice que las comedias que representan Cisneros, Velázquez, Alcaraz, Ríos, Santander y Pinelo no son tales comedias porque llevan pesadumbres,

---

<sup>1160</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 165.

<sup>1161</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 166.

revoluciones, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes<sup>1162</sup>. A lo que Castalio dice:

*Ni son Comedias, ni sombra de ellas. Son unos hermaphroditos, unos monstruos de la Poesía. Ninguna de esas Fábulas tiene materia Cómica, aunque mas acabe en alegría*<sup>1163</sup>.

En esta tesitura, se enzarzan en una discusión acerca del nombre con que deben ser conocidas y, tras proponer varios, Castalio llega a la conclusión de que son tragedias dobles, es decir, malas tragedias porque tienen muy poco de sujeto trágico.

Lo que sigue es de gran interés, por suponer una defensa de la labor como erudito y crítico del propio Cascales cuando responde a esta pregunta de Pierio: ¿Pues tan faltos son de entendimientos los Poetas de España, que no aciertan a hacer una buena Comedia?<sup>1164</sup>, de la siguiente manera:

*[...] los Poetas extranjeros; digo, los que son de algun nombre, estudian el Arte Poetica, y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la Epica, en la Tragica, en la Comica, en la Lyrica, y en otras Poesias menores. Y de aqui vienen a no errar ellos, y a conocer tan facilmente nuestras faltas. Entre nosotros ¿qué Poeta hay, aun de los mas famosos, excepto siempre los doctos, que nos diga qué cosa es Soneto, y qué obligaciones tiene?*<sup>1165</sup>

En el cap. 18, tratando todavía de la fábula y después de nombrar sus especies, Aristóteles habla del nudo y del desenlace. Los define valiéndose de la traducción de Robortello:

---

<sup>1162</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, p. 166.

<sup>1163</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 166s.

<sup>1164</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, p. 167.

<sup>1165</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 168.

*Universa vero Tragoedia partim solutione continetur: quae extra sunt, et aliqua praeterea, quae intra habentur, plerumque connexio continet, reliqua vero solutio*<sup>1166</sup>.

Toda tragedia está dividida en dos partes: conexión (nudo) y solución (desenlace). La primera abarca la mayor parte de la acción principal y la solución todo lo demás, es decir el paso de la felicidad a la infelicidad y miseria. Estas dos partes hacen una o diferente tragedia, aunque sean del mismo argumento.

Pierio llega a la conclusión que toda la fuerza y dificultad de la fábula radica en la conexión, pues acabada ésta, todo lo demás va saliendo por su propio peso hasta dar en la diana. A lo que Castalio le dice que no es tan fácil y ya lo había advertido Robortello al afirmar:

*Multum est in utraque elaborandum. Multi enim Poetae sunt, qui apte connectunt, sed parum apte postea solvunt Fabulam*<sup>1167</sup>.

Ahora cita Cascales el propio comentario de Robortello en el que también se incluye el siguiente texto de Cicerón, en apoyo de la misma cuestión:

*Illud te ad extremum et oro, et hortor, ut tamquam Poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusionem muneris ac negotij tui diligentissimus sis: ut hic tertius annus imperij tui tamquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur*<sup>1168</sup>.

Es decir, que si la conexión es buena, la solución debe ser mucho mejor, porque suele acontecer que en ocasiones toda la hermosura de una fábula se pierde por andar el poeta flojo en la solución.

---

<sup>1166</sup> Citada por Cascales, p. 168. En cuanto al pasaje aquí citado: Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis de arte poetica Explicaciones... Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini, 1558, p. 208 (Poetiken des Cinquecento, Manchen, W. Fink Verlag, 1968); en adelante ROBORTELLO.

<sup>1167</sup> Citado por Cascales, p. 170.

<sup>1168</sup> CICERÓN, *ad. Q. fr.* 1. 1. 46.

Lo que más llama la atención de Pierio es que Cicerón hable de tres jornadas o considere el acto tercero el último de la obra, a lo que Castalio le replica que las divisiones de la fábula son varias. O bien dos, conexión y solución; o bien cinco actos, como dicen los gramáticos; también hay quienes consideran que toda fábula está dotada de prótasis, epítasis y catástrofe. Admite, de acuerdo con la realidad de su tiempo<sup>1169</sup>, que la fábula se divide en tres jornadas; en la primera se entabla la fábula, en la segunda aparecen nuevos casos y en la tercera se encuentra la solución, y ésta división se justifica mediante la autoridad de Cicerón, que consideró la tercera jornada como la última:

*Asi tambien entre nosotros se divide ahora la fabula en tres jornadas: la primera donde se entabla la fabula: la segunda el aumento de ella con nuevos casos: la tercera, la que propriamente llamamos solucion. Ciceron pues consideró estas tres jornadas, o actos, y asi contó el tercero por ultimo, como lo es<sup>1170</sup>.*

En este punto, el autor no ha aceptado el tajante veredicto de Horacio<sup>1171</sup>. Esta regla horaciana no se aviene a la práctica de la tragedia clásica, ni de la Comedia Antigua, aunque hay indicios de que Menandro la empleaba en la Comedia Nueva; y debió pasar a la teoría en época helenística<sup>1172</sup>.

A Pierio le sorprende la escasez y ausencia de tragedias en España y le parece que la respuesta debe ser que a los españoles no les gustan las cosas tristes sino las alegres. Para Castalio se debe a que hay que andar con mucho tiento a la hora de construir una tragedia y por eso se la rehuye. La tragedia deleita por medio de la imitación y si una muerte o una desgracia está bien imitada, lo que vemos en escena deleita al entendimiento; también en la tragedia puede haber cosas ridículas que entretengan al espectador como los que Horacio llamó Sátiros, aunque se ha de reconocer que no son tan humildes como los de la comedia:

---

<sup>1169</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A. "La tragedia española en el último tercio del siglo XVI", en *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de F. Rico II. F. López Estrada. *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona. Ed. Crítica, 1980, p. 583.

<sup>1170</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, p. 171.

<sup>1171</sup> *Ars* 189s: "El drama que aspire al éxito y a ser representado más de una vez debe tener cinco actos, ni más ni menos"

<sup>1172</sup> Cfr. HORACIO, *op. cit.*, p. 142.

*El Tragico Poeta, que por premio  
De su obra un cabron glorioso lleva,  
Introduxo los Satyros desnudos,  
Salva la gravedad de la Tragedia,  
Porque, aunque grave, conoció ser justo  
Entretener con agradables juegos  
Al bien bebido, alegre y libre oyente<sup>1173</sup>.*

A propósito de las partes cuantitativas de la tragedia<sup>1174</sup>, nada nuevo aporta sino que se atiene a las establecidas por Aristóteles: prólogo, episodio, exodio y choro. El prólogo es donde se arma y asienta la fábula abriendo zanjas y fundamentos a la acción que se imita. El episodio es la parte comprendida entre coro y coro. El exodio es la última parte de la tragedia, después de la cual ya no interviene el coro.

Con respecto a éste dice que unas veces cantaba y otras hablaba, pero solamente uno del coro. En ocasiones el coro se dividía en dos partes, una se quedaba en escena y otra se iba. Solían formar el coro quince personas y se repartían en tres bandos de a cinco. Unas veces cantaba andando y otras parado. El autor inserta aquí la traducción de los versos de Horacio sobre el oficio del coro, que se atienen a la breve afirmación de Aristóteles (cap. 18, 1456a25ss), pero que desarrollan ideas morales de procedencia aristotélica<sup>1175</sup>.

*Haga las partes y el oficio el Choro  
De un buen varon: no cante entre acto y acto  
Sino cosa que importe, y sea a propósito:  
A los buenos socorra: a los amigos  
Aconseje: componga los airados:*

---

<sup>1173</sup> *Ars* 220-224.

<sup>1174</sup> Cfr. CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 173s.

<sup>1175</sup> Cfr. HORACIO, *op. cit.*, p. 143.

*Ame los virtuosos y devotos:*  
*Alabe mucho de una pobre mesa*  
*Los escasos manjares: encomiende*  
*La justicia divina humanas leyes:*  
*Abra las puertas de la paz tranquila:*  
*Guarde el secreto encomendado: ruegue*  
*A los Dioses humilde, que se trueque*  
*La prospera fortuna de los malos*  
*Con la mala y adversa de los buenos*<sup>1176</sup>.

Algunas de las ideas vertidas con respecto a la unidad de tiempo no pueden sostenerse científicamente. Vale la pena reproducir en su integridad la última intervención de Castalio. Con ella se da fin a la Tabla sobre la tragedia. Pierio le había formulado dos preguntas, el tiempo que había de abarcar la acción trágica y el tiempo de la representación. Comienza citando la siguiente afirmación aristotélica (cap. 5, 1449b12ss) que toma directamente de la traducción de Robortello:

*Tragoedia quidem intra unius potissimum solis, vel paulo plus minusve, periodum actio est*<sup>1177</sup>.

Es decir, un día. Afirma que esta ley fue observada por los griegos y latinos y en ocasiones extendían la acción a dos días pero no más. Sin embargo, en España nuestras comedias no respetan la unidad de tiempo y cita dos ejemplos, una representación de la vida de san Amaro y una comedia sobre la pérdida de España que abarcaba una crónica entera<sup>1178</sup>.

---

<sup>1176</sup> *Ars* 193-201.

<sup>1177</sup> CASCALES, pp. 174-75, ROBORELLO, p. 49.

<sup>1178</sup> Sobre la distinta observancia de la unidad de tiempo, que Aristóteles se limita a señalar como una tendencia de la tragedia clásica, en los comentaristas aristotélicos del Renacimiento, véase el sucinto resumen de GARCÍA YEBRA, V. *op. cit.*, p. 263.

Pierio cree que si la acción es muy larga la obra tiene que ser necesariamente atropellada, pero le parece muy poco tiempo un día o dos. Responde Castalio con estas observaciones, donde se intenta conjugar afirmaciones aristotélicas con la práctica de la escena contemporánea y que sirven de cierre al tratado:

*No es, si bien lo considerais: porque como el Tragico y el Comico hacen verdadera imitacion, pues no meten narraciones, como el Heroico, que habla de su persona propia, sino que introducen personajes, que van representando las cosas activamente, como ellas se suelen hacer, de aquí viene, que la Comedia y la Tragedia no pueden abrazar accion grande, ni tienen licencia de dejar lagunas y espacios entre el principio de la accion primaria y su fin; y siendo la accion principal corta, fuera de que puede ser imitada y representada con descanso y a sabor del ingenio Poetico, se pueden traer con facilidad episodios para ornamento de la Poesia y delectacion de los oyentes. Quando el poeta se estendiese a una accion, quando mucho, de diez días, (aunque será exceder el precepto de Aristoteles) pareceme que se podria sufrir. Porque si, como dicen algunos maestros de la Poesia, de una Epopeia se pueden hacer y sacar veinte Tragedias y Comedias; y la Epopeia, quando menos, comprehende tiempo de un año; luego haciendo la prorata del tiempo, no será mucho dar diez dias a una Tragedia, o a una Comedia. A quien no le pareciere bien esta razon, tengase a las crines de la ley, que mas vale errar con Aristoteles, que acertar conmigo. El tiempo que ha de durar en su representacion una Comedia, o Tragedia, es tres horas, poco mas, o menos: y si os parece, con esto demos fin a la Tragedia<sup>1179</sup>.*

Completan su producción las Cartas Filológicas, nacidas al amparo de las numerosas polémicas que sobre el teatro y la poesía se vivían a principios del siglo XVII. Las mismas Tablas poéticas, escritas probablemente diez años antes, constituyen el último tratado completo y casi con toda seguridad nacido también al amparo de los cambios tan radicales que en el ámbito de la creación literaria se estaban produciendo.

---

<sup>1179</sup> CASCALES, F. *op. cit.*, pp. 175s.



#### 4. JUSEPE ANTONIO GONZÁLEZ DE SALAS

La *Nueva idea de la tragedia antigua* o *Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita* vio la luz en Madrid en 1633. Está formado por trece secciones, tres observaciones, la traducción de *Las Troyanas. Tragedia latina de Lucio Aneo Séneca, español, y española de Don Jusepe Antonio González de Salas*, y termina con *El teatro escénico a todos los hombres. Ejercitación escolástica*. Es el único tratado completo y exclusivo sobre la tragedia nacido propiamente en el siglo XVII y prelude de lo que vamos a encontrar en el siglo siguiente<sup>1180</sup>.

No es una obra aislada sino que nace en medio de polémicas suscitadas en torno al teatro nacional español, especialmente la comedia, sus características y licitud. Sin embargo, González de Salas se aparta de ellas y centra su atención en la teoría creada por Aristóteles como espectador, lector y conocedor de otros teóricos que le precedieron. No es tampoco una obra que haya nacido para oponerse al *Arte nuevo de hacer comedias*, ya que el autor admiraba la comedia de su tiempo y era constante espectador de este tipo de espectáculos.

La crítica ha adoptado actitudes diversas e incluso contrarias al analizar la obra, insistiendo en el carácter de “nueva” adoptado en el título. M. Menéndez Pelayo no era muy proclive al contenido del tratado sobre la tragedia<sup>1181</sup>. A este respecto dice:

*Congoja y aflicción causa el pasar desde el terso y claro estilo de las Tablas Poéticas a las tinieblas palpables de la Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita, en que derramó toda la copia de su enorme saber y confuso el fiel amigo de Quevedo, don Jusepe Antonio González de Salas [...]*

*Todos los resabios del mal gusto se encontraban reunidos en el docto comentador de Petronio y Pomponio Mela; pero todos ellos no le quitaban de ser el español que en su tiempo conocía mejor las letras clásicas. Bien lo mostró en esta Nueva Idea, la cual el mayor defecto que yo le pongo es que no cumple, o cumple mal, con su título, puesto*

---

<sup>1180</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *Nueva idea de la tragedia antigua...*, Ed. y estudio preliminar de L. SÁNCHEZ LAILLA, vols. 2, Berlín, Ed. Reichenberger Kassel, 2003.

<sup>1181</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, C.S.I.C. Madrid 1962, pp. 247-52.

*que no nos da idea de la tragedia griega en sí, sino de las opiniones de Aristóteles acerca de ella [...]*

*Pero si se la considera como ilustración de Aristóteles, adquiere mucho valor, no ciertamente por sus principios estéticos, que son pocos y vulgares, sino por la erudición recóndita, segura y directa que el autor acumula, tratando de la Música, de la Danza, de la Pantomima, del Histrionismo y del aparato trágico entre los antiguos.*

Y lo mismo le ocurre a A. Vilanova, quien siguiendo la línea trazada por M. Menéndez Pelayo dice<sup>1182</sup>:

*Es de lamentar, sin embargo, como señaló ya Menéndez Pelayo, que la Nueva Idea de la Tragedia Antigua no responda lo que a su título nos ofrece, y no nos dé una idea de la tragedia griega estudiada en los autores clásicos, sino de las opiniones de Aristóteles acerca de ella en los fragmentos de la Poética, pues con ello, a pesar de sus propósitos de originalidad, no hace más que ampliar con ilustraciones eruditas sobre la música, danza, pantomima, histrionismo y escenografía de los antiguos, los escuetos preceptos de Aristóteles para la tragedia.*

El último editor de la obra de Salas, Luis Sánchez Laílla, se lamenta de que Vilanova no haga referencia a la *Ilustración*, que para él es fundamental, y que se transforma en clave interpretativa de la obra. Pone tres objeciones a las ideas expresadas por el estudioso: Salas no podía estudiar la tragedia partiendo de los textos clásicos porque no estaba en su intención hacerlo y además no disponía del número suficiente de textos para emprender tamaña empresa. Salas no trata de la evolución del género, sino del incumplimiento de los patrones establecidos por Aristóteles en los creadores de teatro. Finalmente, la lectura de los prólogos nos da la clave de lo que intentaba presentar a sus lectores.

La obra de Salas es una mezcla de traducción y paráfrasis de la *Poética* de Aristóteles según la versión de D. Hensio, si bien en algunos puntos actúa con gran libertad con respecto a su modelo. Por ejemplo, al poner como modelo de tragedia una obra de Séneca, que según el autor sigue los preceptos aristotélicos, al ser una tragedia mixta y estar dotada de un patetismo derivado del horror constitutivo de la fábula.

---

<sup>1182</sup> VILANOVA, A. "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. G. DÍAZ PLAJA, 3, Barcelona, Ed. Vergara, 1953, pp. 565-692.

Con respecto a la etiqueta “nueva”, Marc Vitse afirma que se debe a que Salas intentó la acomodación de Aristóteles al teatro moderno, al que hace numerosas alusiones, pero lo más probable es que siguiera una costumbre de la época en la que era frecuente que el adjetivo “nuevo” entrara a formar parte del título de numerosas obras por razones de reclamo editorial<sup>1183</sup>. También podría pensarse que tras el adjetivo “nueva” quisiera significar que era el último comentario hecho en España a la *Poética* de Aristóteles, y en este sentido sí tendría sentido etiquetar su trabajo así.

Salas pertenece a una tradición europea encargada de rescatar los textos antiguos y los documentos claves necesarios para una mejor comprensión del fenómeno literario. Y estaba bien preparado por su talante humanístico, sus conocimientos de los clásicos, de la literatura y del pensamiento, según podemos deducir de las numerosas fuentes citadas a lo largo de su obra<sup>1184</sup>.

La Sección primera contiene la etimología del término tragedia, su comparación con la epopeya, definición y división. Afirma que los autores antiguos mantenían diversas opiniones en cuanto al origen; parece ser que deriva de los certámenes trágicos, o del áspero conato de sus versos, o de sus acciones, o bien de las máscaras que por primera vez empleó Tespis; también podemos pensar en la forma tetrágona del coro. Sea de ello lo que fuere, Aristóteles afirma que el principio fue difícil y rudo y con el tiempo sucesivos trágicos la perfeccionaron<sup>1185</sup>.

La tragedia y la epopeya se parecen en que ambas están en verso, imitan acciones heroicas e ilustres. Pero se diferencian en tres aspectos: la epopeya emplea un verso simple, el hexámetro, y la tragedia emplea variedades de números, es decir, recurre al ritmo (danzas) y a la armonía (música) y estas partes no convienen a la epopeya. La segunda diferencia se encuentra en la narración; en el poema el poeta habla y cuenta con su propia persona y en la tragedia se vale de personajes interpretados por los actores. La tercera diferencia radica en el tiempo de la acción; la epopeya no tiene límites en el tiempo y la tragedia prefiere un día natural o algo más. Hay cierto

---

<sup>1183</sup> VITSE, M. “Notas sobre la tragedia áurea”, *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33; idem, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe siècle*, Toulouse 1988.

<sup>1184</sup> LÓPEZ DE RUEDA, J. “Joseph Antonio de Salas, un filólogo clásico, amigo de Quevedo”, en *Tres grandes humanistas españoles*, Madrid 1976, pp. 37-62; idem, “Los comentarios de González de Salas al De situ orbis de Pomponio Mela”, *Homenaje a Luis Gil*, 1994, pp. 799-812. MOYA, F. “Salas, un humanista al trabajo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, II, 2, *Homenaje al profesor Luis Gil*, Alcañiz-Cádiz, 1997, pp. 455-478; idem, con A. MORALES “González de Salas, traductor de Horacio”, *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar “Teoría y práctica de la traducción”*, Cádiz 1994, pp. 427-444.

<sup>1185</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I,1-2, pp. 577s.

parecido en cuanto a las seis cualidades y cuatro cantidades; de ellas ocho son coincidentes y dos solamente afectan a la tragedia, la armonía y el aparato<sup>1186</sup>.

Con respecto a la definición de la tragedia afirma que

*[...] es una imitación severa que imita y representa alguna acción cabal y de cantidad perfecta, cuya locución sea agradable y deleitosa, y diversa en los lugares diversos; no, empero, empleándose en la simple narración que alguno haga, sino que, introduciéndose diferentes personas, de modo sea imitada la acción que mueva a lástima y a miedo, para que el ánimo se purgue de los afectos semejantes<sup>1187</sup>.*

Es propio de la tragedia la imitación y en esto conviene con todas las formas poéticas que imitan, figuran y representan. Para ilustrar Aristóteles qué tipo de imitación era, recurrió a la pintura con sus colores, dibujos... de donde se infiere que su imitación tiene que ver con la de las demás artes plásticas. La Poesía y dentro de ella la tragedia imita por medio de palabras y la Pintura con colores y líneas. A continuación se extiende, a costa de la imitación, haciendo incursiones en el arte de la pintura, que si bien se encuentran en la obra de Aristóteles, llega a conclusiones que poco o nada tienen que ver con la cuestión, pero que podrían estar en relación con la teoría de las artes contemporánea.

Ahora bien, si todas las artes se parecen entre sí en virtud de la imitación, también hay diferencias entre ellas. Por ejemplo, la tragedia añade severidad, es decir, imita acción severa; con la acción se aparte de otras artes y con “severo” se diferencia de la comedia, cuyas acciones son apacibles y humildes. Afirma Aristóteles que la acción de la fábula ha de ser una y no ha de venir grande ni pequeña, sino ajustada y cabal. Su locución ha de ser también agradable y deleitosa, en cuanto emplea el verso y se acompaña del compás de las danzas y bailes y de la armonía de la música<sup>1188</sup>.

Se diferencia de la epopeya y ditirámica en el tipo de versos, en que consta de interlocutores que representan, además el fin propio de la tragedia es mover a lástima y miedo para curar el ánimo de esos afectos, esto es, con el uso y el ejemplo sentirán menos las infelicidades. Con respecto al uso dice:

---

<sup>1186</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I, Cap. 5, 3.1-3.2, pp. 578s.

<sup>1187</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I, Cap. 6, 4, p. 580.

<sup>1188</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I, Cap. 6, 4.2-4.3, pp. 584s.

*de la perfecta representación de las acciones trágicas se han de mover aquellos afectos de miedo y lástima que les son propios, y de su repetido sentimiento se ha de seguir la insensibilidad referida, pues es cosa natural que de las acciones acostumbradas, aunque penosas sean, no se contraiga pasión<sup>1189</sup>.*

Con relación al ejemplo afirma lo siguiente:

*La semejanza en los trabajos y la comparación siempre los hizo leves; doctrina que ninguno ignora, experimentada en el propio desconsuelo: así está expuesta nuestra triste vida a desventuras. Templarán, pues, los humanos las pasiones suyas con aquellos ejemplos pintados en la tragedia, que, comparados a sus desdichas, podrán ellas parecer menores; y, hallando de esa suerte a ninguno esento de la iniquidad del Hado, verán padecer sus rigores aún más gravemente los príncipes y los reyes<sup>1190</sup>.*

Cierra esta Sección enumerando las partes principales de la tragedia que Aristóteles llamó cualidad y cantidad. Pertenecen a la primera la fábula, costumbres o exornación moral, sentencia, locución, música y aparato exterior. A la segunda, el prólogo, episodio, éxodo y coros.

Los textos empleados de la *Poética* son los siguientes<sup>1191</sup>:

Sobre la imitación:

*Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte toda la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones.*

---

<sup>1189</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I, Cap. 6, 4.5, p. 586.

<sup>1190</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, I, Cap. 6, 4.5, p. 587.

<sup>1191</sup> Todos los textos de la *Poética* de Aristóteles se basan en la edición utilizada en el capítulo segundo: Teoría de la tragedia: Aristóteles.

Sobre el origen de la poesía:

*Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y cadáveres.*

Definición de la tragedia:

*Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por lenguaje sazonado el que tiene ritmo, armonía y canto, y por con las especies separadamente, el hecho de que algunas partes se realizan mediante versos, y otra, en cambio, mediante el canto.*

Acerca de las partes de la tragedia:

*Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe la calidad la tragedia; y son, la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.*

*Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo.*

La Sección segunda está dedicada a la fábula. A ella la llamó Aristóteles alma de la tragedia; es la parte principal. Está formada por la acción imitada o representada y la constitución de sus partes. Equivale a argumento o materia. Con una misma acción se pueden hacer varias tragedias, variando la constitución de sus partes. De ahí que pueda haber tragedias simples, compuestas, patéticas y morales.

La fábula que carece de mudanzas diversas y no esperadas es la simple. La que tiene mudanzas es la compuesta. Cuando los acontecimientos mueven a grande conmiseración resultan las patéticas. Si se imitan costumbres buenas, aparecen las morales. La fábula tiene sus propias exigencias, por ejemplo, aunque sea diversa la constitución de la fábula, no se deben alterar sus partes, lo que es principio no debe confundirse con el medio ni éste con el fin. Porque el principio es aquello que es independiente, no depende de nada ni de nadie. El medio es aquello que se sigue a otra cosa<sup>1192</sup>.

Afirma Donato que es una gran excelencia poética dar principio a la fábula por la parte última de su argumento, remitiendo a la narración o episodios la noticia de lo que le había precedido. Esto permite a los trágicos que el tiempo de la acción dure un día o todo lo más dos. La fábula debe tener perfecta y justa cantidad pues lo hermoso consiste en la bien colocada disposición de sus partes. Una fábula es más excelente cuanto mayor sea la acción, siempre contenida dentro de los límites de lo perceptible. La de pobre acción no debe ser tenida en cuenta.

La grandeza y cantidad de la fábula puede ser de dos maneras, natural o artificiosa. Es natural la cantidad que pide la naturaleza de la acción. Es artificiosa la que se medía por el reloj durante la representación de los actores de la tragedia. También podemos llamar a la primera formal y a la segunda material<sup>1193</sup>.

La acción de la fábula ha de ser una, que no quiere decir que toda la acción la ejecute una sola persona, sino que haya coherencia entre las partes que forman el todo de la acción de la tragedia. Los episodios son digresiones introducidas en la acción principal de la fábula. Tienen que ser necesarios cuando menos que presenten verosimilitud en su necesidad<sup>1194</sup>.

---

<sup>1192</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, 1.1-Cap. 8, 2.1, p. 590.

<sup>1193</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 8, 2.2-3, pp. 590ss.

<sup>1194</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 9, 4.1-4.2, pp. 592ss.

Estas observaciones se pueden transgredir de tres maneras. La primera consiste en reducir la acción de los sucesos a una sola, así como los hechos diversos y desasidos. El segundo modo de transgresión es cuando se refiere una acción, pero ésta es de muchos. Finalmente cuando hay muchas acciones y éstas son ejecutadas por muchos.

Otro aspecto que Aristóteles contempla es el de la verosimilitud; no admite la fábula posible sino la verosímil y llega a afirmar que es preferible cantar cosas falsas, como sean verosímiles, que verdaderas y necesarias, lo corrobora el propio Salas afirmando lo siguiente:

*[...] el poeta trágico enseña Aristóteles no haber de representar e imitar en su fábula la acción de Tiestes o Andrómaca sólo con la fuerza o lástima que a ellos sucedió, sino que verisímil o necesariamente se puede imaginar que sucedería, con la mayor lástima y fiereza posible, para que, así, de su representación y imitación proceda el mover con más exceso aquellos afectos propios a la tragedia, y en su definición referidos, de miedo y conmiseración<sup>1195</sup>.*

¿Debe el poeta trágico elegir fábula que sea verdadera o con la verosímil le basta? Hay que tener en cuenta que los antiguos dispusieron de una serie de historias aptas para los argumentos de las tragedias. Aristóteles afirma que algunas familias y estirpes a causa de sus acontecimientos sirvieron de pauta para la acción, y siguiendo esto, Salas establece el siguiente criterio:

*Las tragedias de fábulas verdaderas se admiten bien del auditorio porque, siendo conocidas, nadie duda de su verosimilitud, pues no dudo yo de la fe de aquel caso que sé que sucedió; luego las tragedias de fábulas fingidas, si también fueren verosímiles, serán bien admitidas de los oyentes; luego podralas fingir el poeta<sup>1196</sup>.*

Normalmente, las tragedias conocidas son de argumento conocido y personajes familiares y las fingidas fueron muy raras, hasta tal punto que a Aristóteles le costó

---

<sup>1195</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 10, 6.1, p. 598.

<sup>1196</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 10, 6.2, p. 599.



esfuerzo dar con *La flor de Agatón* como ejemplo. Desde luego estaba prohibido hacer tragedias de hechos presentes.

Las fábulas episódicas deben ser rechazadas, porque contienen episodios frecuentes y largos muy poco relacionados con la acción principal, por lo tanto las opuestas a las episódicas son las fábulas perfectas, porque sus partes se pueden juntar entre sí, procediendo una de otra, pero con la condición de que produzcan horror y lástima. Esto se ha de lograr mediante la constitución de la fábula y su acción, no por medio de las sentencias o de la locución<sup>1197</sup>.

La fábula puede ser simple o compuesta. Las simples se exornan con episodios, y a causa de su sencillez son muy difíciles de hacerlas perfectas, mientras que las compuestas tienen mudanzas grandes de contrarias fortunas, raros conocimientos, y por eso son más asequibles<sup>1198</sup>. Con respecto a las especies o diferencias de los conocimientos, establece cinco posibilidades<sup>1199</sup>:

- Algunas señales impresas de la misma naturaleza en los cuerpos humanos.
- Una señal adquirida por algún suceso.
- A través de la memoria, cuando viendo u oyendo algo, viene a ser reconocido.
- Por silogismo o raciocinación que se induce de alguna señal de la persona o de las costumbres.
- Por engaño o paralogismo, que viene a ser una falsa raciocinación.

En la fábula compuesta hay dos partes sustanciales, la mudanza de la fortuna y la de los conocimientos. También la turbación o pasión que se produce en el ánimo de los espectadores, ocasionadas por medio de horribles muertes, de rigores, heridas, y otro tipo de representaciones que se producen en el teatro; solamente las muertes alevosas y los crímenes son relatados, nunca presentados en escena. Quien mejor consigue la pasión es Sófocles pues Esquilo y Eurípides, en ocasiones, recurrieron a medios extraños.

¿Por qué medios se consigue la turbación y la pasión? A través de la mudanza de la fortuna de la infelicidad a la felicidad o viceversa, teniendo en cuenta que unos hombres son buenos, otros malos y unos terceros indiferentes. En la fábula no pueden

---

<sup>1197</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 10, 7.1, pp. 600s.

<sup>1198</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 11, 8, p. 602.

<sup>1199</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 13, 8.2, pp. 603s.

entrar los buenos para que no caigan de la felicidad en la adversidad, lo que no sería justo; tampoco los malos, porque no nos moverían en nada; solamente los indiferentes parecen ser los más aptos para la representación trágica y esto lo deja bien sentado Aristóteles al afirmar que si cometen algún delito es porque no son buenos, y si caen en él es por error o ignorancia<sup>1200</sup>.

Salas se basa en los siguientes párrafos de la *Poética*:

Para conseguir una buena tragedia:

*Por otra parte, aunque uno ponga una serie de parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia.*

Sobre las fábulas:

*De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.*

Sobre las especies de tragedias:

*son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética, como los Ayantes y los Ixiones; la de carácter, como las Ptótides y el Peleo; y la cuarta especie, como las Fórcides y el Prometeo y cuantas se desarrollan en el Hades.*

Sobre la estructuración de los hechos:

---

<sup>1200</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, II, Cap. 14, 8.3-9.4, pp. 604ss.

*Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción compleja y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.*

Sobre la extensión:

*Pero el límite apropiado a la naturaleza de la misma acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es lo más hermoso en cuanto a la magnitud; y, para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud.*

La fábula imitación de una acción:

*Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.*

Sobre las fábulas episódicas:

*De las fábulas o acciones simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria.*

Sobre la verosimilitud:

*Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales.*

*[...] pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.*

Acerca de las partes de la fábula:

*Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.*

Sobre los personajes:

*Por eso, como se dijo más arriba, las tragedias no se refieren a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas, y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias.*

En la Sección tercera prosigue con más observaciones sobre la fábula. Ésta puede ser de una o dos constituciones, según haya una sola mudanza o dos mudanzas contrarias. No es partidario Aristóteles de las dos mudanzas, se inclina por una en la que se pase de la felicidad a la infelicidad y que la causa haya sido algún delito impensado y no la maldad de las costumbres.

Numerosos intérpretes del filósofo se admiran de que prefiera una mudanza y que no se dé la contraria en la misma fábula, pues si alguien pasa de la felicidad a la infelicidad, habrá, en consecuencia, otro que pase de la infelicidad a la felicidad. Si los

troyanos fueron los perdedores, los griegos salieron ganadores y Menelao recobró a Elena. Si Ulises termina por ser feliz en su reino sólo lo consiguió expulsando a los pretendientes de su mujer.

El error de Aristóteles parece haber sido aceptar una sola constitución y rechazar la fábula de dos constituciones; la primera es imposible por las razones dadas y la segunda se nos muestra más completa; sin embargo es posible con el Estagirita pensar en la posibilidad de una sola mudanza como es el caso de Las troyanas, donde se pasa de la felicidad a la infelicidad sin paliativo de ninguna clase. Además lo más propio de la tragedia es que haya una sola mudanza, pues con la de dos pierde algo de su propia esencia. Por lo tanto, no va tan descaminado Aristóteles en sus preferencias<sup>1201</sup>.

Por eso la segunda advertencia de Salas es que al reprochar Aristóteles la fábula en cuya constitución haya dos mudanzas, algunos no estén de acuerdo, sin tener en cuenta que si el bueno pasa de la infelicidad a la prosperidad y al malo le sucede al revés, esto no es propio de la tragedia sino de la comedia; de ahí que el filósofo lo repruebe para la tragedia y lo considere muy propio de la comedia. Ahora bien, Salas afirma que es propio de la tragedia aceptar dos mudanzas contrarias a las anteriores, es decir, que el bueno pase de la felicidad a la infelicidad y el malo de la infelicidad a la felicidad.

Puede suceder que si el malo se levanta de la infelicidad a la felicidad, el resultado no es propio de la tragedia sino de la comedia; no causa miedo y horror, pero indudablemente es capaz de crear perturbación en el espectador. Hubo tragedias de dos mudanzas como la Medea de Séneca: en ella Jasón pasa de la felicidad a la infelicidad y Medea, matando a sus hijos, pasa, al hacer daño a su marido, de la infelicidad a la felicidad<sup>1202</sup>.

La tercera advertencia es que parece propio de la tragedia pasar de la felicidad a la infelicidad, de donde se infiere que hubo tragedias con mudanza contraria, sin embargo el prefería las expresadas en primer lugar. Para conseguir el miedo y la conmiseración hay dos posibilidades. Una se puede procurar con artificios exteriores, especialmente con las actitudes descompuestas de los actores o con el ruido de determinadas máquinas; otra debe estar en la misma tragedia, sin ayuda de nada, sino con la simple representación causar horror y conmiseración<sup>1203</sup>.

---

<sup>1201</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, III, 1-2.2, pp. 610s.

<sup>1202</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, III, 3.1-3.3, pp. 612ss.

<sup>1203</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, III, 4-Cap. 15, 5, pp. 615s.

Así las cosas, en la fábula todo debe girar en torno a los problemas acaecidos entre amigos o parientes, entre enemigos o entre indiferentes, siendo el primer caso el más perfecto y necesario. Por eso parece un buen acuerdo al haber tendido los poetas trágicos a estructurar sus tragedias en torno a familias bien conocidas de todos. Tiene también su interés la disposición que deben seguir quienes hacen fábulas para las tragedias o para las comedias. Salas las resume en estas palabras:

*[...] en la misma sucesión de escenas y de actos que hubiere de tener, disponga y distribuya los lugares propios a los sucesos que hayan de introducir, señale los tiempos a las principales interlocuciones y, en fin, describa su conexión toda, con las salidas y entradas del teatro. Para que teniendo de este modo presente a la vista la idea y trabazón de su fábula, consiga que, de la propia suerte que si la viera representar, puede percibir y conocer el decoro de su contextura, y cuándo en ella se asen bien y conforman entre sí las acciones, y cuándo se repugnan y contradicen<sup>1204</sup>.*

Poco después establece la relación que han de tener los episodios con la acción principal. De entrada establece que los episodios de las tragedias han de ser mucho más breves que los de la epopeya, la cual dispone de márgenes mucho más elásticos y goza de una gran libertad. Sirva de ejemplo la Odisea homérica.

A continuación, nos dice que el poeta ha de procurar vestirse de aquella apariencia y afectos naturales que quiere expresar e imitar en su composición. Viene a declarar que el poeta haga todo lo posible para infundir en su ánimo las pasiones que quiere comunicar en su tragedia, pues así moverá los ánimos de los espectadores.

Se ha de tener en cuenta para que la tragedia resulte perfecta que la fábula tenga conexión y solución. La primera es la que permite episodios, exornaciones y ampliaciones; la solución afecta exclusivamente a la acción principal. La conexión comienza al principio de la fábula y llega hasta el comienzo de la mudanza y la solución es la parte que va desde el inicio de la mudanza hasta el final. Las tragedias se distinguen, pues, por tener conexión y solución distintas, aunque se refieran al mismo personaje<sup>1205</sup>.

---

<sup>1204</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, III, Cap. 16, 6.1, pp. 618s.

<sup>1205</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, III, Cap. 17, 8.1-8.2, pp. 626s.

Finalmente habla de las cuatro especies de tragedias, la simple, la compuesta, la patética en la cual se representan sucesos horribles y lastimosos, la moral que contiene costumbres excelentes y virtuosas. También, aunque no sea el lugar más conveniente habla del coro en cuanto interlocutor de la fábula y parte del todo. Además el coro habla de cosas que están conformes con el espíritu y propósito de la tragedia. No pareció bien que el coro tratase de asuntos que nada tenían que ver con la obra en sí y pudiera aplicarse a diversas obras, como, al parecer, hacía Agatón.

Elementos tomados de Aristóteles:

Sobre las fábulas simples y dobles:

*Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho o de uno mejor antes que peor.*

Sobre la estructuración de la fábula:

*Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la Odisea, y termina de modo contrario para los buenos y los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro.*

Sobre la composición de la tragedia:

*Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer*

*lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia.*

Defensa de Eurípides:

*Por eso también cometen este mismo error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas.*

¿Qué inspira compasión?

*Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son ni amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse.*

Sobre el linaje en las tragedias:

*Por eso, como se dijo arriba, las tragedias no se refieren a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias.*

Sobre la importancia de la elocución:



*Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.*

Sobre los argumentos:

*Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar el argumento.*

Sobre la Ifigenia de Eurípides:

*Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó allí el hermano de la sacerdotisa; pero porque el dios le había ordenado, por alguna causa ajena a lo general, ir allí, y con qué objeto, es ajeno a la fábula. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer, o bien como lo imaginó Eurípides, o como Políido, diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación.*

Sobre los episodios:

*Ahora bien, en los dramas los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos.*

Acerca de las actitudes:

*Y, en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes; pues partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente.*

Componentes de la tragedia:

*Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace.*

Límites de nudo y desenlace:

*Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin.*

Sobre el nudo y el desenlace:

*Pero quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace. Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas.*

Sobre las especies de tragedia:

*Las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética [...]; la de carácter [...] y la cuarta especie [...]*

Acerca de las cualidades:

*Pues bien, hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno.*

Sobre el coro:

*En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?*

La Sección cuarta se refiere a las costumbres y a la sentencia, es decir, a los caracteres de los personajes. La exornación moral es la segunda parte de la tragedia y con ella se hace figurar al soberbio, astuto, humilde, airado, sencillo... y cada uno con sus propiedades. A pesar de su importancia, una tragedia no se puede construir sin la fábula pero sí sin la exornación moral como un cuadro puede prescindir de los colores, pero no del dibujo.

La exornación moral presenta cuatro condiciones. La primera es que las costumbres sean buenas; por eso arremete contra aquéllos que presentan personajes de costumbres reprobables; en todo caso pueden ser personajes medianos en la virtud. La segunda condición es que las costumbres sean convenientes, tengan relación con el

sujeto portador de ellas; al viejo le conviene la prudencia, al joven el ímpetu, a la juventud la presunción y la mudanza. Fue Horacio quien habló extensamente de esto. La tercera es que las costumbres sean semejantes, es decir, respetando aquéllas que la tradición ha fijado para un determinado personaje. La cuarta consiste en que las costumbres guarden igualdad y que siempre sean conformes; no estaría bien que un personaje se presentara en la primera mitad de la tragedia como valiente y en la segunda, cobarde<sup>1206</sup>.

Así como en la fábula las acciones han de ir procediendo unas de otras, lo mismo se ha de hacer con la expresión de las costumbres. Es decir que conforme el personaje actúa lo haga según su propia condición o calidad de costumbres. Algunos habían enredado de tal manera su fábula que no tenían más remedio que recurrir a máquinas o a la intervención de los dioses para resolver la maraña en la que se habían metido. Así ocurre en el *Hipólito* de Eurípides y en el *Anfitrión* de Plauto. Incluso Medea es arrebatada por medio de una máquina cuando se hallaba en un aprieto. Estos procedimientos no parecen legítimos y sólo ha de aceptarse la presencia de máquinas cuando lo que ocurra sea fuera de la fábula o cuando queremos referir sucesos pasados que no pueden venir a conocimiento de los hombres sino por medio de la intervención divina. Como ocurre en la tragedia *Orestes* de Eurípides.

La expresión de las costumbres ha de ser imitada por el poeta con el mayor de sus esfuerzos y posibilidades y lo mismo han de hacer los actores quienes con los ademanes de sus gestos, las diferencias de voz, compostura, pronunciación, han de ayudar a la moral de la obra. Poeta y actor deben ir juntos en esta tarea<sup>1207</sup>.

La sentencia equivale al pensamiento y es la tercera de las partes de la fábula. Su estudio pertenece a la retórica, por eso Aristóteles trata poco de ella en la *Poética*<sup>1208</sup>. Las diferencias que se pueden encontrar en las sentencias son: de llamar, mandar, preguntar, desear, jurar, agradecer, significar o decir algo afirmando o negando. Considerada así la sentencia es una universal consideración del lenguaje, pero que a nosotros nos sirve para adornar la tragedia, sobre todo cuando la sentencia se traduce en un concepto agudo y elegante<sup>1209</sup>. Así en *Las troyanas* dice Agamenón:

---

<sup>1206</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IV, Cap. 18, 1-2.4, pp. 629ss.

<sup>1207</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IV, Cap. 18, 2.5-3.2, pp. 631ss.

<sup>1208</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Poética* ... A. LÓPEZ EIRE, p. 194.

<sup>1209</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IV, Cap. 19, 6.1, p. 635.

*Mas cuanto manifiestos  
los libres medios son de su venganza,  
tanto ha de ser mayor del poderoso  
el alto sufrimiento y la templanza<sup>1210</sup>.*

Las sentencias poseen diferentes especies que pueden ser simples, compuestas, exhortativas o bien de consejo. Esto está relacionado con el tipo de personaje de la tragedia, príncipes, héroes, en los que se puede dar muy bien la sentencia que no es propia del plebeyo. Por medio de las sentencias equilibradas aprende el filósofo, el político, el sacerdote..., pero no se puede abusar de ellas, porque pueden hacer tediosa la obra, lograr que la oración pierda su decoro y se desequilibre la compostura. Termina la sección afirmando:

*[...] así como en las oraciones retóricas, también en las representaciones del teatro tienen lugar las sentencias para mover afectos, pero con una diferencia: que en las representaciones han de estar las sentencias disimuladas, de manera que adornen encubiertamente y sin cuidado; pero en las oraciones no es de importancia que lleguen a percibirse descubiertas y eminentes, fuera del cuerpo de la oración<sup>1211</sup>.*

La doctrina aristotélica de esta sección:

Sobre los caracteres:

*Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter.*

---

<sup>1210</sup> Traducción de *Las Troyanas*. Tragedia latina de Lucio Aneo Séneca, español, por J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, Acto II, vv. 533-36.

<sup>1211</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IV, Cap. 19, 7.2, p. 637.

*La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura en blanco). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan.*

Sobre el pensamiento y la elocución:

*Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la Retórica, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso.*

La Sección quinta está dedicada a la locución como parte cuarta de la tragedia. Es común a todas las artes pues ninguna puede sin palabras comunicar conceptos. La Gramática, Retórica y Dialéctica se encarga del estudio de la locución referida en general a las artes pero especialmente al poeta, al orador y al historiador. Nosotros nos referiremos exclusivamente a la locución como elemento de la poesía y sobre todo de la tragedia. Aristóteles habló de ella en el capítulo veintiuno, pero más bien lo que dice pertenece a la Gramática. No así en el capítulo veintidós que nos toca más directamente. Deducimos de sus ideas que la locución trágica ha de ser grande, adornada con suma majestad y grave decoro, aproximándose al estilo de los poetas épicos.

Por eso, Esquilo y Sófocles imitaron a Homero, de ahí que Platón llame a éste con estas expresiones *príncipe de los poetas trágicos*<sup>1212</sup>, *padre y autor de la tragedia*<sup>1213</sup>. Los trágicos latinos tardíos imitaron a Virgilio, pues la tragedia romana se fue perfeccionando desde Livio Andrónico y en la época de Augusto sabemos que Vario imitó el estilo de Virgilio, algo parecido hizo Ovidio en la *Medea* y lo mismo Mecenas en su *Octavia*. El mismo Horacio nos dice que los versos humildes son indignos de la tragedia. Y Ovidio en el enfrentamiento que hace entre la elegía y la tragedia, reconoce

---

<sup>1212</sup> *Teeteto*, 152e.

<sup>1213</sup> *República*, X, VII, 607a.

que la primera es humilde frente a la gravedad de lo trágico y llega a decir que es *superior aquella eminencia de la tragedia a todo otro género de escrito*<sup>1214</sup>.

La imitación de las acciones lastimosas se ha de hacer con palabras y modos afectuosos. También tiene cabida el amor en la tragedia y ha de disponer de su propio estilo para hacerlo realidad. La tragedia debe disponer de grandeza trágica, por eso el estilo sublime es el que mejor le conviene<sup>1215</sup>. Por eso dice Aristóteles que Es pues, la virtud de la locución que sea perspicua y clara, pero no por eso ha de ser humilde. Esta idea fue recogida y defendida por Hermógenes, porque la claridad es principalmente necesaria a toda oración. La perspicuidad en la oración es la virtud que más atentamente cuidó enseñar Aristóteles. Parece que los españoles de su tiempo han huido de estas características necesarias y así los poetas líricos han ido oscureciendo y afeando el estilo (se refiere a los gongorinos) si bien los dramaturgos y los poetas épicos se han librado de esto por ahora. Como Salas no es partidario de la lengua barroca aprovecha la coyuntura para apoyar con palabras de Aristóteles su aversión a Góngora y sus secuaces:

*La virtud de la oración es la claridad; y esto se conviene bien de este argumento; porque si el que habla no significa el concepto que quiere, perdido es el fin y el uso de su lenguaje*<sup>1216</sup>.

Salas lo comenta con estas palabras:

*[...] es como si dijera: el fin de la locución es declarar el concepto; el que habla obscuramente no le declara; luego perdido es en aquél el fin y el uso de la locución*<sup>1217</sup>.

Y a este propósito recurre a estas palabras de Quintiliano:

---

<sup>1214</sup> *Tristia* II, v. 381.

<sup>1215</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, V, Cap. 20, 1.5-1.6, pp. 640ss.

<sup>1216</sup> *Retórica*, III, 2, 1404b1ss. González de Salas parafrasea el texto aristotélico.

<sup>1217</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, V, Cap. 20, 3.2, p. 645.

*Propria excelencia es del que es más docto el mostrarse más claro, más perceptible; porque la perspicuidad es la mayor virtud de la oración. Y cuanto uno es más inferior en el ingenio, tanto procura enfurecer más su estilo y encumbrarse, como los que son pequeños de estatura se empujan sobre los pies, y amenazan más los que tienen menos fuerzas. Así es cierto que los que escriben con hinchada locución, pervertida y de ruido grande en las palabras y, en fin, los que pecan de cualquiera manera afectada, dan indicio claro de flaqueza, no de valentía, como los miembros hinchados no muestran estar robustos, sino enfermos; y los que erraron el verdadero camino, se dilatan por rodeos. Tanto, pues, aquél será peor, cuanto fuere más obscuro<sup>1218</sup>.*

El poeta debe deleitar al oyente. Esto lo afirma Horacio en su poética. Cicerón atribuye a los oradores dos obligaciones, deleitar y enseñar y además persuadir. El historiador tiene sus propios fines: ser útil instruyendo con los ejemplos y deleitar. Para conseguir esta última condición es necesario recurrir a la perspicuidad; ella crea el artificio apto para regalar y lisonjear el ánimo. Por eso quienes escriben oscuramente como ahora se hace en España no consiguen granjearse el respeto y la admiración de nadie, sino del vulgo o de alguno que se cree superior a los demás. En su animadversión hacia los gongorinos, diserta extensamente recurriendo a infinidad de autoridades para demostrar que no se debe ni se puede escribir oscuramente.

Los grandes maestros han pedido la claridad en la oración y la han recomendado a sus alumnos. En esto es sublime Virgilio que ha sido capaz de unir la apacible dulzura con la claridad. De entre los oradores Cicerón, por su suave y perspicua elegancia. Entre los historiadores hemos de tener en cuenta a Quinto Curcio, que al escribir en la misma época de los anteriores tuvo la perspicuidad por estilo. Será, por lo tanto, el primero en el estilo el que sea capaz de unir alteza con perspicuidad y además añada lo útil y lo deleitoso.

La *Poética* como una de las fuentes principales:

Sobre la claridad:

---

<sup>1218</sup> *De institutione oratoria*, 2, 3, 8s.



*La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja.*

De la Sección sexta a la undécima, Salas se ve obligado a acudir fundamentalmente a otras fuentes clásicas y obras eruditas y enciclopedias medievales y renacentistas, como era común en las poéticas que pretendían ser exhaustivas o más completas. En ocasiones declara sus fuentes, remitiéndose a los autores concretos. Pero el uso habitual es acudir a las obras enciclopédicas y misceláneas de cualquier época<sup>1219</sup>. La Sección sexta está dedicada a la música. Aristóteles no habló de ella como tampoco lo hizo del aparato porque tanto una como otro nada tenían que ver con el poeta trágico sino con los músicos y los escenógrafos. Para san Isidoro la música de la tragedia era armónica, orgánica y rítmica. Tertuliano habla de la música significándola así, consta de la voz, de los modos, de los órganos y de las liras<sup>1220</sup>. Con la voz se refiere a la música armónica, con los órganos a la orgánica y con la lira a la rítmica (entendiendo por lira cualquier instrumento de cuerda). Los tres tipos de música eran aptos para el teatro, pero la tragedia prefería la armónica por ser más digna y, por supuesto, más antigua y venerada.

Los versos que se habían de cantar lo eran mediante la armonía mas en los coros trágicos se empleaban los tres tipos de música. Afirma Séneca lo siguiente (carta XI a Lucilio):

*“¿No ves de cuán grande número de voces el coro se compone? Pues sólo uno es el son que de todas se forma. Alguna allí hay aguda, alguna grave, y alguna que tiene el medio entre las dos. Acompañan voces de mujeres a las de los hombres, y mézclanse también instrumentos. Allí, pues, la voz de cada uno de por sí está encubierta, pero percíbense las de todos juntos”<sup>1221</sup>.*

---

<sup>1219</sup> Cfr. J. A. SÁNCHEZ MARÍN, M. N. MUÑOZ MARTÍN, “La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate. 9. 1. Júlio César Escalígero* (2007) pp. 136s.

<sup>1220</sup> *de spectaculis*, 10.

<sup>1221</sup> *epistulae ad Lucilium* 84, 9.

Los estudiosos de la música en la antigüedad la dividieron en diversos modos: lidio, frigio, dórico y jónico, si bien no todos respetaban estos nombres y proponían los suyos, de ahí la variedad de nominales. El lidio era lastimoso y triste; el frigio, devoto; el dórico, belicoso; y el jónico, vario. Estas condiciones eran propias de cada pueblo, según quieren ver Boecio y Casiodoro. El modo jonio no era ni florido ni alegre, sino áspero y duro, grandioso y generoso, por eso era muy conforme con la tragedia.

Otros estudiosos hablan del tono mixolidio, propio para mover el espíritu. Se atribuye su invención a Safo, y de ella la tomaron los tragediógrafos, que la acompañaban con la dórica por su majestad y señorío. En la antigüedad no se mezclaban los tonos, pero en tiempos posteriores, sobre todo en Roma, aparecen revueltos ya que a la cuerda iba el dórico y a la flauta el frigio y el lidio<sup>1222</sup>. Afirma Horacio:

*Bien a la lira en tanto,  
con dórico concento,  
aplicando la voz al dulce acento,  
y acordando la flauta al dulce canto*<sup>1223</sup>.

Los personajes que intervenían en la representación de una tragedia eran tres: los representantes o actores, los músicos y los danzarines, y dentro de ellos había diversas especies. De entre los músicos hemos visto cómo algunos cantaban, otros tocaban instrumentos de cuerda y unos terceros se dedicaban al arte de la flauta. De los cantores, a los que san Isidoro llama armónicos, se puede decir que eran cuidadosos en mejorar la voz y en conservarla y para eso se privaban de comida el día antes de cantar, tomaban solamente legumbres, de ahí el nombre de fabarios porque se sustentaban con habas.

Cantaban por cifras y en los tonos estaban las diferencias de voz. Afirma Boecio que las cifras estaban escritas en griego, bien con mudanzas o con vueltas. Empleaban las variedades y diferencias de la voz por notas muy parecidas a la escala ut, re, mi, fa,

---

<sup>1222</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VI, 3.3-3.6, pp. 656ss.

<sup>1223</sup> *Epodos*, 9.

sol y la y eran capaces de solfearlas. También empleaban la voz llamada falsete para producir unas notas blandas y suaves mientras que las enteras eran más firmes. Vemos cómo la música había alcanzado un desarrollo que progresó conforme la tragedia se iba perfeccionando<sup>1224</sup>.

La Sección siete está dedicada a la música de los instrumentos. Conocida con el nombre de rítmica es muy dulce y la atribuyeron unos a Apolo y otros a Mercurio. Indudablemente, los nombres de lira y cítara son comunes y fácilmente atribuibles a cualquier tipo de instrumento de cuerda, aunque había una gran variedad y cada una de ellas tenía su nombre específico. En el Himno a Mercurio se lee que con una concha de tortuga, atravesada de parte a parte con cañas partidas y encima una piel de toro, una vez que se le añadieron dos brazos y un palo atravesado en forma de yugo y con siete cuerdas, apareció la lira.

Las siete cuerdas eran distintas en sonido y tenían nombre diferente. Con el tiempo el número de cuerdas se varió dando lugar a instrumentos del tipo de la vihuela, laúd, tiorba, arpa e incluso guitarra. Solía tocarse con el plectro, manejado con la mano derecha; mediante su uso se herían las cuerdas; la primera música del plectro se llamaba tañer fuera, la segunda tañer dentro. La llevaban colgada al hombro según se desprende de estos versos de un coro:

*De los hombros pendiente  
la dulce lira, en números diversos,  
dé música a las danzas conveniente<sup>1225</sup>,*

El segundo modo de tocar la lira era con la mano izquierda, punteando las cuerdas y sin tener en cuenta el plectro. El tercer modo era punteando con los dedos de ambas manos, a la manera que se emplea en el arpa. El cuarto modo era cuando se pulsaba las cuerdas con un arco. Sófocles empleó este tipo de música en la representación de una de sus tragedias, según cuenta Ateneo<sup>1226</sup>.

---

<sup>1224</sup> Cf. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VI, 5-5.4, pp. 661ss.

<sup>1225</sup> Mario Victorino, *Ars grammatica*, III,8.

<sup>1226</sup> Cf. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VII, 1-4, pp. 666ss.

En la música de la tragedia también se empleaban flautas, instrumento común empleado en numerosas actividades sociales (funerales, sacrificios, bodas...). La música de la flauta era muy eficaz, pero no tenía la nobleza de la conseguida con la lira. Empleaban una mascarilla para no presentar ante el público la deformidad que se causaba en la boca y en el rostro al tocarla. Las había de diverso tipo: flautas iguales, desiguales, derechas y siniestras. Las dos primeras se distinguen por el número de agujeros; las otras dos se diferenciaban en virtud de la mano derecha o izquierda que se empleaba para tocarlas; el sonido de la derecha era agudo y el de la izquierda grave. También parece que hubo flautas serranas, de sonido agudo y áspero. Su materia prima fueron las cañas y más tarde se utilizó la madera de boj, o bien huesos de animales como los de ciervos. Finalmente se hicieron de marfil, de cuerno y de plata.

Una costumbre consistía en tocar dos flautas con las dos manos en un mismo músico y el resultado estribaba en producir una música agradable al neutralizarse el sonido agudo de una y el grave de otra. Según Plinio este procedimiento lo empleó Marsias por primera vez. No hay duda alguna del empleo de flautas en la música trágica, pues Hesiquio y Eustacio nombran flautas trágicas junto a las citarísticas. Como en los coros de las tragedias aparecían mujeres frigias y troyanas nada tiene de extraño el empleo de las mismas, pues sabemos que la flauta procede de Frigia<sup>1227</sup>.

En la Sección ocho se habla de los danzarines trágicos. Ocupan el segundo lugar en la división de los personajes trágicos. Su profesión se ejercitaba en los coros. Su origen se pierde en la noche de los tiempos y sigue el compás de algún tipo de música que en principio pudo tener carácter religioso. Algunos teóricos quieren ver en la danza la música ordenada del Universo, imitada por los hombres, y al mismo tiempo Sócrates nos dice que el disputar y el bailar son decorosos ejercicios de las virtudes.

La danza y el baile debieron tener mucha importancia en las celebraciones de griegos y romanos, de ahí el interés en estudiarlos y reducirlos a las reglas del arte. Son de dos tipos: la danza es un movimiento medido y grave, no emplea los brazos sino los pies, mientras que el baile admite los gestos tanto de los brazos como de los pies y así lo confirma Ateneo. Parece ser que la danza era más propia de la tragedia ya que la llamada *emmelia* era trágica, sus mudanzas eran graves, numerosas y acordadas. Se

---

<sup>1227</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VII, 6-9, pp. 673ss.

refieren a ella Luciano y Hesiquio, pero con el tiempo las tragedias terminaron por admitir bailes dotados de numerosos movimientos de manos y pies<sup>1228</sup>.

Las mudanzas son variedades y diferencias de que constan las danzas y bailes y tienen su origen en el intento de captar los movimientos de las cosas, imitando bien un árbol, el agua, los animales... y en el siglo XVII las mudanzas también representaban al nadador, al segador, al tejedor y cualquiera otra profesión. Se bailaba y danzaba en los coros al son de los instrumentos, también al son de los versos. Luciano dice que al conuento de los versos cantados se bailaba y danzaba en los coros trágicos y cómicos y esos versos al son de la música recibían el nombre de hyporchemata. Salas nos dice lo siguiente:

*Así también lo vemos en nuestros teatros, pues unas veces danzan y bailan sólo al son de los instrumentos, y otras al son de lo que con los instrumentos cantan las voces. Y, lo que más es, los mismos que danzan y bailan, cantan juntamente, primor y elegancia en estos últimos años introducida y sumamente dificultosa, siendo fuerza que estorbe para la concertuosa harmonía de la voz el espíritu alterado y defectuoso con los agitados movimientos<sup>1229</sup>.*

Los bailarines trágicos eran sin lugar a duda los mejores, por la variedad de sus mudanzas, por la dificultad vencida y por el cuidado puesto en ellas. Su arrogancia e hinchazón se avenían muy bien con el espíritu de la tragedia. Con el tiempo aparecieron espectáculos en los que un bailarín con solo el movimiento de sus brazos y pies, sin ayuda de la voz, era capaz de representar en escena infinidad de temas, mitológicos y cotidianos. Habla de esto Aristóteles en su Poética y se conocen con el nombre de mimos, pantomimos y archimimos. Disponemos de abundante documentación y de la perfección alcanzada por algún danzarín capaz de entretener a un público heterogéneo sólo con el movimiento acompasado de sus brazos. Casiodoro nos dice lo siguiente:

---

<sup>1228</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VIII, 1-3.1, pp. 676ss.

<sup>1229</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VIII, 3.3, p. 679.

*A la comedia y a la tragedia se juntaron las locuacísimas manos de los bailarines, los dedos llenos de lenguas y aquel silencio suyo tan copioso de voces, cuando son representantes sin palabras, y de quien la musa Polimnia dicen fue inventora, para mostrar que pueden los hombres sin el uso de los labios declarar sus pensamientos*<sup>1230</sup>.

Las danzas trágicas eran variadas y recibían muchos nombres. Una de las más famosas era la thermaustrida, difícil de ejecutar, requería fuerza y agilidad. Otro tipo era la conocida con el nombre de dinos o deinos, en la que se daba muchas vueltas con variedad de mudanzas.

Los danzarines empleaban en la tragedia numerosos instrumentos musicales llamados rítmicos como el címbalo, tímpano, crótalo, escabelo, sistro, testa, crémbalo y otros que se conocían con el nombre genérico de crepitáculos. Parecería que con ellos se conseguía estrépito y no es así, sino que la música que producían era suave y deleitaba los oídos. Se parecen a las sonajas, panderos, tejuelos, morteruelos, castañetas empleados en el teatro del siglo XVII. Los danzarines trágicos bien tañéndolos ellos u otros, bailaban en los coros.

La correspondencia entre los instrumentos antiguos y los españoles de la época del autor viene a ser así: el tímpano se corresponde con el adufe o pandero; el sistro con las sonajas; las testas con las tejuelas; los crótalos con las tablillas; los crémbalos con las castañetas. Y lo que Marcial llama crusmatas, empleadas por bailarinas gaditanas tienen mucho que ver con las castañetas, hoy castañuelas<sup>1231</sup>.

La referencia a Aristóteles con relación a los mimos es la siguiente:

*[...] el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones).*

La Sección novena está dedicada a los representantes o actores. Son los personajes trágicos que en origen fueron menos reconocidos que los músicos y danzarines, pero con el transcurso del tiempo llegaron a alcanzar celebridad. Quizá porque tuvieron

---

<sup>1230</sup> *Variae*, 4, 51.

<sup>1231</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, VIII, 4.1-6.3, pp. 679ss.

mejor preparación que los antiguos y por la protección que recibieron de los poderes públicos. Su estima es reconocida por Quintiliano quien recomienda a los futuros oradores que se pongan en manos de un buen representante para aprender de ellos gestos y acciones así como una buena dicción.

A su vez, los actores reconocían el papel de los oradores y cuanto podían aprender de los que eran buenos y consagrados, suponía una excelente escuela preparatoria de la escena. Sabemos de algunos representantes que hacían llorar al auditorio en los casos desastrosos que ponían ante el público, y su capacidad de fingimiento era sombrosa en algunos casos. Indudablemente, el autor de la tragedia contribuía mucho a esto si su obra era grande y capaz de suscitar afectos en el espectador.

En numerosas ocasiones el propio autor era a la vez intérprete de su propio teatro y esto ocurría desde la antigüedad, pasando de Grecia a Roma, como es el caso de Livio Andrónico y lo han recogido Tito Livio, Valerio Máximo y Donato. También cuidaban mucho la observación de preceptos; así los representantes trágicos pronunciaban de un modo pausado y grave, los cómicos de forma apresurada; lo mismo ocurría con el moverse en escena, pues lo hacían de distinta manera según que la obra fuese trágica o cómica<sup>1232</sup>.

Naturalmente, había entre los antiguos excelentes artífices de la escena. En cada compañía había representantes especializados en los primeros papeles, otros se dedicaban a los segundos, o a los terceros y así sucesivamente. Ocurría que a veces los representantes secundarios se dedicaban a realzar el papel que correspondía al primero y deformaban su representación buscando el realce del primer actor. Parece ser que también existían actores o directores de una compañía que pagaban a parte del público para reventar una representación, haciendo que silbaran o interrumpiendo la declamación con sospechosos silencios o con ruidos inoportunos.

Entre los griegos los actores llegaron a tener consideración y su profesión fue tenida por honrosa y estimable y lo mismo ocurrió en Roma. Sabemos que Esquines, el orador, antes fue representante trágico, y Aristóteles también lo fue. Prueba del prestigio alcanzado por esta profesión. En roma, al principio el papel de actor estaba reservado a los siervos, según consta en Cicerón, pero después la nobleza romana pasó a desempeñar dicha condición, según leemos en Juvenal. Suetonio nos dice que en

---

<sup>1232</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IX, 1-1.4, pp. 687ss.

época de Augusto determinadas representaciones palaciegas fueron ejecutadas por caballeros romanos y poco después aparecieron en representaciones públicas. Los actores eran gratificados espléndidamente y algunos llegaron a hacerse ricos con esta profesión.

Los mejores representantes formaban parte, es de suponer, de las mejores compañías, llamadas sínodos y con ellos se encontraban actores desiguales y otras personas que formaban parte del elenco, como vemos hoy en las representaciones teatrales (se refiere al siglo XVII). Estas compañías solían tener sus propios autores y aunque los antiguos no hablan de la existencia de mujeres actrices para representar los papeles asignados a su condición, sabemos por Quintiliano que los papeles de matronas y mujeres ancianas muy respetables, de jóvenes y de diosas los hacían los hombres y con acierto como se conoce de quien representó el papel de la Electra de Sófocles que hizo llorar al respetable. También sabemos por Suetonio que Nerón hizo papeles de diosas y a esto ayudaba mucho las máscaras.

Tertuliano afirma que Dios no puede estar contento con las máscaras, porque son puro fingimiento, la voz miente sexos, es delgada si se refiere a una mujer y varonil si oculta a un héroe. Asimismo tenemos noticias abundantes de la existencia de representantes en Roma. Cicerón nombra a una llamada Dionisia, Aulo Gelio la cita también; conocemos la existencia de Arbúscula y Origo, citadas por Horacio, y Juvenal y Marcial nos hablan de Tímele, considerada una excelente actriz. Lo más probable es que las mujeres representaran papeles en la comedia y en los mimos, siendo los hombres preferidos en la tragedia.

Es más, por Cicerón sabemos que un representante trágico, Antifonte, hizo dos papeles, quizá en obras diferentes; en uno hizo de Astianacte y en otro de Andrómeda y tuvo mucho más éxito en su papel de mujer, tal vez por ser sumamente pequeño y de voz débil. Tenemos numerosas noticias sobre los actores, sus éxitos y fracasos, que en nada empañan la grandeza de una obra si la *consideramos en sí misma, como creación literaria*<sup>1233</sup>.

La actuación de la plebe era exactamente igual a como se podía comprobar en la actualidad. Silbaba al que se equivocaba, interrumpía algún pasaje para hacer una observación que atañía al físico de un actor, fuera alto, gordo o débil. Disponemos de

---

<sup>1233</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, IX, 1.4-4.2, pp. 690ss.



numerosas anécdotas que confirman la actuación libre de la plebe. Empleaban flautas llamadas castradores para afligir con sus silbos la representación que no era acorde con sus gustos. Algunos daban golpes con manos y pies en los asientos de madera, como también se hacía en el siglo XVII y en determinados espectáculos de hoy en día. A veces el estruendo era de tal calibre que había que suspender la representación. Se cita el caso de las comedias de Cecilio que en su época fracasaron, pero que tiempo después por obra y gracia de buenos representantes gozaron del favor del público.

Con respecto a la fábula, los representantes autores y los poderes públicos compraban a los dramaturgos y poetas las obras que iban a ser representadas, según se desprende de los prólogos puestos por Terencio a sus obras *Hecyra* y el *Eunuco*. Si la obra había obtenido éxito y era gustada por la plebe que la aclamaba una y otra vez, dio lugar a que al final de ella el autor o un actor pedía el aplauso y no sólo se hacía en la representación de comedias sino de tragedias según la autoridad de Quintiliano.

La Sección décima está dedicada al aparato trágico. Es, según la cualidad, la última condición de la tragedia, al decir de Aristóteles. El primer elemento que debemos considerar es la máscara pues con ella salían a escena los personajes, cada uno con la que le correspondía y la encontramos ocultando el rostro de los actores desde los orígenes de la tragedia, por lo tanto nada tiene que ver su uso con la imposición obligada de los malos actores de descubrir su rostro al espectador una vez terminada la representación.

Al principio ocultaban el rostro con heces de vino y causaban terror o risa pues se deformaban la cara. Casi todos los teóricos achacaban la invención de la máscara a Tespis pues, según Suidas, con hojas de verdolaga y máscaras de lienzo se cubrían la cara quienes representaban sus obras. Esquilo fue quien pulió las máscaras e incluso perfeccionó otros adornos. Parece que en Roma los primeros en utilizar las máscaras en el teatro fueron Minucio y Protonio, y según Diomedes, Roscio Galo. Fue en época de Nerón cuando las máscaras adoptaron los rasgos propios del personaje que representaban, fueran dioses o diosas, e incluso los de alguna mujer amada por el emperador.

Las máscaras de la tragedia tenían la boca grande para que la voz pudiera salir con fuerza y sonara en todo el teatro, así la representación era más clara en la voz y más sonora. La palabra latina *persona* equivalía a máscara por el sonar mucho. En la

comedia la máscara era muy fea, de boca desmedida además del tipo de vestidura, lo que convenía muy bien con los siervos o parásitos. Por lo tanto, las máscaras de la comedia movían a risa y las de la tragedia a conmiseración y horror, aunque en ocasiones la deformidad era tal que movían más a espanto que a risa<sup>1234</sup>.

Los coturnos ocupan el segundo lugar entre los adornos, se utilizaban en la tragedia tanto por hombres como por mujeres encarnados en actores. Consistían en una especie de calzado empleado para elevar la estatura, y son comparados por el autor con los chapines utilizados en el siglo XVII por las mujeres españolas para realzar su figura. El empleo de coturnos quiere nuestro comentarista que se deba a que en la tragedia los héroes eran corpulentos y, por lo tanto, esto había que destacarlo en escena, y por medio de otros artificios aparecían robustos y gruesos. Los coturnos se labraban y se diferenciaban en dorados, purpúreos y pintados, siendo estos últimos los más estimados.

Los actores llevaban vestiduras largas o *symmata*, y parece ser que eran necesarias para disimular ante los espectadores lo que el coturno realzaba. Aparte de estos elementos que eran comunes a todos los actores, existían algunos que eran propios de cada persona y cada tragedia exigía los suyos en virtud de los personajes que encarnaban. Sin embargo, algunos críticos quieren hacer ver que todos los reyes empleaban una determinada vestidura, los cazadores otra, los soldados la suya propia... Como algunos grandes héroes se repetían en diversas tragedias había algo que los distinguía en todas ellas; así Ulises aparecía siempre cubierto con un palio, Aquiles con diademas, y los dioses que se repetían también aparecían con sus propios atributos lo que permitía reconocerlos.

Los coros, músicos y danzarines, tenían sus adornos. No empleaban los coturnos ni la vestidura larga y solamente se cubrían el rostro con máscaras. Indudablemente que su vestimenta estaba relacionada con su condición y en este sentido se semejaban a los actores que se caracterizaban según la profesión o vida del personaje que representaban. Finalmente, cada tragedia tenía elementos que le eran propios y que servían para realzar la representación y llamar la atención del espectador<sup>1235</sup>.

---

<sup>1234</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, X, 1-2.5, pp. 709ss.

<sup>1235</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, X, 3.1-6, pp. 715ss.

La Sección undécima está dedicada a los adornos del teatro. Las afirmaciones que hace no las ha encontrado en Aristóteles, pues éste no hace mención acerca de cómo eran los teatros en Grecia. Tiene que recurrir a otras fuentes, especialmente latinas.

Afirma contundentemente que el teatro tuvo orígenes groseros y rudos como lo eran sus representaciones. En la lejanía ramos de árboles entretejidos para crear un sitio umbroso en el que tuvieran lugar los ejercicios músicos y poéticos. Se le llamaba escena. En el transcurso del tiempo, el teatro pasó de los campos a la ciudad y la representación mejoró, tanto en su ejecución como en la búsqueda de un lugar adecuado. Empezó a llamarse teatro que quiere decir lugar para ver. Los teatros solamente servían para las representaciones y una vez que éstas terminaban lo edificado con madera se destruía. Posteriormente, se hicieron teatros perpetuos.

Se inspira en la documentación aportada por Hesiquio, san Agustín, Valerio Máximo, Veleyo Patérculo y Apiano de Alejandria que el teórico cita expresamente, quienes afirman que fueron Mesala y Casio los primeros que comenzaron a edificar un teatro en Roma. Sin embargo, P. Escipión lo impidió para que no se relajaran las costumbres. Habrá que llegar hasta Pompeyo para que éste edificara el Circo Flaminio como teatro perpetuo. Su forma era de medio círculo con un frontal donde se sentaban los espectadores que así podían ver la obra por completo. La escena eran los aparatos y edificios puestos al frente. El suelo que estaba delante se llamaba proscenio. La escena recibía tres tipos de adornos según se representase una comedia, una tragedia o una sátira. En el caso de la tragedia había columnas, capiteles, estatuas, es decir, todos los adornos propios de un palacio.

Por una puerta entraban a la escena los personajes ilustres y por otra los humildes. En el proscenio había una parte dedicada a la representación y otra a la música; recibían el nombre de púlpito y orquesta. El espacio primero era para los cónsules y las sillas para los cucules, también se colocaba en este lugar el tribunal que juzgaba los juegos o el magistrado que actuaba de comisario. Las vírgenes vestales acudían también y tenía su lugar reservado. En el centro estaba el príncipe.

El primer espacio circular se llamó podio. En las equestria se sentaban los caballeros y el pueblo ocupaba los popularia y la summa cavea. Un teatro permanente tenía tres altos, uno de mármol, otro de vidrio y el último dorado. Las columnas que se elevaban del suelo eran de treinta y ocho pies y había unas tres mil estatuas de adorno.

El que proveía de todos los aparatos necesarios para la representación se llamaba corago, que era también maestro de música, nominado finalmente corifeo. El coragio era el lugar donde se almacenaban los aparatos<sup>1236</sup>.

Eran admirables las máquinas de la escena, es decir, las apariencias que hoy conocemos con el nombre de tramoyas. También había pinturas. Se recuerda que para las obras de Esquilo el pintor Agatarco se encargó de hacer los decorados pintados. Algo parecido ocurría en Roma según cuenta Plinio, quien nos dice que en un cuadro, en el que había pintado unas tejas muy perfectas, unos cuervos se acercaron con la intención de posarse en ellas. Tal es el poder de la imitación. Había artificios para amplificar la voz, formados de unos vasos de metal colocados en una cavidad de la pared. Los teatros eran descubiertos pero en ocasiones se ponían toldos cuando se representaban juegos escénicos. Sabemos que se producían olores suaves para deleitar al respetable, se utilizaban unos tipos especiales de bálsamos.

Vemos cómo los lugares dedicados a la representación de obras se fueron perfeccionando poco a poco, desde los primeros hechos de ramas, después de madera y finalmente de piedra. También se enriquecieron en su interior con toda clase de aditamentos y con la perfección de la maquinaria y de la escena.

En las dos últimas secciones, Salas retoma su fuente principal, la Poética aristotélica. En la Sección duodécima se expone todo lo referente a las cuatro partes de la cantidad, a saber, prólogo, episodio, éxodo y coro. La primera está constituida por toda aquella parte que precedía en el principio de la fábula, hasta que salía el coro por primera vez. En la traducción que ofrece de las Troyanas de Séneca, el coro está formado por la primera intervención larga de Hécuba, antes de que aparezca el coro de las mujeres troyanas. Seguidamente se recogen también fuentes latinas.

Los sucesores de Aristóteles consideraron que el prólogo era el acto primero, sobre todo cuando Horacio estableció los cinco actos en los que según él se distribuía la cantidad de la fábula. Salas no está muy conforme con esto, pues advierte que si se considera cada acto cerrado y abierto el siguiente con la intervención del coro, hay tragedias en las que el coro sale dos veces, en otras cinco, Sófocles y Eurípides emplearon seis veces los coros y en el Hipólito de este último encontramos hasta ocho intervenciones.

---

<sup>1236</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XI, 1-7, pp. 721ss.

Tiene palabras de elogio para Donato con respecto a este tema:

*[...] después de consideradas bien las variedades que tuvieron los primeros poetas en la distribución de la cantidad, se conoció haber aquella forma de preferir a todas: que dividiese en cinco actos todo el contexto de la tragedia; y por esa razón observarlo así casi siempre los mejores poetas trágicos de aquel siglo. Pero con una admirable doctrina de Donato en que enseña que, aunque en el haber de dividir la fábula convinieron todos los griegos y latinos, todos también con advertencia de no guardar igualdad alguna de versos o escenas en los actos, porque lo que atendían en su distribución principalmente era que, en donde podía el auditorio estar más suspenso y entretenido, fuese el acto más largo, pero más contraído y limitado donde pudiese producir algún fastidio; confirmando lo propio con la autoridad de Marco Varrón, que también enseña ser ésta la causa de hallarse unos actos con más escenas y versos, y otros con menos en una misma fábula<sup>1237</sup>.*

Es lógico que trate de defender la división en tres actos que es la peculiar del teatro español. En el punto de partida podemos encontrar a Cicerón y se basan sus defensores en un fragmento de la Epístola a su hermano Quinto, que ya adujo Cascales. Jacobo Mazonio en un tratado escrito sobre la obra fundamental del Dante afirma que Dante havendo diviso il suo poema in tre parti, non si è partito dall'uso de' comici<sup>1238</sup>. Y sobre todo en la obra de Donato, Excerpta de comoedia, quien recogía doctrina antigua acerca de la comedia la cual constaba de prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe.

La relación que establece entre esta clasificación y los tres actos de la comedia española es la siguiente:

-El prólogo encuentra su correspondencia en la loa. El actor que salía al comienzo a escena para recitar la loa, no podía representar la comedia en sí.

-Las otras tres partes se corresponden con los tres actos y para eso se apoya en Donato:

---

<sup>1237</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XII, Cap. 7, 1.1-1.2, p. 743.

<sup>1238</sup> *Della difesa della comedia di Dante*, lib. II, Cap. XXIV.

*la prótasis es el primero acto, en que se contiene el principio de la dramática fábula y en que se manifiesta parte de su argumento, y otra parte se encubre para tener pendiente y atento al auditorio. La epítasis es la continuación y aumento del enredo, y la parte principal y nudo (si así se puede decir) de todo el engaño. La catástrofe viene a ser la solución de los sucesos en fines alegres, desengañándose todos de los errores con que habían procedido*<sup>1239</sup>.

El episodio es la segunda parte y constituye lo comprendido entre los coros. Son episodios los actos segundo, tercero y cuarto, no el primero ni el quinto, ya que no están comprendidos entre coros y no tiene nada que ver con esto el canto con el que terminan algunas tragedias. El acto primero sirve de introducción y el quinto de conclusión.

El éxodo es la tercera parte de la cantidad y constituye el fin y remate de la tragedia. Dice Aristóteles que es aquella parte en la cual no vuelve a cantar el coro. Se corresponde con el acto quinto y último.

El coro constituye la parte cuarta de la cantidad. Aristóteles lo divide en párodo, estásimo y como. El párodo es aquello que cantaba todo el coro junto, apenas salido a escena. El estásimo es aquella parte de versos que no permite pies troqueos ni anapestos. El como, palabra que significa lamento, era cuando el coro con lúgubre música, entonaba ciertos lamentos al final de la tragedia. el párodo y el estásimo eran partes comunes de todos los coros mientras que el como era una parte particular<sup>1240</sup>.

Está de acuerdo con la observación de Julio Pólux en el Onomasticon donde viene a decir:

*[...] el coro muchas veces se dividía en dos partes, y cada una de ellas se llamaba semicoro, y entonces empezaba a cantar la una parte, y después la otra respondía. Y así, como en dos partes se dividía el número de los personajes músicos, así también se dividía en dos partes la cantidad de los versos del mismo coro, para que cada parte de los músicos cantase la suya*<sup>1241</sup>.

---

<sup>1239</sup> *Excerpta de comoedia*, VII, 4.

<sup>1240</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XII, Cap. 7, 2-4.3, pp. 746ss.

<sup>1241</sup> *Onomasticum*, IV, 15, segm. 107.

Apostilla el propio Salas:

*Otras veces, divididos en dos partes los propios músicos, la una cantaba (según yo advierto) un verso, o dos, o cuatro, y la otra parte respondía a aquel modo algunos otros versos; y de esta forma procedían alternándose, hasta que el coro fenecía; [...]<sup>1242</sup>*

Todas estas ideas tienen su correspondencia en estos textos aristotélicos:

Partes cuantitativas de la tragedia:

*[...] pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena a los comos.*

*El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo.*

*El episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos.*

*El éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro.*

*De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anaspesto ni troqueo, y el como, una lamentación común al coro y a la escena.*

---

<sup>1242</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XII, Cap. 7, 4.5, p. 752.

*Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto, solo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos.*

La Sección decimotercera está dedicada a establecer un careo entre la epopeya y la tragedia o lo que es lo mismo, a ver las relaciones y divergencias entre una y otra dentro de la doctrina de la poesía en común. Siguiendo un pasaje de la Poética, señala los elementos que forman parte del poema heroico y establece esta definición basada en sus características:

*[...] aquel poema (a quien con perífrasis llama imitación narrativa y numerosa, porque el poeta allí es el que narra y refiere, y en números hexámetros, siendo por excelencia éstos en este lugar entendidos), que aquel poema, pues, ha de tener primeramente su fábula dramática, así como la tiene la tragedia. Después dice que debe ser de una sola acción aquella fábula. Y, en tercero lugar, que toda y perfecta debe ser aquella acción y, por esa causa, constando ella de principio, de medio y de fin, para que, así como un animal cabal y entero, cause gusto y deleite<sup>1243</sup>.*

Lo que más llama la atención es la afirmación contundente de que posea una fábula dramática, es decir, de que en ella existan interlocutores como acontece en la tragedia. Para salvar este inconveniente afirma que aunque el poema no es dramático, podía darse el caso de la existencia de epopeyas o poemas épicos en los que la voz del autor sea sustituida por otros interlocutores. Pone como ejemplo un dato suministrado por Eustacio, el cual afirma que diversas partes de las obras de Homero fueron llevadas al teatro por representantes.

Apoyándose en Aristóteles afirma que en una época anterior a la de Homero el poema carecía de interlocución de personajes y que fue Homero el que introdujo diversas personas, manteniendo el carácter dramático y con respeto a lo narrativo que

---

<sup>1243</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XIII, Cap. 23, 2.2-2.3, pp. 756s.



le es propio, frente a la tragedia y comedia donde el poeta no interviene para nada. Salvado este inconveniente, ya señalado por otros estudiosos, centra su atención en establecer las relaciones y diferencias entre la epopeya y la historia.

La primera se diferencia de la segunda en que la epopeya admite una sola acción y la historia muchas y de diferentes personas, si bien sucedidas en el mismo tiempo. Esta última afirmación da lugar a un largo excurso erudito tomado en préstamo a Herodoto, para contradecir las afirmaciones de un preceptista italiano cuyo nombre silencia. La base de su discurso erudito consiste en la afirmación de haber ocurrido en el mismo tiempo la batalla de Salamina y otra que tuvieron los cartagineses en Sicilia. Salas se extiende, recurriendo a diversas fuentes, en contarnos con pelos y señales el formidable ejército puesto por Jerjes en Grecia durante la segunda guerra médica.

Numerosos poetas admitieron en sus poemas elementos solamente permitidos en la historia y establece una clasificación tripartita de errores:

-Los que cantan a un héroe y señalan de él todas sus acciones, siendo muchas de ellas incoherentes.

-Los que reduciendo el poema a un tiempo muy concreto, contraen diversas acciones que no pueden admitirse en la unidad épica.

-Los que eligiendo una única acción, ésta está compuesta de tantas partes que parecen diversas acciones. Ilustra con La Cíprica y la Pequeña Iliada de las que pueden salir numerosas tragedias mientras que de Homero solamente dos.

Cree que la epopeya tiene las mismas formas que la tragedia: simple, implexa o compuesta, moral y patética o afectuosa. También atribuye a la epopeya las mismas partes de cualidad que a la tragedia, a saber: fábula, exornación moral, sentencia y locución, careciendo de música y aparato. Como en la tragedia se dan en el poema mudanzas de fortuna y conocimientos. Así la Iliada es simple y patética, la Odisea, compuesta y moral.

Sin embargo hay diferencias acusadas entre epopeya y tragedia, especialmente en la cantidad y en los versos. Con respecto a la primera la epopeya es factible de disponer de mayor grandeza por ser un poema imitativo narrativo y poder disponer de narraciones muy largas, lo que es imposible para la tragedia. El poema solamente admite el hexámetro mientras que la tragedia tiene un metro para el texto y otros para las danzas y coros.

En la epopeya no debe introducirse el autor, error cometido por algunos autores de poemas, dando lugar a una imitación muy pobre, sino centrarlo todo en la narración. La tragedia debe causar admiración en los oyentes y en mucha mayor proporción que lo pueda causar la epopeya, sin embargo el gusto y el deleite es propio de ambas pero en la tragedia, su fin principal no es éste sino el de purgar las pasiones y si nos deleita es con dolor y con lágrimas. La epopeya no se representa y la tragedia sí; la primera es percibida a través de la lectura y la segunda entra por los ojos y los oídos, por eso la epopeya debe recurrir a exquisitas narraciones para atraernos<sup>1244</sup>.

Para ilustrar todas estas afirmaciones tiene en cuenta los siguientes textos de la *Poética*:

*En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin.*

*[...] las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo fin [...]*

*[...] si también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tenga un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error.*

*Por eso, como ya hemos dicho, también en esto puede considerarse Homero divino comparado con los otros [...]*

---

<sup>1244</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, XIII, 2.4-Cap. 24, 4.3, pp. 757ss.

*Los demás, en cambio, componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único tiempo, o a una sola acción de muchas partes, como el que compuso los Cantos Cípricos y la Pequeña Iliada [...]*

*Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas de la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética [...]*

*[...] también las partes constitutivas fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas, pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos.*

*Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto a su composición, la Iliada simple y patética, y la Odisea compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en elocución y pensamiento los supera a todos.*

Sobre las diferencias:

*Pero la epopeya se distingue por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho; es preciso, en efecto que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representa en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema.*

*De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos. Pues la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias.*

*En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros [...] en cambio, el yámbico y el tetrametro son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la acción.*

*Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer.*

*Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa.*

*La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos.*

El final de la sección XIII recoge ideas expuestas por Aristóteles en el capítulo veintiséis y último de su obra, en el que se plantea un interrogante, *¿Es superior la epopeya o la tragedia?*

A continuación, González de Salas ofrece la traducción de *Las Troyanas* de Séneca y hace tres observaciones de carácter práctico estudiando la evolución de la tragedia en Roma hasta la época del autor traducido, cerrando estas observaciones con una referencia a la especie a la cual pertenece.

Observación primera:

Livio Andrónico fue el primer trágico latino, aunque normalmente traducía del griego; así lo afirma Andrónico Suetonio Tranquilo en *Ilustres gramáticos*. Le sucedió Nevio que vino a hacer lo mismo que el anterior, y de Enio, según Cicerón, hubo una versión de la *Medea* de Eurípides, y, según Gelio, también de la *Hécuba*, y Festo Pompeyo afirma que tradujo el *Aquiles* de Aristarco. A Marco Pacuvio se debe una versión de la *Antíopa* de Eurípides y Lucio Atio adaptó el *Atreo* de Eurípides y el *Epígonos* de Sófocles. Marco Atilio, según Cicerón, tradujo la *Electra* de Sófocles y finalmente Marco Emilio Escauro y Tácito Mamerco Escauro hicieron lo mismo con la tragedia *Atreo* de Eurípides.

A través del gramático Diomedes sabemos que la comedia tuvo en Grecia tres etapas. A la primera pertenecen Susarión, Mulo y Magnete. Creadores de una comedia ruda, llena de burlas y donaires escritos sin gracia ni cultura. La segunda época está representada por Aristófanes, debedador de vicios y malas costumbres, también por Eupolis y Cratino. La tercera estuvo constituida por las obras de Menandro y Filemón. Creadores de obras de apacibles argumentos<sup>1245</sup>.

Pues bien, también cupo a Livio Andrónico traducir y adaptar las primeras comedias al latín. Lo mismo podemos decir de Nevio y Enio. Aulo Gelio afirma:

*Solemos leer con frecuencia las comedias que nuestros poetas [...] trasladaron de los griegos Menandro, Posidonio, Apolodoro, Alexis y otros algunos cómicos. Y, sin duda, cuando leemos aquellas comedias, nada hallamos en ellas que nos desagrade; antes con tanto donaire y gracia nos parecen escritas, que de ninguna manera juzgamos que puedan otras ser mejores. Pero luego verdaderamente si, cotejándolas, las comparamos con las griegas, de donde ellas procedieron, y con particularidad las consideramos juntas, ya poniendo los ojos en las unas, ya en las otras, mucho es lo que las latinas empiecen a descaecer, quedando inferiores. Tanto, pues, las obscurecen los donaires y la elegancia de las griegas, a quien no pudieron imitar<sup>1246</sup>.*

Cecilio Estacio imitó la *Plocio* de Menandro. También fue gran poeta cómico Afranio, imitador de Menandro. Lo mismo hicieron Lucio Pomponio, Titinio y

---

<sup>1245</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, Observación I, 4.1-5.2, pp. 772ss.

<sup>1246</sup> *Noctes atticae*, II, 23.

Turpilio, hasta llegar a Terencio quien confiesa haber traducido al latín la *Andria*, el *Eunuco* y el *Heautontimorumenos*. Sin embargo la primacía es para Plauto, feliz imitador de los griegos; la *Asinaria* procede del *Onagos* de Demófilo, la *Cásina del Clerumene* de Difilo, el *Mercator del Emporos* de Filemón, el *Poenulo del Carchedonius*, de autor desconocido, *Condalio* procede del *Dactylio* de Menandro, *Los fugitivos*, que algunos atribuyen a Turpilio, procede de la *Leucadia* griega de Alexis, *Scytha-liturgo* de las *Scyta* de Anfifanes. Con respecto a Terencio afirma Donato que el *Formión* y la *Hecyra* proceden de Apolodoro y las restantes de Menandro. Quinto Cosconio afirma haber traducido o adaptado de Menandro hasta ciento ocho comedias<sup>1247</sup>.

Observación segunda (acerca del autor de las Troyanas):

Lucio Séneca gustó de la poesía y la ejercitó en numerosas ocasiones. Disponemos de los fragmentos dispersos en sus obras; unos traducidos del griego, otros de cosecha propia, como el dedicado al emperador Claudio. Quintiliano cita medio verso de la *Medea*, tragedia que todos le atribuyen, y Plinio el Menor lo cita como autor de versos. Terenciano Mauro recoge dos versos suyos y Tácito afirma que le gustaba poetizar. Prisciano y Lactancio citan versos de sus tragedias y Marco Valerio hace referencia a Las troyanas como del mismo autor.

A este respecto afirma Salas que:

*El estilo, sin duda, es muy semejante al que fue propio y familiar de aquel filósofo: muy puro, muy decoroso, frecuentísimo en las sentencias, y que en él se halla una virtud particular de exprimir agudos y difíciles conceptos con rara facilidad y breves palabras, y en que otros necesitaran de muchas circunlocuciones y rodeos. Los dogmas son varios, ya platónicos, como en el coro del acto I, y en otras partes donde reconoce la inmortalidad del alma y la providencia de los dioses; ya estoicos, ya epicúreos, como en el coro del 2º acto. Variedad averiguada en el sentir de aquel filósofo, tantas veces opuesto a sí propio en las doctrinas que aprueba, y observada también de varones sabios en el campo dilatado de sus obras, con que me parece quedará ya bien reconocido su autor<sup>1248</sup>.*

---

<sup>1247</sup> Cfr. GONZÁLES DE SALAS, J. A. *op. cit.*, Observación I, 5.2, pp. 775ss.

<sup>1248</sup> GONZÁLES DE SALAS, J. A. *op. cit.*, Observación II, 2.5-2.6, p. 786.

Fue escrita en los dos o tres últimos años de su vida, ya fuese para mejorar su desvalimiento, lisonjeando él también al César con la representación de lo que tanto le deleitaba, ya fuera para, con aquella propia representación, abominar su fiereza tan inhumanamente ejecutada.

Observación tercera (a qué especie de tragedia pertenece):

Salas cree que a las patéticas o afectuosas porque mueve los afectos y los dolores con representaciones horribles y sucesos lastimosos, produciendo miedo y conmiseración en el lector o espectador<sup>1249</sup>.

---

<sup>1249</sup> Cfr. GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. *op. cit.*, Observación III, 1.6, p. 795.

## CONCLUSIONES

Antes de que aparecieran en el Renacimiento español las primeras obras teórico-poéticas a imitación de los antiguos, o se difundieran sus traducciones en nuestro ámbito, las primeras reflexiones modernas sobre lo literario y los géneros van surgiendo y propagándose a través de la práctica escolar sobre los autores antiguos, de la enseñanza retórica y de la influencia más o menos mediata de las ideas y autores italianos. Por estos mismos procedimientos se transmite la doctrina de la imitación literaria. Las primeras arte poéticas en lengua española se sitúan a finales del siglo XVI, al igual que las traducciones de las poéticas de Aristóteles y de Horacio, que se aprovechan para incluir extensos comentarios y anotaciones que van conformando, junto con los comentarios a los poetas antiguos, la aparición de la teoría propiamente dicha.

Sensibles a este ambiente los creadores literarios expresan sus propias concepciones acerca de los géneros dramáticos y del trágico en especial. Perfectamente conocedores de las reglas del teatro clásico, Lupercio L. de Argensola, Rey de Artieda y Cristóbal de Virués ceden conscientemente a las tendencias de la época, estableciendo en sus propuestas dramáticas para la tragedia un pacto entre las concepciones y modelos antiguos (contenido elevado, luctuoso y terrible, cambio de dicha en infortunio y final desgraciado; cierto respecto a la estructura de la acción y al decoro; importancia de la finalidad moral del teatro, con insistencia en el *utile* horaciano; reconocimiento de las grandes exigencias técnicas que requiere el género, junto a las dotes naturales; crítica de los excesos y defectos; motivo de la comparación con otras artes, en concreto la pintura) y los actuales gustos (reducción del número de actos a cuatro o tres; progresiva supresión del coro; introducción de personajes no reales).

La influencia de los tratadistas italianos, en especial de los comentaristas de Aristóteles y Horacio, se recoge de forma exhaustiva y magistral en el tratado de López Pinciano a finales de siglo. El autor demuestra un profundo conocimiento de la *Poética* aristotélica, dedicando un tratamiento específico a los principales géneros, entre ellos a la tragedia, para la que sigue los principios generales y postulados del Estagirita. Sin embargo, en su obra no cabe buscar una interpretación pura y enteramente fiel de Aristóteles, ya que en ella tienen cabida además no sólo las nuevas ideas aportadas



desde la época a la interpretación de la obra aristotélica sino también elementos de otras tradiciones -horaciana, retórica, helenística, gramatical- que se incorporan al texto aristotélico. Pinciano representa así el neoaristotelismo propio de la poética clasicista, que fraguará en la teoría posterior de forma prescriptiva. Creemos adecuado resaltar aquí los aspectos que consideramos que el autor destaca especialmente en la teoría aristotélica, o que añade de su cuenta como interpretación propia, o llevado por las ideas y gustos de su época: –importancia del deleite como fin de la poesía; -utilidad social como oficio del poeta; –en cuanto al objeto de la imitación, el poeta trágico mejora el modelo, mediante imitaciones de varones gravísimos, causando así admiración, que se traduce en el deleite del auditorio; –según el modo de imitación, inspirándose directa o indirectamente en el gramático Diomedes, Pinciano distingue tres especies poéticas: poema común, activo (al que pertenecen tragedias y comedias) y enarrativo, propio de la ditirámica o zarabanda; –según los medios o instrumentos de imitación se originan cuatro géneros grandes y principales a los que se reducen los demás: épica, tragedia, comedia y ditirámica; –el metro, sin ser esencial a la poesía, sirve para ornato y deleite, y ajustarse al metro es motivo de perfección del poema; – en el tratamiento de la fábula sobresale el principio de verosimilitud, sin que se identifique con la verdad; –la acción, el argumento o cuerpo de la fábula es sustancial a la tragedia, pudiendo la fábula tener diversas acciones, pero sólo una principal; –los episodios son añadiduras, que pueden agregarse o quitarse, y deben ser breves; sin ser parte esencial de la tragedia, son necesarios, puesto que intervienen, a voluntad del poeta, en la construcción de la trama y distinguen dos obras basadas en un mismo argumento; el poeta puede inventar los episodios pero éstos deben ser apropiados y bien aplicados a la obra; –sin agnición, que el autor pondera encarecidamente, la tragedia, comedia o poema épico no logran deleite; –la fábula simple, en la que se produce un tránsito de felicidad a infelicidad o al contrario, es la más apropiada para la tragedia; –en cuanto a su amplitud, la fábula debe de ser lo suficientemente extensa para que tenga claridad y sea comprensible; hechas para su representación, comedias y tragedias no pueden ser demasiado largas, como le ocurre a *La Celestina*; el límite temporal de la representación, para entretener al auditorio sin cansarlo, está en las tres horas; la duración de los acontecimientos, un día, porque así deleitan o duelen más las obras, aunque el autor admite sin censura tres días para la comedia y cinco días para la tragedia; –la variedad de la fábula se debe a los episodios, que ayudan a conseguir el deleite; –en la épica y en la tragedia, los acontecimientos imitados han de ser capaces

de perturbar el ánimo (provocando los efectos propios), y de aquietarlo, a fin de que ahonde en él la enseñanza transmitida; en las fábulas cómicas y ditirámbicas, igual, aunque la perturbación viene de la alegría y la risa; la tragedia también puede conseguir su efecto mediante la lectura; –la fábula ha de provocar admiración; si se acude a un argumento tomado de la tradición, hay que rodearlo de episodios raros y novedosos; la acción principal puede ser inventada y ensanchada con episodios, y en este caso admira y deleita mucho más; la admiración no puede rebosar la similitud; ésta es el alma y forma de la poética, y sobre todo necesaria en las obras dramáticas que se representan, ya que su imitación entra por el ojo y la falta de verosimilitud es más manifiesta; –necesidad de verosimilitud en la creación de los caracteres, que Pinciano detalla acudiendo a fuentes ajenas a la *Poética*, aludiendo también al principio del decoro; –gran atención a la construcción de la fábula, es decir, al planteamiento, que debe comenzar no desde fuera, y sobre todo al nudo y desenlace, recomendando en las obras dramáticas estrechar el nudo y desanudar una solo vez al final, lo que causa el mayor deleite; el uso del *deus ex machina* resta verosimilitud; las cuatro partes de la fábula, tres para el nudo y una para el desenlace; –especial atención a la moción de pasiones y a su funcionamiento como correctivo de excesos; atención a dos especies de tragedia: la patética, la mejor, que deleita más cuando mayores sean el terror y la compasión; la tragedia morata, más útil pero de menor pureza trágica; clasificación de las personas ante las pasiones, desde el punto de vista activo y pasivo; ejecutar la acción sin conocer al otro y reconocerlo después es la manera más trágica y deleitosa: –inventar el argumento, mejor que acudir a la tradición; lo segundo en importancia, los caracteres, aunque sin ellos puede haber tragedia; la bondad de los caracteres consiste en que se premie al bueno y se castigue al malo, como en la morata; para ilustrar las cualidades acude a Horacio; –el lenguaje debe ser agradable y elevado; la tragedia debe estar en verso, la variedad de metros concuerda con los antiguos; –la sentencia o pensamiento, vinculada más a la retórica, ya que se relaciona con los afectos y pasiones; –atención al coro en cuanto a contenido, y a las distintas divisiones de la tragedia; fragmentación en cinco actos, que sirven para variar la acción y se relaciona con otras divisiones estructurales; referencias a las escenas; –en el desarrollo de la *elocutio* acude a la autoridad de Horacio; modificación de los vocablos, en el cuerpo o en el significado: estudio de los tropos; tratamiento de la oración y su clasificación retórica; –cualidades de la frasis poética, *emendada*, *clara* y *ornada*; tratamiento de los tres estilos principales y sus rasgos anejos; –definición de concepto

y sus especies; –adecuación de los metros a los personajes de la tragedia y a sus partes estructurales; –definición de la comedia, abarcando todas las diferencias que los teóricos han establecido entre ella y la tragedia (siete en total), indicando que o están contenidas en su definición, o no son realmente diferencias; –semejanzas y diferencias entre tragedia y épica: entre las primeras, ambas se proponen la extirpación de las pasiones por el miedo y la compasión; en cuanto a las diferencias accidentales, un poema épico es frente a la tragedia un envoltorio de tragedias.

Los poetas y creadores del siglo XVII, como en el siglo anterior, siguen realizando sus aportaciones a la teoría dramática, que ahora experimenta un crecimiento cuantitativo y se reviste de ostensible espíritu polémico. Sin abandonar el impulso de los antiguos, incluso los más afectos reaccionan ante las reglas bien conocidas de los géneros mayores. La tragedia, que se reconoce sólo grata para minorías, se va impregnando del modelo senequista, ajeno al puro patrón aristotélico, aunque se mantiene la purgación de pasiones (que también se reconoce en la comedia), la verosimilitud de la fábula y la propiedad de los personajes; junto a todo ello, la inconveniencia de mezclar lo trágico con lo cómico y la exigencia de conocimientos y perfección técnica. Los intentos de renovación del teatro no prescinden de todo lo antiguo, que se intenta armonizar con lo nuevo: se apela sobre todo a la verosimilitud del argumento, la imitación de lo natural y la vida humana, que mezcladas adecuadamente con la ficción susciten admiración y deleite. No se renuncia sin embargo a la instrucción con placer, como tampoco a la exigencia del arte, cuya ausencia en general se censura, atribuyéndola más a los poetas que a la demanda del público. En este sentido se refuerza la autoridad de Horacio. Tendiendo, como hizo éste, un puente entre ambos componentes de la poesía, imaginación e ingenio se ven gradualmente reforzados, aunque se insiste en el decoro como norma general y se censuran los excesos.

Al igual que en la escena, con más o menos resistencia, los teóricos presagian también el triunfo de lo nuevo, en un intento de difícil compromiso. En este clima se produce la reacción clasicista de Cascales que, apoyada en Aristóteles, manifiesta fuerte influencia italiana, sin prescindir del *ars* de Horacio, compañero inseparable del clasicismo. Una simbiosis que intenta ofrecer, a una época concreta, un modelo literario que se pretende absoluto. Se insiste de nuevo en la importancia de la fábula, la mimesis, la verosimilitud, pero se prefiere lo realmente acaecido a la ficción, aunque es tarea del arte suplir toda falta de verosimilitud de lo real. Los episodios deben

agregarse a la fábula de modo que no sean separables de ella. La propiedad de los caracteres es tratada estrictamente, con el apoyo de la retórica como en otras ocasiones. En la *elocutio* se usan las fuentes habituales, y en la métrica se estudian las formas tradicionales y las italianas. En el apartado que Cascales dedica a la tragedia como uno de los cuatro géneros poéticos mayores, la doctrina sigue a sus modelos; se mantienen sin embargo constantes anteriores: se aplican a la poesía en general rasgos que pertenecen a la tragedia, cuyo lenguaje se caracteriza como "suave". El tratadista admite para la tragedia un final feliz y alegre, lo que es coherente con sus fuentes italianas; pero se resiste a otras mezclas y contaminaciones, que tacha de "hermafroditos", y se obstina en una discusión de nombres. Achaca la falta de calidad en la escena al desconocimiento del arte. La estructuración de la fábula sigue siendo importante, con especial atención al nudo y desenlace, y a su división, que el teórico considera que puede ser varia, admitiendo la división en tres jornadas como propia de su tiempo, con la autoridad de Cicerón. A la manera de Horacio mantiene el papel del coro como un personaje más y en relación con la acción. Con respecto a la unidad de tiempo, es bastante conciliador, intentando conjugar afirmaciones aristotélicas con la práctica contemporánea: después de muchos cálculos admite diez días para el desarrollo de los acontecimientos y unas tres horas para su representación.

La obra de González de Salas también nace en un ambiente dominado por las polémicas en torno al teatro nacional español, aunque el autor se desvía de ellas para centrar su atención, fundamentalmente, en la *Poética* aristotélica, reduciéndose en muchos aspectos su tratado a un comentario de la misma, según la versión de D. Hensio. Comienza con la etimología del término tragedia y las diferencias existentes entre ésta y la epopeya. Se acerca al principio de imitación comparando la pintura con la poesía, pero llega a conclusiones diferentes a las del Estagirita y que quizá estén relacionadas con la teoría de las artes contemporánea. Insiste en la unidad de acción y en que se ha de imitar acción severa. Los episodios son digresiones introducidas en la acción principal y han de ser verosímiles en su necesidad. La fábula puede ser simple y compuesta. Toda tragedia debe tener una estructura dotada de principio, medio y fin. En cuanto al principio de verosimilitud, es preferible lo verosímil a lo verdadero y necesario. Admite la fábula de dos mudanzas y ejemplifica con la *Medea* de Séneca, aunque reconoce que es más propio de la tragedia una sola mudanza, puesto que con las dos pierde algo de su esencia. La acción trágica debe ocurrir entre personas amigas. La fábula ha de tener conexión y solución. Especies de tragedias: simple, compuesta,

patética y moral. La exornación moral con sus cuatro condiciones es importante pero prescindible, dado que se puede construir una tragedia sin este elemento; lo imprescindible es la fábula. Concibe la sentencia como una universal consideración del lenguaje, pero que sirve para adornar la tragedia; las sentencias poseen diferentes especies que pueden ser simples, compuestas, exhortativas y de consejo. La locución trágica ha de ser grande, adornada con grave decoro, aproximándose al estilo de los poetas épicos; el estilo sublime dota a la tragedia de grandeza épica. El poeta tiene como finalidad deleitar al oyente y para conseguirlo debe recurrir a la perspicuidad; ella, frente a la lengua barroca, crea un artificio apto para conseguir el fin de la poesía. Finalmente, recoge interesantes noticias sobre la Música, la Danza, la Pantomima y el Histrionismo, para las que acude a otras fuentes clásicas y obras eruditas y enciclopédicas medievales y renacentista, declarando sólo en ocasiones a los autores concretos, como era propio de las poéticas que pretendían ser más exhaustivas y completas.

**TERCERA PARTE: ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS  
TRAGEDIAS *ELISA DIDO* DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS  
Y *LUCRECIA Y TARQUINO* DE FRANCISCO DE ROJAS  
ZORRILLA**

## CAPÍTULO DÉCIMO

### APLICACIÓN DEL CORPUS TEÓRICO DE LA TRAGEDIA A *ELISA DIDO*

#### 1. INTRODUCCIÓN

##### 1. 1. Datos biográficos y de formación de Cristóbal de Virués

C. de Virués es poeta y soldado como ocurre con otras figuras del panorama literario del siglo XVI. Nació en Valencia en 1550 y se cree que murió alrededor de 1609, si bien no existen datos concluyentes al respecto. No sabemos nada acerca de los últimos años de su vida y, en realidad, muy poco sobre su trayectoria. Desconocemos si cursó –como sus hermanos- estudios universitarios. Parece que su vocación militar se manifestó muy pronto y de manera continuada. Alcanzó el grado de capitán y participó en algunas de las batallas de mayor renombre en su época como las de Lepanto y Túnez, y asistió al sitio de Ostende. Dada su condición de militar recorrió varios países europeos y pasó largas temporadas en Italia. En agosto de 1608 se encuentra en Madrid, donde autoriza al librero Esteban Bugia a disfrutar los derechos sobre la venta y la propiedad de sus obras por un período de diez años.

A pesar del prestigio que tuvo entre sus contemporáneos -fue elogiado por Cervantes en la *Galatea*- y de la influencia que ejerció sobre algunos de ellos como Guillén de Castro o el joven Lope de Vega, quien le atribuía en su *Arte Nuevo* la reducción a tres actos de la comedia, en la práctica sabemos muy poco de sus relaciones con otros literatos y de su presencia activa en la vida cultural valenciana. Quizá fue su carrera militar lo que lo mantuvo alejado de su ciudad natal y la causa de que no formara parte de la Academia de los Nocturnos.

Cultivó la poesía épica, *El Monserrate*<sup>1250</sup>, la poesía lírica y la dramática<sup>1251</sup>. Observamos en sus obras un proceso evolutivo. Atkinson al enjuiciar el grupo de sus obras dice:

---

<sup>1250</sup> Publicado en Madrid en 1588, cfr. JULIÁ MARTÍNEZ, E. *Poetas dramáticos valencianos* I. p. XLVII, Madrid (Tip. de la «Revista de Archivos») 1929.

<sup>1251</sup> Sus tragedias se imprimieron en Madrid en 1609, cfr. JULIÁ MARTÍNEZ, E. *op. cit.*, p. L.

*The modern reader of Virués is struck first of all by the fact that while all five are styled tragedies and profess a like conception of the drama, they constitute in effect a graduated series ranging from a set imitation of Greek tragedy tempered by Seneca to something closely akin to romantic comedy*<sup>1252</sup>.

Aunque conocía la tragedia clásica su imitación desciende progresivamente en cada una de sus piezas dramáticas. Los coros dejan de aparecer, la huella de los trágicos griegos cede paso a la imitación del teatro senequista complicando la peripecia argumental y la intensificación de ingredientes violentos, y acaba incluso por dar entrada a elementos cómicos<sup>1253</sup>. Intuyó, en suma, la senda por la que caminaba el gusto popular apuntando hacia la meta que conquistaría Lope de Vega, quien dice de él:

*¡Oh ingenio singular! En paz reposa,  
a quien las Musas Cómicas debieron  
los mejores principios que tuvieron.  
Celebradas tragedias escribiste,  
sacro parnaso a Monserrate hiciste*<sup>1254</sup>.

Su concepción del teatro le llevó a unir lo viejo con lo nuevo. Su fallo estuvo en considerar como paradigma del arte trágico greco-romano las obras de Séneca y llevar a sus últimas consecuencias el horror presente en las obras del hispano-romano. Virués condensa las situaciones que aparecen esparcidas en las diez tragedias de Séneca en las que él escribe: la venganza llena la escena de sangre, el veneno juega un papel importante, la desesperación arrastra a los suicidas, los héroes dicen descender de dioses, los milagros cambian el curso de sus vidas, los juramentos llevan su condena, el horror se acumula sobre el horror y muy pocos sobreviven al último acto. Cecilia V. Sargent señala algunos parecidos indudables entre los personajes de ambos trágicos: Nino, Fabio, Atila y Alarico son descendientes de Lycus, del Hércules furens

---

<sup>1252</sup> ATKINSON, W. C., *Séneca, Virués, Lope de Vega, en Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, I. p. 115, Barcelona 1936.

<sup>1253</sup> Por ello se cree que *Elisa Dido*, su tragedia más cercana al clasicismo aristotélico, fue la primera que compuso, aunque en la edición de sus obras ocupe el último lugar.

<sup>1254</sup> Véase *Laurel de Apolo*, Silva IV, ed. de L. GUARNER, Madrid, s. a., p. 236.



senequianos. Las hijas de Medea aparecen repartidas en toda la obra de Virués, bajo los nombres de Casandra, Semíramis, Flaminia o Felina<sup>1255</sup>.

El adjetivo que acompaña al nombre del protagonista en el título (grande, cruel, furioso, infelice) parece hacer alusión a su personalidad. Pero, en realidad, no son más que pasiones dominantes que conducen al paroxismo. Así, la defensa del honor matrimonial obliga al Príncipe a asesinar a la Princesa, y a Atila a matar a la Reina; la rabia de los celos empuja a Flaminia a envenenar a Atila, y a Formio y Felina a matarse mutuamente. Virués creyó que desatando la violencia conseguiría mejor el efecto trágico; se equivocaba. Sus personajes nos producen miedo en lugar de compasión.

La influencia de Séneca también se percibe en la clara intención moral presente en sus obras y oculta bajo motivos como el poder, la pasión o la venganza.

Sus cinco tragedias, *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, fueron escritas en una fecha todavía por dilucidar. Moratín<sup>1256</sup>, Ticknor<sup>1257</sup> y Münch<sup>1258</sup> las sitúan entre 1579 y 1581; Schack<sup>1259</sup>, entre otros, cree que las escribió entre 1580 y 1590; Merimée<sup>1260</sup> las ubica en el período comprendido entre 1580 y 1586; y C. V. Sargent<sup>1261</sup> se decanta por las fechas más extremas, entre 1570 y 1590.

## 2. PRINCIPIOS GENERALES

### 2. 1. Mímesis

Tendremos en cuenta como punto de partida un postulado aristotélico susceptible de ser aplicado a toda creación artística, el de la mimesis, que está relacionada con

---

<sup>1255</sup> Cfr. VENNARD SARGENT, C., *A study of the dramatic works of Cristóbal de Virués*. IV New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos 1930.

<sup>1256</sup> Cfr. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Orígenes del teatro español*. Con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX, Buenos Aires, J. A. Pibernus 1946.

<sup>1257</sup> Cfr. TICKNOR, M. G., *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia IV T, Madrid 1851.

<sup>1258</sup> Cfr. MÜNCH, F., "Virués. Leben und Werke". *Jahrbuch für Romanische und Englische literature*, 2 (1860).

<sup>1259</sup> Cfr. SCHACK, A. F., CONDE DE ., *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, I traducida directamente del alemán al castellano por E. de Mier, Madrid 1885.

<sup>1260</sup> Cfr. MERIMÉE, H., *L'art dramatique à Valencia depuis les origenes jusqu'au commencement du XVII e siècle*, Toulouse 1913.

<sup>1261</sup> Cfr. VERNARD SARGENT, C., *op. cit.*

cualquier actividad humana que tenga que ver con el arte en general o con la literatura en particular. Las palabras aristotélicas no admiten dudas:

*Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto imitaciones<sup>1262</sup>.*

La mimesis es un principio de imitación y debe ser considerado como algo activo que se integra de un modo efectivo en todas las manifestaciones de la vida, causando, además, un determinado placer:

*El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos. Y también el que todos disfruten con las obras de imitación.*

El teórico ha hablado en diversos apartados de todo lo relacionado con la mimesis, pero hay un pasaje muy revelador en el libro primero de la *Retórica*:

*Y como aprender es placentero, lo mismo que admirar, resulta necesario que también lo sea lo que posee estas mismas cualidades: por ejemplo, lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el (objeto) de la imitación no fuese placentero; porque no es con éste con lo que se disfruta, sino que hay más bien un razonamiento sobre que esto es aquello, de suerte que termina por aprenderse algo.*

También en la *Metafísica* encontramos algo que tiene que ver con la mimesis, cuando afirma abiertamente que el ansia de aprender es connatural con el hombre:

*Todos los hombres por naturaleza desean saber.*

---

<sup>1262</sup> Todas las citas aristotélicas y el comentario que determinados estudiosos han hecho de ellas están documentadas en el capítulo segundo de nuestra tesis “Teoría de la tragedia: Aristóteles”.

En consecuencia, la mimesis es principio del acto de creación y es indudable que los seguidores de Aristóteles debieron discutir y completar la doctrina del maestro. Horacio sigue en esto al Estagirita; ahora bien, no lo muestra de un modo abierto, pero la lectura de su *Arte Poético* nos revela que está influido por la concepción mimética del arte.

Horacio, en diversos textos de su *Epístola*, afirma que el artista y el poeta son imitadores. Para defender este presupuesto establece una comparación entre la poesía y la pintura, imitando un ejemplo aristotélico que le permitió al griego ilustrar el principio de la mimesis:

*[...] hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres.*

Horacio coloca en el mismo plano la pintura y la poesía, es decir, el arte plástica y la obra literaria, y lo hace realidad por medio de un preciso sintagma, *ut pictura poesis*. Esta afirmación viene justificada en el siguiente texto:

*Una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquélla, aun diez veces vista, seguirá gustando<sup>1263</sup>.*

Horacio manifiesta en este pasaje que existen pinturas que pueden ser vistas desde una determinada perspectiva, bien cerca, bien lejos, con luz o sin ella, y lo mismo ocurre con la obra literaria. Si ésta es perfecta, no importará que el crítico la analice de cerca y a la luz del día y, por supuesto, cuantas veces se lea o se oiga tantas agradecerá al lector o al espectador. En este sentido también son interesantes los versos iniciales de su *Epístola*, puesto que en ellos afirma que la pintura compuesta por partes que son

---

<sup>1263</sup> Todas las citas horacianas están documentadas en el capítulo de nuestra tesis “Corpus teórico horaciano”

irreconciliables supone una aberración y lo mismo ocurre si la obra literaria carece de una estructura coherente y se presenta desordenada.

Por lo tanto, la mimesis para los teóricos grecolatinos es una imitación de la realidad de la vida. Ahora bien, hay una mimesis que se basa en la verdad como ocurre en la historia, pero este tipo de mimesis no nos interesa; solamente nos afecta la mimesis artística dirigida al discurso literario, sobre todo la poesía en la que la contemplación de lo imitado produzca placer y si, además, se gana la simpatía del receptor, adquiere un valor didáctico; por eso Horacio dice que la poesía instruye de modo mimético. La intención del poeta es enseñar la realidad de la vida, su sujeto, el hombre, bien como individuo o como perteneciente a un ámbito social y, en este sentido, la obra de arte permite la interpretación de la realidad.

Pinciano define la Poética como arte que enseña a imitar mediante el lenguaje<sup>1264</sup>.

Cascales concibe la imitación literaria en un sentido muy amplio, pues afirma que no solamente forma parte de ella la acción del hombre, sino la naturaleza de las cosas y por ende la imitación de la poesía es mucho más amplia de lo que había admitido Aristóteles, puesto que objetos inanimados, el paisaje, son motivos de la creación poética. Léase el siguiente pasaje:

*La Poetica es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas, y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse*<sup>1265</sup>.

*Elisa Dido*<sup>1266</sup>, como obra personal, y mucho más una tragedia que se dice que es “conforme al arte antiguo” tiene que respetar el principio de imitación, a saber, la correspondencia entre la realidad y el hecho poetizado. El origen es legendario, si bien se ha transmitido a la posteridad como algo histórico. Por tanto, es necesario que

---

<sup>1264</sup> Todas las citas de Pinciano están recogidas en el capítulo séptimo de nuestra tesis: “Teoría dramática del siglo XVI”.

<sup>1265</sup> Todas las citas de Cascales se encuentran en el capítulo séptimo de nuestra tesis: “Teoría dramática del siglo XVI”.

<sup>1266</sup> *Teatro Clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Biblioteca Castro, ed. de T. FERRER VALLS, Madrid 1997 (citamos por esta edición). VIRUÉS, Cristóbal De, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Madrid 2003. Sigue siendo fundamental la obra de JULIÁ MARTÍNEZ, E. *Poetas dramáticos valencianos*, Tip. de la «Revista de Archivos» Madrid 1929, vol. I, pp. 146-78.

cuando estudiemos la mimesis establezcamos una relación entre lo dramatizado por Virués y las fuentes históricas que le han servido de modelo.

La fuente fundamental en la que ha basado el argumento es un texto narrativo, y, por consiguiente, está escrito en prosa, mientras que Virués emplea el verso y toma como base la estructura dialogada ya que lo que él construye es una tragedia. Tiene que haber una adecuación de lo narrativo a lo dialogado. Como la *Poética* es, básicamente, una teoría de la imitación y ésta establece relaciones con la realidad, no es lo mismo la época de Aristóteles que la de Virués, puesto que por mucho que nuestro dramaturgo haya querido respetar el principio aristotélico de imitación, es indudable que debió tener en cuenta su propia realidad vivencial, el público al que su tragedia estaba destinada y, por supuesto, la tradición dramática de su tiempo. Por eso, la mimesis no tiene más remedio que ser vista en sus diversos planos, es decir, si se mantiene el argumento con respecto a sus fuentes, si son los mismos personajes que en ellas existían, si ha eliminado alguno y ha inventado otros por necesidad, si la lengua está relacionada con la condición de cada personaje, si hay o no adecuación a la realidad de su tiempo, etc.,.

### **2. 1. 1. Objeto**

Aristóteles nos dice que los poetas, especialmente los trágicos, no imitan directamente al hombre, sino sus acciones y afirma que todos los caracteres se pueden reducir a dos *pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud*. En consecuencia, la acción y los caracteres nos permiten distinguir perfectamente cuáles son los objetos propios de la tragedia y de la comedia.

Para Horacio el objeto aristotélico es el análisis y la división que hace de los géneros dramáticos; afirma que la tragedia presenta unos temas que son propios de ella, tomados de la tradición y encarnados en personajes clásicos, normalmente presentan rasgos que son propios de la épica o bien sobresalen por su virtud; tanto en un caso como en otro estos caracteres no vienen bien con la comedia.

Pinciano, en cuanto a la cosa diversa que es imitada, (el objeto en Aristóteles), afirma que se puede llevar a cabo la imitación mejorando el modelo como ocurre en la épica y en la tragedia; degradándolo como pasa en la comedia; o bien de un modo o de

otro, tal es el caso de la dithirámbica. Estas son sus palabras en lo que respecta a la tragedia:

*Algunos poetas imitan a mejores que en aquellos tiempos fueron, como la épica y la trágica, las cuales son imitaciones de varones gravísimos, cuales nunca fueron.*

Cascales divide lo imitado, según el objeto, en tres grupos:

*Las cosas que imitamos son las costumbres y hechos de las personas. Estas son unas supremas, como Dios, Angeles, Santos, Pontifices, Reyes, Principes, Magistrados, Caballeros: medianas, como ciudadanos, que ni son nobles, ni tienen cargos públicos: infimas, como rusticos, pastores, artifices mecanicos, truhanes, picaros y otra gente vil.*

Según este corpus se impone en primer lugar determinar qué acción se imita en nuestra tragedia y para ello es necesario bucear en las fuentes históricas y legendarias que le han servido de modelo a Cristóbal de Virués.

### **Pompeyo Trogo como fuente de la *Elisa Dido* de Virués**

Virués tiene presente para hacer el retrato de la Reina Dido la tradición española defensora de su castidad. En este sentido se aparta del ideal aceptado por los renacentistas quienes, influidos por la lectura de la *Eneida*, insisten en las relaciones amorosas de la Reina con Eneas. Para M<sup>a</sup> Rosa Lida<sup>1267</sup>, la defensa de la castidad de Dido se debía a dos razones; una social, basada en el honor debido a la dama y en el papel desempeñado por la mujer en el entramado familiar hispano. Había que defender su virtud por encima de todo. También teníamos el retrato de san Jerónimo, padre de la iglesia, que había sido ardiente defensor de la castidad de Elisa. Habría que llegar al teatro barroco para que la dirección virgiliana se impusiera, tal es el caso de Guillén de Castro.

---

<sup>1267</sup> Son muy interesantes los dos artículos que, con el mismo título, M<sup>a</sup> Rosa Lida tiene sobre la tradición de Dido en España: “Dido y su defensa en la literatura española”, *R. F. H.*, IV 1942, núm. 3, pp. 209-252 y núm. 4, pp. 313-382.

En consecuencia el valenciano, al inclinarse por una visión idealizada de la Reina, no tiene más remedio que inspirarse en las fuentes defensoras de esta dirección. Esto no quiere decir que desconociera el papel asignado por Virgilio a Dido en la economía de Eneas, sino que no le interesa como fuente primaria. Tal vez pesara en Virués la existencia de una tragedia española sobre su figura; nos referimos a la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido, como los requenta Virgilio en el libro de su Eneida* de J. Cirne (1536).

La dirección virgiliana es muy antigua. Ya Alfonso X en su *Crónica General* la recoge así como los *Castigos e Documentos del rey don Sancho* y las *Sumas de historia Troyana* entre otras, pero no es menos cierto que la iniciada por Timeo en su *Historia de Sicilia e Italia*, conocida a través de un resumen existente en un manuscrito de Polieno, es tan antigua como la anterior, sobre todo a través de la lectura de san Jerónimo, de Petrarca y especialmente de la difusión alcanzada por la obra de Justino.

Para el argumento recurre a la historia de Dido tal y como la cuenta Justino en el *Epítome de las Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo<sup>1268</sup>. La narración viene a cuento de las luchas sostenidas por Pirro contra los romanos y la intervención de los cartagineses para preservar a Sicilia de las veleidades del primero. A propósito de estos hechos dice el autor:

*Y ya que se ha hecho mención de los cartagineses, debemos decir algo sobre su origen, remontándonos un poco más atrás hasta la historia de los tirios, cuyas vicisitudes también fueron lamentables*<sup>1269</sup>.

Tras contar la fundación de Sidón y posteriormente Tiro y los problemas surgidos poco tiempo después a causa de la rebelión de los esclavos, de la estratagema de Estratón para ser nombrado rey por el pueblo, llega el momento de acercarnos a la historia que nos interesa. Ya había sido fundada Útica en África y nos dice que a la muerte de Mutón, éste deja:

---

<sup>1268</sup> JUSTINO, *Epítome de las "Historias Filípicas" de Pompeyo Trogo. Prólogos, POMPEYO TROGO, Fragmentos*, Introducción y traducción de J. CASTRO SÁNCHEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1995, pp. 306-12.

<sup>1269</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 306.

*como herederos a su hijo Pigmalión y a su hija Elisa, doncella de extraordinaria belleza*<sup>1270</sup>.

¿Qué aprovecha Virués de este relato histórico y semilegendario? Casi todo el esquema vertebrador de su tragedia.

Elisa se casa con un sacerdote de Hércules llamado Aquerbas. Este era poseedor de grandes riquezas que había puesto a buen recaudo. Pigmalión deseoso de apoderarse de ellas, asesina a su cuñado y tío. La consecuencia no se hizo esperar:

*Elisa durante mucho tiempo odió a su hermano por el crimen y finalmente, disimulando su odio y apaciguando su rostro, prepara en secreto su huida*<sup>1271</sup>.

Ayudada por algunos incondicionales y tras engañar a su hermano, se embarca al anochecer. Al llegar a alta mar arroja por la borda unos sacos de arena haciendo creer a sus acompañantes que se ha desprendido del oro de Aquerbas, al que ofrenda las riquezas en medio de un estado inconsolable. Poco después llega a Chipre donde el sacerdote de Júpiter se une a ella. Rapta a ochenta doncellas para que el pueblo que iba a fundar tuviera futuro y llega a un lugar donde fueron bien recibidos por los naturales estableciéndose en él.

Toda esta historia es la recordada por Ismeria y Delbora. Diversos pasajes del relato propician la aparición de Seleuco y Carquedonio y de los otros cortesanos que rodean a la reina:

*acompañándose de algunos hombres principales, que, pensaba, tenían igual odio al rey y el mismo deseo de huir*<sup>1272</sup>.

Poco después leemos:

---

<sup>1270</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 308.

<sup>1271</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 309.

<sup>1272</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 309.



*Se une también un grupo de senadores que se había preparado para aquella noche y así, después de renovar los sacrificios a Hércules, del que Aquerbas había sido sacerdote, buscan otra patria en el exilio*<sup>1273</sup>.

La tragedia se centra en la historia inmediata de Dido apenas fundada la ciudad de Cartago. Se cuenta la estratagema empleada para que el perímetro de la misma sea lo más grande posible. Se nos habla de una primera fundación en Birsá, ciudad antigua, y una segunda en Cartago, ciudad nueva. A causa de la riqueza y prosperidad de la fundación, el rey Hiarbas pide en casamiento a la Reina:

*Como el poder de Cartago florecía por el éxito de sus empresas, el rey de los muxitanos, Hiarbas, llama a su presencia a diez nobles púnicos y pide su casamiento con Elisa bajo amenaza de guerra*<sup>1274</sup>.

Aquí tenemos el meollo de nuestra obra dramática. También se habla de la presencia de embajadores que dan lugar a la figura de Abenamida. Pero algo cambia en el texto con respecto al drama. Las exigencias de la tragedia dan lugar a que todos los cortesanos formen una piña en torno a la Reina y es ella la que se ofrece a casarse con Yarbas. Aquí parece que son los cortesanos quienes proponen a la Reina que acepte las exigencias del rey para salvar a la ciudad.

El desarrollo de los acontecimientos tiene lugar a lo largo de un día pero en Justino la Reina pide un plazo de tres meses para cumplir con Hiarbas. También cambia el suicidio. El historiador nos dice que Dido ordena levantar una pira en un lugar apartado de la ciudad, ofrece sacrificios a los manes de su marido antes de la boda y se mata con una espada. Afirma lapidariamente Justino:

*Fue adorada como una diosa durante todo el tiempo que Cartago fue invicta*<sup>1275</sup>.

Reconocemos que en líneas generales Virués sigue el relato contado por Justino e incluso algunos datos propician la aparición de personajes que van a jugar un papel

---

<sup>1273</sup> JUSTINO, *op. cit.*, pp. 309-10.

<sup>1274</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 311.

<sup>1275</sup> JUSTINO, *op. cit.*, p. 312.

relevante en el curso de la tragedia. En esta historia se defiende la castidad de Dido y el perenne recuerdo de su marido asesinado.

### **Virgilio como fuente de la *Elisa Dido* de Virués**

Sin embargo no todo proviene de la lectura de Justino. Es indudable que Virués no podía desconocer la historia de Dido y sus amores apasionados con Eneas tal y como los encontramos en Virgilio. Ahora bien la huella de Virgilio no es decisiva en el desarrollo de la tragedia. Toma del latino algunos datos secundarios, como mantener el nombre de Belo para el padre de Dido y el de Siqueo para su marido. Son más sonoros y fáciles de pronunciar y además a través de la obra virgiliana se habían internacionalizado.

Cuando Elisa, a lo largo de la obra, nos dice una y otra vez que es fiel a la memoria de su esposo, lo recuerda constantemente y marca su vida, es indudable una huella de Virgilio. Así al comienzo del canto cuarto leemos:

*Vuelvo a sentir en mí el resquemor de la primera llama [...] <sup>1276</sup>*

.....  
*primero que violarte, honestidad, o quebrantar tus leyes.*

*El que primero me tuvo unida a sí, se me llevó mi amor,  
que él lo retenga y lo guarde consigo en el sepulcro» <sup>1277</sup>.*

Estas palabras confesadas a su hermana nacen a causa de la impresión que le ha producido la presencia de Eneas y la inquietud que le produce el no haber podido quitárselo de la cabeza.

También es un recuerdo de la lectura de la *Eneida* la presencia sutilísima del espectro de Siqueo que refleja en el fondo la desesperación y delirio de Dido:

*Tenía en su palacio un templete de mármol dedicado a su primer esposo,  
todo orlado de niveos vellones y festivo follaje. De allí dentro oía salir voces  
-así le parecía-, llamadas de su esposo  
cuando la oscura noche cubría ya la tierra,*

---

<sup>1276</sup> VIRGILIO, *Eneida*, Introducción de J. L. VIDAL. Traducción y notas de J. DE ECHAVE-SUSTAETA, Madrid, Ed. Gredos, 2008, v. 23.

<sup>1277</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, vv. 27-29.

*y las quejas incesantes del búho solitario que emitía en su alero  
su canto funeral diluyendo sus notas en un largo lamento[...]<sup>1278</sup>*

Tal vez la importancia concedida a la espada, casi personalizada en Virués, es muy probable que lo fuera así a través de Virgilio, ya que éste se demora en la muerte de Dido y le concede a la espada un interés inusitado:

*la espada que se dejó olvidada y la imagen del ingrato, [...]<sup>1279</sup>*

.....  
*y sube enloquecida a lo alto de la pira y desenvaina la espada del troyano,  
prenda que no pidió con ese fin. [...]<sup>1280</sup>*

.....  
*cuando la ven volcarse sobre el hierro sus doncellas y ven la espada  
espumando sangre que se le esparce por las manos<sup>1281</sup>.*

.....  
*De nuevo desfallece. La honda herida de la espada clavada borbotea en su  
pecho<sup>1282</sup>.*

Es muy probable que los versos puestos en boca del espectro de Siqueo y dirigidos a Dido, *O dulcísima Elisa, esposa mía*, hayan sido sugeridos por estos otros puestos en boca de la propia Reina antes de matarse:

*[...] ¡Dulces prendas un tiempo,  
mientras el hado y Dios lo permitieron,  
tomad mi alma y libradme de esta angustia!  
He vivido mi vida, he dado cima al curso que me había fijado la fortuna.  
Ahora caminará mi sombra, plena ya, bajo la tierra<sup>1283</sup>.*

---

<sup>1278</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, vv. 457-463.

<sup>1279</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, v. 505.

<sup>1280</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, vv. 645-646.

<sup>1281</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, vv. 663-664.

<sup>1282</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, v. 689.

<sup>1283</sup> VIRGILIO, *op. cit.*, vv. 650-653.

No es gran cosa la huella de Virgilio, pero suficiente para demostrar que Virués tuvo en cuenta el canto cuarto de la *Eneida*, si bien se interesó no por la solución renacentista sino por la medieval y desde luego hispánica. La obra de Virués es un hito dentro de la tradición nacida en torno a la figura de Dido y quizá, junto a la de G. Lobo Lasso de la Vega, incitaran a los barrocos a acercarse a la fundadora de Cartago como motivo argumental de variopintos dramas y es muy posible que la condición de valenciano de nuestro autor incitara a otro valenciano, Guillén de Castro a construir una obra densa y meritoria.

### **Séneca: influencias formales y temáticas en la *Elisa Dido* de Virués**

En sus líneas generales, las influencias formales que pueden tener su origen en un conocimiento directo de la lectura de las tragedias de Séneca afectan a la estructura de la obra, es decir, condicionan su técnica teatral<sup>1284</sup>.

Destacaríamos en primer lugar, el uso abundante de la narración, a la que haremos alusión en el apartado de los *modos*, pero no podemos dejar de destacar que la fuerza e importancia que esta estructura tiene ahoga tanto a la descripción como a las expansiones líricas, confirmando con ello a la obra una cierta sequedad, puesto que para cualquier procedimiento, sea referido al pasado, a una situación presente o a algo que se supone que puede suceder, el poeta recurre a ella, especialmente en forma de parlamentos y monólogos -que se encuentran, prácticamente, en todos los actos y en algunos hay hasta varios-. Naturalmente, estos parlamentos y monólogos lo que hacen es reforzar el arte de contar una historia a los espectadores y presentarla en escena como algo vivido y sentido<sup>1285</sup>.

Contribuye a precisar y a dar fuerza a la estructura narrativa el tipo de verso empleado por el dramaturgo, porque el uso de los versos blancos -que se utilizaban normalmente para las traducciones- viene muy bien por su libertad para que el decurso de lo contado lo sea con cierta fluidez.

Es muy posible que el gusto por la narración también tenga que ver con la condición de Virués como poeta. Conviene no olvidar que fue el autor de un poema

---

<sup>1284</sup> Cfr. ATKINSON, W. C., "Séneca, Virués, Lope de Vega", Homenatge a Antoni Rubió i Lluch, Barcelona 1936, vol. I, pp. 111-31.

<sup>1285</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961, pp. 221-24.

épico, el *Monserate*, y este tipo de poesía por su propia naturaleza es esencialmente narrativa. Ahora bien, esto no es obstáculo para que destaquemos la impronta de Séneca, dada la importancia que el cordobés concedía a la narrativa en su teatro, pensado no para ser representado, sino para ser leído. En consecuencia, la estructura narrativa es abundantísima en sus tragedias. En suma, creemos que Séneca refuerza una tendencia natural de nuestro dramaturgo.

En muchas ocasiones, la estructura narrativa se manifiesta en la obra que nos ocupa en forma de un tipo de parlamento que funciona de un modo muy similar a los monólogos del teatro griego en cuanto tiene como una de sus finalidades poner al espectador en antecedentes de hechos que no se pueden representar en escena; se trata de hechos trágicos, sucesos sangrientos, asesinatos que no deben -a tenor de los clásicos- aparecer escenificados, de modo que simplemente se narran. En esto, Virués se aleja de Séneca, pues sabemos que éste, normalmente, no suele recurrir a la narración para los hechos sangrientos, sino que prefiere la escenificación de los mismos.

También puede ser una huella senequiana, aunque esto lo encontramos, normalmente, en todas las tragedias, la inclusión de acciones secundarias, que no afectan prácticamente al devenir de la acción principal pero que completan la actuación de varios personajes, dotándolos de una cierta autonomía. Podemos considerar acción secundaria las relaciones amorosas de las parejas Seleuco-Ismeria, Carquedonio-Delbora que aparece en diversos pasajes de la obra y que consta de varios accidentes. Uno de ellos lo constituye los momentos en los que Carquedonio y Seleuco, bien hablando entre ellos o bien con otros personajes evidencian que están enamorados de la Reina. Naturalmente, este hecho provoca una acción militar llevada a cabo por ambos cortesanos que, aunque tiene su origen en la decisión de Dido de casarse con Yarbás, va a seguir su propio camino. Esta acción secundaria enriquece la obra, le da complejidad pues completa acontecimientos que, si bien suceden en torno a la corte, Dido está ausente de ellos. Además, como todo acontece en veinticuatro horas, esta acción secundaria no sólo completa sino que da dinamicidad al texto. Aunque parezcan pocos sus accidentes, se reparten a lo largo de los diversos actos de la tragedia; los vemos al principio y llegan hasta el momento en que Seleuco y Carquedonio desaparecen violentamente de la escena. Vamos a ejemplificar con una serie de textos referidos a los diversos accidentes que hemos señalado.

Los siguientes fragmentos ilustran las relaciones amorosas entre Seleuco-Ismeria, Carquedonio- Delbora:

*ISMERIA*

*No amo ni deseo más de aquello  
que tú deseas y amas. No te impida  
respeto alguno mío tu contento,  
que es solo lo que amo yo y deseo.*

*SELEUCO*

.....  
*[...] Seleuco te ha tenido,  
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,  
hasta aquí divertida y engañada  
con falso amor, [...]  
[...], ingrato ha sido  
éste, de ti querido injustamente.*

.....  
*[...] si este engaño riguroso  
no te quita del todo el amor [...]  
que tanto tiempo me has tenido, [...]*  
.....

*CARQUEDONIO*

*Carísima Delbora, si pudiera  
corresponderos como sé que debo,  
yo respondiera a vuestro tierno afeto  
con otro que sin duda le igualara,  
y ambos felices fuéramos. [...]*  
.....

*DELBORA*

*¡Infelice Delbora, que a tal tiempo  
llegase a cautivarla Carquedonio!*

*CARQUEDONIO*

*¡Carquedonio infelice, que a Delbora  
a cautivar llegó en tan triste estado!*

La confesión tanto de Seleuco como de Carquedonio de que están enamorados de la Reina aparece compendiada, entre otros, en estos versos:

*SELEUCO*

.....  
*A Elisa Dido adoro desde el día  
que el pésame fui a dalle de la pena  
en que de su marido la inorada  
y cruel muerte muerta la tenía.  
De amistad obligado, y algún deudo,  
fui a ver a Elisa y a ofrecelle cuanto  
yo fuese bueno para su consuelo.  
Esto sólo pensaba yo ofrecelle,  
y ofrecí y entregué la vida y alma.*  
.....

*CARQUEDONIO*

*¿Ismeria, es, di, posible que la Reina  
se haya resuelto en lo que has visto, dando  
a mi fe y a mi amor [...]?  
tal galardón, tal fin, [...]?  
¿Y es posible que en esto hayan parado  
las vanas esperanzas lisonjeras*

*con que has entretenido este cuitado  
en el largo martirio de su pena?*

Finalmente, vamos a ejemplarizar con un texto en el que se compendia la acción militar dirigida por ambos cortesanos y militares:

*Acto tercero*

*PIRRO*

*[...], como si fuera*

*Carquedonio llevado por el viento,  
con diligencia, cual jamás fue vista,  
juntó en la plaza de armas tres mil lanzas  
y otros tres mil infantes coseletes,  
todos de los soldados conocidos  
por él en otras ocasiones grandes,  
en Tiro y en Sidón y en Ascalonia;  
en medio de los cuales puesto, dijo  
con animosa y grave voz: [...]*

.....  
*¡Al arma, [...], al arma!».* Y al momento  
*así diciendo, manda abrir la puerta  
de la ciudad, y manda alzar un fuego  
sobre la puerta, el cual apenas vimos,  
cuando vimos salir por otra puerta  
con los caballos de Utica y de Lipti  
y con seis mil infantes de Cartago  
al buen Seleuco, arremetiendo a un tiempo  
con Carquedonio, aunque en contraria parte,  
a las trincheras del contrario campo;*

*Acto cuarto*

*ABENAMIDA*



*y penetrando a los cuarteles nuestros  
con fiero estrago de una y otra parte,  
allí se comenzó el combate horrendo;  
que allí acudiendo en veloz furia airada  
todo el campo, y el Rey y allí acudiendo,  
altos montes de muertos y caídos,  
furiosos ríos de espumosa sangre,  
confusa multitud de combatientes  
y ruinas de tiendas y de toldos,  
de carros, y de máquinas, y de armas,  
en un punto ocuparon todo el campo,  
y en un punto trujeron triste punto  
a los dos capitanes señalados  
que vuestra gente al triste fin guiaron;*

.....  
*porque ambos viendo al Rey, [...]*

.....  
*como furiosos toros acosados,  
como rabiosas tigres lastimadas,  
como fieros leones instigados,  
como violentos rayos repentinos,  
[...] horriblemente se arrojaron;  
pero entrellos y el Rey, con cuatro lanzas  
cuatro fuertes varones se pusieron  
y [...]*

.....  
*los pechos, [...]*

.....  
*fueron atravesados de dos puntas,  
y de las otras dos las dos cabezas,*

.....  
*atravesadas asimismo, dieron  
en la sangrienta tierra el «¡ay!» terrible,  
dando la vida en manos de la muerte;*

.....

Puede ser influencia senequista -aunque ya se hallaba en el teatro griego, especialmente en Eurípides- el gusto por la frase sentenciosa y el empleo de oraciones exclamativas e interrogativas sin respuesta. No es que sea muy profuso el empleo de estos tipos de oraciones, pero sí las encontramos oportunas y comunicadoras de sentido; suelen resolver un estado de ánimo, plantearse interrogantes sobre hechos que se desconocen o bien manifiestan la presencia o el resultado de algo que no se esperaba, provocando, con ello, un cambio importante en la entonación del verso, como una llamada de atención.

La obra no es muy pródiga en frases sentenciosas porque ya hay a lo largo de la misma un componente moral y, por lo tanto, no eran tan necesarias. Ahora bien, sí aparecen prácticamente en todos los actos exclamaciones e interrogaciones retóricas, como si el personaje encarnado en un actor pretendiera llamar la atención del espectador especialmente hacia aquello que está comunicando. Podemos ejemplificar con esta expresión sentenciosa:

*PIRRO*

*Mil caminos ocultos tiene el cielo,  
que no sabe el humano antever corto.  
Así, de donde a veces no pensamos  
nos viene el bien. [...]*

Con este fragmento exclamativo:

*DIDO*

*¡Ay, mi Siqueo, si la fe debida  
a mi amor y a tu amor no es la más alta,  
no es la mayor de cuantas tiene el mundo,  
la de Ismeria será! [...]*

Y con esta breve estructura interrogativa:

*CARQUEDONIO*

*¿Luego así ha de quedarse? ¿Luego Yarbas  
ha de venir a ser rey nuestro? ¿Dónde  
cada cual de nosotros pretendello  
con razón y justicia tanta puede?*

También vamos a ejemplificar con un texto en el que se encuentra unido lo sentencioso, lo exclamativo y lo interrogativo:

#### *ISMERIA*

*Lo que de libre voluntad depende  
quererlo conquistar a pura fuerza  
indiscreción es, cierto. Mas, ¿quién puede  
medir con discreción este tirano,  
este indiscreto amor que ciego guía,  
forzando con poder tan invencible  
a que sigan sus pasos por los pasos  
de precipicio eterno irreparable?  
¡Ay, cuán dichoso, ay, cuán del cielo amado,  
ay, cuán raro y cuán próspero en el mundo  
aquel a quien no vence este enemigo,  
este fiero enemigo poderoso!*

También se debe a la influencia de Séneca la escasa participación del coro como personaje; asoma tímidamente en el acto cuarto y aparece con más intención en el quinto pero sin que eso suponga un exceso; más bien el coro es autónomo, se limita a cerrar los actos y a compendiar un motivo central que se ha desarrollado a lo largo de los mismos. Carece de la profundidad e intensidad que descubrimos en el teatro griego, aunque -es verdad- que su función ha ido de más a menos; es importantísimo en Esquilo, tiene menos relevancia en Eurípides.

Parece ser que es influencia clara de Séneca el que cada acto esté vinculado a un aspecto del desarrollo del argumento y que haya entre todos ellos una ilación que le confiere una muy dúctil unidad<sup>1286</sup>. Así, el acto primero expresa los antecedentes, pero

---

<sup>1286</sup> Nos referimos a la obra en su conjunto, es decir, tanto a las escenas que constituyen la acción principal como a las que están ligadas a la acción secundaria.

en él se anuncia la situación conflictiva del acto segundo. En el acto segundo se vive la situación conflictiva, mas se avisa la toma de decisión. Ésta última va a constituir el meollo del acto tercero, si bien al final del mismo asomarán tensiones que hallarán su pleno desarrollo en el acto cuatro, pues es lo propio de éste. Pero en este acto también se anuncia veladamente el desenlace de la obra, aunque es innegable que el verdadero desenlace lo encontramos en el acto quinto.

Si el acto primero sirve para la expresión de los antecedentes, tenemos variadas muestras que corroboran esta afirmación. Por ejemplo, Dido, a propósito de la embajada de Abenamida, pone en antecedentes al espectador de determinados aspectos de su vida que son necesarios para la comprensión del momento presente. Igualmente, es un antecedente el que se nos diga que dos hombres de la corte están enamorados de Dido desde la época de Tiro. Su consecuencia la veremos mucho después. También nos enteramos de que Delbora, personaje que desempeñará un papel importante, es una esclava y asimismo en el acto primero, es cuando comienza a contarse la historia de Dido en boca de Ismeria que llegará -como sabemos- hasta el penúltimo acto.

Aquí también descubrimos las bases de la situación conflictiva del acto segundo porque es indudable que tiene que suponer un conflicto el hecho de que dos cortesanos estén enamorados de la Reina y de igual modo tiene su tanto de conflicto la condición de esclava de Delbora.

Pero será en el acto segundo donde éste se viva con plenitud. Lo sentimos en una conversación que mantiene Seleuco con Pirro. En ella le manifiesta la situación desesperada de su ánimo, al saber la decisión de Dido de casarse con Yarbás. Es indudable que ante esta tesitura Seleuco tiene que reaccionar y aquí se prevé una toma de decisión que no va a ser muy positiva para él:

*SELEUCO*

*He de intentar con resolutivo intento,  
Pirro, el hablar a la cruel ingrata*

.....

*PIRRO*

*[...] no sé  
si eliges bien en declarar tu intento,  
ni sé si es el callarlo ya cordura.*

*SELEUCO*

*¿Callarlo? Ya, ¿qué más perderse puede?  
Lo más que causar puede el descubrirme  
es muerte, pues callando, si la Reina  
se entrega a Yarbas, ¿no es la muerte cierta?  
Certísima es mi muerte en aquel punto,  
y en duda está en esotro. Pues sin duda  
debe intentarse, [...]*

.....

También supone un conflicto la relación de Ismeria con Seleuco, puesto que éste le confiesa paladinamente que la ha tenido engañada y que en verdad de quien está enamorado es de la Reina:

*SELEUCO*

.....  
*Séate ya fiel el que te ha sido tanto  
tiempo traidor. Seleuco te ha tenido,  
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,  
hasta aquí divertida y engañada  
con falso amor, de puro amor forzado.  
A ti por una ingrata, ingrato ha sido  
éste, de ti querido injustamente.  
El verdadero amor, a ti debido,  
en la Reina le tiene este cuitado.*

.....

Asimismo supone un complejo conflicto el mundo interior de Delbora que se manifiesta en un monólogo en el que se decide a expresarle a Carquedonio el amor que siente por él:

*DELBORA*

*Resuelta ya contigo, amor tirano,*

*me llevas a arrojar de todo punto  
el corazón en tu encendida llama.  
Mal guardada vergüenza, intempestiva,  
húyete ya de mí, que ya no tienes  
el lugar que en mi pecho ya tuviste.  
No tienes en él ya, como era justo,  
con tu fuego encubrir de amor el fuego,  
que, pues no has resistido por dos veces  
el declararme a Carquedonio, ahora  
¿para qué es resistir el obligalle  
en cualquier ocasión abiertamente  
a dar remedio a la pasión que causa?  
Hárelo así, y en esto así resuelta,  
lugar ando buscando y ocasiones.*

.....

Ocurriéndole lo mismo que a Ismeria, pues Carquedonio le revela que a quien ama es a Dido y no a ella:

#### *CARQUEDONIO*

*Carísima Delbora, si pudiera  
corresponderos como sé que debo,  
yo respondiera a vuestro tierno afeto  
con otro que sin duda le igualara,  
y ambos felices fuéramos. Mas quiere  
el ordinario proceder del mundo  
que nadie pueda ser felice y quiere  
el asoluto disponer del cielo  
que en esto infelicísimo yo sea.*

.....

#### *DELBORA*

*No por curiosidad, sino por daros*

*algún descanso a vos, si es cierto habelle  
en confiar de quien nos ama el pecho,  
y también por saber mi mal más claro  
y inquirir dél el fin cualquiera que fuere,  
suplícocos me digáis quién es la ingrata  
que tan poco os conoce, y tanto os daña*  
.....

*CARQUEDONIO*

.....  
*Después que el impío Pimaleón, [...]  
[...], injusta causa  
dió de amarga viudez a Elisa Dido,  
con mano poderosa Amor tirano  
a mí causa me dio de eterna pena,  
levantando mi altivo pensamiento  
a ser consuelo de la triste viuda,  
sucediendo en su tálamo a Siqueo.*  
.....

Es indudable que estas situaciones conflictivas en algún momento tienen que estallar; que todos los que las viven tienen que decidirse para bien o para mal. Como no podía ser de otra manera esos actos de decisión conforman el meollo del acto tercero.

En él descubrimos, a través de un diálogo que mantiene Dido con Ismeria, la confesión de aquélla de que ha tomado una determinación difícil y personal, pero que en este momento no se la puede manifestar creando, por consiguiente, una tensión en el ánimo de la camarera:

*DIDO*

.....  
*[...] has sido tú siempre secretaria,  
desde mis tiernos juveniles años,*

*sin que te haya encubierto cosa alguna  
hasta este punto, punto amargo y triste;  
a pura fuerza, a fuerza pura, ahora  
como a todos te encubro, Ismeria, cosa  
que a todas aventaja en importancia,  
y a tu fe y a mi amor sin duda veo  
hacer agravio grande en encubrilla.  
Pero otra fe, pero otro amor más fuerte  
mandan, obligan, fuerzan que así sea.*

*¡Ay, mi Siqueo, si la fe debida  
a mi amor y a tu amor no es la más alta,  
no es la mayor de cuantas tiene el mundo,  
la de Ismeria será! Yo así lo creo.  
Pero no puede ser, porque es sin duda  
esta fe la mayor. [...]*

.....

*ISMERIA*

*Es tan contrario lo que ahora dices,  
señora, a lo que has hecho en darte a Yarbás,  
que no sé como pueda concertarse.*

*DIDO*

*Ése es el pensamiento a ti encubierto.*

*ISMERIA*

.....

*Pero si con la fe tan conocida  
que de mí tienes puedo confiarme  
a pedirte merced, yo te suplico  
por ella, y por tu vida, y por el siglo,  
y por la fe y amor de tu Siqueo,  
no quieras esta novedad ahora*



*hacer con esta humilde sierva tuya  
de encubrirme secreto alguno tuyo,  
y más éste, que siento yo en el alma  
ser de tanta importancia como has dicho.*

*DIDO*

*¡Ay, Ismeria querida, basta, basta!  
No me conjures más ni me preguntes,  
que a cuanto saber quieres te prometo  
de responderte, cuando no responda.*

Cuando desaparece Dido, Ismeria se queda sola y dice:

*¡Notable responder, notable modo  
de dejarme suspensa y de partirse  
turbada, y afligida y melancólica!*

.....

También sabemos en este acto la decisión que han tomado Seleuco y Carquedonio para resolver sus respectivos conflictos que es luchar a muerte con las tropas de Yarbás que cercan la ciudad. Esta toma de decisión sabemos que les va a ocasionar la muerte.

En suma, a lo largo del acto tercero encontramos desperdigadas unas fuerzas tensionales que afectan a varios personajes, aunque será en el acto cuarto, con la aparición de otras tensiones, cuando se hagan realidad. Por ejemplo, vemos cómo Magordio y Clenardo se sienten profundamente inquietos al no dar la Reina orden ninguna ante la próxima llegada de Yarbás con el que sabemos que se va a casar:

*MAGORDIO*

*¡Y ver tras eso  
que es ya la hora señalada casi  
en que se espera al Rey y que la Reina,  
ni a vos, ni a mí, ni a otra persona alguna  
haya dado algún orden!*

*CLENARDO*

*Cosa es cierto*

*que suspende los ánimos, y causa  
en el mío a lo menos, yo os prometo,  
[...], un no entendido  
o recelo, o temor, o sobresalto,  
lleno de confusión y pesadumbre.*

Hay también una tensión muda en el relato que hace Pirro a la Reina comunicándole la acción militar de Carquedonio y Seleuco; aparentemente, la Reina mantiene su integridad y hace como que no se inmuta, pero percibimos que está tensa por lo que ocurre:

*DELBORA*

*Con qué sagacidad, con qué cordura,  
con qué viril constancia y entereza  
oyó la Reina a Pirro, [...]*

.....

*ISMERIA*

*Es divino el espíritu de Elisa,  
como te he dicho ya, Delbora. Pero  
véole muy turbado y afligido  
en aquesta ocasión, aunque ella tanto  
se extrema en le mostrar quieto y firme.*

Ismeria, al reflexionar sobre el carácter destructivo del amor en el ser humano, es indudable que lo que saca fuera de sí es un estado tensional interior que quiere debilitar a través de una confesión:

*¡Oh, ardiente amor, furioso y temerario!  
¡Oh, humano amor, horrendo y espantoso!  
Oh, falso, injusto amor, de errores fuente!  
¡Oh, ciego, torpe amor, de daños río!*

*¡Oh, amor, mar de infortunios, mar de llanto,  
do entre mil varias Cilas y Caribdis,  
mil varios vientos llevan nuestras almas  
a mil varios peligros y naufragios!*

Crea también un estado de tensión la llegada de Abenamida contando a los presentes el desastre acaecido a Carquedonio y Seleuco, que permite a Pirro lamentarse de los efectos destructivos del amor:

*Suceso miserable y lastimoso,  
que haber sido la empresa temeraria  
prueba, [...]*

.....

*y junto muestra, con la amarga pena,  
la culpa de Seleuco y Carquedonio,  
si culpa puede darse al que es forzado  
de aquel fiero tirano poderoso,  
que vence la razón tan fácilmente,  
que trae la voluntad tras sí arrastrando  
que prende el alma y en su abismo ciego  
con sus hierros fortísimos la apremia.*

.....

Se anuncia ya por boca de Magordio y Clenardo, de Ismeria, de Pirro y de Abenamida el fatal desenlace que encontrará su acomodo en parte del acto quinto.

Por ejemplo, es fruto del desenlace los lamentos intensos puestos en boca de Ismeria y Delbora lamentando la muerte de sus amantes:

#### *ISMERIA*

.....

*¡Ay, Seleuco infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclisado!*

*¡Ay, Seleuco infelice!*

*DELBORA*

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa  
que en un punto su luz muestra y esconde!  
¡Ay, Carquedonio, desdichado tanto!*

Es también de gran fuerza escénica la apertura del aposento privado de la Reina y el horror que causa en los presentes su suicidio, un poco teatral puesto que aparece rodeada de sus atributos y de los regalos que Yarbas le había hecho. La razón de esa decisión, que es un desenlace, la cuenta Dido en una carta que ha dejado escrita a Yarbas. Y como cierre del desenlace aparece la orden de que se celebren unos funerales en su honra.

Todo esto vemos que se desarrolla de un modo lógico, paso a paso, constituyendo una cadena de acontecimientos donde en cada acto se anuncia lo que va a motivar el acto siguiente. Y todo esto le confiere a la obra una gran unidad. El gusto por estas fases de acomodación del argumento a los actos es un recurso que Séneca emplea con cierta asiduidad en sus obras. Así lo documentamos en *Medea* y en *Fedra*.

Otro aspecto formal, externo, es el gusto por el terror, que en la *Elisa Dido* no se produce a la manera de Séneca, sino del teatro griego, puesto que el derramamiento de sangre no tiene lugar en escena. Ahora bien, esto solamente es aplicable a *Elisa Dido* porque es la obra de Virués que está más cercana al ideal griego, constituyendo, por tanto, un contraste con el resto de sus tragedias en las que el terror y la emoción sí está relacionado con el derramamiento de sangre y su aparición en escena.

Así, en nuestra tragedia, las muertes violentas de Siqueo, Seleuco y Carquedonio son narradas a los espectadores. Se hace con vivacidad y fuerza, pero no las presenciamos; dependerá de la sensibilidad del espectador el que el terror que le produzca sea mayor o menor. Y algo parecido ocurre con la muerte de Dido. El acto concreto de su suicidio no lo vemos en escena y cuando se descubre su cadáver rodeado de sus atributos reales y de la espada con la que se ha dado muerte, lo más probable es que, al interponerse los personajes entre ella y los espectadores, éstos no pudieran presenciar la escena, haciéndosela plástica solamente a través de la palabra. Es indudable que supone una escena de horror la presencia del cadáver ensangrentado

de la Reina, pero desconocemos qué lugar ocupaban los personajes mientras rodeaban al cuerpo sin vida de aquélla, si estaban frente a él o puestos a derecha e izquierda para que la escena pudiera ser presentada al público de un modo completo. Solamente en este caso podríamos pensar en una posible influencia senequiana.

De entre las posibles influencias temáticas debidas o a una lectura directa de Séneca o a través de los italianos, podemos considerar en primer lugar la creencia de que algunos de los héroes descendían de los dioses, teniendo, por consiguiente, algo de origen divino. Esto podemos comprobarlo en unos versos puestos en boca de Abenamida cuando nos cuenta el origen de Yarbás:

*De Júpiter Amón es hijo Yarbás,  
y de una ninfa ilustre de la tierra  
donde habitan los Libios garamantes,*

.....

Por otra parte, puede pertenecer al pensamiento de Séneca algo que podemos considerar insólito, el que Delbora siendo una esclava se considere feliz porque se enamora perdidamente de Carquedonio, que ha sido el causante de su cautiverio y de la muerte de su familia. También se siente feliz por ser esclava de una reina dotada de numerosas virtudes y de la que era posible aprender muchas cosas:

.....  
*El triste día que perdí mi estado  
por culpa de mi padre y por prudencia  
de Dido, y por valor de Carquedonio,  
más que no pareció perdí, y mi daño  
no fue perder mis padres y mi estado,  
ni libertad del cuerpo; la del alma  
mi daño fue, mi pérdida y ruina.*

.....

*Mil veces, antes de traerme en triunfo  
a la dichosa reina de Cartago,  
la amada libertad me prometiste,  
dándome las reliquias de mis joyas,*

*que del furioso saco se escaparon,  
y yo no la aceté, ni saber pude,  
en una mutación tal de fortuna  
y tal perturbación de entendimiento,  
sino seguirte como prisionera,  
ser tu triunfo estimado por gran triunfo.*

.....

*ISMERIA*

*Con regalos mayores, te prometo,  
quisiera aligerar, fuerte Delbora,  
la prisión que padeces en Cartago.*

*DELBORA*

*No la llames prisión, Ismeria mía,  
a la dichosa suerte que poseo,  
que es agraviarme a mí y menguar el gozo  
que de ser de la Reina esclava tengo;*

.....

La recurrencia a la divina providencia puede tener dos raíces muy claras pero contradictorias. Por algunos aspectos podríamos considerar que Dios como providencia puede ser de origen cristiano y pertenecer al ámbito natural de Virués. Pero también puede venir reforzada por la influencia de Séneca en cuya filosofía el concepto de providencia adquiere especial interés. En este caso, creemos, que lo más lógico es pensar que responde a una vivencia del autor reforzada por el conocimiento directo o indirecto de Séneca.

Otra huella del cordobés puede ser el establecer una ecuación entre una situación desesperada y el suicidio. Podríamos aplicar esto al caso de Dido, pues su suicidio es fruto de un cerco que le impide ser libre y encontrar alguna salida a su problema. Dido se suicida porque no puede faltar a la palabra empeñada a Yarbás y también porque no puede traicionar la promesa hecha a su marido. Así pues, en la base podemos considerar que hay una fuerte dosis de desesperación en su decisión final.

Tienen mucho que ver con Séneca las constantes alusiones a la debilidad del ser humano. No sólo los personajes, sino también el coro remachan esta idea. La debilidad del hombre procede de numerosas causas. Unas veces, son las pasiones las que lo arrastran; en otras ocasiones, es el amor celoso el que transforma al ser humano en un hombre vencido y débil. Y en nuestra obra juegan papeles muy importantes la ambición y la codicia. Una muestra muy completa es la que encontramos en boca de Carquedonio, donde se ve cómo la prudencia del hombre es dominada por el amor-pasión:

*Piensa que es furia de repente, fuego  
que prende, abrasa y vuela en un momento,  
que es tormenta deshecha, irreparable,  
que en un punto me sorbe en el abismo;  
que es súbita ruina, inesperada,  
do el daño va tan junto con la causa  
que ni prudencia, ni valor, ni fuerzas  
bastan para evitar la menor parte.*

Como el ser humano es débil, el enfrentamiento entre él y el mundo le lleva a la convicción de que todo es un engaño, aunque nos podemos consolar, puesto que la vida es breve. Estaríamos ante una teoría del desencanto que nos conduce directamente al pensamiento barroco. Leamos estos versos conducidos por Ismeria:

*¿De quién puede fiarse ya en la tierra?  
¿A quién puede guardarse fe en el suelo?  
¿Qué cosa hay sin engaño en este mundo?  
¿Qué cosa hay sin dolor en esta vida?  
¡Ay, de quien fía en cosas de la tierra!  
¡Ay, de quien pone fe en cosas del suelo!  
¡Todo es engaño este caduco mundo!  
¡Toda es dolor esta caduca vida!*

Creemos que la influencia de Séneca a través de los italianos, especialmente de Giraldi Cintio, es el aporte más decisivo que encontramos en las tragedias de Virués.

Nos referimos al hondo contenido moral que se respira a lo largo de la obra que analizamos. Podemos mostrarlo en que el valenciano está desilusionado de la fortuna, del amor, de la ambición, y, al combatir estos defectos del hombre, nos proporciona un fondo didáctico fuertemente emparentado con la ética. Tampoco podemos olvidar que nuestro autor fustiga la hipocresía, la vanidad, la soberbia, que son vicios que pueden tener su raíz en una moral estoica o bien pueden estar relacionados con las vivencias católicas de su tiempo. Es indudable que Virués es partidario de la filosofía estoica porque en muchos sentidos es muy cercana a ideas defendidas por la doctrina cristiana. Quizá el personaje más estoico de todos sea el de Elisa Dido, cuya probidad y vida rectilínea es un ejemplo de moral estoica. Se puede comprobar a través de este fragmento de la carta de Dido a Yarbás:

*[...] es, pues, ahora  
bien que sepas también que yo a Siqueo  
prometí castidad desde aquel punto  
que me dio de su muerte el triste aviso;  
la cual con fe firmísima he guardado  
hasta hoy, inviolable y santamente,  
sin que el gran variar de mi fortuna  
jamás haya podido perturbarla,  
hasta que ya juntando con su fuerza  
la tuya y la del cielo, a duro trance  
de tan airada guerra la ha traído,  
que para que ella gane la vitoria  
es forzoso que yo pierda la vida;*

También actúan de acuerdo con presupuestos estoicos las actitudes de Seleuco y Carquedonio con respecto a Ismeria y Delbora:

*SELEUCO*

.....  
*Y si este desengaño riguroso  
no te quita del todo el amor casto  
que tanto tiempo me has tenido, mira*



*con terneza y amor esta miseria  
en que he vivido en un infierno y muero.*

.....

*DELBORA*

.....

*Vite entrar vencedor en mi castillo  
ilustre y temeroso Carquedonio,  
y temerosa de perder la vida,  
como mis gentes por tus fuertes gentes,  
a ti acudí, y en mi defensa, contra  
tu poder tu valor puse, pidiendo  
vida y honor de tu valiente diestra;*

.....

*dijiste:«No temáis, virgen hermosa,  
no pedís mi favor contra mí en vano.  
Yo os seré defensor cuanto se debe  
al honor virginal de honesta dama»<sup>1287</sup>.*

.....

### **Influencia italiana en la *Elisa Dido* de Virués**

Durante su estancia en Italia Virués pudo conocer la obra del Trissino, tal vez la *Sofonisba*, considerada la primera tragedia italiana. En ella se atiene rígidamente a las normas aristotélicas y lo más importante es que escribió su obra en endecasílabos libres, si bien en algunos fragmentos empleó el septenario. También es interesante constatar que en los coros utilizó la estrofa petrarquista. Es decir, la métrica empleada nos recuerda la que Virués utilizó en la *Elisa Dido*. Para C. V. Sargent, la verdadera fuente de esta tragedia se encuentra en la lectura del Trissino, quien, consumado helenista, supo conjugar el espíritu de Sófocles, el de Eurípides con la doctrina del Estagirita. A él parece deberse el talante reposado de la Reina y su comportamiento

---

<sup>1287</sup> Disponemos de un estudio diacrónico acerca de la huella dejada por Séneca en la cultura española: BLÚHER, R. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Ed. Gredos, 1983.

sereno ante tantas desgracias. Pero Virués no parece que hubiera asimilado el espíritu de los trágicos griegos, por lo tanto su inserción en la trayectoria clasicista se debe más a los italianos, especialmente al Trissino<sup>1288</sup>.

Otro escritor que pudo influir en él, sobre todo para las tragedias posteriores es G. Giraldi Cintio. Escribió a lo largo de su vida nueve tragedias, entre ellas una donde la protagonista es la Dido virgiliana, *Didone*. Giraldi Cintio vive en una época en la que la cultura italiana está dominada por una polémica intelectual surgida entre la normativa aristotélica de la *Poética* y la reforma iniciada en el Concilio de Trento. Ante esta tesitura, el dramaturgo italiano se refugia en la obra de Séneca. Por eso, sus tragedias tienen una intención moralizadora, aunque no están libres de violencia u horror en la línea de las tragedias del cordobés. La huella de Séneca, perceptible en casi todas las obras de Virués, proviene de la lectura de Cintio, si bien sabemos que el senequismo en su *Elisa Dido* es menor por ser quizá la primera de sus obras dramáticas. Desde luego no pudo aprovechar la *Didone* de Cintio porque es de 1583.

Durante la estancia de Virués en Italia, y su futura pasión por el teatro, no hay inconveniente alguno para suponerlo lector de tragedias, especialmente de Cintio, famoso desde que en 1541 asombró a la escena italiana con las atrocidades que suceden en su *Orbecche* y el intento de conciliar la violencia y la piedad cristiana como medio de purificación. En sus obras por imitación consciente de Séneca se unen el clasicismo y el moralismo y en distinta medida podemos decir lo mismo de las tragedias del valenciano.

Quizá conociera el tratado de Cintio *Discurso acerca del componer comedias y tragedias*, en él expone su concepto de la tragedia y los criterios seguidos por él para componerlas. Afirma que prefiere a Séneca sobre todos los demás; lo considera el más perfecto, el más conforme por su majestad y grandeza a los ideales de su tiempo. Por eso encontramos en sus obras numerosos pasajes moralizadores y sentenciosos que confieren cierto equilibrio y serenidad en medio de los horrores de la trama. Sus reflexiones cumplen la misma función que las encontradas en el teatro de Virués y al ser las de éste de raíz senequista, no tenemos más remedio que acordarnos del italiano.

Pudo conocer también la *Dido in Cartagine* de A. Pazzi y la *Didone* de L. Dolce. En todo caso, la huella de los dramaturgos italianos tiene que ser anterior a la fecha en que lo vemos en Milán participando en las guerras del Milanesado, quizá un primer

---

<sup>1288</sup> Cfr. SARGENT, C. V., *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

contacto lo tuviera durante su participación en la batalla de Lepanto; en todo caso la lectura de sus obras revela a un buen conocedor de las culturas clásica e italiana<sup>1289</sup>.

### **El teatro en la época de Virués**

El teatro en los tiempos de Virués se manifiesta en dos grandes direcciones que se complementan hasta el punto de que algún dramaturgo participa de ambas manifestaciones. Tenemos un teatro popular hecho realidad en variados tipos de obras que adquieren de la mano de Lope de Rueda el valor de pequeñas piezas maestras que, a modo de cuadros escénicos dotados de humor, incardinados a figuras populares, consiguieron con el tiempo cierto relieve hasta desembocar en el entremés como obra definitiva durante dos siglos. Aparte de otras manifestaciones, a las que volveremos después, existe un teatro culto hecho realidad mediante la comedia de muy diversa índole y sobre todo la tragedia, género que nos ocupa.

También podríamos establecer una doble división si tenemos en cuenta la intención y contenido de la dramaturgia de la época. La simultaneidad de un teatro religioso, de honda tradición, y de un teatro profano que se irá perfeccionando mediante procedimientos internos y también por el contacto con Italia y acceso a la Península de compañías italianas difusoras de la comedia del arte, las cuales terminarían por dejar su impronta en creadores españoles<sup>1290</sup>.

No podemos silenciar el papel reservado a los numerosos teóricos que, sobre todo en Italia, divulgaban, tanto en latín como en italiano, las teorías aristotélicas y horacianas sobre la poesía y la creación dramática. El intento de crear un teatro de raigambre clásica es indudable que tiene mucho que ver con esto, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, considerando que los últimos veinte años del siglo fueron decisivos para la difusión de las nuevas ideas. Incluso varios dramaturgos contribuyeron con obras teóricas o pequeños manifiestos a completar y demostrar sus conocimientos del arte teatral clásico. El hecho de que esta manifestación quedara

---

<sup>1289</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A., *op. cit.*, p. 222.

<sup>1290</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona 1973; *id. El teatro del siglo XVI*, Madrid 1994. DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid 1990. WEIGER, J. G., *The Valencian Dramatist of Spanish golden age*, Boston 1976.

truncada, nada tiene que ver con la época de Virués. Este hecho se produce a principios del siglo XVII por un proceso de nacionalización y rechazo de las teorías foráneas.

No nos interesa dar una visión, siquiera sea superficial del teatro español del siglo XVI, sino que vamos a circunscribirnos a Valencia, porque es en el ambiente cultural de esta ciudad donde va a tener lugar un desarrollo progresivo del teatro en sus diversas tendencias. Ya desde el siglo XIX, los eruditos e investigadores insistieron y demostraron la importancia adquirida por la dramaturgia valenciana y fueron capaces de diseñar las líneas maestras de una escuela que penetra ampliamente en el siglo XVII. Quizá debiéramos tener en cuenta los diversos estudios de H. Merimée que siguen siendo el punto de partida obligado para una visión en profundidad de este problema.

Podemos afirmar que hay, con respecto al teatro, un antes y un después de Timoneda, impresor, creador y difusor de tendencias culturales no sólo peninsulares sino italianas y clásicas. A partir de él se impone el castellano como lengua escrita, pero manteniendo los escritores valencianos las características que le son propias. Una de ellas podía ser el realismo frente al alegorismo imperante por una parte y la idealización por otra. Podía servirnos de ejemplo el contraste entre la novela de Jorge de Montemayor y la de Gil Polo. Ya E. Juliá nos había dicho que

*[...] es propio de la dramaturgia valenciana también la predilección por el senequismo, y más tarde el empleo de lo incidental hasta con profusión para complicar la acción despertando el interés<sup>1291</sup>.*

Además Valencia disponía de varios lugares para la representación dramática. Desde antiguo venía funcionando el Hostal del Gamell, al que hay que añadir los teatros del Santets y de la Olivera. Ellos permitieron la multiplicidad de representaciones y la creación de un público adicto a este tipo de espectáculos. También fueron proclives los autores valencianos a hablar sobre el teatro, sus técnicas, arte de composición, reflejo del dinamismo alcanzado entre sus cultores. Ya Timoneda puso unas breves observaciones al frente de *Las tres comedias* y algo parecido hicieron Ricardo del Turia con el *Apologético* y Boyl con su *Romance*. Es muy probable que en

---

<sup>1291</sup> JULIÁ MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, p. VII.

Valencia el teatro clasicista hubiera alcanzado un gran desarrollo truncado por la dirección emprendida ya en el siglo XVII por Guillén de Castro. Son muy interesantes las palabras de Cervantes escritas en elogio de las tragedias de los Argensolas:

*Mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo; así que no está la falta en el vulgo que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí que no fue disparate la ingratitud vengada, ni le tuvo la Numancia, ni se le halló en la del Mercader amante, ni menos en La enemiga favorable, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas para fama y renombre suyo y para ganancia de los que las han representado*<sup>1292</sup>.

Pues bien, en Valencia se manifiestan todas las tendencias señaladas por Bonilla San Martín, a saber, pastoril, estilo artificioso, toscano, trágico, de imitación clásica y el drama sagrado. La creación del estilo trágico viene determinada por la importancia de los tres primeros que determinan su ambiente y con la colaboración de los dos últimos. Ya en 1519 aparece en Valencia una obra anónima, la *Égloga pastoril* y Bartolomé Palau con la *Victoria de Cristo* afianza en Valencia el gusto por el teatro. Pertenece al estilo toscano la *Ipólita* y en cierta medida la *Thebayda* y la *Serafina*, aunque no fuera valenciano su creador, pero probablemente fueron gestadas en Valencia. La imitación clásica se afianza con Rey de Artieda.

El drama religioso también tuvo amplia repercusión en los teatros de la ciudad y culmina con los *Ternarios Sacramentales* de Timoneda. Pero existe otro tipo de obras en el que se conjuga la huella provenzal con la castellana como *El coloquio de las damas* de Fernández de Heredia y *La montería del rey de Troya* y la *Farsa de las galeras de la religión de San Juan*, obras del músico Luis de Milán. Un avance supuso la aparición en 1537 de la *Farsa a manera de tragedia* en la que se conjuga la influencia de *La Celestina*, del teatro de Juan del Encina y, sobre todo, de Torres Naharro.

---

<sup>1292</sup> CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, Parte I, cap. XLVIII, Obras Completas, vol. II, Madrid, Ed. Aguilar, 1970, p. 1461.

Un importante papel desempeñó la Universidad de Valencia, donde se leían las obras de Plauto y Terencio y que permitió al aragonés Palmireno escribir la *Fabella Aenaria* en una línea reformadora de la escena, con mezcla del latín y castellano, con la unión de lo culto y lo popular. La aparición de Timoneda con las traducciones de Plauto, la huella italiana en la colección de comedias contenidas en la *Turiana*, las obras religiosas en los *Ternarios* antes citados e incluso cierta proclividad por los *Pasos* de Lope de Rueda, supuso un avance considerable que no hay más remedio que completar con la asunción a las tablas de la que conocemos como escuela valenciana.

La crítica actual considera que el grupo valenciano estaba ya constituido antes de la llegada de Lope a Valencia en 1588. Es más, hoy se cree que los pertenecientes a dicha escuela influyeron decisivamente en el arte nuevo de hacer comedias. Con más o menos profundidad todos los integrantes del grupo incidieron en la creación de un teatro espectáculo, con influencias palmarias de la tragedia y de la tradición medieval, tan rica en Valencia, así como el escaso interés por las escenas cómicas. Sin lugar a dudas, dada la importancia de la ciudad en el desarrollo del teatro, las compañías peninsulares y las italianas recalaban en ella y completaban la riqueza y variedad que tanto en representaciones religiosas como profanas tenían lugar en sus escenarios<sup>1293</sup>.

Sabemos que en Valencia se daban cita las piezas teatrales de ámbito cortesano, el teatro religioso popular, las representaciones cultas de raíz universitaria, el teatro trágico de impronta senequista, la comedia e incluso obras menores tipo farsa. Sin embargo, la verdadera escuela valenciana está constituida por Francisco Agustín Tárrega, autor de una obra muy importante, *Los prados de Valencia*; Gaspar Aguilar, creador de una obra interesante, *La venganza honrosa*; Carlos Boyl con *El marido asegurado*; Miguel Beneyto, creador de *El hijo obediente*; Ricardo de Turia y *La burladora burlada*. Todos ellos contribuyeron esencialmente al engrandecimiento de la comedia<sup>1294</sup>.

No podemos silenciar el grupo de tragediógrafos, dos de ellos valencianos, Rey de Artieda y Cristóbal de Virués; otro aragonés Lupercio Leonardo de Argensola; un sevillano, Juan de la Cueva y un madrileño, Gabriel Lobo Lasso de la Vega. A una

---

<sup>1293</sup> Véase las Introducciones puestas al frente de sus ediciones de autores valencianos, tanto de E. JULIÁ MARTÍNEZ como T. FERRER VALLS, ya citados.

<sup>1294</sup> Para la importancia que tuvo Valencia en el desarrollo del teatro, sigue siendo fundamental: MERIMÉE, H., *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII e siècle*, Toulouse 1913 (Traducción de O. Pellissa, Valencia 1985)

tradición un poco anterior pertenece Jerónimo Bermúdez. Bien es verdad que la tragedia no llegó a cuajar; el público se interesaba más por la comedia y otras obras afines, pero no podemos olvidar que dos cultivadores de tragedias pertenecen al grupo valenciano, si bien mantienen cierta independencia con respecto a los comediógrafos, más acusada en el caso de Virués ausente durante años de su ciudad natal<sup>1295</sup>.

Aunque no llegaran a constituir un grupo homogéneo, sí tiene su interés el cultivo de la tragedia a finales de siglo como una experiencia teatral más. No surge de la nada; viene preparada por medio de traducciones o adaptaciones del teatro clásico como las de Fernán Pérez de Oliva, a través de las creaciones hechas por humanistas ligados a las universidades, como es el caso de Lorenzo Palmireno en Valencia, los intentos de los jesuitas por crear un teatro humanista y clásico con finalidades pedagógicas y finalmente la aparición de auténticas tragedias en los últimos decenios del siglo, ya que las farsas a modo de tragedias aparecidas en su primera mitad son sencillos esquemas trágicos sin mayor enjundia.

No podemos olvidar la difusión de los dramaturgos italianos, cuyas obras no fueron desconocidas de los valencianos, por razones obvias, sus estancias en Italia, y también la lectura directa o indirecta de obras de los trágicos griegos y especialmente de Séneca. Que hubo un público receptor es indudable; los espectáculos teatrales dirigidos a una minoría adscrita a colegios y universidades, gozó de la asistencia de espectadores cultos y preparados, receptores de este tipo de representación, y lo mismo podemos decir para los espacios abiertos como salas de teatro y corrales que terminaron por aceptar la tragedia en los últimos años del siglo XVI.

Se suele poner como ejemplo el éxito alcanzado por la *Tragedia de San Hermenegildo* representada en Sevilla en 1591 para el colegio del mismo nombre, y no sólo triunfó por la valía intrínseca de la obra sino por ciertos aspectos políticos que encierra a causa de la tirantez entre las gentes de la España periférica y el poder central absolutista<sup>1296</sup>. A pesar de la importancia alcanzada por este tipo de obras, no podemos hablar de una escuela definida y coherente impulsora de la tragedia, aunque sí podemos afirmar que la tragedia de horror en la línea de Séneca termina por imponerse y dentro de esta tendencia hemos de situar a Virués. Los diversos trabajos de A.

---

<sup>1295</sup> Cfr. SIRERA, J. Ll., "Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos", *Comedia*, 1986, pp. 69-101.

<sup>1296</sup> *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, ed. de J. ALONSO ASENJO, Valencia 1995.

Hermenegildo dan buena prueba de ello; también el interés despertado en las últimas décadas por este género dramático y su difusión en España.

Hemos de tener en cuenta que la dirección seguida por la tragedia en España se inclina hacia la llamada morata por Pinciano y Cascales, en la línea de un intento reformador de costumbres (Pinciano afirma: *morata se dice la que contiene y enseña costumbres, como [...] la de Séneca, llamada Hipólito (el cual fue insigne en la castidad; Cascales manifiesta: Morata en la que se descubren mas las costumbre*), y se deja de lado la patética, de mucha más calidad por los fines artísticos que se propone. Hoy disponemos de ediciones de las obras de J. Bermúdez<sup>1297</sup>, J. de la Cueva<sup>1298</sup>, A. Rey de Artieda<sup>1299</sup>, C. de Virués<sup>1300</sup>, G. Lobo Lasso de la Vega<sup>1301</sup> y del teatro jesuítico, lo que evidencia el interés despertado por esta producción dramática. Ya desde las obras de J. García Soriano<sup>1302</sup> y C. Guerrieri Crocetti<sup>1303</sup>, la bibliografía sobre el teatro español del siglo XVI, casi abandonado en pro de la producción del XVII, no ha hecho más que crecer, siendo muy digna y completa la producción de A. Hermenegildo quien desde 1961 con la aparición de *Los trágicos españoles del siglo XVI*, ha ido enriqueciendo el panorama de la tragedia con numerosos artículos sobre obras particulares, un par de estudios extensos e incluso ediciones de textos, como varias obras de Virués.

---

<sup>1297</sup> BERMÚDEZ, J., *Primeras tragedias españolas*, ed. De M. D. TRIWEDI, North Carolina 1975. (En el siglo XIX se hicieron diversas ediciones de sus tragedias por E. de Ochoa en 1839. L. de Saralegui en 1887, M. Munguía en 1862).

<sup>1298</sup> CUEVA, J. DE LA, *Comedias y Tragedias*, ed. De F. A. DE ICAZA, vols. I-II, Madrid 1917.

<sup>1299</sup> *Los Amantes. Tragedia, compuesta por Micer Andres Rey de Artieda. Dirigida al Illustre Señor Don Thomas de Vilanova, Mayorazgo y legítimo sucesor en las Baronias de Bicorn y Quesa. (Escudo de Vilanova con esta leyenda: "In uno plura"). En Valencia, en casa de la Viuda de Huete. 1581.* Sigue siendo fundamental la obra de E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, Tip. de la «Revista de Archivos» Madrid 1929, I, 1-24. De entre las ediciones más recientes hemos de considerar la de C. Iranzo, *Los amantes de Teruel, Rey de Artieda y Tirso de Molina*, ed. Taurus, Madrid 1971, pp. 27-112. Véase además T. Ferrer Valls, *Teatro Clásico en Valencia, I, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Biblioteca Castro, Madrid 1997, pp. 7-66.

<sup>1300</sup> VIRUÉS, C. de, *Obras trágicas y líricas*, Madrid 1603. MÜNCH, F., «Von Virués. Leben und Werke», *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, II, 1860, pp. 139-163. LIDA, M<sup>a</sup> R., «Dido y su defensa en la literatura española», R.F.H., IV, 1942. pp. 209-252 y 313-382. SIRERA, J. Ll., «Los trágicos valencianos», en la *génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III 1-2, Universidad de Valencia 1981, pp.67-91; *id.* «Cristóbal de Virués y su visión del poder», *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al rinascimento*, Roma 1988, pp. 275-300. FERRER VALLS, T., *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Biblioteca Castro, Madrid 1997, pp. 67-402. VIRUÉS, C., de *La gran Semíramis, Elisa Dido*, ed. de A. HERMENEGILDO, ed. Cátedra, Madrid 2003, pp. 179-256.

<sup>1301</sup> LOBO LASSO DE LA VEGA, G., *Primera parte el Romancero y Tragedias*, Alcalá de Henares 1587. *Tragedia de la destrucción de Constantino*, ed. De A. HERMENEGILDO, ed. Kassel 1983. *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. de A. HERMENEGILDO, ed. Kassel 1986.

<sup>1302</sup> GARCÍA SORIANO, J., *El teatro Universitario y humanístico en España*, Toledo 1945.

<sup>1303</sup> GUERRIERI CROCETTI, C., *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Turín 1936.



Toda esta sucinta exposición se traduce en la demostración de la existencia de un rico panorama teatral entre 1570 y los primeros años del siglo XVII. Casi todas las manifestaciones posibles encontramos en la segunda mitad de dicho siglo e indudablemente la ciudad de Valencia desempeña una misión importantísima en el mantenimiento y difusión de las técnicas teatrales anteriores a Lope. Hoy disponemos del suficiente bagaje de conocimientos para poder apreciar la importancia que tuvieron todos los que hemos sucintamente citado en este compendio y, al mismo tiempo, disponemos de ediciones modernas de autores que eran muy difíciles de encontrar.

### **La época de Virués**

La creación literaria no sólo es fruto de unas lecturas, de una reflexión y selección de las mismas, puesto que, al estar todo autor incardinado a una época determinada, es indudable que no se puede aislar de tal manera que su tiempo no deje huellas desperdigadas a lo largo de su creación.

Por mucho que Virués quisiera seguir con fidelidad la tragedia clásica, hay motivos en la obra elegida para suponer que ideas y planteamientos que estaban vivos en su época, en los que estuvo inmerso tanto en su vida pública como en la privada, se hacen presentes si no de una manera determinante, sí con la suficiente densidad como para que los tengamos en cuenta.

No olvidemos que dos de los protagonistas de la tragedia son reyes; que la monarquía es el sistema político de la España de su tiempo y que él por su profesión tenía que estar vinculado hacia la persona del monarca. Uno de los principios por los que se rigió en su vida fue la fidelidad al rey y, por lo tanto, a la familia real y nada tiene de extraño que ideas en defensa del sistema monárquico pululen a lo largo de esta tragedia y más aún si tenemos en cuenta que nuestro dramaturgo participó en numerosos hechos de armas que marcaron la vida militar en la época de Felipe II. Podemos conformar esta afirmación por medio de las siguientes muestras en las que es posible se encuentre una alabanza al rey y a la monarquía.

La figura de Dido aparece en muchos momentos enaltecida y dotada de una serie de atributos considerados como propios de la realeza, por ejemplo, Ismeria la encarece ante Delbora, entre otras, con estas palabras:

*Resuelta Elisa a obedecer el orden  
que del cielo le trajo su Siqueo,  
con la sagacidad, con la prudencia  
mayor que pudo ser a humano pecho,*

.....  
*[...] la prudente y valerosa Elisa,*

.....  
*[...] sosegada,  
la prudente mujer, subida en parte  
que con decoro y majestad de todos  
era mirada, [...]*

.....  
*[...] serenado el bello rostro,  
lleno de majestad y de dulzura,*

En otro momento, concretamente a propósito de la acción militar perpetrada por Carquedonio y Seleuco, ambas amigas se reparten las alabanzas a Dido:

#### *ISMERIA*

*¿Viste en mujer jamás tanta cordura?  
¿Viste en hombre jamás tan fuerte pecho?  
¡Con qué severidad, con qué sosiego,  
caso tan repentino y peligroso,  
caso tan lleno de dolor y espanto,*

*oyó al embajador!*

*DELBORA*

*Ismeria, digo*

*que cuanto me has contado de la Reina  
me parece ser menos que esto solo  
que ahora he visto. No mudó el semblante.  
Con un sosiego estuvo, y con el mismo  
respondió al fiero caso, que me admira.*

*ISMERIA*

*Y la respuesta, ¿es menos admirable?  
¿Qué tras tal novedad, ella ninguna  
novedad haga, sino que esté firme  
en que el Rey venga, como está tratado,  
para entregarse a él en matrimonio?*

Por su parte, la etopeya de Yarbás corre a cargo de Abenamida. Nos lo describe como un rey religioso y dotado de un gran valor:

*De Júpiter Amón es hijo Yarbás,  
y de una ninfa ilustre de la tierra  
donde habitan los Libios garamantes,  
y, como tal, al padre en su ancho reino  
ha fundado cien templos, en los cuales  
perpetuo fuego cien altares tienen*

*para perpetua vela del tonante,  
y mil ministros a su culto asisten,  
y el suelo santifican con la sangre  
de mil sacrificados animales,  
y las portadas dellos con guirnaldas  
de tiernas rosas y olorosas flores.  
Esto de Yarbás solamente ahora  
.....  
que si de otras grandezas os dijese  
y su valor y espíritu pintase,  
juzgaríades bien ser hijo Yarbás  
del grande Amón. [...]  
.....*

Al final de la obra, tras la lectura de la carta que Dido le escribe y ante la contemplación del cuerpo sin vida de ésta, observamos cómo Yarbás se comporta como un auténtico rey. No se toma la muerte de Dido como una ofensa personal, lejos de esto se compromete a proteger a su pueblo:

*[...] tu amado pueblo,  
digo que desde aquí le dejo libre,  
y desde aquí mi protección y amparo  
le ofrezco en cuantos casos de fortuna  
ofrecérsele pueden en el mundo,  
.....*

También constituyen una defensa de la monarquía aquellos pasajes en los que los cortesanos acatan las órdenes de la Reina, por muy extrañas o misteriosas que éstas puedan parecer. Como muestra basta un botón:

*CLENARDO*

.....

*[...] sepamos*

*si os parece, señor, [...]*

*[...], de la Reina lo que manda*

*que para recibir al Rey se haga,*

*que es descuido notable el que se tiene.*

*MAGORDIO*

*Si ya no es su cuidado que así sea.*

*CLENARDO*

*O que lo uno o que lo otro sea,*

*me parece que importa que lo entiendan*

*los que, como nosotros, servir deben.*

*MAGORDIO*

*Dese parecer soy, y así conviene*

*hacer alguna diligencia luego.*

*CLENARDO*

*La que se ofrece es la mayor. Ismeria*

*sale.*

*MAGORDIO*

*Y quizá sale a decirnos algo.*

Esta conversación continúa en la escena siguiente:

*ISMERIA*

*Hálloos, señores, oportunamente  
que a mandaros llamar salía mandada.*

*MAGORDIO*

*Y serlo deseábamos nosotros  
en la ocasión notable que se ofrece,  
de manera que sólo a procurallo  
aquí venimos con cuidado grande.*

*CLENARDO*

*¿Qué nos mandáis por orden de la Reina?*

.....

*MAGORDIO*

*Obedecida  
será puntualmente como manda.*

Virúes fue militar de profesión. Desconocemos si cursó estudios superiores, si su formación era muy extensa, creemos que sí según se deduce de la lectura de sus obras,

pero de lo que no hay duda es que durante muchísimos años de su vida ejerció la profesión de militar tanto en España como en Italia.

Sabemos que participa en la batalla de Lepanto, en la empresa de Túnez, en la toma de Ostende. Esta actividad le puso en contacto con diversos países, especialmente con Italia de cuyos tercios llegó a ser capitán. En efecto, en Virués se da esa doble condición tan propia del renacimiento español de la unión de las armas y las letras. En este sentido, nuestro dramaturgo pertenece a la estirpe de Garcilaso, de Hernando de Acuña y de su propio paisano Rey de Artieda.

Como en la tragedia de *Elisa Dido* encontramos militares, una expedición marítima, una batalla, no puede escapar a nuestra atención el que al hablar el autor de la vida militar y del papel de Seleuco y Carquedonio haya en ello algo de la vida de sí mismo y de su propio pensamiento, bien experiencias bélicas, bien la vida aventurera propia de todo militar que se ve obligado a vivir en diversos países. En suma, no puede extrañarnos la alabanza desmedida de los militares que aparece en boca de Abenamida:

*como furiosos toros acosados,  
como rabiosas tigres lastimadas,  
como fieros leones instigados,  
como violentos rayos repentinos,  
al Rey horriblemente se arrojaron;  
pero entrellos y el Rey, con cuatro lanzas  
cuatro fuertes varones se pusieron,  
y en ellas recibiendo aquella horrenda,  
aquella ciega arrebatada furia,  
los pechos, que llevaba tan sin tiento  
a la soberbia empresa temeraria,  
fueron atravesados de dos puntas,  
y de las otras dos las dos cabezas,  
[...], al punto*

*atravesadas asimismo, dieron  
en la sangrienta tierra el «¡ay!» terrible,  
dando la vida en manos de la muerte;  
la cual, en los demás que los seguían  
se entregó, de manera que son pocos  
los que han huido de sus fieras manos.*

Pero no es ésta la única muestra, sino que a lo largo del texto podemos espigar un conjunto de reflexiones sobre la vida militar y de actuaciones más o menos afortunadas. Tal es el caso de este pasaje en boca de Pirro cuyo contenido es similar al del texto anterior, si bien no tiene la intensidad de aquél:

*[...] como si fuera  
Carquedonio llevado por el viento,  
con diligencia, cual jamás fue vista,  
juntó en la plaza de armas tres mil lanzas  
y otros tres mil infantes coseletes,  
todos de los soldados conocidos  
por él en otras ocasiones grandes,  
en Tiro y en Sidón y en Ascalonia;  
en medio de los cuales puesto, dijo  
con animosa y grave voz: «Amigos,  
no os digo más de que sigáis ahora  
a vuestro Carquedonio como siempre,  
asegurandoos que jamás en cosa  
le habéis seguido de importancia tanta,  
ni en que más pueda verse lo que fia*



*de vuestros pechos y de vuestras manos,  
en las cuales ahora se encomienda.  
¡Al arma, pues, al arma!». [...]*

.....

Ismeria, en los siguientes versos, procura que Carquedonio recupere la sensatez que siempre le ha caracterizado -y que tan provechosa ha sido para su pueblo-, ahora perdida por la inesperada decisión de Dido de casarse con Yarbas:

*Sosíégate, suplicote, [...]*

.....

*y muestra aquí, señor, de tu prudencia  
aquel divino rayo, que has mostrado  
hasta aquí siempre en tantos graves casos.*

Seleuco, en un momento concreto, describe a Carquedonio como

*capitán invencible de leones,*

y Delbora, al referir el ataque procedente de Tiro, dirigido por Carquedonio y sufrido por su pueblo, dice:

*Vite entrar vencedor en mi castillo  
ilustre y temeroso Carquedonio,  
y temerosa de perder la vida,  
como mis gentes por tus fuertes gentes,  
a ti acudí, y en mi defensa, contra*

*tu poder tu valor puse, pidiendo  
vida y honor de tu valiente diestra;*

Personalmente, Virués, a pesar de que muestra una gran fidelidad patriótica, no fue muy apasionado de la gloria personal, porque quizá esto estuviera encontrado con actitudes o ideas que para él eran fundamentales. Por ejemplo, parece ser que nuestro autor era un hombre de una moral bastante rígida, de ahí la importancia de la moral en esta tragedia que, aunque tenga que ver con la obra de Séneca, no cabe duda de que algún contacto debe haber entre ella y su personalidad. Esta moral es la que le lleva al desprecio de la gloria y, al vivir en una época en la que se inicia la decadencia de una serie de valores, es muy probable que esto le condujera a un desencanto del mundo y a refugiarse en una tendencia a lo religioso fuertemente establecida. Las siguientes palabras de Ismeria a Delbora, a propósito de la muerte de Seleuco y Carquedonio, ilustran lo que venimos comentando:

*debíamos procurar de estar nosotras  
muertas al siglo, al cielo sólo vivas,  
entre las sabias vírgenes vestales  
que a la segura celda y fuerte claustro  
se acogen, para estar del bravo mundo  
seguras, cual de bravo, airado toro.*

Es indudable que Virués como cualquier español de su tiempo tuvo una formación cristiana y, por lo tanto, a lo largo de su obra alguna huella ha tenido que dejar su propia conciencia religiosa por mucho que él quisiera evadirse de su formación para ser fiel a aquel pasado lejano que dramatiza. Cuando se habla de Júpiter como dios supremo de Cartago, lo que es imposible históricamente, en el fondo nuestro dramaturgo está pensando en el concepto cristiano de Dios como ser supremo. Alguno de los atributos que se dan a Júpiter y la veneración que hacia él sienten los personajes tiene mucho que ver con un cristianismo activo, aunque el autor hace todo lo posible

por no evidenciarlo<sup>1304</sup>. Leamos, por ejemplo, estos versos vertebrados por Ismeria en los que suplica no le ocurra ningún mal a Dido ni a su pueblo:

*¡Oh, Júpiter clemente, o vanas sean,  
o lejos de mi reina y su Cartago,  
estas tus celestiales amenazas!*

Aunque la idea de providencia pudo haberla hallado en Séneca, si bien creemos que la única lectura posible de este autor fueron sus tragedias, más bien nos inclinamos por encontrar en ella un sentimiento cristiano.

Es posible que sea fruto de su personalidad ese concepto tan extraño que tiene del amor como algo que no es bueno para el hombre, y si esta idea la relacionamos con esa visión pesimista que Virués tenía de su época, nada tiene de extraño que ese desengaño que anuncia un ideario barroco forme parte de un modo intenso de la *Elisa Dido*. Esta cuestión se tratará con más profundidad en el apartado del pensamiento. No obstante, un ejemplo puede ser este texto conducido por Ismeria en el que se plasma una visión negativa de la vida motivada por el desengaño amoroso:

*¿De quién puede fiarse ya en la tierra?  
¿A quién puede guardarse fe en el suelo?  
¿Qué cosa hay sin engaño en este mundo?  
¿Qué cosa hay sin dolor en esta vida?  
¡Ay, de quien fía en cosas de la tierra!  
¡Ay, de quien pone fe en cosas del suelo!  
¡Todo es engaño este caduco mundo!  
¡Toda es dolor esta caduca vida!*

---

<sup>1304</sup> Esto se encuentra expresado, sobre todo, en los coros que han sido tratados en su correspondiente apartado.

O bien este otro, de nuevo en boca de la camarera, en el que se increpa al amor como causante de desgracias para el hombre:

*¡Yerros notables, pero al fin causados  
por el padre de yerros y miserias!  
¡Oh, ardiente amor, furioso y temerario!  
¡Oh, humano amor, horrendo y espantoso!  
¡Oh, falso, injusto amor, de errores fuente!  
¡Oh, ciego, torpe amor, de daños río!  
¡Oh, amor, mar de infortunios, mar de llanto,  
do entre mil varias Cilas y Caribdis,  
mil varios vientos llevan nuestras almas  
a mil varios peligros y naufragios!*

También puede servirnos este fragmento en el que Ismeria y Delbora, vencidas por el dolor causado por la muerte de sus enamorados, nos dejan una mirada desengañada del mundo:

#### *ISMERIA*

*Falsos, del falso amor dulces deseos,  
padres de dulces pensamientos falsos,  
esperanzas de falsas pretensiones,  
hijas de un dulce falso devaneo,  
dulces y falsas trazas y quimeras  
de contentos, de gustos, de regalos,  
de grandezas, de aumentos, de favores,  
de galas, de invenciones y de faustos,*

*¿en qué os habéis resuelto? En humo, en viento.*

*¿En qué os habéis resuelto? En desengaño*

*que al alma dais con que remedie engaños.*

*DELBORA*

*Padres, deudos, hacienda, estado, imperio,*

*libertad, bien mayor que todos estos,*

*perdí cuando gané tu amada vista,*

*con que me pareció no perder nada.*

*Ahora, que ésta pierdo, me parece*

*que pierdo todo aquello y todo cuanto*

*bien puede haber en este falso mundo.*

O estas palabras de Yrbas en el ocaso de la obra:

*¡ay, esperanzas falsas de la tierra!*

.....

*guerra [...] es al fin la que en sí tiene*

*cuanto contiene el miserable mundo.*

Vemos, en suma, que hay ideas, aspectos, situaciones, actuaciones de determinados personajes, sobre los que pudo influir la personalidad del autor, sus propias vivencias, ideas que estaban vivas en su tiempo como pueda ser el caso del honor, la ambición como medio para conseguir el poder; la alabanza de la vida militar, la exaltación de una vida sometida a principios éticos, un cierto sentido religioso de la vida expresado, fundamentalmente, por los coros. No todo supone una fidelidad a ultranza de los presupuestos clásicos configuradores de la tragedia. Todo hombre es fruto de su tiempo, y la *Elisa Dido* de Virués no escapa a este principio.

## 2. 1. 2. Medios

Para Aristóteles, el poeta trágico debe utilizar un medio necesario para la realización de la imitación, el metro. Pero no solamente éste, sino que son necesarios otros dos, el ritmo y la melodía. El primero debe sazonar el lenguaje de la tragedia tanto para adaptarlo al canto que se manifiesta en los coros como cuidando los versos.

Pinciano<sup>1305</sup>, siguiendo a Aristóteles, afirma:

*[...] unas de otras diferencias poéticas se distinguen, porque unas tienen solamente la imitación hecha con el lenguaje [...]. Otras no sólo son imitaciones en lenguaje y plática; pero se aprovechan en diversos tiempos de la imitación música y de la tripudiente; tales son la tragedia y la comedia [...]*

Cascales también se acerca al estudio de la poesía según los medios:

*[...] los instrumentos con que imitamos son palabras, armonia y numero. El Poeta heroico imita con palabras, no mas; el Scenico con palabras y armonia; el Lyrico con palabras, armonia y numero.*

En *Elisa Dido* hay coro, por tanto, tenemos que estudiar los tres medios mencionados: el lenguaje que adopta la forma de metro porque está en verso; el coro que también está en verso, pero que presenta diferencias formales por el tipo de estrofa y verso empleados y, finalmente, el ritmo que abarca tanto al metro del texto como a la lengua del coro, teniendo en cuenta además que una parada obligada será el estudio de la *elocutio*. Por razones didácticas vamos a seguir el siguiente orden expositivo: metro,

---

<sup>1305</sup> Por razones pedagógicas y de organización, consideramos necesario incorporar los postulados teóricos de Pinciano, (*Philosophia Antigua Poética*, publicada en 1596) y de Cascales, (*Tablas Poéticas*, publicada en 1617), puesto que son testimonio de lo que era la teoría dramática de finales del siglo XVI. Puede ser que Virués no la manejara directamente, al ser en este siglo primero la práctica y luego la teoría, pero no nos cabe la menor duda de que estas ideas flotaban en el ambiente literario y Virués, en este sentido, sí las pudo conocer.

ritmo y elocución. Todos los aspectos inherentes al coro serán estudiados en un mismo apartado.

Es interesante lo que Aristóteles apostilla con respecto al ritmo: *pues es evidente que los metros son parte de los ritmos*. Estamos de acuerdo con la interpretación que García Yebra hace de estas palabras:

*Los ritmos deben ser entendidos de una manera general, como series cuyos elementos se repiten. La repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenada de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea perceptible [...] En el lenguaje, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música.*

Concluyendo:

*Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades.*

Horacio establece como único medio diferenciador el metro.

## **Metro**

Aristóteles con respecto al metro de la tragedia dice lo siguiente:

*El metro se convirtió de tetrámetro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar.*

El latino nos habla del metro que corresponde a cada género poético. Hace hincapié en el yambo, creado por Arquíloco, por ser el metro adecuado para la estructura dialogada y, al mismo tiempo, es susceptible de aplacar las iras de los espectadores.

Pinciano considera que la tragedia debe estar en verso, pero no se decanta por ningún metro en particular, sino que admite que el poeta trágico puede utilizar varios metros en una misma obra, aunque puntualiza que son más apropiados los de arte mayor:

*[...] no me parece mal los trágicos de nuestros tiempos que mezclan toda especie de metros, y aun los graves, cuales son los endecasílabos, y los de arte mayor, también podrían en diferentes estanzas. La cual variedad es conforme a la práctica que vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos.*

En este otro pasaje apostilla:

*La trágica consiente todo género de coplas, y metros, y estancas. [...] mas es de advertir que conviene a las personas trágicas y principales darlas metros y rimas mayores; y, a las menores, menores; y las mayores son las que constan de arte mayor o endecasílabos y, pues el uso ha echado esta copla de arte mayor, echémosla también de la trágica; y recogiendo más la generalidad dicha, digo que, excepto arte mayor y quebrados castellanos, todas las demás estancas son buenas para la trágica.*

Con estas palabras, Pinciano se está refiriendo a las partes de la tragedia donde hay acción, puesto que a continuación hace la siguiente salvedad:

*[...] en el prólogo no parecería mal la arte mayor (hablo al uso de los prólogos de agora) y no parecería mal el quebrado castellano en el choro, si aconteciesse a llorar y lamentar una miseria.*



Cascales, en cuanto al verso, reconoce que es de gran valor ornamental para la poesía:

*[...] siendo necesario en la Poesia el ornato y dulzura; el verso que en esto tiene tanta excelencia, no es razon olvidarle.*

En el caso de la obra de Cristóbal de Virués hemos de hacer las siguientes observaciones: casi toda la obra está pensada como culta y, en consecuencia, los personajes, para expresar todo cuanto necesitan comunicarnos, emplean un tipo de verso adecuado a dicha intención, el endecasílabo, verso de arte mayor culto y solemne. Por lo tanto el yambo de la tragedia viene a corresponderse con el endecasílabo, en ese momento el verso más largo de que disponíamos, desaparecidos de la circulación el alejandrino y el verso de arte mayor. También se hubiera podido echar mano del verso de dieciséis sílabas, propio de la épica y de los primitivos romances, pero no se hizo quizá por considerarse anticuado y largo en demasía. Por otra parte, hubiera sido imposible el empleo de un verso de arte menor como el octosílabo -empleado en otras tragedias de la época bajo el amparo de algunos teóricos hispanos- para dirigirse a los personajes de esta obra. De haberse empleado, la tragedia no respondería a la conformidad con el arte antiguo. Solamente al final, cuando aparecen los lamentos por la muerte de la Reina, un personaje que ha estado estrechamente ligado a su persona va a utilizar la endecha como forma.

Se cumple plenamente uno de los principios de la mimesis, a saber, la adecuación de un determinado verso a la condición social o cultural de los diferentes personajes. Así, el verso endecasílabo lo sorprendemos en boca de unos reyes, Dido, reina de Cartago, y Yarbás, rey de Mauritania. De todos los cortesanos que rodean a la Reina, esto es, los militares Carquedonio, Pirro y Clenardo; el gobernador Seleuco; los consejeros Falerio y Fenicio; el mayordomo de la casa real Magordio. De Ismeria y Delbora, camarera de la Reina, la primera, y esclava de origen noble procedente de Tiro y llevada a Cartago en el séquito de Dido, la segunda, teniendo en cuenta que ambas podrían ser consideradas cortesanas, no por posición social, sino vital. Finalmente, en boca de un embajador, Abenamida.

Esto nos ha llevado a establecer una conclusión posiblemente válida para todas nuestras tragedias del siglo XVI: el verso endecasílabo lo emplean personajes de determinada cultura, provistos de honor o, al menos, de honra, que tienen o desempeñan algún papel político o social importante en la ciudad, o bien son nobles.

La versatilidad del endecasílabo tal y como lo utiliza Virués -endecasílabos blancos- permite que a través de él se puedan hacer realidad numerosos registros y, sobre todo, estructuras. Así, encontramos representadas tres estructuras formales del arte de contar: la narrativa, la dialogada y la descriptiva junto con varios tipos de contenidos que también encuentran su acomodo en dicho verso, entre los que destacamos la reflexión y la premonición.

Nos vamos a acercarnos al endecasílabo con valor narrativo tomando como ejemplo aquellos fragmentos en los que se cuenta la historia de Elida Dido como si ésta no formara parte de la textura de la obra, sino que mediante una técnica discursiva mantenida entre Ismeria y Delbora el espectador es puesto en antecedentes de toda la historia de Dido antes de su llegada a tierras africanas y también los acontecimientos habidos en la fundación de Cartago.

Esta historia aparece distribuida a lo largo de cuatro cantos por necesidad, puesto que hay que dejar la escena viable para los personajes que representan el presente. Ahora bien, esto no quiere decir que la historia no sea unitaria; lo es, porque a Ismeria no se le ocurre repetir el contenido del fragmento anterior, sino que el autor dota tanto a ella como a su amiga de la suficiente capacidad escénica para que puedan recordar en qué situación se quedó la historia.

La intervención de Delbora, su amiga e interlocutora, es mínima. Supone o bien breves apuntes sobre por dónde dejó Ismeria el relato de la historia -como acabamos de decir- o bien se trata de pequeñas llamadas de atención que, al romper la monotonía de un parlamento muy largo, le comunica cierta agilidad y hace de Delbora un personaje en gran parte pasivo, pero que estas pequeñas intervenciones la salvan a los ojos del espectador. También hay otro dato que salva a la esclava al mismo tiempo que ayuda a crear entre ella e Ismeria una perfecta simbiosis y es que el autor hace que unas veces sea la camarera quien interrumpa la narración del relato y otras veces sea Delbora.

En el punto de partida encontramos una serie de personajes que tienen entre sí varias implicaciones: aparece un padre, Belo; su hija, Elisa, que es soltera y joven; un sacerdote llamado Siqueo, hombre riquísimo con quien a instancias del padre la hija se va a casar. Esto puede verse en el fragmento siguiente, puesto que en él pululan un

conjunto de nombres propios necesarios para que exista entre ellos una acción. El único verbo que es capaz de unir a los personajes es un verbo de acción puesto en pasiva y en pasado porque se refiere a una época relativamente lejana:

*Del padre Belo, Elisa, virgen tierna,  
fue desposada por el buen Siqueo,  
del gran Alcides sumo sacerdote,  
riquísimo hombre entre fenices de oro,*

También es interesante la observación que nos hace el autor de que el amor entre ambos, marido y mujer, es mucho más profundo que el que pueda proporcionar la posesión de riquezas. De ahí que nuestro dramaturgo recurra al dios Himeneo para hiperbólicamente decirnos que los dos se amaron con el *más fiel amor ardiente*:

*y entre cuantos el nudo de Himeneo  
ató en el mundo, nunca dos se vieron  
amarse de más fiel amor ardiente.*

Es precisa esta observación porque la castidad de Dido y el impedimento personal que siente de volver a casarse tiene su origen en el amor que ambos se profesaron y que Dido, a pesar de la muerte de su marido, no fue capaz de olvidar.

La minuciosidad con que el autor traza la historia personal e íntima de Dido es necesaria porque todos los problemas van a venir a través de una condición del personaje Siqueo, su riqueza, ambicionada por Pimaleón, hermano de Dido:

*Pimaleón, [...]*  
.....  
*de su codicia y crueldad movido,  
pensó en quitar el oro a su cuñado  
quitándole la vida, [...].*

El participio de perfecto *movido* expresa la intención de Pimaleón de quedarse con la riqueza de su cuñado. Por tanto, se trata de un participio que revela un movimiento

interior que va a permitir su exteriorización a través de los sustantivos abstractos *codicia* y *crueldad*. Asimismo es interesante el carácter polisémico con que se emplea el verbo *quitar* en dos versos seguidos. En el primero, significa ‘robar’ y, en el segundo, ‘asesinar’, estableciendo, por consiguiente, con el mismo verbo una relación estrecha de causa-consecuencia.

A renglón seguido, encontramos otros datos importantes y propios de toda noticia. Podemos formularlos como interrogaciones: ¿dónde mató Pimaleón a Siqueo? y ¿qué hizo con el cadáver? Con esto retomamos uno de los datos apuntados al presentarnos al personaje; nos referimos a su condición de sumo sacerdote, es decir, la figura más importante del templo.

Por su vinculación con dicho lugar sagrado, en él Siqueo encontrará la muerte a manos de Pimaleón. Éste no tuvo dificultad ninguna en hallar el lugar idóneo para cometer su asesinato porque era la morada de nuestro personaje en función de su profesión. En el siguiente fragmento se constata esto que venimos comentando así como qué hizo el agresor con el cuerpo sin vida:

*[...], estando  
en el templo Siqueo solo un día.  
Allí le dio la muerte, y allí el cuerpo  
dejó en oculta parte sepultado,*

Es interesante la anáfora conseguida con el locativo *allí* para darle aún más relieve al lugar donde ocurren los hechos. También es digno de mención el hipérbaton que aparece en el último verso transcrito porque mediante la separación del participio de perfecto *sepultado* de su verbo conjugado se insiste, recurriendo al adjetivo calificativo verbal *oculta*, en que escondió muy bien el cadáver. Hasta aquí la primera parte semántica de este parlamento.

Una vez desaparecido Siqueo, su ausencia causa extrañeza a Dido y es lógico que trate de inquirir noticias acerca de él a su propio hermano. Éste utiliza una razón de Estado para salir del paso:

*y, de la falta de Siqueo, a Dido  
dio por causa partida repentina*

*o cosa importantísima al Estado,  
y gran certeza de su presta vuelta.*

Es muy importante la expresión *en esto* que aparece al final del verso siguiente, puesto que permite enlazar perfectamente los cuatro versos anteriores con lo nuevo, ya que ambos extremos están en función de la misma mujer. Mediante esta locución el autor incardina en la misma dimensión temporal la causa apócrifa de la ausencia de Siqueo y la causa verdadera. También ayuda a la ligazón entre ambas causas la presencia al comienzo del verso de la partícula adversativa *más*:

*Mas la imagen del fiel marido en esto  
a la casta mujer pareció, estando  
en un ligero y triste sueño, al alba,  
.....  
y dijo quién y cómo le había muerto,  
y la injusta intención del fiero hermano.*

El relato se interrumpe mediante dos *descriptios*, una externa y otra íntima y personal que afecta a la Reina. A continuación se inicia la segunda parte estructural de este primer parlamento narrativo de Ismeria. Es un monólogo en estilo directo, puesto en boca del espectro de Siqueo y dirigido a su esposa Elisa, pero reproducido en el texto a través de Ismeria que se lo había oído contar a su señora en infinidad de ocasiones y por eso es capaz de presentarlo en su integridad. Los primeros versos de este estilo directo tienen un carácter marcadamente lírico y, por lo tanto, serán analizados cuando estudiemos el endecasílabo empleado para la estructura lírica.

Tras ellos, se retoma la narración como si estos apartes no hubieran existido, pues a pesar de la lejanía una anáfora enlaza con la estructura narrativa interrumpida. Nos referimos al adjetivo calificativo *fiero* que ya no sólo es aplicado al hermano, sino también subjetivamente a la sangrienta acción perpetrada por él. Es una anáfora con una gran fuerza expresiva y traba férreamente la primera parte de una disyunción, puesto que los sujetos de esa primera parte son Siqueo y Pimaleón, mientras que la segunda parte de la disyunción tiene como sujeto implícito el destino de Dido. Vemos cómo la acción narrativa progresa con lentitud insistiendo el autor en hechos que,

siendo conocidos, parece ser que necesitan de una mayor precisión tanto en los datos como en las consecuencias:

*Escucha, [...], el fiero  
sacrilegio del fiero hermano tuyo  
cometido en mi vida, o juntamente  
oye lo que en la tuya el cielo ordena.*

Seguidamente, aparece la amplificación a la pregunta ¿dónde fue asesinado? Hasta este momento sabíamos que fue en un templo consagrado a Alcides. Ahora insiste de nuevo en esta noticia por necesidad, para completar la acción narrada y la encontramos en las palabras *Alcides, consagrado y templo*. Además, concreta en qué lugar del templo va a encontrar la muerte, *Ante el altar*. Esto implica que Siqueo estuviera situado de espaldas a la entrada del templo, lo que favorece que fuera sorprendido por su agresor. También nos dice lo que en ese momento estaba haciendo, *estando orando*, que supone una concentración personal. El autor elige el presente continuo -que encierra la necesidad de una temporalidad en su ejecución- porque es preciso para que la ejecución de lo que se proponía Pimaleón disponga del tiempo suficiente. Pero aún hay más: Siqueo estaba solo en el templo. Por lo tanto, Pimaleón tenía vía libre sin la presencia de alguien que pudiera impedir su acción o acusarle en caso de que ésta fuera ejecutada:

*Ante el altar a Alcides consagrado  
me dió Pimaleón injusta muerte,  
estando orando solo yo en el templo.*

Estos tres datos presentes en el fragmento, a saber, que estaba delante del altar, que estaba orando y que estaba solo justifican el sintagma *injusta muerte* que comprende a los tres, estableciéndose una relación de causa-consecuencia que traba fuertemente los versos.

A continuación, aparece una amplificación necesaria a las preguntas ¿quién lo mató? y ¿cómo murió? De antemano sabemos que el asesino fue el hermano de Dido y que el crimen cometido supone un *fiero sacrilegio*, pero eran precisos nuevos datos y éstos los encontramos ahora. A través del sintagma *Por mano* sabemos que Pimaleón estaba solo, que perpetró la acción sin encargársela a nadie. Por medio del sintagma *tu hermano avaro* retomamos la *codicia* a la que se refiere la primera parte del parlamento; se trataba de:

*Pimaleón, [...]*

.....  
*de su codicia y crueldad movido,*

asimismo se nos dice que el agresor es un hombre irreligioso y falto de piedad. Por eso el autor, con certeza, lo califica de *impío*, porque lo asesinó sin sentir misericordia ninguna, pero además lo hizo en un templo, cuando Siqueo estaba orando y esto nos demuestra que no sentía respeto ninguno por los lugares sagrados.

Al mismo tiempo, se nos va a contar cómo murió, es decir, se nos va a narrar el momento concreto de su muerte y lo va a hacer con una plasticidad asombrosa. Virués crea una antítesis visual entre un pretérito perfecto simple absoluto, *caí*, que se ayuda de un participio pasivo, *herido*, y un gerundio, *pidiendo*, que desarrolla toda una oración, ya que se acompaña de dos complementos, uno directo y otro indirecto, *al grande Dios justísima venganza suya y mía*. La primera parte de la antítesis es *caí herido*, la segunda parte es que simultáneamente eleva la vista al cielo para clamar venganza a Dios por lo que le ha acaecido. Podemos representar gráficamente esta antítesis mediante un esquema simple que puede muy bien ser el siguiente:

*Caí herido*



*Al grande Dios pidiendo justísima venganza suya y mía*



También encontramos una intensificación en el verso *con el último aliento agonizando*. En él, lo interesante es el decurso temporal expresado a través del gerundio que se ve neutralizado por la presencia de un instante que se hace realidad por medio del sintagma *el último aliento*. Quiere así el autor destacar lo horroroso del crimen cometido por Pimaleón. Todas estas ideas se expresan con una rapidez asombrosa creando un breve texto, dinámico y concreto:

*Por mano de tu hermano avaro y impío  
caí herido, al grande Dios pidiendo  
justísima venganza suya y mía  
con el último aliento agonizando;*

naturalmente, el encabalgamiento que vertebra estos versos alimenta las intenciones del autor.

En los versos anteriores, el dramaturgo establece una dicotomía vinculante entre Siqueo, sumo sacerdote, y su dios, natural, en parte, porque no hemos de olvidar que este hombre era un servidor del templo, donde se rendía culto a Júpiter y a Alcides. Esto se manifiesta a través de la referencia hiperbólica al dios, ya que aparece con letra mayúscula en una sociedad que es politeísta, pero que puede explicarse por la religión a la que pertenece Virués; por la anteposición del calificativo *grande* con el cual se dignifica aún más a ese dios; finalmente, por medio de un juego de pronombres posesivos, *suya-mía*.

En los versos que siguen continúa esta dicotomía insistiendo en el vínculo especial que existe entre el dios y el sumo sacerdote. Para hacerlo realidad retoma elementos de los versos ya analizados como el sintagma *grande Dios* y la presencia de posesivos en la forma adjetiva, *su-mi*; también aparece el calificativo *justo* que antes había sido utilizado en grado superlativo, aunque no vaya modificando al mismo sustantivo, *justísima venganza-justa voz*.



Se pueden espigar también elementos nuevos que vienen a reforzar dicho vínculo. Uno lo constituyen los sintagmas *su injuria y mi muerte*; en ellos se establece una relación de causa-consecuencia, pues la muerte de Siqueo supone un agravio hecho al dios. Otro elemento nuevo lo conforma el contenido del verso *por enmienda del fiero desacato*. El dios viene en su ayuda, porque su muerte también le afecta a él y es que la muerte de Siqueo supone un desacato, por un lado, a su autoridad y, por otro, a un lugar que es sagrado. Así, recuperamos dos elementos aparecidos en los primeros versos narrativos de esta segunda parte estructural del parlamento, a saber, el adjetivo calificativo *fiero* y el sustantivo abstracto *sacrilegio*. En la estructura profunda *sacrilegio* y *desacato* son dos sustantivos que tienen la misma carga significativa; hay, sin embargo, una pequeña diferencia, *sacrilegio* se emplea en el ámbito religioso y *desacato* en el jurídico, es decir, uno está referido al mundo espiritual y el otro al terrenal:

*y el grande Dios, mi justa voz oída,  
de su injuria y mi muerte conmovido,  
por enmienda del fiero desacato  
y juntamente porque tú, mi Elisa,  
de su mano cruel librada quedas,  
oye lo que te ordena el cielo y manda  
contra lo que tu hermano intenta y traza.*

Es interesante la antítesis en estructura paralelística que se produce en los dos últimos versos transcritos. En ellos, se percibe claramente ese doble plano, espiritual-terrenal, al que ya hemos aludido, en los sustantivos *cielo* y *hermano*.

En los veintidós versos siguientes se desarrolla el contenido apuntado en estos dos últimos versos. El fragmento se estructura en tres partes perfectamente definidas: los seis primeros versos amplifican la idea expresada en las palabras *lo que tu hermano intenta y traza*. Los cinco versos siguientes desarrollan el contenido que hay en la forma verbal *oye*. Los once últimos versos amplifican el contenido de *lo que te ordena*

*el cielo y manda*. Es, en esta última parte, por consiguiente, donde toma encarnadura el lado terrenal de ese doble plano que apuntábamos antes. En ellos, encontramos la respuesta del dios a la petición formulada anteriormente por Siqueo; también aparece la persona que se va a beneficiar de dicha petición. Es indudable que tenía que ser alguien que estuviera vivo y vinculado afectivamente a Siqueo. La única persona que cumple estos requisitos es Dido.

Los seis primeros versos encierran alusiones a la etopeya del hermano que ya habían aparecido en versos anteriores, aunque el autor ahora manifiesta su propia opinión. Esto lo observamos en el sintagma *su deseo cudicioso infame*. Ya sabíamos que Pimaleón era avaricioso, pero el autor añade, por medio de un adjetivo calificativo, la cualidad de *infame* que va referida a su carácter. Percibimos la acumulación de tres palabras que tienen una fuerte carga expresiva. Las tres sirven para degradar a este personaje ante los oídos del espectador. Pero, además, hay un intento de regocijo en lo que escribe porque utiliza más palabras de las necesarias. Y esto puede verse en parte del sintagma anterior, pues en lugar de *su deseo cudicioso* pudo haber puesto “de su *cudicia*”.

Descubrimos, también, la repetición del verbo *quitar*, con el significado de asesinar, que ya había aparecido en la primera parte estructural de este parlamento con la misma significación:

*Él, por llegar del todo al cumplimiento  
de su deseo cudicioso infame  
de quedar con tus bienes y los míos,  
quiere quitarte, como a mí, esa vida  
que a grandes cosas destinada tiene  
el poderoso favorable cielo.*

Al comienzo del fragmento siguiente el autor vuelve a la carga intensificando rasgos de la etopeya de Pimaleón ya conocidos. Cuando nos dice *Pero para evitar este inhumano / eceso de crueldad y tiranía* vemos cómo a los sustantivos *crueldad* y

*tiranía* añade, para darle fuerza, el adjetivo *inhumano*, es decir, se refuerza estos sustantivos abstractos incorporando algo que está en contra de la condición humana.

De nuevo descubrimos la forma verbal *manda*, que ya aparecía en el verso que inicia el contenido de este fragmento. También será la primera palabra que encontremos en el bloque tercero, dedicado precisamente a desarrollar el contenido de la frase *lo que te ordena el cielo y manda*.

Asimismo, es digno de consideración el contraste que establece entre Júpiter y Alcides, por una parte, y Pimaleón, por otra. A éste siempre se le vincula con signos negativos: *inhumano*, *tiranía*, *crueledad*, mientras que a aquéllos se les añaden calificaciones favorables, así de Júpiter se dice que es alto y poderoso, de Alcides que es fuerte y favorable. Para que este contraste sea perfecto observamos cómo el autor evita llamar al hermano por su nombre, dirigiéndose a él a través de una serie de sustantivos abstractos que le permiten establecer un careo entre él y la naturaleza de los dioses:

*Pero para evitar este inhumano  
exceso de crueldad y tiranía,  
oye lo que por mí te manda el alto  
y poderoso Júpiter, y el fuerte  
y favorable Alcides, nuestro amparo.*

El último conjunto de versos que hemos de tener en cuenta, al suponer el desarrollo de una orden y mandato del cielo, está animado por verbos de movimiento y constantes encabalgamientos que agilizan a través de la lectura la acción y, por lo tanto, nos quieren dar la impresión de que cuanto se está ordenando ya se está llevando a cabo. También la repetición de la locución adverbial *al momento* agiliza aún más la acción y lo mismo ocurre con el contenido de los dos últimos versos del fragmento donde *un punto* y *el preciso orden* imponen una rapidez necesaria.

Puesto que los verbos dominantes son los de movimiento por la naturaleza intrínseca del texto, estas acciones deben ser ejecutadas por sustantivos concretos que

tienen la peculiaridad de ser colectivos como *tesoros* y *armada*. Es interesante la referencia concreta al lugar por donde se va a realizar la acción, esto es, *por el mar*, así como el *modus operandi* que se encierra en el adverbio modal *secretamente*.

Se alude de un modo expreso a que la acción no la va a ejecutar Dido sola, sino que contará con la ayuda de un amigo que no es ni más ni menos que el *general* de la armada, y que, además, no le va a fallar puesto que a través del adjetivo *fiel* se refleja la profunda amistad existente entre Dido y el personaje en cuestión.

Por supuesto tampoco podía estar ausente del texto la causa de dicha acción, a saber, huir del hermano. Éste es presentado de un modo muy negativo. La intención de estilo de Virués le ha exigido el empleo de un nuevo término, *tirano*:

*Mandan que mis tesoros y los tuyos,  
sin que una parte mínima se quede,  
secretamente embarques al momento  
en la armada que, fiel amigo tuyo,  
te entregará su general, contigo  
huyendo por el mar do te guiare  
el favor celestial, de quien no puedo  
decirte más de que al momento huyas  
de la suerte que digo del tirano,  
sin que un punto dilates el preciso  
orden del cielo favorable y justo.*

Los tres fragmentos mantienen entre sí una estrecha ligazón y observamos cómo una palabra aparece en los tres, aunque adquiriera un valor polisémico. Nos referimos a la forma *cielo* que en el último lo es a través del adjetivo *celestial*. Parece ocultarse tras la insistencia en este nominal el favor de un dios protector, Júpiter, y de un héroe, su hijo Alcides.

Finalmente, de nuevo vemos cómo Elisa descubre la verdad del paradero de Siqueo revelada entre sueños, mientras duerme:

*Así dijo Siqueo, en voz distinta,  
a Elisa triste, como dije, estando*

*durmiendo al alba, [...]*

.....

En el segundo parlamento puesto en boca de Ismeria, el elemento narrativo es mínimo y es perfectamente explicable porque, al descubrir Dido la verdad, revela su corazón, la impotencia de su estado, la situación presente y la resolución que debe tomar. Por lo tanto, solamente nos interesan aquellos versos que recogen la respuesta que Elisa da al espectro de su marido y que con toda seguridad encierran un designio del dios Júpiter y de Alcides:

*Haré cuanto me mandas [...],*

.....».

*«Sí, sí [...]. Ya resuelta*

*estoy, señor, a obedecer el orden*

*que de parte del cielo me trujistes.*

*Siga fortuna próspera o contraria,*

*concorden en mí bien o no concorden*

*las varias suertes que dispone el hado,*

*basta haber vos mandado, aquesto. Basta».*

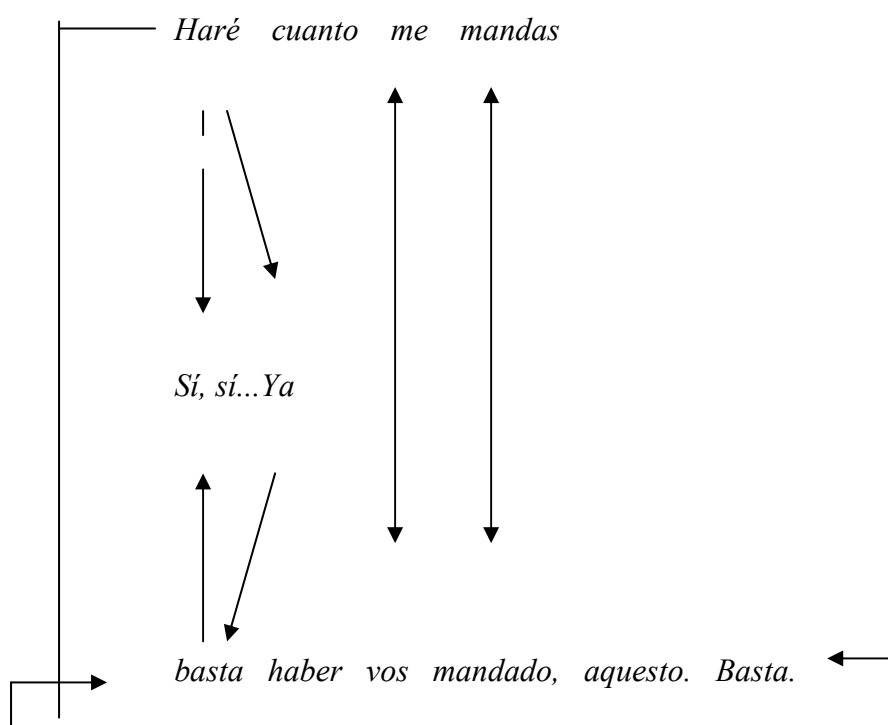
El autor ha sido muy cuidadoso, pues enlaza perfectamente con el parlamento anterior de Ismeria sin presentar fisura ninguna. Por eso, el contenido de las palabras *Haré cuanto me mandas* está, sin lugar a dudas, vinculado al mandato que encontramos en el parlamento antes analizado. Y de ahí la necesidad de que el mismo verbo se repita.

Esta idea está hecha realidad a través de un tiempo futuro, de un verbo de acción, que tiene valor de presente, pero que se va a ejecutar de modo inmediato; como no hay lugar a dudas, el pretérito perfecto simple absoluto es de naturaleza obligatoria, mucho más cuando vemos que la camarera está utilizando el estilo directo y, por consiguiente, son palabras salidas de la boca de Dido.

Estamos ante una respuesta categórica que adquiere una especial relevancia, puesto que este verso está aislado en medio de elucubraciones de naturaleza reflexiva o bien de rasgos descriptivos de naturaleza interior. Por eso hay que dar un salto para encontrar la resolución a este verso que se encuentra en el conjunto que empieza *Sí, sí* y que termina con *Basta*.

No debe extrañarnos que la naturaleza categórica de este verso se mantenga en el conjunto que semánticamente lo desglosa, puesto que se empieza con una afirmación categórica que, además, adquiere un carácter anafórico y esta anáfora viene reforzada a través del adverbio *Ya* y de la anadiplosis *basta...Basta* que supone el final de la revelación hecha por su marido y la obligación moral que tiene de cumplir sus órdenes.

Este conjunto está muy bien trabado con ese verso suelto y podemos verlo a través de un diagrama en el que se establecen una serie de férreas relaciones:



En este esquema observamos lo siguiente: con *Haré* cuanto me mandas Elisa cierra definitivamente el mandato expreso de su marido, pero ahora es necesaria la ejecución que se abre a través del *Sí, sí* y que es el resultado final que se da Elisa a sí misma para ejecutar las órdenes recibidas.

Véase también en este diagrama la abundancia de expresiones que tienen un valor imperativo, es decir que obligan a Elisa a la realización de lo que su marido le ha revelado y esto explica la doble afirmación *Sí, sí* y la resolución que toma adquiere también un valor categórico hecho realidad a través del adverbio *Ya*. En realidad, tanto el *Sí, sí* como el *Ya*, lo que traban son tres versos, mientras que los tres versos siguientes se cierran con la repetición de basta. Pero esto no quiere decir que no haya una relación entre ambos bloques, sí la hay porque todos dependen de *Haré*, de ahí la importancia que tiene este verbo de acción, capaz de trabar un conjunto bastante complejo, puesto que si analizamos el texto con mayor profundidad veremos que la primera parte del mismo es la respuesta afirmativa que Dido da al mandato del marido, mientras que la segunda corrobora esta afirmación a través del basta y de la repetición del verbo mandar, aunque el contenido aluda al destino con el que no va a contar, le sea próspero o no. Todo esto revela la existencia de un carácter bien definido, el de Elisa, y pone en evidencia al espectador o al lector de la necesidad de que todo esto ocurriera para que el destino final de Elisa se cumpliera, es decir, la fundación de un reino nuevo.

En el tercer parlamento, encontramos el mismo procedimiento que hemos visto en el anterior, esto es, Ismeria retoma su relato exactamente en el mismo lugar y en la misma situación en que lo había dejado. Por eso los primeros versos son los que sirven de enlace con el parlamento anterior y suponen también el punto de partida de éste que contemplamos. Nos referimos a:

*Resuelta Elisa a obedecer el orden  
que del cielo le trajo su Siqueo,*

Lo primero que destaca el autor son dos cualidades que adornan a Elisa y que pone en ejecución en este trance tan difícil. Son la *sagacidad* y la *prudencia*. El autor no habla de memoria, sino que completa la condición de sagaz y la condición de prudente a través de dos verbos de significado muy similar, encubrir y fingir. Naturalmente, ambos tienen como sujeto a Elisa. En el caso del verbo encubrir se está haciendo referencia a una actitud interna, puesto que lo que se trata de ocultar es el dolor que se manifiesta en su pecho, mientras que la acción de fingir sale fuera de ella y se proyecta

en su hermano. Así queda completa la actitud de Dido que es única tanto en su interior como en el exterior:

*con la sagacidad, con la prudencia  
mayor que pudo ser a humano pecho,  
encubriendo el dolor que en él causaba  
mortal tormento y pena y agonía,  
fingió con el injusto y fiero hermano  
olvido de la injuria recibida  
y de su soledad y honor memoria,*

En este fragmento se percibe de nuevo la capacidad del autor para trabar toda la historia de Elisa narrada por Ismeria, pues encontramos los adjetivos *injusto* y *fiero* que ya habían aparecido en la segunda parte estructural del primer parlamento de la camarera. Recordemos los versos:

*Escucha, [...], el fiero  
sacrilegio del fiero hermano tuyo  
cometido en mi vida, [...]  
.....  
Ante el altar a Alcides consagrado  
me dió Pimaleón injusta muerte*

Ahora bien, hemos de tener en cuenta que el adjetivo *injusta* va referido al tipo de muerte que Pimaleón ha dado a Siqueo, mientras que en el nuevo texto este adjetivo va referido a Pimaleón; pero no es menos cierto que en aquél se emplea para certificar una acción llevada a cabo por Pimaleón. En consecuencia, no hay tanta diferencia entre que



se emplee el adjetivo para referirse a lo hecho por una persona cuanto a la persona en sí misma.

Volviendo al texto que veníamos analizando, es indudable que las acciones expresadas por los verbos fingir y encubrir son simultáneas, puesto que afectan al ser de Elisa en su integridad y es necesaria su simultaneidad por la proyección que su actitud puede causar en su hermano con el que conviene disimular. En estos versos hay una intensificación gradual que empuja a Dido a ocultar algo y está representado por la serie *dolor, mortal tormento, pena y agonía* que no son sufrimientos sucesivos, sino simultáneos y de orden interior, puesto que se producen en el humano pecho. Esto es consecuencia de una doble causa: el asesinato de Siqueo y la perfidia de su hermano. Así como esto que estamos comentando depende del gerundio *encubriendo*, el otro verbo, *fingió*, cuyo sujeto sigue siendo Elisa, crea también complejas relaciones que tienen en un primer plano al hermano y en un segundo plano a Siqueo, al revés que en el anterior, donde la relación es Siqueo-hermano. De *fingió* dependen dos sustantivos abstractos, *olvido y memoria*, en el sentido de recuerdo; *olvido*, a su vez es núcleo de otro abstracto, *injuria*, que tiene como sujeto semántico su hermano; y *memoria* es, a su vez, núcleo de dos sustantivos abstractos, *soledad y honor*, que tienen como sujeto semántico a Siqueo. Observamos, por lo tanto, que el mismo tipo de trabazón se mantiene entre los versos vinculados al verbo encubrir y éstos animados por el verbo fingir. Y a todo esto se sigue una buscada consecuencia, que cierra el fragmento dedicado a Dido: engañar a su hermano, lo que se hace realidad a través del *hizo creelle*:

*para lo cual hizo creelle que era  
su determinación, si él la aprobaba,  
vivir con él sirviéndole en palacio.*

Dido encubre a su hermano sus verdaderas intenciones que no son otras que escapar lo antes posible de Tiro, y para conseguirlo sin levantar sospechas finge que quiere irse con él a vivir a palacio, mientras que en el fragmento siguiente, cuyo sujeto es Pimaleón, éste encubre a su hermana sus verdaderas intenciones que no son ni más ni menos que matarla y entrar en posesión de sus riquezas y de las de Siqueo, y para

conseguirlo no tiene más remedio que fingir. Por eso le parece bien que su hermana se vaya a vivir con él. En el primer fragmento el sujeto agente es Elisa, mientras que en este segundo es Pimaleón, invirtiéndose, naturalmente, los sujetos pasivos:

*Esto creyendo el miserable avaro,  
en extremo gozoso y persuadido  
de que vendría por aquel camino  
con Elisa el tesoro deseado,  
aprobóle el consejo y el acuerdo,  
encubriendo él también su infame intento,  
fingiendo gozo del consuelo que ella  
fingiéndole mostraba, [...]*

La lengua utilizada en este texto mantiene una estrecha vinculación con la intención que el contenido manifiesta. Así, a Pimaleón van referidos los sustantivos *camino* y *tesoro*, donde el primero tiene el valor de medio o manera a través de la cual se consigue algo; también van referidos a él los adjetivos *gozoso* y *persuadido* que reflejan el estado de ánimo de quien se considera vencedor. Naturalmente, esto que podríamos considerarlo como algo positivo está contrabalanceado con un par de sintagmas que manifiestan el carácter avieso de nuestro personaje. Son *el miserable avaro* y *su infame intento*.

Se cierra este texto con una amplia oración pasiva que, por medio del hipérbaton, coloca a Elisa en el centro de la misma. En ella aparece un elemento nuevo que va a servir de enlace con el fragmento que le sigue. Se trata de los grandes de la corte que suponen un aparente enaltecimiento de su hermana:

*[...] y mandó luego  
que, con todos los grandes de su corte,  
fuese Elisa a palacio acompañada.*

Los dos textos que hemos analizado, perfectamente simétricos con diez versos dedicados a Dido y otros diez dedicados a Pimaleón, constituyen la primera parte de una compleja oración coordinada que se une con la que le sigue por medio de la conjunción *Mas*.

El sujeto sintáctico y semántico de la segunda coordinada, Elisa, está calificada con dos atributos, *prudente* y *valerosa*. El primero nos lleva a la primera parte de la coordinada, puesto que allí había aparecido bajo el sustantivo *prudencia*, el cual unido a sagacidad encontraron su desarrollo en esa primera parte. Por lo tanto, no tiene por qué ser desarrollada en la segunda, sino que adquiere su repetición un valor representativo de la coherencia y cohesión del texto. Ahora bien, el nuevo adjetivo, *valerosa*, sí va a encontrar su desarrollo en esta segunda coordinada, es un atributo nuevo que requiere su propia expansión:

*Mas la prudente y valerosa Elisa,  
habiendo ya traído su negocio  
al punto que a su intento convenía,  
con los mismos señores que el tirano  
la envió a acompañar, tomó el camino  
para la mar;*

También podemos pensar que el adjetivo *prudente* adquiere aquí un cierto desarrollo que no es autónomo, pues está vinculado estrechamente con *valerosa*. Creemos que responden a la prudencia de Elisa los dos primeros versos transcritos y los que le siguen convienen a *valerosa*. Irían referidos a *prudente*:

*habiendo ya traído su negocio  
al punto que a su intento convenía*

Y los versos que siguen que completarían el sentido oculto de *negocio* e *intento* son los que van referidos a *valerosa*:

*con los mismos señores que el tirano  
la envió a acompañar, tomó el camino  
para la mar;*

Ahora bien, no le acompañan solamente aquéllos que le fueron dados por su hermano para que la acompañasen a su palacio, sino que contó con la ayuda de otros señores importantes de Tiro que no estaban de acuerdo con el gobierno de Pimaleón y, especialmente, con Carquedonio, general y almirante de la armada que se puso de su parte. Por consiguiente, Dido sale de Tiro acompañada de parientes y amigos:

*[...] Carquedonio a punto  
con la armada, de que él general era,  
y con deudos y amigos, la esperaba,  
por trato que, con él y con los grandes  
que con ella venían, hecho estaba;*

La minuciosidad de la que hace gala el autor también se manifiesta en este texto cuando se refiere a todos aquéllos que acompañan a Elisa. Algo han de tener en común y es, probablemente, el odio que sienten hacia Pimaleón. Esto explica que el autor repita en varias ocasiones la palabra *tirano* y en algún caso concreto no sólo se conforma con ella, sino que la acompaña del adjetivo *injusto* como puede verse en estos versos:

*los cuales todos al tirano injusto  
justamente en extremo aborrecían,*

*con todos los demás del pueblo tirio.*

La injusticia de Pimaleón no solamente afecta a los poderosos, sino también al pueblo llano. Por eso parte de él no tuvo inconveniente en embarcarse con su hermana.

A continuación, encontramos una especie de llamada de atención a la interlocutora de Ismeria, es decir, a Delbora con la sana intención de que ratifique el juicio de valor que va a emitir. Naturalmente, todo va referido a Elisa, y la actitud de ésta obliga al convencimiento pleno de quienes le van a acompañar. Esto implica la presencia de *obliga, persuade, valerosa confianza*, donde observamos un doble juego: por una parte, una obligación que impone a quienes le oyen y, por otra, apelando a su conciencia los convence de que lo que va a hacer es lo mejor, ya que se trata de huir de un *tirano injusto*.

Todo lo que hasta ahora hemos expuesto ocurre en una dimensión temporal que le es propia y ésta establece un contrapunto con lo que va a venir que manifiesta su propia temporalidad, que en el caso concreto que comentamos es sucesiva por necesidad de los acontecimientos. Esto se observa por la presencia de dos ablativos absolutos, *embarcada* y *salida*, ambos reforzadas por el mismo adverbio, *ya*.

El segundo ablativo absoluto ofrece las siguientes posibilidades: en primer lugar, manifiesta el lugar en el que va a ocurrir lo que se narra; a continuación, quiénes son los que participan y, finalmente, la primera acción que van a realizar una vez alejados de puerto.

Sabemos que se está hablando de una flota formada por galeras, al frente de la cual hay una Galera Real en la que está Dido. Ésta ordena que todos los barcos la rodeen, porque quiere que presencien tanto los personajes importantes como los soldados y marineros una acción que considera interesante. Una vez que la Galera Real está circundada por los otros barcos, vemos cómo los tripulantes arrojan al mar cajas que son muy voluminosas, que están reforzadas con hierro y que, al parecer, pesan muchísimo. El contenido de estas cajas lo va a explicar en versos posteriores y, al mismo tiempo, revela las razones que justifican su acción:

*Salida ya a la mar manda que todas*

*las galeras se acerquen y circuyan  
a la Real Galera en que ella estaba,  
lo cual fue hecho en un momento; y luego  
vieras de su galera que la chusma,  
por una banda y otra, al mar arroja  
grandes cajas herradas y pesantes;*

Tras un breve paréntesis en el que se presenta la majestad de Elisa, ésta se va a dirigir a la tripulación para explicarle primero la razón por la cual ha tirado por la borda unas cajas grandes y el contenido de las mismas:

*Éste que ya posee el mar profundo  
es el tesoro por quien dio a Siqueo  
mi avaro hermano miserable muerte.  
Éste yo a mi marido restituyo  
sin osalle emplear en cosa humana,  
por haber sido de su muerte causa;  
éste ofrezco a Netuno porque quiera  
darnos por su ancho reino buen pasaje  
hasta un dichoso sosegado puerto,  
y éste de todos con mi hermano fiero  
hace ya ser las vidas condenadas  
a rigurosa inevitable muerte,  
por habelle en la mar así arrojado,  
en menosprecio suyo, [...]*

Este fragmento está trabado a través de la presencia de un pronombre anafórico, *éste*, tras el que se encierra el significado de 'tesoro'. Por consiguiente, ésta va a ser la palabra clave de todo el fragmento. Es curioso comprobar cómo cada pronombre anafórico encuentra su desarrollo a lo largo de tres versos que son pequeñas variantes del mismo motivo y, solamente, el último que abarca algo más de cuatro versos es necesario que sea de mayor extensión no sólo porque sirve de remate al texto, sino porque compendia el sentido que Elisa quiso darle a su actuación.

En el primer terceto, apreciamos estrechamente vinculados dos motivos: por una parte, los protagonistas de la tragedia que se encuentran en el origen de la obra y, por otra, el motivo que ocasiona dicho drama.

Conviene no olvidar que la oración principal tiene un único campo semántico, *el tesoro*, es decir, el contenido de las grandes cajas; este sustantivo se desdobra a lo largo del fragmento y cada uno de ellos tiene su propia amplificación. Lo primero que nos dice es que el tesoro pertenece ya a las profundidades del mar y, en segundo lugar, que el tesoro es la causa de que *mi hermano* asesinase a Siqueo. Y, como no podía ser menos, de nuevo insiste el autor en el carácter desgraciado y violento de la muerte de Siqueo, expresado a través de *miserable*; destaca también que la avaricia es la causa del comportamiento de Pimaleón, aspectos ambos que habían sido repetidos en diversas ocasiones por considerarlos el autor importantes en el desarrollo de la trama.

En el segundo terceto sigue siendo el motivo central el tesoro, pero, naturalmente, ese tesoro está estrechamente vinculado con Siqueo y esa es la razón por la cual Elisa olvida la actuación penosa del hermano para centrarse única y exclusivamente en su marido.

De nuevo encontramos dos motivos perfectamente encadenados. Al sepultar el tesoro en el mar, éste desaparece para el hombre y en este sentido dice Virués que restituye a su marido muerto lo que era de su propiedad. Pero, al mismo tiempo, hay otra razón que le empuja a tirar al mar el tesoro y es que no quiere por nada del mundo que esas riquezas se empleen en ninguna actividad humana, dado que ellas han sido la causa de su muerte, idea que repetirá una y otra vez, porque supone la clave del soterrado enfrentamiento entre Siqueo y su hermano.

El tercer pasaje sigue teniendo como sujeto el tesoro, pero aquí ya desaparece Siqueo, como en el anterior había desaparecido Pimaleón. Ambos son ocupados por

quienes acompañan a Dido en su viaje hacia lo desconocido. Hay una causa expresada en “yo ofrezco a Neptuno” este tesoro, sencillamente porque, al haberlo arrojado al mar, es ya posesión del dios que lo preside. El mar es su *ancho reino*, pero a los humanos les sirve para comunicarse y, por lo tanto, han de atravesarlo y, si quieren hacerlo con tranquilidad, no tienen más remedio que hacer ofrendas al Dios. Por eso Elisa le pide a Neptuno que le dé un buen pasaje, es decir, una travesía feliz y que le conduzca a un lugar, necesariamente un puerto, que debe tener dos condiciones: que sea *dichoso*, es decir, que permita la felicidad de quienes lleguen a él y, por otra parte, que sea *sosegado*, esto es, tranquilo, que no se encuentre en un territorio enemigo.

En el último conjunto de versos trabado por el pronombre éste, percibimos, de nuevo, dos sujetos: el hermano y, naturalmente, Elisa y los suyos. Sirve de remate a los tres pasajes anteriores y supone un adelanto de lo que va a venir después. Estas palabras están dirigidas a su tripulación y a todos los que la acompañan y les hace ver que ya no pueden echarse atrás porque si su hermano se entera de que el tesoro tan anhelado por él ha sido arrojado al mar y puede hacerse con ellos, sin lugar a dudas están condenados a muerte. El adjetivo *fiero* aplicado a hermano compendia lo que haría, si llega a enterarse de lo sucedido.

Elisa no solamente priva a su hermano de la posesión de las riquezas, sino que su actitud revela menosprecio hacia él y la razón de ese menosprecio no es sólo el que haya dado muerte a Siqueo, sino, como veremos después, es que ha instaurado en Tiro un gobierno absoluto, es decir, una tiranía. Por consiguiente, no les queda nada más que una solución y ésta es la que propone a sus hombres en los versos siguientes:

*[...] y en su armada  
irnos donde nos guía el justo cielo,  
huyendo de su injusta tiranía;  
por lo cual el volverse ya a cualquiera  
es desesperación, y el ir conmigo  
es, de parte del cielo os lo prometo,  
ir a gozarnos en dichosa vida»*



En este texto se nos ofrece la presencia de un dilema cuyo punto de partida se encuentra en la necesidad de partir de la ciudad de Tiro hacia donde los dioses les encaminen; el dilema que se les plantea es el siguiente: si os quedáis aquí, en Tiro, ya sabéis la situación en la que os vais a encontrar, la cual está perfectamente definida a través del abstracto *desesperación*; si os venís conmigo, yo confío en los dioses y éstos han de conducirnos a un lugar donde podamos gozar de una vida dichosa. Frente a una realidad, hay una promesa. Quien traba esta antítesis tan marcada es el sintagma *injusta tiranía* y la necesidad de una acción, la huida. Conviene matizar que la inquina de Pimaleón no sólo estriba en que ha sido desposeído del tesoro que tanto ambicionaba, sino también en que su hermana se ha apoderado secretamente de su armada para salir de la ciudad lo más rápidamente posible y evitar su cólera. Por tanto, el odio de Pimaleón es doble: la pérdida del tesoro y el robo de su armada y, en consecuencia, si pudiera actuar contra ellos, lo haría sin piedad. Esto explica la presencia de la *desesperación* en que podían encontrarse aquéllos que prefirieran quedarse en la ciudad y no partir con Dido. Esto parece ser que lo captaron en su plenitud todos los que se decidieron a acompañarle y con esta idea se va a cerrar el texto. Hasta aquí el estilo directo.

Los cuatro versos que siguen van a ser la consecuencia de la brillante exposición que ha hecho Elisa Dido de su proyecto. Tripulación y hombres de armas, una vez que han oído a Dido, asienten y acogen el contenido de sus palabras alzando la voz y las manos. Al mismo tiempo que de viva voz les prometen dos cosas: primero, seguirla en ese proyecto que ella va a iniciar y, en segundo lugar, les prometen que sus vidas están a su entera disposición. Hay, por consiguiente, una estrecha comunidad de intereses entre Dido, los tripulantes de los barcos, los soldados que la acompañan y los jefes militares.

Este texto va a ser interrumpido por otro de distinta naturaleza. Una especie de descripción centrada en la figura de Elisa. Una vez que esta descripción se ha terminado, Ismeria que es la que cuenta -no lo olvidemos-, nos hace una interesante observación que revela muy bien el sentido que Dido tenía de su destino. Y es

*que las cajas que al mar fueron echadas*

*no era el tesoro que pensó la gente  
que no supo el secreto, que fue poca,  
que éste ella le guardó, como era justo,  
para poder su heroico y alto intento  
poner por obra, como ya se ha visto.  
Arena y piedras fueron las que fueron  
al alto mar echadas en las cajas.*

En el siguiente y último parlamento narrativo, el engarce con el contenido de éste que acabamos de analizar está puesto en boca tanto de Delbora como de Ismeria. La primera reproduce casi con exactitud todos los elementos materiales que lo constituyen como puedan ser *cajas, tesoro, arena, piedras* e, incluso, *mar*; mientras que Ismeria se reserva la parte más espiritual, revelada a través del sintagma con el que nombra la actitud de Elisa, es decir, *su alto intento*, que no sólo significa ‘tener éxito’, sino que dicho éxito adquiere unas connotaciones relevantes, puesto que todos se están jugando la vida con la huida.

En los versos puestos en boca de Delbora, encontramos una oración de relativo cuyo verdadero sentido se nos revela en los versos finales del parlamento anterior, esto es, tras  *fingió ser* se encuentra el contenido de este verso y medio: *no era el tesoro que pensó la gente / que no supo el secreto*. Esta trabazón tan bien conseguida demuestra que Virués tenía toda su atención centrada en la construcción de la tragedia.

El cuarto parlamento de Ismeria cuenta el viaje de Elisa desde Tiro hasta que llega a un lugar que considera idóneo en la costa africana donde funda la ciudad de Cartago. Ahora bien, a lo largo de este viaje Dido sufre una serie de vicisitudes y de paradas que el autor nos describe con cierta morosidad.

Por lo tanto, este parlamento es muy dinámico porque el factor en torno al cual gira es el tiempo que, como tiene que serle favorable, da la impresión de que pasa con una gran rapidez. Así, en dos versos se nos dice que despliega las velas, que endereza a Chipre y que llega a esta isla; y exactamente lo mismo ocurre cuando sale de Chipre, lo que es aún más inexplicable porque de Chipre al lugar donde funda Cartago la

distancia es enorme, sin embargo, de nuevo vamos a encontrar algo más de dos versos para describir la salida y la llegada:

Tiro —→ Chipre:

*puestas las velas do guiaba el viento,  
que fue derecho a la famosa Chipre,*

Chipre —→ Cartago:

*Partida al fin de Chipre, con el tiempo  
más favorable que en la mar se ha visto,  
aquí llegó,*

No olvida Ismeria que en el parlamento anterior se había dicho que las palabras de Dido y, por lo tanto, su intento fue favorablemente acogido por todos. Esta idea reaparece al comienzo de este último parlamento cuando vemos a Dido con un corazón y un espíritu enfebrorizados y dispuesta a redoblar el esfuerzo y a poner todo su ánimo en el empeño. Aprovecha Elisa esta situación para simultanear lo que le conmueve con el desplegar las velas a un viento favorable. Parece que el autor quiso simultanear un acto interior con un hecho externo, creando así una sensación de rapidez en la ejecución de los actos:

*el corazón y espíritu encendiendo,  
y el esfuerzo y el ánimo doblando,  
al viento favorable dio las velas,*

No hay incidente de Tiro a Chipre. Su llegada es como un soplo, por eso juega un papel importante la presencia del viento y su actuación en las velas, cuya repetición indica la importancia que este elemento adquiere para el sentido del texto. Al igual que

antes había ocurrido, el tiempo pasa rapidísimo, casi sin transición salimos de un puerto y llegamos al primer destino, Chipre.

El autor dedica varios versos a contar la llegada de la flota a Chipre, circunstancia que el autor aprovecha para recordarnos la relación de la isla con la diosa Venus. Es una nota mitológica y erudita muy propia de los escritores del siglo XVI.

Al llegar a la isla su primera parada fue en la ciudad más importante y el mejor puerto y en ella le suceden una serie de acontecimientos muy importantes para el decurso de la acción:

*que fue derecho a la famosa Chipre,  
estancia dulce de la dulce Venus,  
do en la mayor ciudad y el mejor puerto  
hizo el alto primero en su viaje.*

Durante su estancia en el puerto le ocurren una serie de acontecimientos que van a estar presentados en el texto con cierta visión positiva de los mismos. Por lo pronto, algunos nobles que no habían podido salir con ella de Tiro le dan alcance en dicha ciudad. Por supuesto que estos nobles estaban de acuerdo con el proyecto de Dido, pero motivos que desconocemos les impidieron partir con ella.

Su estancia en Chipre es breve -así lo dice expresamente el autor, *Poco se estuvo allí-*, pero va a ser aprovechada para contarnos dos acontecimientos relevantes. Por una parte, el Sumo Sacerdote de Júpiter abandona la isla y se va a embarcar con ella. Lo hace porque tuvo una visión que le ordenó que la acompañara. Conviene no olvidar que será en el templo de Júpiter de Cartago donde van a ocurrir todos los acontecimientos narrados en la tragedia. Hay, por lo tanto, una especie de adelanto de su destino en la presencia del gran dios grecorromano.

El otro acontecimiento es el rapto de ochenta doncellas que eran necesarias para lograr la continuidad de sus gentes, porque es de suponer que en la flota casi exclusivamente se encontraran hombres, de ahí que la llegada a un lugar desconocido

le empuje a hacerse con mujeres jóvenes que perpetúen el reino que iba a fundar<sup>1306</sup>. Es decir, Dido se adelanta a los acontecimientos y por eso hace provisión de todo lo necesario. Además, no debemos olvidar que Chipre es la tierra de Venus, Afrodita, que es la diosa del amor y esto, indudablemente, tiene una cierta relación con la presencia de ochenta jóvenes hermosas, vírgenes que estaban, probablemente paseando a la orilla del mar. Por eso nos parece oportuno el empleo del sintagma *bellas mozas* para etiquetar a las muchachas, ya que la palabra moza implica una cierta sensualidad primaria y fresca:

*Allí algunos señores la alcanzaron,  
que de Tiro con ella no salieron  
y de salir estaban concertados.  
Poco se estuvo allí, y a la partida  
el Sumo Sacerdote del gran Júpiter,  
con su familia, se embarcó con Dido,  
con expresa visión y orden que tuvo,  
y demás dél mandó embarcar la Reina  
ochenta bellas mozas, que robadas  
fueron de entre gran número que había  
a la ribera de la mar, ganando  
con su flor virginal y su belleza  
sus dotes, por costumbre de la tierra;  
lo cual hizo, sin duda, para aumento  
de esta ciudad, que ya en su idea estaba  
en el estado que la vemos ahora.*

---

<sup>1306</sup> El tema del rapto de las doncellas en Chipre recuerda el rapto de las sabinas por los romanos, según lo cuenta Tito Livio.

Los últimos tres versos transcritos parecen una amplificación hecha por Ismeria tratando de explicar y, al mismo tiempo, justificar el rapto de las ochenta doncellas. El hecho de que el Sumo Sacerdote no se oponga a dicha actitud quizá se deba a que estas muchachas que estaban a la orilla del mar podían muy bien ser vírgenes al servicio del templo de Júpiter o de Venus. El que el autor afirme que las dotes personales de las mozas sean la virginidad y la belleza y, como muy bien dice, *por costumbre de la tierra*, nos inclina a pensar que fueran sirvientas del templo.

La expresión de tiempo es rapidísima en el texto, la prueba es que en un solo verso se compendia la estancia y la partida, *Poco se estuvo allí, y a la partida*. Esta rapidez en la expresión de la temporalidad está vinculada con el valor que adquiere lo locativo en estos versos. El poeta insiste en un deíctico, *allí*, que opone al *aquí*; observamos también la diferencia entre el *allí* y el *aquí* a través de la partida, palabra que se repite dos veces y que no sólo implica lugar, sino tiempo.

En la última parte de este parlamento se cuenta la llegada de la flota a África, en concreto, a tierras mauritanas y la fundación de una ciudad. Para poder realizar esto Dido tiene que echar mano de sus atributos intelectuales, entre los que destacan la prudencia, la astucia y la sagacidad, que emplea para estar a bien con los nativos del lugar y comprar la tierra necesaria para sobre ella fundar una ciudad. Es curioso comprobar cómo el autor reitera estas condiciones que ya veíamos en el parlamento anterior, confiriéndole al personaje de Dido una actitud rectilínea, poco cambiante, centrada en su futuro papel de reina. La prudencia la emplea en sus relaciones con los nativos mientras que la astucia se vislumbra en el medio elegido para hacerse con una gran extensión de terreno. Por eso, el autor remata esta doble habilidad de la Reina diciéndonos que es discreta, rica y hermosa y que estas condiciones fueron divulgadas por la fama llegando a los oídos del rey Yarbás. Sin embargo, según se desprende de estos versos:

*[...] con lo cual la fama  
de discreción, riqueza y hermosura  
de Elisa, comenzó a volar de suerte  
y a colocarla en opinión tan alta*

*que este bárbaro rey de Mauritania  
se encendió en vivo fuego de deseo  
de juntarse con ella en matrimonio;*

lo que atrae a Yarbás es más la hermosura que las otras condiciones. Así parece desprenderse del verso *se encendió en vivo fuego de deseo*, en el que el estar amoroso campea a sus anchas en sintonía con el abstracto *hermosura*.

Ahora entra en juego un nuevo personaje, Yarbás, que se describe con tintes negros, pues a lo largo de una serie de versos se nos dice que es bárbaro, soberbio, belicoso, severo como puede desprenderse de expresiones tales como *con término arrogante, sangrienta guerra, rigurosa furia*.

Estas cualidades se ven muy bien reflejadas en las disyuntivas en que pone a la Reina y al pueblo de Cartago, a saber, o se casa con él o destruye la ciudad. Esta disyunción se reitera a lo largo del texto a modo de un fatum condenatorio para no dejar alternativa a Dido:

*[...] con un imperio bárbaro  
a la Reina pidió que le enviase  
diez hombres principales de su Corte,  
a los cuales con término arrogante  
impuso que a la Reina condujesen  
a su deseo, u donde no, esperase  
sangrienta guerra en rigurosa furia.  
Éstos, vueltos de allá, como sabían  
cuánto el intento casto de la Reina  
estaba lejos de querer marido,  
a Elisa propusieron lo siguiente:  
que el Rey quería que uno de Cartago*

*fuese a vivir con él en todo caso,  
y donde no, juraba que a Cartago  
había de destruir de todo punto.  
Cuando esto Elisa oyó, mandó al momento  
que fuese luego quien quisiese Yarbas,  
porque daño tan grave se evitase.  
Declaráronse entonces y dijeron  
ser ella sola quien el Rey quería  
por mujer, donde no, que horrible guerra  
del poderoso bárbaro esperase.  
Pasmóse Elisa cuando oyó este punto,  
pensó sobre él y encomendólo al cielo,  
y al fin se resolvió en negar a Yarbas  
lo que pedía. Y él lo supo apenas  
cuando cual ves sobre Cartago vino,  
y en el punto en que ves la tiene puesta  
su intento, como ves, ya conseguido.*

Se puede hacer una referencia al empleo de dos verbos que implican una gradación en el carácter impositivo de los mismos. Nos referimos al verbo querer y al verbo jurar. Con el primero expresamos una idea deseable, apetecida, mientras que con el segundo imponemos algo con carácter imperativo. Ese carácter imperativo se percibe al final del texto cuando la negativa de Elisa hace que Yarbas se presente con su ejército ante Cartago. Para darle plasticidad a esta última actitud, el autor insiste en la anáfora del verbo ver para hacerle más evidente a Delbora -también a nosotros- la situación en la que se encuentra la ciudad y la tesitura en que vive la Reina.

Encontramos el endecasílabo empleado como medio para la expresión de una estructura dialogada al margen de la condición de diálogo que tiene toda obra de teatro.



Son textos en los que a través del diálogo se revelan momentos decisivos en la evolución de la tragedia. Aparecen a lo largo de los diversos actos y no suelen ser demasiado largos ya que las intervenciones de los personajes suelen ser breves y a través de ellas expresan infinidad de matices personales. Curiosamente casi todos estos diálogos giran en torno a la actitud de la Reina. Por eso están puestos en boca de personajes muy diversos, casi todos cortesanos o militares.

La primera estructura en la que aparece el endecasílabo con valor de diálogo forma parte del acto primero y dentro de él de la larguísima escena inicial. Mientras conversan la Reina y el embajador Abenamida, punto de partida de la tragedia, cuatro personajes aparecen silenciosos en escena. En un momento determinado la Reina da por concluida su entrevista con el embajador y entabla una conversación con Carquedonio, Seleuco, Fenicio y Falerio a los que comunica de un modo directo la decisión que han estado oyendo como personajes mudos. La Reina trata de disipar las posibles dudas que su decisión haya sembrado entre sus cortesanos más íntimos. El diálogo que mantienen nos permite descubrir que dos ven con buenos ojos el casamiento de Dido con Yarbas, a saber, Falerio y Fenicio, y dos se van a oponer tajantemente, Carquedonio y Seleuco.

Encontramos una serie de recursos de carácter retórico que sirven para mantener la unidad de la estructura dialogada. Unas veces consiste en repetir la raíz de una palabra, *admirados / admiración*; otras en la repetición de oraciones opuestas semánticamente, *si es sueño / o si despierto estoy / o si es fantasma*; también aparece la enumeración de palabras con sentido profundo como *descanso / bien / gusto* que aparecen amplificadas a través de un largo polisíndeton en boca de Falerio. Unas son colectivas y otras tienen un valor individual y van referidas exclusivamente a la Reina:

*DIDO*

.....

*-Parece que quedáis algo admirados*

*de mi resolución, [...]*

.....

CARQUEDONIO

*Es de manera*

*la admiración, señora, que me causa  
lo que he escuchado, que jurar podría  
que no podré determinar si es sueño  
o si despierto estoy, o si es fantasma.*

DIDO

*No es sueño, ni es fantasma. Estás despierto,  
y lo que a Dido importa has escuchado.*

SELEUCO

*Quiera, señora, Dios que así eso sea,  
que a tu descanso y bien y gusto importe  
el sujetarte a un bárbaro marido.*

CARQUEDONIO

*A tu divino ingenio mucho, cierto,  
fiarse debe, pero en este caso  
gran temor tengo de que alguna niebla,  
no acostumbrada en él, de error se pone.*

FENICIO

*De contraria opinión soy yo, y sin duda  
tengo por acertado el matrimonio.*

*FALERIO*

*Paz, descanso, quietud, aumento, gozo,  
esperanza de heroicos descendientes.*

En otras ocasiones, es una pregunta formulada directamente lo que permite que avance el diálogo, *¿Por qué, señora?*, o bien la unidad se consigue mediante la anáfora de la misma palabra, *difícil / por difícil*, y, a veces, el mismo campo semántico es perfectamente reconocible en la intervención de varios personajes, *empresa / soldado / guerra / armas*. Todo esto se puede ver en la última parte del diálogo:

*DIDO*

*Él es hecho. No más, ya no hay remedio  
de que nuestra palabra atrás se vuelva.*

*CARQUEDONIO*

*¿Por qué, señora? Por ardid de guerra  
puede pasar esa palabra, como  
dada para tener al enemigo  
algunas horas en descuido, mientras  
con tus fuertes soldados yo le pongo  
en el punto que he dicho muchas veces  
de matalle o morir honradamente.*

*FALERIO*

*Morir era lo cierto.*

*FENICIO*

*Y temeraria*

*la empresa fuera tanto, que me espanta  
vuestra prudencia, Carquedonio, en esto.*

*CARQUEDONIO*

*Difícil es la empresa, y por difícil  
Carquedonio desea ejecutarla.  
Ser temeraria niego, y os respondo  
que yo como soldado la conozco,  
y que vosotros no, como letrados.*

*FENICIO*

*Ya plásticos también somos nosotros.*

*FALERIO*

*Y, junta con las letras la experiencia  
de las cosas de guerra y de las armas...*

*FENICIO*

*...es de estimarse mucho más que sola.*

*CARQUEDONIO*

*No la tengo yo sola la experiencia,  
y quien dijere...*

*DIDO*

*Basta, [...]*

Dentro de esta primera escena del acto primero, se puede espigar otra estructura vertebrada por el endecasílabo con valor de diálogo. Se trata del que mantienen en soledad Carquedonio y Seleuco. En la práctica es continuidad del anterior, de ahí que el tema de la conversación gire en torno a la decisión de Dido de casarse con Yarbas. La trabazón de todo el diálogo es doble; por una parte, encontramos una antítesis semántica en la actitud que han tomado ambos con respecto a la decisión de Elisa. Carquedonio no está dispuesto a conformarse y propone que actúen sin dilación, mientras que Seleuco no está tan decidido y parece aceptar la conclusión de la Reina.

Por otro lado, hay algo en común entre los dos personajes y es que están enamorados de Elisa desde los tiempos de Tiro, aunque nunca habían manifestado sus sentimientos.

El diálogo se inicia con versos interjectivos que vienen a demostrar tanto en uno como en otro el asombro que les causa la decisión de Elisa; Carquedonio se refiere a la conclusión de la Reina y Seleuco completa la revelación del alma de Carquedonio hablando de la figura de Yarbas. Así queda completa la decisión de Dido, causa de la desazón de ambos personajes.

El parlamento de Seleuco se resuelve en un apóstrofe de carácter general, claramente antifeminista al decir: *¡Oh, femenil ingenio, cuán mudable!*, idea que responde a una concepción tradicional de la mujer en relación con el amor.

Al apóstrofe se sigue una estructura interrogativa que indica la extrañeza producida por el cambio, creando una antítesis entre el ayer y el hoy, es decir, entre Siqueo y Yarbas. También en ella volvemos a encontrar la nota antifeminista anterior, puesto que se completa el *mudable* que encontramos en el apóstrofe con la *mudanza[...]* *liviana* con la que remata Seleuco su intervención.

El parlamento de Carquedonio define un carácter. Revela una decisión que está dispuesto a llevar a cabo. Por eso, sus endecasílabos son rotundos, con cierta tendencia al empleo de palabras agudas como *así*, que aparece dos veces; *tú*, *aquí* que le confieren al endecasílabo una entonación muy marcada. Es el reflejo de un estado de ánimo.

Como Seleuco se sorprende de la determinación que quiere tomar Carquedonio, le hace ver a través de un campo interjetivo la dificultad de llevar a cabo su decisión, de ahí la anáfora del sustantivo *negocio* que supone, por su significado, la palabra que compendia todo el pensamiento de Carquedonio.

Como éste ve que Seleuco no se decide, lanza una serie de interrogaciones retóricas, cuya respuesta la veremos en otro acto, iniciándolas con la anáfora de *luego...luego* que viene reforzada a través del adverbio interrogativo *dónde*. Para no parecer insolente con respecto a Seleuco, suaviza al final su intervención comunicándole que le pondrá en conocimiento y en el momento oportuno de la resolución que vaya a tomar.

También encontramos otros medios a través de los cuales se mantiene la unidad y la tensión del diálogo. Así, las dos intervenciones interjetivas iniciales parecen estar trabadas por medio de una pregunta implícita con una respuesta explícita, porque la complementación de *en qué vino a parar* se encuentra en los dos versos iniciales puestos en boca de Seleuco.

Al mismo tiempo, percibimos en las dos intervenciones más largas de ambos personajes el empleo de un léxico distinto que refleja estados de ánimo no totalmente coincidentes. Seleuco se manifiesta atraído por el sentimiento que veía en Elisa una vez desaparecido Siqueo y eso es perceptible por medio de *lágrimas, ardientes suspiros, tantos juramentos*, a los que se opone *mudanza tan liviana*.

Sin embargo, Carquedonio está pensando más en sí, como si la actitud de la Reina le doliera más que a Seleuco y su lengua no refleja sentimiento de ninguna clase, sino que expresa un estado de indignación como puede apreciarse en *armada gente, gobierno, fuertes manos* incluso cuando dice *aunque se pierdan las amadas vidas*. Parece como si el autor nos estuviera presentando a dos personajes militares y cortesanos que ven de distinta manera la decisión de la Reina:

#### CARQUEDONIO

*¡Ved el bizarro espíritu de Elisa*

*en qué vino a parar!*

SELEUCO

*¡En sujetarse  
a un bárbaro tirano aborrecible!  
¡Oh, femenil ingenio, cuán mudable!  
¿Quién que viera sus lágrimas, oyendo  
sus ardientes suspiros y palabras  
con que su castidad a su Siqueo  
con tantos juramentos consagraba,  
creyera una mudanza tan liviana?*

CARQUEDONIO

*Seleuco, es menester que esto se evite.  
No conviene que pase así este caso,  
siendo yo cabo de la armada gente  
y tú de la ciudad. En su gobierno  
aquí se empleen nuestras fuertes manos,  
aunque se pierdan las amadas vidas,  
pues será así perdellas, granjeallas.*

SELEUCO

*¡Páreceme negocio tan difícil  
el poder remediar este negocio,  
puesto en el fuerte punto en que le vemos...!*

CARQUEDONIO

*¿Luego así ha de quedarse? ¿Luego Yarbas*

*ha de venir a ser rey nuestro? ¿Dónde  
cada cual de nosotros pretendello  
con razón y justicia tanta puede?  
Yo te daré de lo que hubiere parte.  
A trabajar cuanto pudiere parto  
sobre este intento tan forzoso y justo.*

El diálogo que mantienen al principio de la escena segunda del acto segundo Ismeria y Seleuco es interesante, porque en él se ve el vínculo que existe entre ambos; son amantes. Sin embargo, ahora Seleuco se siente en la obligación de descubrir sus verdaderos sentimientos a Ismeria. Pero dado lo delicado del asunto, no lo hace directamente, sino que precisa de una intervención que se considera necesaria para el desarrollo del contenido. Ésta es precisamente la parte que nos interesa comentar.

En el punto de partida sorprendemos a la camarera de la Reina muy extrañada por la actitud de su amante. Éste no se alegra al verla, sino que su semblante denota tristeza y está contrariado por algo que la joven ignora.

Hay palabras reticentes cruzadas entre ambos. Cada uno está pensando en cosas distintas; por eso no se ponen de acuerdo hasta que Seleuco decide ser claro y confesarse a Ismeria.

Para empezar le ruega que mantenga la atención a las palabras que va a oír y sobre todo que tenga serenidad y valor ante la confesión que le va a hacer. Este largo preámbulo alarma a la amante y la entristece, pero está dispuesta a que su enamorado revele lo que le atormenta.

El inicio de este diálogo está perfectamente trabado a través de la repetición de palabras, algunas de ellas de gran relevancia semántica como son *maravilla* y *tiempo*. Ahora bien, ésta segunda tiene un mayor interés, puesto que Ismeria termina su intervención con ella y Seleuco la retoma para contradecir a su interlocutora y exponer su propio punto de vista. También es digna de mención la antítesis que hay en *es el estar así / no estar, señor, así*:



*ISMERIA*

*Si por los graves casos del gobierno,  
y en ocasión tan grave cual se ofrece,  
es el estar así imaginativo,  
no es maravilla; antes lo fuera grande  
no estar, señor, así, siendo tan grande  
maravilla la que en la Reina ha hecho  
el tiempo.*

*SELEUCO*

*El tiempo no, mi adversa suerte.*

Conforme avanza el diálogo entre Seleuco e Ismeria, ambos juegan con las palabras, uno para no revelar de golpe la situación personal que le atormenta, la otra para exponer directamente la pasión que siente por el cortesano. Las reticencias encontradas en sus intervenciones hacen necesario que esta antítesis personal ante el mismo motivo, el amor, se resuelva de la manera más compacta posible.

Esto explica la cantidad de repeticiones de palabras. Unas se encuentran al pie de la letra como es el caso de *esperanza*, otras tienen un valor paronomásico, *sentirás / siento*, *humano / humana*, pero todas ellas, adopten o no la forma de quiasmo como el que encontramos entre *obras* y *palabras*, lo que quieren conseguir es que el texto avance con seguridad, sin dejar resquicio. Desde el punto de vista formal en Ismeria encontramos un tipo de repeticiones que son distintas de las empleadas por Seleuco. En Ismeria la repetición de *esperanza* confiere al texto una visión alegre y confiada mientras que las empleadas por Seleuco, *sentirás / siento*, revelan una mayor inquietud; es más, ambos emplean la misma palabra, Ismeria en grado superlativo cuando dice *gozosísima* y Seleuco la retoma utilizando *gozo*, pero afirma que es lo contrario lo que siente dentro de sí. Pero tanto en un caso como en otro el resultado es el mismo.

Esta segunda parte se cierra con una antítesis que sirve de punto de partida para la última del diálogo. Se trata de la importancia que adquiere el sustantivo *daño* acompañado de los posesivos *mi*, *mío* que definen la actitud de Seleuco: *mi lengua*, *daño mío*, *mi daño*. Es en el pronominal posesivo donde recae toda la fuerza de la intervención final de Seleuco. Por eso, el contenido de los últimos versos están compendiados en la primera palabra que dice Ismeria, *infortunio*, y que sirve para iniciar el final del texto.

La retórica utilizada por Virués está en la misma línea de todo lo que venimos diciendo. Encontramos repeticiones, *muerte*, *punto / puntos*, pero el sintagma bimembre que más nos interesa, porque lo repite hasta la saciedad es la unión de dos verbos que forman parte de la fraseología amorosa, *desear* y *amar*. En Seleuco aparecen en la posición *desear-amar*, mientras que Ismeria prefiere la inversión, es decir, *amar-desear* cuando va referida a sí misma, pero no olvida el orden *desear-amar* cuando con estos verbos se refiere a Seleuco. Es indudable que este juego no es gratuito. Supone una premonición que Ismeria prevé cuando termina con cuatro versos en los que encontramos el empleo de un léxico personal que define su situación angustiada, *mortal congoja*, *padezco*:

*ISMERIA*

.....

*[...], como de cuanto  
espero de tus obras y palabras.*

*SELEUCO*

*Palabras hasta aquí fueron sin obras  
las que en mí tuviste; obras ahora  
sin palabras serán.*

*ISMERIA*

*Ésas espero,*

*y esta mi vida tuya en su esperanza  
sustento gozosísima, y ahora  
más que jamás, que según pienso, al punto  
ha ya llegado esta esperanza rica  
de acabar ella y comenzar mi gloria.*

### *SELEUCO*

*Cuanto se engañe el pensamiento humano  
en humanas pasiones, aquí puede  
verse bien claramente, Ismeria. Al punto  
que tu piensas de gozo que ha llegado,  
es lo contrario, y créeme, señora,  
que lo que sentirás cuando declare  
esto que digo, ya yo ahora tanto  
lo siento, que no sé cómo aclararlo;  
pero ha de ser tu profecía cumplida,  
forzosamente, en tu divino aviso.  
Recoge, te suplico, tu cordura,  
y el heroico valor de que dotarte  
el cielo quiso, que será importante,  
según lo es el riguroso trance  
en que está ya resuelta de ponernos  
mi lengua, en daño mío muda un largo  
tiempo, y ahora un breve espacio suelta  
asimesmo en mi daño.*

*ISMERIA*

*¿Qué infortunio*

*a Ismeria triste se le ofrece ahora  
que tan triste preámbulo requiere,  
no habiendo de tu lengua a mis oídos  
necesidad de exordios, sino sólo  
con llaneza decir verdades puras?  
Y desta suerte te suplico digas,  
sin deternerme más ni prevenirme,  
tu llana voluntad, que llanamente  
la vida ofrezco en cumplimiento della.*

*SELEUCO*

*Y a quien tan llanamente ofrece tanto,  
¿podré decille yo cosa que sea  
menos de aquello que desea y ama?*

*ISMERIA*

*No amo ni deseo más de aquello  
que tú desea y amas. No te impida  
respeto alguno mío tu contento,  
que es solo lo que amo yo y deseo.*

*SELEUCO*

*Mi muerte, pues, puedes decir ahora  
que deseas y amas, pues la muerte*

*ahora yo solo deseo y amo.*

*ISMERIA*

*No me suspendas más, señor, te ruego,  
el declararte, que es mortal congoja  
lo que padezco, y cada punto crece  
mil puntos, dilatando lo que espero.*

También es digno de mención el diálogo que mantienen en la última escena del acto segundo Delbora y Carquedonio. En cierto sentido es complemento del anterior, aunque cada uno tiene su propia autonomía.

Carquedonio y Delbora se quedan solos en escena e inician una interesante conversación personal a través de la cual se van a resolver varias cuestiones fundamentales. Por lo pronto, Delbora se da cuenta que Carquedonio tiene algún problema y que debe ser grave, porque se siente extrañamente afectado; naturalmente, ella quiere saber cuál es la razón que le ha conducido a semejante situación al tiempo que se sincera con él descubriéndole su amor, que nunca había revelado. Por su parte, Carquedonio le manifiesta que tiene puesto su corazón en otra mujer; Delbora está interesada en que le revele la identidad de la persona que ama y esa revelación es la que permite la larga intervención final de esta estructura.

Le dice que ha estado siempre al servicio de Dido y que, incluso, pertenece a su propia casa, si bien manteniendo siempre las distancias entre la que es hija de un rey y su propia persona; la amaba en secreto.

A la muerte de Siqueo, creyó que el camino se le allanaba y empezó a alimentar esperanzas y esa es la razón por la que se puso al servicio de la Reina desde el primer momento. Como comandante, organizó la armada que había de llevar a Elisa a su nuevo destino, creyendo así que ella le recompensaría con su amor. Pero el destino había trazado otro camino bien distinto para Elisa una vez hubiese llegado a Cartago. Lo normal es que como reina se interesara por ella el rey Yarbás de Mauritania y por razón de estado se ve en la obligación de acceder a su petición.

En el punto de partida, la intervención de Delbora revela su capacidad intuitiva al percibir en Carquedonio que algo le ocurre en su interior y que debe ser algo no muy bueno. Esto explica la presencia de palabras que crean un campo semántico negativo como *aflige*, *desgusto*, *doliente*. El carácter escrutador de Delbora también se refleja a través de la antítesis, un poco compleja, *vuestro divino espíritu-alma*.

La respuesta de Carquedonio está férreamente trabada a través de repeticiones, unas anafóricas, otras paranomásticas, que crean una especial densidad que refleja la dificultad que siente Carquedonio para sincerarse. Son *corresponderos / respondiera*, *felices / felice / infelicísimo*, *quiere / quiere*:

#### *DELBORA*

*No es posible, señor, sino que aflige  
vuestro divino espíritu algún nuevo  
desgusto, pues demás de que en los ojos  
lo mostráis claramente, yo en el alma  
lo siento, sin saber de qué; de suerte  
que concluyo ser causa clara y cierta  
estar su vida, que sois vos, doliente.*

#### *CARQUEDONIO*

*Carísima Delbora, si pudiera  
corresponderos como sé que debo,  
yo respondiera a vuestro tierno afeto  
con otro que sin duda le igualara,  
y ambos felices fuéramos. Mas quiere  
el ordinario proceder del mundo  
que nadie pueda ser felice y quiere  
el asoluto disponer del cielo*

*que en esto infelícísimo yo sea.*

La segunda parte del texto está trabada gracias a una serie de recursos que son muy parecidos entre sí, puesto que son variantes de las repeticiones. Sin embargo, vamos a tener en cuenta en primer lugar la importancia y el desarrollo que adquiere la antítesis que supone una llamada de atención por medio de un juego conceptual como el que existe en estos versos: *porque muero. / Muero vivo al tormento y agonía, / vivo muerto al descanso y al consuelo*. Pero, al mismo tiempo, esta antítesis permite abarcar a otra de naturaleza abstracta pero que refleja una realidad y un deseo. La realidad se encuentra en *tormento y agonía* y el deseo en *descanso y consuelo*. Hay una tendencia a condensar las anáforas en el comienzo de la intervención de Carquedonio. Así, su largo parlamento va a estar perfectamente estructurado mediante el empleo de una variedad de repeticiones. Encontramos repeticiones de palabras, *pesadumbre, puede, dio*; hallamos repeticiones que son paranomásticas, *daño / dañador / dañar, muero / muerto / muerte, viudez / viuda, desear / deseaba*; también percibimos repetición de palabras cuyos elementos se encuentran invertidos, incluso alguno de ellos puede perderse como *sólo yo / yo sólo / yo*; asimismo, aparecen repeticiones que tienen un visible valor paralelístico y le confieren al texto un cierto ritmo como pueda ser las cinco veces que se repite *le di* o las tres veces en que aparece *de mis*; es muy interesante la anáfora que encadena nada menos que cinco versos y que se inicia con el *en* que ya había sido anunciado en el verso que sirve de punto de partida a la misma. Esta anáfora también crea una estructura indudablemente paralelística y contribuye al mantenimiento de un ritmo.

Un poco por todas partes aparecen, sin la intencionalidad de las repeticiones, otros recursos como el polisíndeton que encontramos en el verso *Por un sueño o visión, o cierta o vana*; la presencia, poco después, de una interrogación retórica que sirve para marcar una intencionalidad tonal, *¿de qué sirve cansaros y cansarme?*; a veces, se recurre a la hipérbole cuando el autor dice *mil infiernos de pena he padecido* o bien el verso aliterativo con el que se cierra el diálogo, *mi fiero intento en rigurosa furia*:

*DELBORA*

*El daño ya le sé y le siento. Ahora,*

*que sepa el dañador que dañar puede,  
¿qué pesadumbre puede dar que sea  
mayor que la que es ya? Y si mayor fuese,  
buena podría ser, si acaso es cierto  
que un inmenso pesar quita la vida.*

### CARQUEDONIO

.....

*Pero, quiero, carísima Delbora,  
satisfaceros ya la triste historia  
contándoos de mi amarga vida y muerte.  
Después que el impío Pimaleón, avaro,  
con sacrílega mano, injusta causa  
dió de amarga viudez a Elisa Dido,  
con mano poderosa Amor tirano  
a mí causa me dio de eterna pena,  
levantando mi altivo pensamiento  
a ser consuelo de la triste viuda,  
sucediendo en su tálamo a Siqueo.  
esto esperando yo, fundado en que era  
en sangre deudo de la misma Elisa,  
en cargo el principal de los Fenices,  
en hacienda igual casi a su Siqueo,  
en favor a quien ella más estimaba,  
en amor a quien más mostró tenelle,  
y al fin, según mi pensamiento, en todo*



*justo a lo que ella desear podía,  
y yo tan vivamente deseaba;  
para lo cual abierto vi el camino  
.....  
Por un sueño o visión, o cierta o vana,  
Elisa se movió a salir de Tiro,  
huyendo del hermano rey tirano,  
con el tesoro de Siqueo y suyo,  
que era lo que él con ansia pretendía;  
para lo cual de sólo yo fiaba  
yo sólo le di el modo, le di el orden,  
le di el favor, le di la armada toda,  
de que yo general era, y en suma,  
con amigos, hacienda y con persona,  
le di su intento en todo conseguido,  
pensando yo tener el mío tan cierto  
cual desto puede colegirse. [...]*

*.....  
Mi triste y larga pena brevemente  
como mandastes os he dicho. Ahora  
os suplico me deis licencia para  
que vaya do me lleva arrebatado  
mi fiero intento en rigurosa furia.*

Otro diálogo que merece nuestra atención es el que sostienen Dido e Ismeria en la escena segunda del acto tercero, en tanto en cuanto en él y a medias tintas se adelanta la catástrofe de la tragedia.

Dido confiesa a su interlocutora la situación por la que está pasando sin revelar la última verdad que anida en su corazón. Le dice que la decisión que ha tomado es fruto de la fuerza y la razón de estado. Ismeria que no capta el auténtico sentido de sus palabras le pide que sea más explícita. Ella intuye que la Reina todavía ama a su marido Siqueo y, en consecuencia, ha tomado una determinación que se le escapa. Pero la Reina rehuye una respuesta directa a su proposición.

En esta estructura dialogada, como a través de ella Dido expresa su pensamiento, encontramos elementos dispersos que adquieren un valor lírico, puesto que reflejan o un sentimiento o un estado de ánimo. Por ejemplo, hay un contraste entre las acciones de la Reina, *huí-vencí-fundé* y la solución catastrofista en que estos tres actos desemboca, *como el mundo amarga guerra sea*. Más adelante, Dido revela a Ismeria aspectos que están relacionados con la fe y el amor y, al descubrir su alma, da lugar a una vibrante evocación lírica de la fuerza del amor, porque él levanta *pasiones mortales, miserables, / con pesados afetos, viles, bajos*. Pese a todo, el diálogo se lleva la parte del león, siendo su análisis una parada obligada.

La estructura de este texto está perfectamente trabada mediante una serie de recursos que entran dentro del campo de la repetición. En algunos casos, la repetición, sea anafórica o no, permite la ligazón de estructuras amplias y, al mismo tiempo, hace avanzar el verso; en otros casos, la repetición es solamente versal y lo que hace es comunicarle una mayor coherencia.

Quizá una de las palabras claves del texto sea *pensamiento*, que en dos ocasiones aparece en boca de Dido y como un simple remedo, corroboración de las palabras de la Reina, está puesta en boca de Ismeria. Esta palabra la consideramos clave porque está reflejando un estado interior de Dido como consecuencia de la decisión que ha tomado y que Ismeria va a entender a medias.

Sin lugar a dudas, las palabras que adquieren en el texto una mayor fuerza y que se repiten infinidad de veces a lo largo del mismo son *fe* y *amor*. Unas veces, aparecen aisladas, acompañadas de un pronominal, *tu, mi, otra, esta*; pero también las hallamos asociadas constituyendo un férreo sintagma. No siempre la palabra *fe* significa lo mismo. La primera vez que aparece puesta en boca de Dido hace alusión a la confianza que tiene depositada en Ismeria a la que va a hacer partícipe de una confesión personal,

pero la mayoría de las veces la *fe* radica en la propia Dido, sobre todo cuando la relaciona con su marido muerto.

Lo mismo ocurre con la palabra *amor*. La primera vez que aparece revela el cariño que la Reina siente por su camarera, pero en todos los demás casos el *amor* está relacionado con la pasión que en un tiempo sintió y aún siente por Siqueo. Esto explica la aparición del primer *pero* que sirve para oponer *fe* y *amor* en Ismeria a *fe* y *amor* de la Reina hacia su marido muerto: *Pero otra fe, pero otro amor más fuerte / mandan, obligan, fuerzan que así sea.*

Hay una repetición que traba varias estructuras; en concreto, cuatro. Es la conjunción adversativa *pero* que suele iniciar el verso y que en el primer caso aparece asindéticamente, encerrando, por tanto, el mismo valor, *Pero otra fe, pero otro amor*. A través de esta conjunción, se manifiesta una especie de contrariedad en la expresión del contenido. Es como si cada uno de los cuatro versos que inicia pusiera una pequeña objeción que puede ser fácilmente vencida.

Existen otras repeticiones que tienen menos valor que las hasta aquí citadas, no obstante ayudan a mantener la unidad temática de la conversación. Nos referimos al adverbio temporal *ahora* y a la expresión adverbial *sin duda* que cuanto hace es manifestar una certeza. Menos importancia tiene la repetición de *mayor* mientras que sí adquiere un valor semántico importante la paranomasia formada sobre el verbo “encubrir” que, en ocasiones, afea un poco el texto. La importancia del significado de este verbo en el texto que nos ocupa es evidente, puesto que Dido que ha mantenido muchas cosas en secreto se va a sincerar con Ismeria y, al mismo tiempo, Ismeria va a encubrir cuanto la Reina le revele.

El comienzo del diálogo es interesante, pues cuatro versos se forman con un pretérito perfecto fuerte creando un ritmo muy marcado. Estos cuatro primeros versos son asindéticos y además perfectos, ya que todos los elementos están en el mismo verso y cada verso tiene su propio contenido. Por lo tanto, existe autonomía versal y semántica.

No quedaría completo nuestro análisis del texto, si no hiciéramos referencia a otros recursos de escaso valor. Uno de ellos es la anáfora, presente en el verso que está trabado por *punto* o en el que está vertebrado por el sintagma *a pura fuerza / a fuerza pura*. En un momento concreto, encontramos versos asindéticos como *pasiones*

*mortales, miserables, / con pesados afetos, viles, bajos* o bien el asíndeton de verbos como es el caso de *mandan, obligan, fuerzan*. También se da el polisíndeton que une y hace progresar dos versos; un polisíndeton reforzado mediante la anáfora de la preposición *por* tal y como se puede apreciar en *por ella, y por tu vida, y por el siglo, / y por la fe y amor de tu Siqueo*.

Como se están manifestando estados de ánimo en diversos momentos, el alma se encrespa y el personaje no tiene más remedio que emplear el apóstrofe para marcar el estado interior que le domina. Eso es lo que hace Dido en dos ocasiones: cuando nos dice *¡Ay, mi Siqueo* y *¡Ay, Ismeria querida*.

Estamos en presencia de un diálogo muy personal, casi una confesión. Por eso esta estructura dialogada, al reflejar una situación que es penosa, recurre a elementos líricos aislados y por eso en determinados versos el adjetivo presenta un gran valor. Una muestra de este diálogo es la conformada por los siguientes versos:

#### DIDO

*Huí el rigor del homicida hermano,  
vencí trabajos de la mar airada,  
fundé ciudad a mi querida gente,  
pensé gozalla en paz suave y dulce,  
mas, como el mundo amarga guerra sea,  
en ella al fin paró mi pensamiento.*

.....

*sin que te haya encubierto cosa alguna  
hasta este punto, punto amargo y triste;  
a pura fuerza, a fuerza pura, ahora  
como a todos te encubro, Ismeria, cosa  
que a todas aventaja en importancia,  
y a tu fe y a mi amor sin duda veo*

*hacer agravio grande en encubrilla.*

.....

*ISMERIA*

*¿Mayor fe que la mía? Dos agravios  
ahora siento: el uno en encubrirme,  
como dices, señora, el pensamiento,  
otro en hacer mi fe menor a alguna.*

*DIDO*

*¡Ay, mi Siqueo, si la fe debida  
a mi amor y a tu amor no es la más alta,*

.....

*Pero otra fe, pero otro amor más fuerte*

.....

*Pero no puede ser, porque es sin duda*

.....

*Pero en mí ni mortal pasión ni afeto*

.....

*Pero si con la fe tan conocida*

.....

El breve diálogo que tiene lugar en la escena segunda del acto cuatro entre Ismeria, Magordio y Clenardo tiene interés en tanto en cuanto nos visualiza los pasos que va a seguir Yarbás hasta encontrarse con el cuerpo sin vida de Elisa.

Ismeria da las órdenes a Magordio y Clenardo acerca de todo lo que deben hacer ante la llegada del Rey. Dido ordena que Clenardo reciba a Yarbás y a sus

acompañantes en la puerta que se abre a la plaza -que no puede estar cerrada para nadie- y que lo acompañe hasta la plaza. Allí, en la plaza, será recibido por Magordio, la Corte, el Consejo y todos los sacerdotes del templo. Y todos ellos lo conduzcan hasta la puerta del templo que sirve de palacio de la Reina -o como dice el autor de *retrete y capilla*-. En resumen, lo que la Reina ordena es que tanto Magordio como Clenardo hagan de embajadores y acompañen al Rey hasta el lugar fijado por ella.

En este texto encontramos el desarrollo de una orden que tiene que ser ejecutada con gran exactitud. Esto implica que al carácter imperativo de dicha orden se una un trayecto que ha de ser seguido obligatoriamente por una comitiva. Por eso, no debe extrañarnos que el verbo “mandar” aparezca en cinco ocasiones, creando una paronomasia, a veces no muy acertada como la que percibimos en el verso *que a mandaros llamar salía mandada*, pero que tiene una estrecha relación con la ineludible obligación de los cortesanos de ejecutar el mandato de la Reina; mandato que viene reforzado por la aparición en tres momentos de *orden-ordena* que tiene casi un valor de sinónimo.

Pero también hallamos una idea clara de movimiento. Una comitiva se tiene que trasladar de un punto a otro junto a la puerta, a la plaza y al templo. Aparecen una serie de palabras repetidas que están relacionadas con la idea de lugar. Nos referimos al adverbio *donde* que en tres versos tiene un valor relativo, con él hay que relacionar el verbo “llegar” que también se repite y “guiar” en el sentido de acompañar a alguien en un trayecto. Por consiguiente, las repeticiones de palabras que espigamos en este diálogo, sean anafórica o paronomásicamente, están relacionadas con los dos campos semánticos que hay en él y que son una orden y su ejecución. Y para que ésta última sea llevada a cabo es necesario un desplazamiento de fuera a dentro en la persona del Rey y su séquito:

*ISMERIA*

*Hálloos, señores, oportunamente  
que a mandaros llamar salía mandada.*

*MAGORDIO*

*Y serlo deseábamos nosotros  
en la ocasión notable que se ofrece,  
de manera que sólo a procurallo  
aquí venimos con cuidado grande.*

*CLENARDO*

*¿Qué nos mandáis por orden de la Reina?*

*ISMERIA*

*Manda, señor, la Reina que se junte  
en la puerta por donde Yarbas entra  
con vos toda su guardia, y que sea abierta  
sin que a nadie se cierre ni defienda,  
y que por vos el Rey guiado sea  
hasta esta plaza deste templo, donde  
Magordio con los grandes y el Consejo  
y todos los ministros deste templo  
le esté aguardando, y le reciba y guíe  
hasta este puesto, donde a los ministros  
orden se da que, en siendo el Rey llegado,  
lleguen ellos a abrir aquella puerta  
del retrete y capilla de la Reina,  
donde ella quiere recibir a Yarbas.  
Y esto es lo que a Magordio y a Clenardo  
por mí la Reina ordena.*

## MAGORDIO

### *Obedecida*

*será puntualmente como manda.*

Aunque la tragedia que nos ocupa no es muy pródiga en efusiones líricas, sí tiene la ventaja de que dicha vertiente es bastante variada, presentando aspectos del lirismo que, siendo secundariamente distintos, se complementan. Así, encontramos fragmentos líricos puros que reflejan un estado de ánimo; hay otros que sirven de contrapunto a una estructura narrativa dentro de la cual están inmersos; unos terceros adquieren carácter de lamento con la utilización de una lengua afectiva que, en ocasiones, por el abuso de la interjección puede pecar de cierto retoricismo; también, aunque no esté muy representada, tendremos en cuenta la estructura descriptiva tanto referida a personas como a situaciones o cosas; sin contar que el auténtico lirismo forma parte de los coros que se verán en su momento.

La primera muestra de endecasílabo con valor lírico manifestando un estado de ánimo la encontramos en medio del relato de Ismeria, escena segunda del primer acto, donde cuenta la aparición del espectro de Siqueo a su esposa para darle órdenes futuras, no sin antes revelarle quién lo había asesinado. Como no podía ser de otra manera, la visión de su marido muerto, cubierto de sangre y destrozado, causa una profunda impresión en el ánimo de Elisa. Siente una profunda ansia y congoja que echa a volar en sollozos y lágrimas; también siente un cierto temor y, en consecuencia, continuamente se lamenta o como dice el autor pronuncia *mil tristes endechas*. Por lo tanto, este pequeño fragmento es el fiel reflejo del alma rota de Dido desde el momento en que conoce la muerte alevosa de su amado esposo y decide vivir con un corazón sin hambre.

Algunas de esas endechas no están en boca de Elisa, aunque sean sus labios quienes las transmiten, pues la primera que encontramos y que empieza *¡Oh, dulcísima Elisa, esposa mía* es dicha por Siqueo cuando Dido se encuentra en un estado de vigilia. Leamos el fragmento:

*despertándome ansiosa y congojada,*



*y la visión pintándome admirable,  
con sollozos, y lágrimas y espantos,  
palabra por palabra, referidas  
me fueron cuantas dijo su Siqueo;  
y las mismas, mil veces le he escuchado,  
en mil triste endechas y lamentos  
con que a su esposo de ordinario llora.*

El último diálogo habido entre Ismeria y Carquedonio es de naturaleza lírica y encierra la premonición de acontecimientos futuros. Carquedonio va a abrir su alma a Ismeria, la situación interior en la que se encuentra a causa de una decisión personal de la Reina como respuesta a la embajada de Abenamida.

Sabemos que desde la época de Tiro Carquedonio estaba enamorado secretamente de Dido, pero, al contraer ésta matrimonio con Siqueo, es muy probable que nuestro personaje adormeciera o abandonara cualquier pretensión. Esta circunstancia va a cambiar tras la muerte violenta de Siqueo y casi con toda seguridad despertaron en él las esperanzas de antaño. Esta situación es necesaria para entender el sentido último de esta escena lírica.

Una vez asentados en el norte de África y fundada la ciudad de Cartago, es de suponer que Carquedonio mantuviera sus ilusiones, pero algo se iba a interponer en sus pretensiones. Nos referimos a la petición de mano ofertada por el rey Yarbas y entregada en comisión al embajador Abenamida, que supone el comienzo de la tragedia.

De nuevo, cae sobre el desgraciado enamorado la misma tesitura en que se encontró antaño, si bien esta vez con la herida más profunda, ahondada por el tiempo, el servicio prestado a Dido y la nueva circunstancia. Nada tiene de extraño que este hombre exponga a los ojos de los espectadores cuanto pasa en su interior y lo haga como un desahogo de su alma en la confesión que tiene con Ismeria. Como es lógico, la situación de Carquedonio no es demasiado buena, de ahí que lo veamos en una

especie de exaltación muy próxima a la locura, pues sabemos la determinación que va a tomar y que le conducirá a la muerte.

Parece que en el comienzo se lamenta de la ingratitud de la Reina para con él, ya que nos dice que a ella ha entregado su *fe*, su *amor*, sus *servicios*, lo que es cierto y que tiene como recompensa un *galardón* inesperado, un *fin* que no esperaba y un tipo de *paga* que no cree haber merecido.

El autor cierra la primera interrogación retórica, a través de la cual nuestro enamorado revela su alma a Ismeria, mediante dos versos perfectos que dan fe de la voluntad de Carquedonio hacia la Reina y de la respuesta impensada de ésta; están resueltos a través de un polisíndeton y de un asíndeton que sirven para cerrar perfectamente el comienzo de esta escena:

*a mi fe y a mi amor y a mis servicios  
tal galardón, tal fin, tan triste paga?*

Naturalmente, la consecuencia de ese juego encuentra su paradigma en un verso de la segunda interrogación, *vanas esperanzas lisonjeras*.

Como se refleja un estado de ánimo nacido de algo que está relacionado con el amor, es lógico que el autor lo refleje mediante palabras abstractas que dan al texto un sentido profundamente apenado, *martirio*, *pena*. Quizá esta intención se nos escape, porque se han elegido dos interrogaciones retóricas que, a pesar de tener un interlocutor que es Ismeria, no van a encontrar su refrendo. Son producto de la exaltación de Carquedonio y esto es lo que capta la camarera al decirle que se sosiegue y que en estos momentos difíciles manifieste una virtud que siempre le ha caracterizado, la prudencia.

Como no podía ser de otra manera, el infeliz enamorado se subleva ante la propuesta de Ismeria. Se encuentra en tal situación que no puede ser prudente y nos dice, siguiendo una honda tradición, que en los casos de amor cuando éste está dominado por la pasión, la prudencia no puede existir. Aprovecha Carquedonio la respuesta de su interlocutora para describirnos de un modo solemne y arrebatado el amor que siente por la Reina. Hay una actitud creciente en los primeros versos,

manifestada por medio de la *furia* y la *tormenta* y una actitud decreciente en los versos siguientes a través de *ruina* y *daño*. El contrapunto está perfectamente conseguido. Los adjetivos y verbos que acompañan a *furia* y *tormenta* son apasionados y violentos: *prende, abrasa, vuela, deshecha, irreparable, sorbe*; reflejan a la perfección la locura amorosa que se ha apoderado de su pensamiento. Son versos dotados de una rica retórica a la altura de la actitud ofrecida por Carquedonio. Y lo mismo ocurre en los versos donde se refleja su estado de ánimo decreciente, pues el asíndeton con el copulativo negativo *ni* marca a la perfección el desánimo que se ha apoderado de él y que el autor evidencia diciéndonos *ni prudencia, ni valor, ni fuerzas / bastan*.

*Piensa que es furia de repente, fuego  
que prende, abrasa y vuela en un momento,  
que es tormenta deshecha, irreparable,  
que en un punto me sorbe en el abismo;  
que es súbita ruina, inesperada,  
do el daño va tan junto con la causa  
que ni prudencia, ni valor, ni fuerzas  
bastan para evitar la menor parte.*

Al ver Ismeria la situación tan lamentable en que se encuentra Carquedonio, le pide que manifieste su dolor, que abra su pecho, pues ella comprende la tesitura en que se encuentra y la dificultad en que se resuelva favorablemente. Y, por supuesto, Carquedonio va a responder minuciosamente a la propuesta de Ismeria.

En una lengua en ocasiones retórica, arrebatada a veces, intimista, si su estado de ánimo es depresivo, va a contarnos todas las vicisitudes de su callada vida amorosa. Él mismo nos dice que hizo mil obras heroicas para llevar a buen término la esperanza que anidaba en su corazón. Y estaba casi seguro de conseguir lo que se había propuesto. Pero, inesperadamente, todo cambia y en dos interrogaciones retóricas nuestro personaje vuelve de nuevo a manifestarnos lo que sucede en su interior, lo que ha supuesto para él la pérdida de una ilusión alimentada con su propia fuerza. Nada

mejor lo refleja que la serie enumerativa con la que empieza la primera interrogación, *¿qué niebla, qué granizo, qué furiosa / piedra, qué tempestad?* La fuerza del ritmo, la anáfora del *qué*, el significado de los sustantivos dan testimonio del estado de desesperación en que se encuentra:

*¿qué niebla, qué granizo, qué furiosa  
piedra, qué tempestad me le destruye,  
me le arrebató y lleva de las manos?  
Pero, ¿manos serán de Carquedonio  
las que defenderán tan flacamente  
fruto tal, y que a ellas fue entregado  
por las mismas de amor? No quiera el cielo,  
no quiera el mismo Amor cosa tan fea,  
tan indina a mi honor, tan rigurosa,  
y tan llena de muerte irreparable.  
Ismeria mía,*

Naturalmente, ha de encontrar una solución a esta situación desesperada; no está dispuesto a que nadie le arrebatase lo que cree que le pertenece, el amor de la Reina. Así se lo comunica a Ismeria y llega a la conclusión, después de mostrar al espectador lo más profundo de su alma dominada por la pasión de amor, que es la guerra contra Yarbas el único recurso que le queda.

La confesión de Carquedonio causa un profundo dolor en Ismeria. Ésta le dice que está de acuerdo con la decisión que toma y que siempre la encontrará de su lado; Carquedonio recibe cumplida obligación de ayuda por parte de su interlocutora.

Este diálogo es extrañamente lírico. Por una parte, se manifiesta exultante sobre todo cuando nos dice que lo que vive es un infierno de amor y, por otra, nos da la impresión de que cae en la desesperación y su alma se hace depresiva; en ese contrapunto de euforia y depresión se manifiesta el espíritu de Carquedonio y se hace

realidad a través de un ritmo variado y de una lengua acompañada de un léxico estrechamente vinculado al motivo que origina esta confesión, poniendo un contrapunto poético, de belleza a los largos fragmentos narrativos que constituyen buena parte del núcleo de la tragedia.

El segundo fragmento lírico en que se manifiesta un estado de ánimo no alcanza la intensidad del primero. Nos evidencia que el personaje central, Seleuco, no es tan apasionado como Carquedonio o que su amor por la Reina es de una naturaleza más mesurada, más política, más cortesana. En esta escena, Seleuco le descubre a Pirro su estado de ánimo; le revela la impresión que le ha producido la decisión de Dido, puesto que él también había alimentando esperanzas.

Parece que a Seleuco se le ha despertado su pasión amorosa desde el momento en el que la Reina le ha comunicado al embajador Abenamida que está dispuesta a contraer matrimonio con Yarbás. Al comienzo del texto, sentimos que Seleuco va a manifestar un pensamiento arrebatado, violento, fruto de la pasión sentida por Dido cuando nos dice en un verso polisindético *segunda vez, y tres, y cuatro, y ciento*, pero poco a poco se va perdiendo a través de la lengua empleada, de la manifestación de una serie de consideraciones que muestran al diplomático o al político y ocultan al enamorado cuando habla de *decoro y respeto*. El decoro y la medida encierran el alma en una tiránica cárcel privándola de su albedrío. Aunque nos dice que ha aumentado tanto su dolor que ya no puede encubrir cuanto encierran sus entrañas, sus palabras no tienen fuerza; falta la hondura necesaria.

Es verdad que las repeticiones abusivas que encontramos tanto en la respuesta de Pirro como en la de nuestro personaje comunican un cierto prosaísmo en la expresión de su sentimiento. Llama la atención que Seleuco hable de que la decisión de la Reina va a causar su muerte, si bien no dice por qué procedimiento o al menos no se lo quiere comunicar a su interlocutor. Es muy posible que al final cuando habla de *tormento* y de *tormenta tan fiera y rigurosa* hubiera estado a punto de una confesión, mas la entrada de Ismeria lo impide, no alcanzando, definitivamente, su confesión la precisión, fuerza y belleza de la de Carquedonio.

Es indudable que Carquedonio y Seleuco son dos personajes distintos. El segundo parece más reflexivo y el primero más apasionado; es cierto que ambos van a tomar la misma decisión y van a encontrar la muerte juntos, pero el autor ha querido marcar un

claro contrapunto entre el amor sentido por Carquedonio y el manifestado por Seleuco. Curiosamente, el primero cierra el acto inicial de la tragedia y el segundo se abre con la declaración de Seleuco. Este efecto no es fruto del azar, sino que es algo perfectamente pensado, siendo solamente el coro quien rompe dos escenas que tienen una estrecha unidad.

En la escena segunda de este mismo acto, es interesante el texto en el que Seleuco le confiesa a Ismeria la razón por la cual no puede amarla, al mismo tiempo que le pide perdón por haberla tenido entretenida, engañada. Como el autor se detiene a describirnos el mundo amoroso de Seleuco en sus diversos momentos, necesita de la apoyatura de la razón para que el parlamento tenga un sentido completo, por eso el lirismo se difumina en medio de un extenso relato.

El gobernador manifiesta a Ismeria que siente desde hacía tiempo amor por la Reina, pero que, al no ser correspondido, tal vez porque nunca se lo ha expresado, vive en un infierno y que muere.

Él conoció a Elisa cuando fue a darle el pésame por la muerte de su marido y desde entonces se sintió atraído por su belleza, atracción que aumentó ante la profunda tristeza que embriagaba a la futura Reina. A partir de ese momento, fue poco a poco alimentando en su interior el amor por Dido, aun sabiendo que era imposible su realización y que estando dominado por esta infeliz pasión amorosa no podía entregar su corazón a ninguna otra mujer, ni siquiera a Ismeria. Por eso, ante una situación que objetivamente es injusta, cierra su intervención con unos versos de carácter reflexivo donde se manifiesta el senequismo del autor.

A continuación, nuestro personaje queda solo en escena y, entonces, sin mano que lo detenga quiebra su alma descubriendo su estado interior, sin encarnadura y en voz alta, en sus relaciones tanto con Ismeria como lo que él pensaba acerca de Elisa.

Aprovecha esta situación para establecer un contrapunto entre su pasión y la de Carquedonio y se pregunta qué puede hacer él cuando ni el mismísimo Carquedonio tiene posibilidad alguna.

Esta confesión es interrumpida por la presencia de Delbora y siente que su monólogo no se pueda continuar con la fuerza que parece manifestar ante la pérdida de una esperanza:

*[...] Todo es como  
movimientos de muerte que, en violenta  
forma se ofrece al miserable cuerpo,  
con quien y con amor tratéis el alma  
cual dos contrarios rigurosos vientos,  
entre altas peñas y olas frágil barca.*

Ahora es Delbora quien se queda sola en escena regalándonos otro momento lírico. Estamos ya en la escena tercera. El monólogo de la enamorada esclava es complementario del que tuvo Ismeria con Seleuco. La única diferencia es que Delbora está sola en el escenario y la soledad le anima para expresar su situación personal, lamentarse y arremeter contra el amor al que considera un tirano. El carácter lírico del texto se manifiesta en la extroversión de su yo. Pero hemos de tener en cuenta que no todo el monólogo es lírico, puesto que Delbora nos pone en antecedentes de cómo y cuándo conoció a Carquedonio así como de que fue la actitud de él hacia ella una vez hecha prisionera, la que ha ido ganando puntos en su corazón, pasando, con el transcurrir del tiempo, del odio al amor.

Este paso es el que constituye el momento más intenso de su exposición. Nos dice que lo que más le llamó la atención fue la respuesta de Carquedonio -que encontramos en estilo directo- prometiéndole que respetará su *honor virginal de honesta dama*. Ella misma nos confiesa que estas palabras junto con la promesa de libertad y joyas, símbolos de su dignidad y estado, hicieron mella en su corazón, le crearon una esperanza y comenzó a alimentar un soterrado amor por quien le había hecho prisionera.

Pero en este trance de la tragedia Delbora se da cuenta de que Carquedonio tiene puesto su corazón en otra persona. Y eso le hace sentirse desconsolada. Precisamente el cierre de su monólogo refleja la situación del ahora con respecto al pasado en Tiro:

*Hallarte aquí pensé, y aquí me vine  
a ver cuál me hallaba yo en tu gracia,*

*y a ver cuál te hallaba en mi remedio.*

*No te hallo ni veo; y así todo*

*cuanto aquí veo y hallo es desconsuelo.*

Casi al final del acto segundo, en el diálogo que mantienen Delbora y Carquedonio, podemos espigar algunos versos líricos de los que venimos comentando. Ante las reticencias de Carquedonio a la confesión de amor que le hace la infeliz enamorada, ésta no entiende cuál es la razón que le empuja a no hablar de un modo directo, sino a referirse a una tercera persona mediante circunloquios. Mas llega un momento en el cual Delbora lo pone en el disparadero para que haga una confesión completa. Entonces, su desgraciado amado desnuda su corazón en un largo parlamento, básicamente narrativo, en cuyo comienzo y para causar una honda impresión en su interlocutora se manifiesta vencido por un amor del que no puede liberarse. En dos versos de una gran precisión refleja Carquedonio conceptualmente el estado en que se encuentra:

*Muero vivo al tormento y agonía,*

*vivo muerto al descanso y al consuelo.*

El último texto lírico que plasma un estado de ánimo lo encontramos casi al final de la obra. Tras la lectura de la carta de Dido al rey de Mauritania en boca de Fenicio y en presencia del cadáver de la Reina, Yrbas pone en su boca bellísimas palabras, unas referidas a la que iba a ser su futura mujer, la mayoría a él mismo para reflejar la profunda tristeza que le causa la contemplación de Dido muerta.

En el panegírico que hace de la Reina compara la blancura de su castidad, causa de la muerte, con la blancura del cisne. Esta visión tan personal y humana encuentra su refrendo en una serie de palabras a través de las cuales Yrbas parece demostrar que estaba profundamente enamorado de ella o que, al menos, sentía por ella una extraña atracción.



El fragmento es una especie de confesión personal de tono elegíaco, donde de hipérbole en hipérbole nos dice que su llanto será eterno, que jamás podrá tener consuelo y que nunca olvidará lo que en ese momento está contemplando. Por eso, en un momento de sinceramiento, quizá influido por la situación, promete ante el cuerpo sin vida de la Reina dejar libre a su pueblo y protegerlo y ampararlo en caso de necesidad:

*el dolor que esta triste vista causa  
al corazón lleno de amor perfeto,  
sin que haya jamás cosa que ser pueda  
parte para borrar de mi memoria  
la pena que esta triste vista imprime  
en la alma llena de amoroso afeto;*

Todos se lamentan, Ismeria, Delbora, incluso el coro. Esto trae en consecuencia que el lamento de Yarbás quede roto por la actuación de varios personajes, siendo reemprendido al final de la tragedia, pero dándole un sesgo reflexivo vinculado con el cuadro que tiene ante su vista. Esta reflexión es la que va a ser finalmente refrendada por el coro:

*Esa puerta cerrada, y en paz te queda,  
hermoso cuerpo, de quien yo esperaba,  
¡ay, esperanzas falsas de la tierra!,  
la mayor paz que desear se puede,  
la cual se ha convertido en mayor guerra  
que la que por mi culpa causa ha sido  
de tan triste suceso y doloroso;  
guerra cual es al fin la que en sí tiene*

*cuanto contiene el miserable mundo.*

A lo largo de la tragedia encontramos cinco momentos en los que es evidente el carácter luctuoso de los mismos. Suponen la expresión de sentimientos y afectos con un cierto tono exclamativo y retórico necesario para que destaquen y se diferencien del contexto narrativo o dialogado al que pertenecen. Tienen el valor de un lamento o de una endecha -por repetir palabras que hallamos en el texto- y responden a la tradición elegíaca en lo que ésta tiene de relación con lo amoroso.

El primer lamento está puesto en boca de Siqueo y reproducido en estilo directo por Ismeria. Se lo cuenta a Delbora. Forma parte de la visión nocturna que Dido tuvo de su marido muerto. Precisamente lo que descubrimos es una confesión de amor hacia su mujer y una recomendación sobre lo que tiene que hacer.

El carácter amoroso de este texto elegíaco se asienta en palabras como *dulcísima*, *amada* o bien *gocé del mundo*, para ceder ante una realidad, el mundo de la muerte que supone un estado de profunda tristeza y que el poeta con gran acierto lo pone en contrapunto a la realidad de la situación de Elisa, es decir, su vida:

*¡Oh, dulcísima Elisa, esposa mía,  
más que mi vida y que mi alma amada,  
mientras gocé del mundo la luz pura!,  
a ti desde el dulcísimo Leteo,  
donde las almas en suave olvido  
gozan eterno celestial reposo,  
por orden del Retor del Universo,  
soy cual me ves en tal visión traído  
para avisarte de mi triste muerte,  
y preservar tu generosa vida.*

Tras el diálogo entre Ismeria y Dido que ocupa la escena segunda del acto tercero - en el que la camarera trata por todos los medios posibles, sin éxito, de saber la razón por la cual la Reina ha decidido aceptar la petición de Yarbás y faltar al juramento hecho a Siqueo-, Dido se marcha, quedando sola en escena Ismeria.

Pudiera parecer que estamos ante un texto de transición y, sin embargo, tiene una importancia capital, dado que Ismeria con sus palabras pone al oyente o espectador en ascuas y le allana el camino para la mejor comprensión de la última escena de la obra.

Es natural que la camarera se encuentre *suspensa* por las palabras de Elisa y su negativa a revelar lo que esconde en su alma. Su pensamiento está anclado en la conversación que acaba de tener con su amiga y ama. Esto produce una desazón en su ánimo que se ve aumentada por el recuerdo de lo ocurrido la noche anterior, a saber, la aparición de un cometa, el color de la luna y un terremoto. Deduce que algo malo le va a ocurrir a la Reina y a Cartago. Invoca, finalmente, a Júpiter para que aleje cualquier amenaza que pese sobre ellos.

Estamos ante un hermoso lamento que se abre y se cierra con dos admiraciones y, aunque en el centro aparece otra su dimensión hace que el tono con el que ha de ser recitada sea distinto, puesto que aparecen rasgos narrativos que exigen el mantenimiento de una actitud media:

*¡Notable responder, notable modo  
de dejarme suspensa y de partirse  
turbada, y afligida y melancólica!  
¡Ay, quiera el cielo que el prodigio horrendo,  
que tan notado anoche fue en Cartago,  
del sangriento cometa aparecido,  
y de la luna, toda en sangre vuelta,  
al tiempo que más clara se mostraba,  
y el terremoto súbito, espantoso,  
que tras esto siguió, no sean señales*

*cuales ser suelen de miserias grandes  
de grandes reyes y de grandes reinos!  
¡Oh, Júpiter clemente, o vanas sean,  
o lejos de mi reina y su Cartago,  
estas tus celestiales amenazas!*

En la escena segunda del acto cuarto, se sitúa un diálogo entre Delbora e Ismeria en el cual vislumbramos algunas pinceladas líricas que adquieren un tono de admonición contra el amor muy próximo al espíritu reflexivo que encontramos en algunos textos puros. Pero el constante uso del apóstrofe le confiere al fragmento puesto en boca de Ismeria un carácter elegíaco por encima de cualquier consideración reflexiva.

Ambas saben que tanto Seleuco como Carquedonio han salido de la ciudad acompañados de sus tropas para luchar contra Yarbas, enarbolando la desilusión amorosa que los domina tras la decisión forzada tomada por Dido. Por consiguiente, es el amor la causa de los futuros acontecimientos luctuosos que serán puestos en evidencia por el embajador Abenamida. Ismeria considera que lo que han hecho el uno y el otro es un yerro, causado por el padre de los yerros y de las miserias que es el amor. Por eso, a continuación, hay un breve lamento de gran fuerza intensiva en el que cada verso se inicia con la interjección *Oh*. En él, la infeliz camarera etiqueta al amor con todos los adjetivos tomados a la tradición y que le confieren una connotación negativa porque de este amor se va a derivar la muerte. De ahí que desde el epíteto más fuerte, *furioso*, o bien *horrendo* vaya humanizando al amor para etiquetarlo de *falso*, *ciego* y *torpe*. Finalmente, el amor es considerado como una dificultad que es muy difícil de vencer, recurriendo -con buen acierto- a la leyenda homérica de Scila y Caribdis, donde iban a naufragar todos los empeños de Odiseo. El texto es muy expresivo, oportuno el lugar que ocupa y supone un compendio perfecto de las veleidades que la vida amorosa encierra:

*¡Yerros notables, pero al fin causados  
por el padre de yerros y miserias!*

*¡Oh, ardiente amor, furioso y temerario!*  
*¡Oh, humano amor, horrendo y espantoso!*  
*¡Oh, falso, injusto amor, de errores fuente!*  
*¡Oh, ciego, torpe amor, de daños río!*  
*¡Oh, amor, mar de infortunios, mar de llanto,*  
*do entre mil varias Cilas y Caribdis,*  
*mil varios vientos llevan nuestras almas*  
*a mil varios peligros y naufragios!*

El cuarto fragmento se encuentra al final del acto cuarto. Sabida, a través de Abenamida, la muerte de Seleuco y Carquedonio por amor, por un amor imposible, Pirro siente la necesidad de evocar a quienes fueron sus amigos y, al mismo tiempo, hacer una reflexión a los lectores sobre la tiranía del amor que conduce a un fin tan desgraciado.

Una vez que muy brevemente se ha dirigido de forma reflexiva a los espectadores, se centra en la suerte corrida por los dos amigos. Lo hace en forma de un bellissimo lamento que, por medio de la repetición del primer verso, nos produce una idea obsesiva como si quisiera hacernos presente la desgracia que a ambos *caballeros* les ha sucedido. Ya la tiranía del amor no está generalizada, sino que Pirro la centra exclusivamente en Seleuco y Carquedonio de los que dice que, aunque desdichados, tienen que ser dichosos porque han dado una definitiva solución a su mal de amor, la muerte:

*¡Oh, pobres, desdichados caballeros,*  
*que por despeñadero tan horrendo*  
*al tirano apetito ciego, inorme,*  
*que falsamente amor el mundo llama,*  
*con furia tal, con tal horror seguistes!*  
*¡Oh, pobres, desdichados caballeros,*

*dichosos en haber dado remedio  
a vuestro mal con repentina muerte,  
fiero remedio, pero, al fin, remedio!*

El texto que mejor refleja el carácter elegíaco está constituido por dos evocaciones puestas en boca de Ismeria y Delbora ante la muerte de la Reina. Es la única escena de la obra que está escrita en verso heptasilábico, no teniendo en cuenta los coros. Supone un gran acierto la elección de dicho verso porque es la forma de la tradicional endecha castellana, esto es, la forma más hispánica de la elegía.

El lamento de Ismeria reviste unos tonos sombríos, porque las relaciones que mantuvo con su señora fueron muy estrechas, de ahí los constantes apóstrofes y lamentos hechos realidad a través de la interjección *ay* que suponen para el alma de la camarera la expresión de un profundo dolor ante la contemplación de su señora muerta.

A lo largo del lamento, unas veces deja caer aspectos mínimos pero interesantes de la vida de Dido; en otras ocasiones, Ismeria se está refiriendo a sí misma, lo que pasa por su alma, ante la contemplación del cadáver de la Reina. Por eso, cierra con dos versos de honda raíz medieval su intervención, resumiendo por medio de ellos la situación de desamparo en la que queda:

*¿A mí sola se encubre  
la muerte de mi reina?  
¿A mí sola se veda  
el ver mi reina muerta?  
¡Elisa, reina mía,  
señora mía amada!  
¿Es aquéste el secreto,  
¡ay de mí!, que encubristes  
desta que tanto amastes?  
¿Es ésta la respuesta,*

*¡ay de mí!, prometida  
que, ya no respondiendo,  
me dais a la pregunta  
que con temor tan grande,  
que con tan gran recelo,  
¡ay, de mí, triste!, os hice  
cuando, tan congojada,  
aqueste matrimonio  
que habéis hecho tan fiero  
con la sangrienta muerte  
andábades tratando?  
¿Es ésta mi señora?  
¿Es aquésta mi reina,  
de mí tanto querida,  
y que tanto me amaba?  
¡Ay, de mí, desdichada!  
¡Ay, ay de mí, mezquina!*

La intervención de Delbora es menor y sirve de complemento a las palabras de Ismeria. La esclava, a través de la situación presente, hace una alusión a su propia e inconsolable desgracia acaecida cuando supo la muerte de Carquedonio. Sus dos lamentos, el primero dedicado a la Reina, el segundo a sí misma por medio de Ismeria, son el reflejo -como ella misma nos dice- de un alma desdichada:

*¡Ay, desdichada reina,  
al punto que en el punto  
de mayor suerte y dicha*

*yo triste te juzgara!*  
*¡Ay, Ismeria querida,*  
*muestra aquí tu cordura!,*  
*comigo te consuela,*  
*que puedo ser consuelo*  
*a cuantas desdichadas*  
*tiene este falso mundo.*

En cuanto a la estructura descriptiva, aparece dentro del primer parlamento narrativo conducido por Ismeria. La camarera le cuenta a Delbora cómo un día, Elisa, en un estado entre el trance y la vigilia, al amanecer, ve junto a sí el cadáver ensangrentando de su marido revestido con sus ornamentos ceremoniales. La descripción de semejante escena es impresionante, digna de una tragedia:

*y el cuerpo le mostró todo llagado,*  
*con el sacerdotal blanco vestido*  
*en su sangre teñido y hecho piezas,*

También la podemos espigar, y en dos momentos, en el tercer parlamento narrativo de Ismeria donde se cuenta los preparativos y la salida de la flota de la ciudad de Tiro. El primero de ellos se halla justo después de haber ordenado arrojar por la borda grandes cajas que se suponen contienen el tesoro de Siqueo. Este paso está descrito manteniendo la dignidad de Dido por encima de todo:

*[...], quedándose la gente*  
*en silencio admirable, sosegada,*  
*la prudente mujer, subida en parte*  
*que con decoro y majestad de todos*



*era mirada, en voz sonora y alta,  
aunque en un lamentable y triste tono,  
hizo este breve y grave parlamento:*

Una vez que ha concluido su discurso en el que comunica a los suyos las razones que le han llevado a desprenderse de las riquezas de su amado Siqueo y recibido el beneplácito de todos sus acompañantes, de nuevo Virués –de la mano de Ismeria- se centra en la imponente figura de nuestra protagonista describiéndola con hermosas palabras. Dido se nos ofrece en todo su esplendor pero ya sosegada en cuerpo y alma. Su majestad ahora es dulce; con el sol del atardecer en sus ojos, éstos se llenan de viveza y de luz. En una actitud hiperbólica, el poeta hace que la llama que se desprende de los ojos de la Reina y el rayo del sol se unan y suban al cielo, el cual recibe dicha luminosidad devolviéndola a todos los presentes. Hay como una especie de actitud divina en la figura de Dido al establecer esa comunidad entre ella, el sol y el cielo. Nos encontramos, en suma, ante una descripción totalmente idealizada, con algunos rasgos platónicos tales como el contenido en el verso *con luz inmensa de la ardiente esfera*. Esta descripción constituye, sin duda, un raro pasaje en una obra de tono heroico, narrativo y solemne. Así se nos presenta la estampa de la futura Reina:

*Con esto serenado el bello rostro,  
llena de majestad y de dulzura,  
pareció como un sol resplandeciente,  
y el del cielo, que ya al ocaso entonces  
se retiraba a paso largo, es cierto  
que fue visto aclararse en aquel punto  
más mil veces que suele a mediodía,  
y despedir de sí un ardiente rayo  
que, con los de los ojos de la Reina  
viniéndose a juntar, en vivas llamas*

*juntos al alto cielo se subieron;  
el cual pareció abrirse y recibirlas  
con luz inmensa de la ardiente esfera,  
la cual, así imprimió en los corazones  
de los atentos hombres de la armada,  
que en encendido amor se convirtieron  
de su querida Elisa, ya su reina.*

No quedaría completa una visión de conjunto del endecasílabo con valor lírico si no hiciéramos referencia a una serie de fragmentos que no se decantan por una determinada intención, sino que mezclan varias para conseguir una mayor variedad y precisión. Esto es lo que ocurre en un pequeño parlamento puesto en boca de Seleuco, donde es evidente que junto a la expresión de un estado de ánimo personal el dramaturgo deja caer rasgos reflexivos en torno al amor como algo que le afecta muy directamente.

En el punto de partida asistimos a la expresión de un sentimiento personal como consecuencia de algo inesperado que ha ocurrido. Al comienzo de la obra, la Reina comunica al embajador Abenamida que está dispuesta a aceptar los requerimientos de Yarbás. Éste descubrimiento causa una profunda impresión, desazón y malestar tanto en Carquedonio como en Seleuco, siendo manifestado de un modo un tanto violento por ambos. Sin embargo, ahora, al verse Seleuco solo en escena, su voz adquiere un tono más íntimo y nos hace una confesión de su estado del alma y de la causa por la que se encuentra en esta situación.

Nos dice que en su interior se manifiesta una lucha de contrarios; la lucha entre el amor y el alma de cada uno de ellos. A Carquedonio lo domina el furor y a Seleuco - que es el que nos interesa- un temor que le impide articular palabra; caso extraño al ser el amor el denominador común que hace parlanchín a uno y taciturno a otro.

Nuestro personaje nos confiesa que tanto él como Carquedonio aspiraban a la mano de Elisa y, por consiguiente, a transformarse en reyes. Y en un momento todo se les ha venido abajo. Como desconoce la razón íntima de la Reina, piensa que es el

amor que siente por Yrbas la causa de su desgracia y por eso invita a reflexionar a los espectadores acerca -como él dice- de los *grandes milagros* del amor.

A Carquedonio el amor le produce *furia* y *valor* pero a él *sosiego* y *mansedumbre* que considera impropias de la situación, dos reacciones ante el mismo motivo. En suma, nos da Seleuco una visión muy completa del estado de ánimo de ambos; dos sentimientos antitéticos, pero que encontrarán finalmente la misma respuesta, la muerte:

*Dos contrarios efectos de una causa  
se ven en mí y en Carquedonio ahora:  
él, de furor efecto muestra ardiente,  
yo, de temor helado, pasmo nuestro,  
y amor en uno y otro es una causa.  
Amor hasta aquí en ambos encubierto,  
y en ambos fuerte, de ambición valido,  
con pretensión de rey, como la Reina  
varonilmente entre ambos escogiera,  
como escogió, como mujer, a Yrbas.  
No son, amor, grandes milagros estos,  
según los que por vos suelen hacerse  
y según yo los temo de este caso;  
que esta mi mansedumbre, este sosiego,  
impropio a mal de tanto sentimiento,  
y a la furia y valor de Carquedonio,  
como el copete la ocasión presente  
muy mayores milagros hacer pueden.  
Haga cuanto quisiere el cielo, y haga*

*cuanto quisiere Dido, y haga cuanto  
quisiere Carquedonio, que Seleuco  
hará cuanto pudiere por perderse,  
si ha de ganar Yarbas a la Reina.*

Al final del acto segundo, Delbora, por medio de un monólogo interior, va a responder a las palabras de Carquedonio, quien en un largo parlamento, momentos antes, le había confesado que no podía amarla.

En consecuencia, el texto de la desdichada esclava tiene dos partes muy claras, aunque quizá sea el tono, propio de un lamento, el que le da unidad a todo él. Delbora amatematiza el momento en el cual conoció a Carquedonio, día que fue muy triste para ella, pues supuso la destrucción de su ciudad y su pérdida de libertad. Pero, al mismo tiempo, se va a ver compensada por la actitud ponderada de su conquistador del que termina por enamorarse. Naturalmente, como ahora todas sus esperanzas se han venido abajo, para ella el día de su cautiverio es *amargo, triste y miserable*. Y como ese día se le hace presente y se le ahonda en el recuerdo, termina su intervención con un hondo lamento en el que un léxico negativo refleja mejor que nada su estado de ánimo:

*¿A quién más causa de perpetuo llanto  
dar ha podido el cielo acá en la tierra  
que a mí, cuitada huérfana cautiva,  
y el alma presa en tan cruel cadena  
que la fiera guadaña de la muerte  
es la llave que sólo puede abrilla  
para della salir? ¡Miseria extrema,  
amargo el día en que a la armada Tiria  
puerto negaste en tu cerrado puerto,  
padre indiscreto! ¡Amargo y triste día*

*el que perdiste el puerto y el castillo!*  
*¡Amargo, triste y miserable día*  
*el que castillo y puerto, padre y deudos,*  
*y libertad de cuerpo y alma, y cuanto*  
*bien puede desearse, yo, cuitada,*  
*perdí, hallando cuanto mal padezco!*  
*¡Ay, día infelicísimo y amargo!*  
*En perpetua memoria, celebrada*  
*con suspiros y lágrimas continas,*  
*serás presente a mis llorosos ojos,*  
*que a un tiempo vieron desventura tanta*  
*en el dichoso estado de mi padre,*  
*y valor tanto en la presencia bella*  
*del afligido Carquedonio amado.*

En la escena primera del acto quinto, asistimos a un diálogo entre Delbora e Ismeria, que -al igual que el fragmento anterior- consta de dos partes. En la primera, conversan acerca de la determinación de la Reina de contraer matrimonio con Yarbás. Les extraña muchísimo que Dido se haya enclaustrado con todos los atributos propios de la realeza y que no quiera comunicarse con nadie. No comprenden la actitud de la Soberana, aunque no creen que sea fruto de un descuido.

Terminada esta conversación, las dos interlocutoras centran toda su atención en un acontecimiento que les afecta mucho más directamente, a saber, las desgracias acaecidas a Seleuco y Carquedonio. Abenamida ha llevado a la Corte la noticia de la muerte de ambos en el campo de batalla. Como las dos mujeres estaban enamoradas, Ismeria de Seleuco y Delbora de Carquedonio, no les queda más remedio que llorar desconsoladamente la muerte de sus respectivos amantes. Lamentarse en retóricas guayas de lo acontecido y, por supuesto, recordar a los espectadores o lectores que ninguno de los dos puso los ojos en ellas. El amor fue unilateral, nunca correspondido.

La intervención de ambas, aunque refleja un estado interior, adquiere el tono de un lamento que va a ir poco a poco subiendo de tono.

Así se lamenta Ismeria:

*¡Ay, Seleuco infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclipsado!  
¡Ay, Seleuco infelice!*

Por su parte, Delbora descubre su corazón con estas palabras:

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa  
que en un punto su luz muestra y esconde!  
¡Ay, Carquedonio, desdichado tanto!*

A pesar de ser conscientes de la esquividad de ambos, enamorados de la Reina, no pueden por eso dejar de sentir dolor por su pérdida. Saben que el amor fue la causa de su ruina y lo apostrofan con todo el calor de un desengaño. Por eso, encontramos al final del fragmento dos exposiciones de una gran fuerza expresiva y muy interesantes. Recuerdan, por una parte, el tema del *ubi sunt* cuando Ismeria cierra su intervención diciendo *¿en qué os habéis resuelto?* Y la respuesta que ella misma se da es la propia de un escritor barroco, si bien debemos relacionarla con la ideología fin de siglo que - es cierto- supone el punto de partida de la visión negativa de la vida que tendrán muchos escritores del siglo XVII; cuando nos dice que todo se resuelve en *humo*, en *viento* y en *desengaño*. Naturalmente, contra lo que arremete la camarera es contra el amor que crea *dulces deseos*, *dulces pensamientos*, majestuosidad, pompa, pero al final se manifiesta falso y de ahí esa solución barroca que encontramos.

Delbora completa la exposición de su compañera de tristezas. En sus palabras hay también, aunque de modo indirecto, una especie de *ubi sunt* al decirnos que perdió a los padres, a sus parientes, su riqueza, su libertad, pero que ganó el amor. Ahora la situación es mucho más desesperada, porque ya no tiene aquello, pero tampoco tiene esto. Todo le conduce inexorablemente a una actitud resignada que comparte con nosotros al decirnos, también con cierto resabio barroco, que lo que debe hacer es desengañarse y remediar engaños.

Es una muy hermosa exposición de dos situaciones personales muy parecidas, no exentas de retórica, de sinceridad y de valor elegíaco:

#### *ISMERIA*

*Falsos, del falso amor dulces deseos,  
padres de dulces pensamientos falsos,  
esperanzas de falsas pretensiones,  
hijas de un dulce falso devaneo,  
dulces y falsas trazas y quimeras  
de contentos, de gustos, de regalos,  
de grandezas, de aumentos, de favores,  
de galas, de invenciones y de faustos,  
¿en qué os habéis resuelto? En humo, en viento.  
¿En qué os habéis resuelto? En desengaño  
que al alma dais con que remedie engaños.*

#### *DELBORA*

*Padres, deudos, hacienda, estado, imperio,  
libertad, bien mayor que todos estos,  
perdí cuando gané tu amada vista,  
con que me pareció no perder nada.*

*Ahora, que ésta pierdo, me parece  
que pierdo todo aquello y todo cuanto  
bien puede haber en este falso mundo,  
cuyo bien es cual él tan falso cuanto,  
por lo que a mí me dio y me quita, puedo  
tan claramente ver, con que bien debo  
desengañarme y remediar engaños.*

Casi al final del acto quinto, en una escena que va a tener lugar entre Yrbas, Magordio, Clenardo, Fenicio, Falerio y el Coro, se pueden espigar algunas pinceladas líricas del tipo que venimos comentando. Estamos ante una pequeña corte que acompaña a Yrbas una vez que éste ha penetrado en el Templo para contraer matrimonio con la reina Dido. Lo primero que hace el Rey es elogiar la fábrica del Templo y el asiento de la ciudad. El halago cortesano indispensable para ponerse a bien con todos:

*Admirable es la fábrica del templo,  
al lugar donde está proporcionada  
cuanto ser debe, y todo cuanto he visto  
lleva esta proporción bien entendida.  
Maravillosamente está trazada  
la ciudad toda y cuanto en sí contiene.*

Pero no es ésta la intención de Yrbas y, por supuesto, la del autor. Así, tras este prólogo, el coro le dice que las órdenes de la Reina son que a su llegada abran la puerta de su aposento privado. Una vez hecho esto, lo primero que se encuentra es el cadáver de Dido.



A partir de aquí el tono cambia para iniciarse un largo lamento conducido, fundamentalmente, por Yarbás, aunque también participan Clenardo, Fenicio y Falerio con estos tres versos lapidarios:

*CLENARDO*

*Visión llena de grima y de tormento.*

*FENICIO*

*Visión de amargo llanto y duelo llena.*

*FALERIO*

*Visión llena de horror, llena de espanto.*

Ante esta absurda situación, inesperada, las palabras de Yarbás son de una gran fuerza, precisión y belleza. Constituyen un apóstrofe violento a los atributos reales que están con la Reina, si bien, sobre todo, arremete contra su espada que le ha servido a Dido para quitarse la vida. Pero lo que más nos llama la atención es -y creemos en su sinceridad- el dolor que se ha apoderado de su alma y que se transforma en inmensa pena y sentimiento:

*Infelice, cruel, horrible espada,  
¿cómo ser pudo que por mí rendida  
a tan heroico pecho te atrevieses?  
Sangrienta, horrenda y desdichada espada,  
¿cómo creer se puede que, rendida,  
rindas a quien te vence y quien te rinde?  
Sacrilega, traidora, infame espada,  
¿cómo pensar yo pude que rendida*

*a tan divina vida muerte dieras?*

*Pero, ¿dónde el dolor me lleva a darte,*

*hierro insensible, culpa de este yerro?*

Encontramos a lo largo de la obra un conjunto de textos, no muy numerosos, que encierran algún aspecto doctrinal como llamada de atención al lector o espectador. Nos recuerdan a Séneca y comunican cierta hondura al drama, sobre todo en momentos muy conflictivos.

El primero se halla en la escena tercera del acto primero. En él, Carquedonio, respondiendo a Ismeria, nos describe la fuerza del amor incontrolado que crea violencia en el alma y no puede ser aplacado de ninguna manera. Solamente, el objeto amado puede acallar estas ansias, pero en el caso concreto al que nos referimos esta solución es imposible.

Como Carquedonio lo sabe, arremete contra el amor considerado como una fuerza imposible de dominar. Transformado en furia y tormento, se apodera del amante y le causa un daño irreparable y una ruina inesperada. Nadie mejor que el propio autor lo ha hecho realidad en este retórico pasaje. Prodigiosa definición de la tiranía del amor:

*Piensa que es furia de repente, fuego*

*que prende, abrasa y vuela en un momento,*

*que es tormenta deshecha, irreparable,*

*que en un punto me sorbe en el abismo;*

*que es súbita ruina, inesperada,*

*do el daño va tan junto con la causa*

*que ni prudencia, ni valor, ni fuerzas*

*bastan para evitar la menor parte.*

En la escena primera del acto segundo, Seleuco comparte con Pirro su dolor ante la determinación de la Reina a casarse con Yarbás. Pirro, en muy pocos versos, le hace

ver la veleidad de la fortuna y la imposibilidad que tiene el hombre de conocer los designios del cielo. En suma, trata de confortar al gobernador alimentando sus esperanzas con lo que el destino pueda depararle en el futuro:

*Mil caminos ocultos tiene el cielo,  
que no sabe el humano antever corto.  
Así, de donde a veces no pensamos  
nos viene el bien.*

Cuando Ismeria, en la escena segunda del acto segundo, escucha el largo parlamento de Seleuco y se da cuenta de que no puede cruzarse en su camino, pues está enamorado de otra, no tiene más remedio que conformarse. Antes de abandonar la escena, en un pequeño parlamento, encuentra las palabras adecuadas, retóricas quizá, pero también llenas de sentimiento, para expresar a la perfección el estado de ánimo que la embarga. El texto, por medio de interrogaciones retóricas y de admiraciones, expone una teoría del desengaño en una línea muy próxima al pensamiento barroco, si bien nosotros debemos ligar a la concepción senequista de la vida:

*¿De quién puede fiarse ya en la tierra?  
¿A quién puede guardarse fe en el suelo?  
¿Qué cosa hay sin engaño en este mundo?  
¿Qué cosa hay sin dolor en esta vida?  
¡Ay, de quien fía en cosas de la tierra!  
¡Ay, de quien pone fe en cosas del suelo!  
¡Todo es engaño este caduco mundo!  
¡Toda es dolor esta caduca vida!*

En la última escena del acto segundo, Carquedonio le confiesa a Delbora que le es imposible amarla, no sin sentir una profunda y sincera pena al comunicárselo. Este cruce de intereses obliga a Carquedonio a reflexionar en torno a la felicidad e infelicidad de la vida humana. Y dirigiéndose a ella, en un juego de antítesis a través de una estructura paralelística y por medio del recurso sintáctico de la condicionalidad, establece lo que pudo haber sido si no se encontrara prisionero en una tiránica cárcel:

*Si voluntad tuviera yo, sin duda  
que vuestra voluntad fuera pagada;  
si corazón tuviera yo, es muy cierto  
que a vuestro corazón satisficiera;  
si alma tuviera yo, la alma os prometo  
ofreciera a vuestra alma en sacrificio.  
Sin libertad, sin corazón, sin alma,  
cautivo, atormentado, muerto, vivo.  
¡Infelice Delbora, que a tal tiempo  
llegase a cautivarla Carquedonio!  
¡Carquedonio infelice, que a Delbora  
a cautivar llegó en tan triste estado!*

Casi al final del acto tercero, se halla un diálogo muy interesante entre Pirro e Ismeria. Aquél ha ido a comunicar a la Reina los actos enarbolados por Seleuco y Carquedonio que están teniendo lugar en los alrededores de la ciudad y contra Yarbas y su hueste, pero antes de ser recibido por ella tiene que habérselas con su camarera a la que pone en antecedentes de lo que está ocurriendo.

El suceso es, indudablemente, penoso y tal y como se presenta no tiene visos de ser exitoso. Por él, Ismeria le pide a Pirro su opinión acerca de cuál puede ser el resultado final. Éste le responde con unas palabras que encierran una gran verdad, invitando al lector o espectador a la reflexión. Viene a decirle, aproximadamente, que todo aquello

que se realiza sin pensarlo, sin sopesar los pros y las contras, que es fruto de la temeridad, suele tener consecuencias nefastas. Así lo manifiesta el capitán:

*De cosas temerarias y furiosas  
y nacidas de airados pensamientos,  
tan repentinamente ejecutadas,  
pocas veces son buenos los sucesos.*

En verdad, los actos belicosos iniciados por Seleuco y Carquedonio no han sido por necesidad, sino por despecho y han tenido su origen en el amor. No es esta tragedia de tema amoroso. Elisa mantiene contra viento y marea el recuerdo por su marido asesinado y su pecho no tiene hambre de amor. Esto no es obstáculo para que el drama que se está viviendo no tenga su origen en el amor. Dido es incapaz de amar; quizá nunca haya sabido las pretensiones de sus dos cortesanos y tiene en mente una solución para no entregarse al rey mauritano. Ismeria dice con claridad que lo que se da gratuitamente no se puede conseguir de otra manera. Sus palabras son reveladoras:

*Lo que de libre voluntad depende  
quererlo conquistar a pura fuerza  
indiscreción es, cierto.*

Pirro, al cerrar el acto cuarto, nos hace algunas reflexivas consideraciones sobre la tiranía del amor que en sus garras atrapó a Seleuco y Carquedonio, arrastrándolos a la muerte. Nos dice que la culpa de éstos dos caballeros es discutible, en tanto en cuanto han sido forzados por el amor. Y todos sabemos, a lo largo de una intensa tradición literaria, los efectos que provoca este sentimiento en el alma del que es su esclavo. Éste es su aviso para los amadores:

*[...] aquel fiero tirano poderoso,*

*que vence la razón tan fácilmente,  
que trae la voluntad tras sí arrastrando,  
que prende el alma y en su abismo ciego  
con sus hierros fortísimos la apremia.*

El último texto digno de mención lo espigamos en boca de Yarbas cuando concluye, a excepción del coro, de un modo honroso y solemne la tragedia al ordenar a quienes le acompañan que cierren la puerta tras la que se encuentra el cadáver de Dido. Aprovechando esta situación, hace unas atinadas observaciones acerca de dos aspectos. El primero es que muchas veces la esperanza de aquello que pretendemos es falsa; el segundo, que la vida es una constante guerra y que, en muchas ocasiones, no es posible la paz como le ha ocurrido a Dido, apremiada por sus solicitudes. Los dos últimos versos encierran un mensaje que tiene un fuerte sabor bíblico, pero que, probablemente, está relacionado con ideas difundidas en el siglo XVI:

*guerra cual es al fin la que en sí tiene  
cuanto contiene el miserable mundo.*

No quedaría completa una visión de conjunto de los diferentes valores que en esta tragedia adopta el verso endecasílabo, si no hiciéramos referencia a que en ella muchos acontecimientos luctuosos son adelantados a los espectadores por medio de presagios que anuncian de un modo indirecto lo que va a acontecer. Esto está relacionado con la creencia popular de que fenómenos raros o normales de la naturaleza, pero no explicables en su tiempo, son señales de acontecimientos futuros.

Una muestra se asienta en el monólogo de Ismeria que hay al principio de la escena tercera del acto tercero. Una vez desaparecida de la escena Dido, la camarera se queda preocupada por las ambiguas palabras de Elisa a propósito de la determinación que ha tomado y que celosamente oculta en su alma. Con toda naturalidad, Ismeria relaciona la actitud de la Reina para con ella con una serie de acontecimientos acaecidos en Cartago. Se refiere a la aparición de un cometa, el color de la luna, un terremoto,

signos de acontecimientos futuros, a modo de amenazas, dispuestos a caer sobre la Reina y Cartago.

Naturalmente, esto entra dentro del terreno de la adivinación y de la magia, puesto que estos fenómenos físicos son sentidos como presagios de desgracias futuras. Por eso, Ismeria ruega al dios de la ciudad que tenga misericordia de Dido y su pueblo:

*¡Ay, quiera el cielo que el prodigio horrendo,  
que tan notado anoche fue en Cartago,  
del sangriento cometa aparecido,  
y de la luna, toda en sangre vuelta,  
al tiempo que más clara se mostraba,  
y el terremoto súbito, espantoso,  
que tras esto siguió, no sean señales  
cuales ser suelen de miserias grandes  
de grandes reyes y de grandes reinos!*

El acto cuarto se inicia con una escena cortesana. Conversan Clenardo y Magordio. Se anuncia la catástrofe que se avecina por medio de alusiones a la situación en la que se encuentra la Reina. Ambos se extrañan de que la soberana vaya a casarse con un rey bárbaro, que la ceremonia esté a punto de realizarse y no se les haya dado orden de tenerlo todo dispuesto. Ante tan extraña actitud, Clenardo siente y tiene una premonición de cuanto va a ocurrir. Recelo, temor, sobresalto, confusión y pesadumbre se apoderan de su alma.

Es en este momento cuando el capitán de la guardia recuerda un presagio, ya contado, en el cual intervenían, en fases sucesivas, la luna, un cometa y un terremoto, anunciadores de algún mal horrendo. Creen que la confusión en que se encuentran como consecuencia del mutismo de la Reina puede tener relación con estos prodigios:

*Yo estoy desa manera tan de veras,*

*que revolviendo estas notables cosas  
en la imaginación, y reparando  
en el prodigio que fue visto anoche  
de la luna, el cometa y terremoto  
no me puedo quietar el pensamiento.*

El último texto que nos interesa ocupa la escena primera del acto quinto. Es un diálogo entre Ismeria y Delbora. Como no podía ser menos, una vez más, se extrañan de la actitud de la Reina. Ante las noticias luctuosas comunicadas por el embajador del rey, pareció no darse por enterada. No hicieron mella en su ánimo. Asimismo, se extrañan de que se haya encerrado en su habitación privada, sin atuendo de boda y sin haber dado orden alguna sobre los múltiples preparativos que rodean un acto ceremonial como es el matrimonio a pesar de que el rey Yarbás está a punto de llegar para celebrar los esponsales. Dice Ismeria:

*[...] ¿que veamos  
que sola y encerrada en un retrete  
sin otra prevención, de mil forzosas  
que debieran estar ya en orden puestas,  
al Rey aguarde para serle esposa?  
No sé que es la intención de Elisa. ¿Sola,  
sin ornamento y encerrada, quiere  
recibir el marido?*

Delbora se siente intrigada, porque Dido ha estado hablando de su condición de viuda, de que se encuentra en una situación casi de forzamiento, de que está orgullosa de la honestidad debida a su condición. Ismeria, por su parte, manifiesta que no le parece bien que permanezca encerrada, que no haya preparado nada, ni hospedaje para los huéspedes, ni ornamento y aparato para la celebración, ni siquiera se ha interesado



en disponer de un tálamo digno. Es decir, ambas sospechan que las palabras de la Reina son subterfugios.

Pese a todas estas reticencias tanto Delbora como Ismeria no creen que la actitud de Dido sea producto de un descuido, sino de algo que se les escapa. Para la camarera de la Reina todo esto supone el aviso de algún acontecimiento luctuoso que no puede precisar. La desazón que la embarga poco a poco va cediendo paso al recelo y al miedo:

*Y aun de saber cuál es su raro aviso  
nace en mí el pensamiento y el recelo  
de algún grave infortunio, sin que pueda  
entender cuál ser pueda este infortunio;  
pues veo que en esto mismo que parece  
tener descuido tiene gran cuidado,*

.....

*[...] No puedo  
acabar con mi espíritu alterado  
que se sosiegue, y venza al pensamiento  
que causa en mí el recelo no entendido  
de algún grave y tristísimo infortunio.*

## **Ritmo**

No es posible hacer un análisis versal y rítmico de toda la obra. Esto nos ha llevado a elegir tres extensos fragmentos constituidos por estructuras dramáticas que son distintas. Así, del acto primero, hemos seleccionado un texto dialogado en el que intervienen hasta siete personajes, puesto que él nos puede dar el tipo de verso endecasílabo que el autor ha preferido para conseguir una cierta dinámica en la

conversación que mantienen los diversos personajes. La intervención de los mismos es breve y, por tanto, creemos que la estructura dialogada está bien representada con este fragmento. Del acto tercero, hemos elegido otra estructura dialogada, si bien en ella solamente intervienen dos personajes, lo que trae en consecuencia que la actuación de cada personaje sea mucho más extensa que en el texto anterior, con la consiguiente existencia de un ritmo propio que no tiene por qué coincidir con la estructura dialogada del acto primero. Finalmente, nos hemos decantado en el acto cuarto por un largo parlamento puesto en boca de Abenamida que, dado su carácter retórico, tiene su propio ritmo que vamos a ver coincide bastante con el diálogo anterior, es decir, el que está provisto de intervenciones más largas, dando, hasta cierto punto, la impresión al espectador o lector de que son pequeños parlamentos.

En el fragmento primero, de carácter conversacional, observamos que todos los personajes, quizá porque pertenezcan a un ámbito aristocrático y selecto, tienden a utilizar un cierto equilibrio en el empleo de los cuatro endecasílabos. El que más se emplea es el melódico y el que menos el enfático, pero la diferencia es mínima. Podemos establecer la secuencia: melódico-heróico-sáfico-enfático. Nos llama la atención el equilibrio buscado por el autor, lo que demuestra que es un texto muy cuidado en el que es curioso comprobar que está muy bien representado el endecasílabo sáfico, prácticamente ausente de los coros. Sirva de ejemplificación para el endecasílabo melódico:

*la venida del Rey y el cielo os guíe.*

*de que nuestra palabra atrás se vuelva.*

*de las cosas de guerra y de las armas...*

Para el heroico no yambo:

*-Parece que quedáis algo admirados*

*Remedio al mal y daño inevitable*

*algunas horas en descuido, mientras*

Para el sáfico:

*la admiración, señora, que me causa*

*y que vosotros no, como letrados.*

Para el enfático:

*bárbaro, sin razón y sin gobierno,*

*puede pasar esa palabra, como*

También encontramos dentro de los heroicos el ritmo yambo como leemos en estos versos:

*Es eso tanto, y tantas son las cosas,*

*que juntas hacen este caso indigno.*

En cambio, en el fragmento dialogado entre Dido e Ismeria, con largas intervenciones -sobre todo dos de Dido y una de su camarera-, sí observamos una gran desproporción en el empleo de endecasílabos. El heroico duplica al sáfico y al

melódico, estando también bastante alejado del enfático. Quizá el empleo del heroico sea para dar un mayor énfasis y la búsqueda de un ritmo próximo al yambo, puesto que, aunque no encontramos ningún yambo salvo

*a pura fuerza, a fuerza pura, ahora*

*hacer con esta humilde sierva tuya*

la mayoría de los heroicos tiene cuatro acentos muy bien distribuidos como lo atestiguan estas muestras:

*fundé ciudad a mi querida gente,*

*hacer agravio grande en encubrilla.*

*al puesto que al amor y fe se debe.*

Algunos endecasílabos enfáticos son:

*desde mis tiernos juveniles años,*

*luego sigue tras ella y ve contenta,*

*Pero si con la fe tan conocida*

Sáficos:

*le alcanzarán, que en fe y amor son pocos*

*Es tan contrario lo que ahora dices,*

Melódicos:

*a mi amor y a tu amor no es la más alta,*

*con pesados afetos, viles, bajos,*

Por último, en el largo parlamento del acto cuarto, tenemos una abrumadora proporción de endecasílabos heroicos, aunque esto no es obstáculo para que también podamos espigar endecasílabos sáficos y enfáticos; en mucho menor número aparecen los melódicos. El dominio de heroicos está relacionado con la búsqueda de un marcado ritmo declamatorio, puesto que la presencia de cuatro acentos distribuidos en 2+2 se parece al ritmo yambo, aunque no lo sea. Sirva de muestra lo que ocurre en estos versos:

*aquel descanso que volando huye*

*de roncas cajas y clarines altos,*

*una ancha banda azul atravesada*

También los hay con tres acentos. Tal es el caso de los versos

*confusa multitud de combatientes*

*de carros, y de máquinas, y de armas,*

En los endecasílabos sáficos, percibimos una tendencia a agruparse en cuatro o cinco versos seguidos como ocurre en los endecasílabos

*del militar desasosiego siempre,  
a la cansada gente llegó en vuelo,  
y de su mano de las armas graves  
les alivió los agraviados cuerpos,  
los corazones y almas regalando,*

que confieren un cierto sosiego en la retórica de los mismos.

A continuación, aparecen los enfáticos; en virtud de una anáfora también los podemos espigar agrupados. Leamos los siguientes:

*como furiosos toros acosados,  
como rabiosas tigres lastimadas,  
como fieros leones instigados,  
como violentos rayos repentinos,*

Por su parte, los melódicos se encuentran un poco por todas partes sin que se perciba ninguna asociación salvo, de nuevo, la anáfora que vertebra los endecasílabos

*en un punto ocuparon todo el campo,  
y en un punto trujeron triste punto*

cuyo sentido se completa con el verso

*a los dos capitanes señalados*

En cuanto a las cláusulas, en el primer texto analizado, en el que actúan diversos personajes, cada uno con su problema, aunque todos sean cortesanos -y creemos que esta es la tendencia en cualquier otro tipo de diálogo corto que aparezca- encontramos un cierto equilibrio entre el empleo de la bimetración y de la trimetración.

El que un personaje utilice indistintamente en su intervención bimetraciones o trimetraciones se debe a la densidad del contenido o bien a la presencia de encabalgamientos que exigen que el ritmo continúe en el verso siguiente como ocurre en la primera actuación de Dido:

*Para el que he dicho / de la tarde / sea  
la venida del Rey / y el cielo os guíe.  
-Parece / que quedáis / algo admirados  
de mi resolución, / hasta este punto  
no sabida / de alguno / de vosotros,  
ni aun quizá / imaginada.*

Y en la primera de Seleuco:

*Quiera, / señora, / Dios/ que así eso sea,  
que a tu descanso / y bien y gusto / importe  
el sujetarte / a un bárbaro marido.*

Los versos bimembres tienen un ritmo sosegado con una clarísima cesura en el centro buscando dos hemistiquios imposibles por ser un verso endecasílabo. Pero, en

ocasiones, al estar situada en el centro una palabra monosilábica y no haber sinalefa, el verso tiene una estructura bimembre perfecta. Por ejemplo:

*Remedio al mal / y daño inevitable*

*y que vosotros no, / como letrados.*

Mientras que el empleo de la trimembración le da al verso un ritmo más dinámico, ya que se destacan tres acentos por encima de todo. Sirva de ilustración el endecasílabo siguiente:

*bárbaro, / sin razón / y sin gobierno,*

Además, suele aparecer en aquellos versos en los que el personaje quiere hacerse oír, sobre todo si hay varios versos seguidos que responden a la estructura trimembre. Veamos estas dos muestras:

*Es eso tanto / y tantas / son las cosas,  
que juntas hacen / este caso / indigno.*

*¿Por qué, señora? / Por ardid de guerra  
puede pasar / esa palabra, / como  
dada / para tener / al enemigo  
algunas horas / en descuido, / mientras  
con tus fuertes soldados / yo le pongo  
en el punto / que he dicho / muchas veces  
de matalle / o morir / honradamente.*



Apenas si tiene representación otro tipo de división del verso, pues solamente encontramos un verso con cuatro acentos fundamentales:

*Quiera, / señora, / Dios / que así eso sea,*

Y otro con cinco:

*Paz, / descanso, / quietud, / aumento, / gozo,*

En el segundo texto que se ha elegido, observamos que, al conversar dos personajes -Dido e Ismeria- entre los que existe una cierta intimidad, salvando las condiciones sociales, esa conversación es más pausada, rítmicamente medida, en la que no existen diferencias tonales muy acusadas. Los endecasílabos bimembres se llevan la palma. Así lo pone de manifiesto la siguiente selección:

*vencí trabajos / de la mar airada,*

*fundé ciudad / a mi querida gente,*

*que pasiones mortales, / miserables*

*me estorbarán / que a mi Siqueo muestre*

Y solamente al final, en la última intervención de Ismeria, aparece con cierta profusión la trimembración como lo prueban estos ejemplos:

*por ella, / y por tu vida, / y por el siglo,*

*hacer / con esta humilde / sierva tuya*

Este cambio rítmico tiene que ver con el intento de Ismeria de sonsacarle a su señora el secreto que la tiene atenazada.

Hay un único verso con cuatro acentos dominantes y es porque está constituido por una enumeración asindética que exige una pausa tras cada coma:

*mandan, / obligan, / fuerzan, / que así sea.*

En el parlamento de Abenamida, se impone la estructura bimembre, con largas tiradas de versos conducidos por dicha estructura. Unas muestras elegidas al azar son:

*de roncas cajas / y clarines altos,*

*furiosos ríos / de espumosa sangre,*

*los que han huido / de sus fieras manos.*

Pero para romper un poco lo que podría considerarse un ritmo monótono, el autor intercala versos dominados por tres acentos claves, dándose el caso de que en la última parte de su intervención hallamos un conjunto de versos en estructura trimembre, lo que es lógico porque todos ellos vienen encadenados a través de una anáfora:

*como furiosos / toros / acosados,*

*como rabiosas / tigres / lastimadas,*

*como fieros / leones / instigados,*

*como violentos / rayos / repentinos,*

## Elocución

Todos los textos literarios, en mayor o menor medida, necesitan de una retórica específica con la que conseguir los efectos que el autor se había propuesto. Bien una llamada de atención al lector, bien la fijación en determinada palabra o sintagma que considera necesarios para la consecución de sus fines.

Por eso los teóricos clásicos, en especial los dedicados a la retórica, incluyen entre sus páginas un estudio más o menos completo de la elocutio. Lo hizo Aristóteles en su *Poética*, de un modo sucinto, y en la *Retórica* con más extensión. Esta última suscitó inusitado interés en estudiosos posteriores que fueron completando su labor en libros breves dedicados sobre todo a las figuras literarias, quizá porque era el medio más poderoso de llamar la atención.

Es verdad que en el caso de los griegos e incluso de los romanos, los recursos empleados en el lenguaje literario, tenían como excusa la oratoria, porque el orador tenía que cuidar mucho su lenguaje si quería convencer al auditorio. Debía destruir por medio de la palabra los razonamientos de su oponente y resolver con brillantez su propia defensa. No olvidemos que la incommensurable obra de Quintiliano está dedicada a aquellos conciudadanos que querían prepararse para ser oradores y triunfar en la vida pública. También conviene recordar el papel jugado por la oratoria en la formación del niño romano, sobre todo si se iba a dedicar a menesteres públicos.

Pues bien, los recursos empleados en la transformación del lenguaje no afectan solamente a la oratoria sino que todos los poetas, dramaturgos, prosistas que escriben con intención literaria, historiadores, como es el caso de Tucídides, echan mano de las figuras para adornar su lengua, unas empleadas con mayor profusión por sus posibilidades, otras menos, pero todas cumplían su misión. De ahí la abundancia de manuales en los que se estudian los recursos del lenguaje, se los definía y se ejemplificaba para que el aprendizaje fuera práctico.

El empleo de los recursos inherentes al lenguaje literario son anteriores a su sistematización. Los retóricos no inventan nada, ponen un poco de orden en su multiplicidad, los definen de acuerdo a sus efectos y los nominan. Esta última cuestión, la de los nombres, constituye un auténtico quebradero de cabeza, porque es frecuente que la misma figura aparezca nombrada de muy diversas maneras e incluso puede

haber colisión entre figuras diferentes que unos llaman de un modo y otros de la misma manera o bien figuras iguales que reciben nombres aplicados en otros tratados a una figura distinta. Por eso se cuentan por cientos, aunque no todas tienen el mismo valor ni se emplean con la misma asiduidad.

Así Aristóteles en el capítulo dedicado a la *elocutio* tiene un pequeño tratado gramatical, en el que habla del artículo, el nombre, el verbo, el caso y es en la *Retórica* donde se extiende, por ejemplo en la consideración de la metáfora, y nos deja atinadas observaciones acerca del tipo de palabras que se debe emplear, del orden que deben guardar. Sienta unas bases sobre la que construir algo más rico y profundo.

Y no digamos nada de Quintiliano, que tiene capítulos enteros dedicados al estudio de las figuras, su efecto en la lengua, y los ilustra con infinidad de textos dado el carácter pedagógico de su obra. Todos los grandes recursos, los considerados básicos como puedan ser la metáfora, la personificación, el hipérbaton, la hipérbole..., tienen cabida en su tratado, e incluso algunos raros o menos frecuentes. Su lectura es casi obligada por las razones que vamos a aducir.

En el siglo XVI tanto Aristóteles como Quintiliano eran sobradamente conocidos. Existían traducciones de la *Poética* y *Retórica* aristotélicas y de las *Instituciones*. Quienes no conocieran la lengua griega tenían a su disposición versiones en latín e incluso en las lenguas vernáculas y el conocimiento de la *Poética* era obligatorio para todos aquellos que desearan realizar una tragedia o una comedia escrita según los patrones clásicos. Éste sería el caso de Virués, quien también tuvo presente el tratado horaciano como complemento por sus atinadas observaciones.

La obra de Quintiliano suministraba un estudio muy completo de la lengua literaria, especialmente de las figuras que servían de ornato al lenguaje y, aunque es muy probable que los escritores tuvieran presente las poéticas renacentistas, especialmente el Minturno y Escalígero, no es menos cierto que ambos abrevan en las *Instituciones* para el estudio de los recursos literarios empleados por los escritores, especialmente los poetas por razones obvias.

En concreto, C. de Virués emplea en la tragedia que estudiamos la tautología, los símiles o comparaciones, la *translatio* o metáfora, el epíteto, el hipérbaton, la hipérbole, el apóstrofe, la gradación o clímax, el asíndeton, la paranomasia y la contraposición o antíteto, aparte de otros que no se encuentran en Quintiliano. Con los que hemos

señalado tenemos material suficiente para ver la importancia de la obra del hispano-romano en cuestiones de lenguaje literario.

Aunque la obra del hispano-romano tiene un carácter marcadamente pedagógico, no es menos cierto que encierra toda una retórica muy completa en cuanto es un medio necesario para el dominio del lenguaje, sobre todo en el terreno de la expresión. El análisis que hace de las figuras es muy completo, abarca diversos capítulos y no se contenta con definir, sino que encontramos numerosos ejemplos ilustrativos, muchos de ellos en verso y tomados en préstamo a Virgilio.

Normalmente el concepto y aplicación de la figura en cuestión tiene coincidencia con los dados por otros tratadistas y apenas se diferencia con la ofrecida por los retóricos de los siglos XV y XVI. Así la tautología es una repetición con la que se puede conseguir un efecto de intensificación. Interés especial muestra por las comparaciones que sirven para conseguir una mayor claridad. Se extiende en la metáfora y figuras relacionadas con ella como la metonimia y la sinécdoque y la considera la figura más importante del lenguaje literario.

Como todos considera el epíteto o apósito como un medio enriquecedor de la sustancia y muy empleado por los poetas. Para él, el hipébaton es una virtud del estilo y está relacionado con el orden de las palabras. La hipérbole es concebida como una exageración y el apóstrofe presenta un carácter sorpresivo. La gradación o clímax es una especie de reiteración de lo dicho por su importancia o para conseguir un efecto rítmico muy parecido al de la metáfora. El asíndeton, aunque difiere un poco de como es normalmente considerado, también lo podemos considerar como un recurso sintáctico que busca la brevedad. Para Quintiliano, se relaciona con la posibilidad que tiene el verbo de unir varios complementos sin nexos.

La paranomasia sirve para levantar los ánimos y conseguir cierta admiración por parte del interlocutor. El antíteto es un sistema de oposiciones. En líneas generales, todo cuanto afirma Quintiliano respecto a las figuras citadas se mantiene, especialmente en el siglo XVI, que vive de las retóricas y tratados de la antigüedad.

Por lo tanto, el aprendizaje de las figuras, material de estudio en las escuelas y círculos humanistas, venía reforzado con la lectura de las fuentes recomendadas y no nos cabe la menor duda de que una parte importante del tiempo empleado en este tipo de conocimiento era un compromiso con la bibliografía clásica recomendada, tanto

Aristóteles como Quintiliano, y otros retóricos cuyo nombre menudea en los tratados *ad hoc*.

Virúes emplea unos recursos retóricos muy concretos inclinándose por media docena de figuras, apareciendo otras en mayor o menor medida para conseguir un efecto en el espectador o en el lector.

Hemos elegido una serie de fragmentos interesantes desde el punto de vista del contenido y representativos de lo que son los recursos que gustan al valenciano. Un texto pertenece al acto primero, varios forman parte del acto segundo y otros se encuentran en el acto quinto. Se trata de parlamentos y diálogos, las dos formas preferidas del autor, que nos dan una idea de la lengua literaria utilizada en una estructura u otra.

Hay seis recursos que son los que se llevan la parte del león. De ellos, hay cuatro que dominan por doquier. Son la anáfora, el apóstrofe, la antítesis y el epíteto. Y dos que también tienen interés sin que aparezcan tanto como los anteriores. Se trata de la paranomasia y las interrogaciones retóricas.

Las cuatro figuras fundamentales le sirven al autor en el caso de la anáfora para trabar estructuras versales buscando una coherencia. Con el apóstrofe lo que quiere es conseguir un tono vehemente, exaltado, destacándolo de lo que le precede o le sigue. Con la antítesis se crean contrastes que son muy gustados por la lengua literaria fin de siglo y sirven para arropar los conceptos. El epíteto lo emplea para llamar la atención de un sustantivo aunque de él lo que le interese sea la cualidad que el epíteto marca.

En menor proporción, pero también de un modo abundante constatamos paranomasias e interrogaciones retóricas. La primera es igualmente un recurso muy propio de la poesía fin de siglo. Las interrogaciones retóricas, por su parte, sirven o para el cambio de tono de voz o como preguntas que encierran algún sentido o como simples llamadas de atención.

Dos recursos que, prácticamente, no afectan al contenido de la obra por estar muy diluidos a lo largo de los textos son la hipérbole y la intensificación. Por su parte, nos parecen testimoniales las estructuras paralelas, símiles, hipérbaton -de donde deducimos que el dramaturgo prefiere mantener el orden lógico de la frase-, amplificatio, polisíndeton y quiasmo. Y en una sola ocasión vemos la tautología, perífrasis, equívoco, aliteración, climax y asíndeton.

En suma, encontramos muchísimas figuras literarias utilizadas en mayor o menor profusión que confieren una gran dignidad a la lengua. La elección de recursos llevada a cabo por Virués hace que, en líneas generales, la lengua no sea efusiva, sino que se complazca en sí misma haciéndose dura y, en muchos momentos, conceptual.

Por lo que respecta a la anáfora, en el texto del acto primero vamos a encontrar dos. Una de ellas consiste en la repetición del mismo adjetivo y supone la proyección del alma de Dido sobre la embajada de Abenamida y la respuesta que tiene que darle. Por eso dice la Reina:

*(¡Triste embajada y más triste respuesta!)*

En el segundo caso, la anáfora es muy compleja puesto que se consigue por tres medios, a través de la repetición del cuantitativo *tantos*, *tantas*, por medio del adjetivo verbal *movida* y mediante la preposición *por* más infinitivo, una forma verbal conjugada o un sustantivo. Esta larga anáfora representa a lo que Dido, forzando su voluntad, se ve obligada a hacer para salvaguardar la integridad de su ciudad, Cartago. El texto dice así:

.....  
*por tantos medio ha, por tantas veces,*  
*con tantas veras, con seguros tantos,*  
*con entrañas de amor, movida en esto,*  
*así como con él movida en todo*  
*la que a mí tan amado pueblo debo,*  
*por no velle afligido, padeciendo*  
*los fieros trances de la dura guerra,*  
*y el terror de sus fines lastimosos,*  
*por quitar tanta pena y sobresalto*  
*en sus tiernos principios a Cartago,*

*por no vella acabar en su comienzo,  
vuelto en amargo fin dulce principio,  
por no ver hoy por tierra las colunas  
que ayer lo estaban para levantarse,  
por paz, al fin, que es el fin justo y santo  
de la vida civil, la cual fue el firme  
intento mío en la ciudad que el cielo  
me inspiró que fundase en esta tierra,  
por santa paz, acompañada y junta*

.....

A veces, con la anáfora lo que pretende el autor es crear un estilo denso, pero como las palabras que se repiten no tienen demasiada fuerza lo que se consigue es un conjunto de versos carentes de fuerza e incluso de precisión como ocurre con este texto puesto en boca de Ismeria en un momento del acto segundo:

*ISMERIA*

*Si por los graves casos del gobierno,  
y en ocasión tan grave cual se ofrece  
es el estar así imaginativo,  
no es maravilla; antes lo fuera grande  
no estar, señor, así, siendo tan grande  
maravilla la que en la Reina ha hecho  
el tiempo.*

*SELEUCO*

*El tiempo no, mi adversa suerte.*



En un largo parlamento de Seleuco, volvemos a encontrar una serie de anáforas encadenadas donde algunas encierran un hondo sentido como en el caso en que se repite la palabra *perdón*, pero en otros casos la repetición de verbos y de adjetivos ordinales no sirve para conseguir el efecto deseado. Veamos el ejemplo siguiente:

.....  
*[...] Perdón te pido,*  
*y espero haber piedad, no perdón solo,*  
.....  
*y, si fuera primero que a la Reina,*  
*belleza tienes para ser primera*  
.....  
*no quiso que así fuera, porque fuera*  
*contento yo y dichoso, sino quiso*  
*que como ha sido fuese, porque fuese*  
*desdichado en extremo y descontento.*  
.....

También en el acto segundo y en boca de Carquedonio hallamos tres anáforas. Una consiste en la repetición al principio del verso de la preposición *en* más un sustantivo con la que se logra fuerza expresiva, mientras que la segunda y tercera, mucho más poéticas que incluso comunican al texto un trasfondo lírico, demuestran el afecto que este personaje sentía por Dido. Se dividen estas anáforas en tres momentos. El primero con la repetición de *yo le di*, el segundo con la repetición de *por* más un pronombre y el tercero con la repetición de *de mis* más sustantivo. Tanto en un caso como en los otros es el yo en forma recta o bien en forma oblicua la base sobre la que Carquedonio constituye la segunda parte de su parlamento. Veamos los correspondientes textos:

.....  
*Esto esperando yo, fundado en que era*  
***en** sangre deudo de la misma Elisa,*  
***en** cargo el principal de los Fenices,*  
***en** hacienda igual casi a su Siqueo,*  
***en** favor a quien ella más estimaba,*  
***en** amor a quien más mostró tenelle.*  
.....

.....  
*yo sólo **le di** el modo, **le di** el orden,*  
***le di** el favor, **le di** la armada toda,*  
*de que yo general era, [...]*  
.....

***le di** su intento en modo conseguido,*  
.....

***Por ella** fui a mi rey traidor, **por ella***  
*mil infiernos de pena he padecido,*  
.....

***de mis** deseos, **de mis** esperanzas,*  
***de mis** tormentos, pérdidas y daños.*  
.....

En el acto quinto, al final de una de las intervenciones de Yarbás, localizamos un par de anáforas que sirven de remate a sus palabras:

.....  
*digo que **desde aquí** le dejo libre,  
y **desde aquí** mi protección y amparo  
le ofrezco en cuantos casos de fortuna  
ofrecérsele pueden **en el mundo**,  
**en el mundo** tan lleno de infortunios.*

Y algo parecido descubrimos en los lamentos de Ismeria y Delbora puesto que, aunque están contruidos sobre otro tipo de recursos que ya veremos, vislumbramos otro par de anáforas. Una, consistente en la repetición de *reina* acompañada de un posesivo; otra, una anadiplosis pues el verso se abre y se cierra con la misma palabra aunque tenga distintos significados:

*ISMERIA*

*¿A mí sola se encubre  
la muerte de **mi reina**?  
¿A mí sola se veda,  
el ver **mi reina** muerta?  
¡Elisa, **reina mía**,  
señora mía amada!*

.....  
*DELBORA*  
.....

*al **punto** que en el **punto***  
.....

El apóstrofe, normalmente, suele venir reforzado por medio de exclamaciones y se consigue una cierta intimidad sin que por eso se abandone el tono retórico de las mismas. Esta posibilidad se documenta muy bien en la intervención de Ismeria y Delbora a la muerte de Elisa, esto es, en el acto quinto. Con ella, Virués quiere reflejar el estado de ánimo en que se encuentran a causa de tan desdichado acaecimiento. Generalmente, suele emplear el valenciano la fórmula interjectiva *¡ay de mí!* o simplemente *¡ay!*:

*ISMERIA*

*¡ay de mí!, que encubristes*

*¡ay de mí! prometida*

*¡ay, de mí, triste!, os hice*

*¡Ay, de mí, desdichada!*

*¡Ay, ay de mí, mezquina!*

*DELBORA*

*¡Ay, desdichada reina,*

*¡Ay, Ismeria querida,*

e, incluso, hallamos un apóstrofe cuando Ismeria se dirige, de un modo retórico, a la reina muerta:

*¡Elisa, reina mía,*

*señora mía amada!*

Aparte de esto, en los textos que hemos señalado podemos espigar apóstrofes como en el primer verso del acto primero:

*DIDO*

*Retírese la guardia toda fuera,*

.....

donde este recurso crea toda una cadena enlazando la guardia con los ministros y con el embajador Abenamida.

También descubrimos algún apóstrofe enmarcado entre estructuras interrogativas tal y como se observa en la muestra siguiente, en la que Ismeria se dirige a Seleuco y en la solución final que éste le da al formular una pregunta:

*ISMERIA*

*¿Qué suspirar es ése? ¿Qué extrañeza  
de palabras ocultas mal formadas  
usas ahora con tu Ismeria, al tiempo  
que viene la ocasión de ser más claras?*

*SELEUCO*

*¿Y cómo que es así?*

Prácticamente, estamos ante un recurso que aparece por todas partes en boca de todos los personajes y le confiere al texto un valor retórico.

Gusta el autor de las antítesis para darle a su verso un tono conceptual y crear una cierta densidad. Las antítesis pueden abarcar varios versos o pertenecer a uno solo como son estos ejemplos insertos en el parlamento inicial de Dido:

.....  
*a daros la respuesta brevemente  
que pide la demanda tan prolija  
de vuestro rey en su prolija empresa.*  
.....

.....  
*vuelto en amargo fin dulce principio,  
  
por no ver hoy por tierra las colunas  
que ayer lo estaban para levantarse,*  
.....

En el diálogo entre Ismeria y Seleuco encontramos diversas antítesis; alguna sirve para trabar una pregunta compleja mientras que otras o afectan a un verso o bien hacen referencia al tiempo:

*ISMERIA*

*¿Qué suspirar es ése? ¿Qué extrañeza  
de palabras ocultas mal formadas  
usas ahora con tu Ismeria, al tiempo  
que viene la ocasión de ser más claras?*

Un poco más abajo, la amante, entregada, crea una antítesis pronominal entre un *yo* y un *tú*, un *mi*, un *me* y un *te*, dotando de este modo a su intervención de una fuerte trabazón:

*Yo sospecho,  
Seleuco, que tu aviso y tu prudencia  
ahora quieren preservar mi vida  
suspendiéndome así el contento para  
que no muera con él, y desto tanto  
te doy gracias, señor, como de cuanto  
espero de tus obras y palabras.*

Por su parte, en boca de Seleuco se esconde esta otra muestra:

.....  
*[...], en daño mío muda un largo  
tiempo, y ahora un breve espacio suelta  
asimesmo en mi daño.*

En el diálogo entre Delbora y Carquedonio, lleno de fragmentos muy afectivos, abundan las antítesis y alguna de ellas parece barroca por el juego que el poeta crea entre la vida y la muerte.

La primera que hallamos es un forcejeo entre el *yo* del protagonista y un *vuestra* tras el que se oculta Delbora:

*CARQUEDONIO*

.....

*Si voluntad tuviera yo, sin duda  
que vuestra voluntad fuera pagada;  
si corazón tuviera yo, es muy cierto  
que a vuestro corazón satisficiera;  
si alma tuviera yo, la alma os prometo  
ofreciera a vuestra alma en sacrificio.*

Delbora conduce esta antítesis cuantitativa:

.....  
*que tan poco os conoce, y tanto os daña*  
.....

Pero es en boca de Carquedonio donde de nuevo descubrimos esa antítesis creadora de conceptos y que parece adelantar una corriente del barroco:

*No es eso cosa cierta, pues yo vivo;  
aunque sí, cosa es cierta, porque muero.  
Muero vivo al tormento y agonía,  
vivo muerto al descanso y al consuelo.*  
.....

El mismo infeliz enamorado, un poco más adelante, juega entre el ver y el estar cegado que también sirve para trabar tres versos:

.....  
*para lo cual abierto vi el camino*



*cual lo veréis ahora, que infalible  
pareció ser, o yo del todo ciego*

.....

El epíteto tiene un comportamiento muy especial. Normalmente, en la poesía a partir de Garcilaso comunica belleza, intensidad, tiene, por lo tanto, un carácter marcadamente estético, pero en el caso de Virués que, en líneas generales, suele rehuir las efusiones líricas el epíteto es más bien un intensificador. Destaca algo que estando en el sustantivo no es muy evidente salvo que el personaje lo descubra. Por ejemplo, es lo que encontramos en este sintagma complejo:

*DIDO*

.....

*[...], testigo  
y sabidor del corazón humano,*

.....

o bien en este epíteto tan intensivo que ocupa todo un verso:

*DIDO*

.....

*los fieros trances de la dura guerra,*

.....

En otras ocasiones, el epíteto añade al sustantivo una intencionalidad como ocurre en los sintagmas *fuerte día* y *fuerte intento*.

Otras veces, el epíteto solamente lo es por posición, puesto que más bien evidencia una cualidad que no es fácil adivinar en la sustancia. Una muestra es *en tu divino aviso*.

En boca de Seleuco, en su diálogo con Ismeria, hallamos esta tanda de epítetos que sí tienen un valor expresivo y sirven para halagar a su amante:

.....  
*[...] Seleuco te ha tenido,  
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,  
hasta aquí divertida y engañada  
con falso amor, de puro amor forzado.*  
.....

En la conversación que mantienen Delbora y Carquedonio, en la joven descubrimos un epíteto halagador dirigiéndose a su amor:

.....  
*vuestro divino espíritu algún nuevo  
desgusto, [...]*  
.....

pero en el caso de Carquedonio los epítetos tiene un valor de intensificación y al mismo tiempo son negativos:

.....  
*Mi triste y larga pena brevemente  
como mandastes os he dicho. Ahora  
os suplico me deis licencia para  
que vaya do me lleva arrebatado  
mi fiero intento en rigurosa furia.*

Al final del acto quinto, en la intervención de Yrbas, los epítetos dirigidos a Dido muerta tienen un profundo valor afectivo y, además, estético:

*Al blanco cisne ecede la blancura  
de la divina castidad que ha sido  
causa de tu temprana, amarga muerte,  
.....*

Las paranomasias si se dan con demasiada abundancia suelen afear el texto, hacerlo repetitivo. Ahora bien, a veces pueden adquirir un valor de intensificación si la palabra que aparece con diversas raíces tiene un valor significativo especial en algún determinado texto. Quizá esto podamos aplicarlo a la primera paranomasia puesta en boca de Dido donde se dice:

*.....  
[...], testigo  
y sabidor del corazón humano,  
donde como sabéis, pública audiencia  
doy a mi nuevo pueblo cada día,  
.....*

Sin embargo, no tiene demasiado valor la paranomasia que traba este verso que es una frase hecha:

*DIDO  
.....  
no lo puede saber sino quien sabe*

.....

Escaso valor tienen las paranomasias que se hallan en el diálogo entre Ismeria y Seleuco. Son repeticiones que suelen trabar varios versos con las que el autor no consigue el efecto que se proponía. Podemos ejemplificar con estas muestras:

*ISMERIA*

*Si por los graves casos del gobierno,  
y en ocasión tan grave cual se ofrece,*

.....

*SELEUCO*

.....

*que lo que sentirás cuando declare  
esto que digo, ya yo ahora tanto  
lo siento, que no sé cómo aclararlo;*

.....

o bien con esta paranomasia compleja que descubrimos en boca de la joven y que continúa el amante traidor:

*ISMERIA*

.....

*con llaneza decir verdades pura?  
Y desta suerte te suplico digas,  
sin detenerme más ni prevenirme,  
tu llana voluntad, que llanamente*

*la vida ofrezco en cumplimiento della.*

*SELEUCO*

*Y a quien tan llanamente ofrece tanto,*

.....

y algo parecido ocurre con las paranomasias empleadas en el largo parlamento de Seleuco. Las hay que abarcan un verso como:

.....

*y cruel muerte muerta la tenía*

.....

o

.....

*pudieron lo que pudo allí tristeza*

.....

mientras que, en algún caso, la paranomasia permite trabar un fragmento entero:

.....

*De amistad obligado, y algún deudo,*

*fui a ver a Elisa y a ofrecelle cuanto*

*yo fuese bueno para su consuelo.*

*Esto sólo pensaba yo ofrecelle,*

*y ofrecí y entregué la vida y alma.*

.....

En el parlamento entre Carquedonio y Delbora, podemos afirmar que nos encontramos en la misma situación que en el texto anterior. Así, en boca de Delbora se dice:

*El daño ya le sé y le siento. Ahora,  
que sepa el dañador que dañar puede,*

.....

Carquedonio, por su parte, conduce dos paranomasias. Una, ocupa dos versos y, otra, uno solo:

.....

*justo a lo que ella desear podía,  
y yo tan vivamente deseaba;*

.....

.....

*¿de qué sirve cansaros y cansarme?*

.....

La última paranomasia que vamos a poner, quizá por el significado del adjetivo y del sustantivo abstracto y el valor poético del sustantivo al que va referida, confiere al texto especial belleza. Pertenece al acto quinto y la dice Yarbás:

*Al blanco cisne ecede la blancura  
de la divina castidad [...]*

.....

Las estructuras interrogativas son muy abundantes en esta tragedia no sólo en los textos que hemos seleccionado, sino en cualquier otro elegido al azar, pero al mismo tiempo junto a ellas hemos de tener también presentes las estructuras exclamativas que, en parte, sirven para reforzar.

En algunas ocasiones, las estructuras interrogativas son meramente retóricas, pero, en otros casos, no y es una interrogación que exige una respuesta. Ambas posibilidades se encuentran perfectamente documentadas en el diálogo que mantienen Ismeria y Seleuco. Son, por ejemplo, puramente retóricas estas interrogaciones puestas en boca de Ismeria:

*¿Qué suspirar es ése? ¿Qué extrañeza  
de palabras ocultas mal formadas  
usas ahora con tu Ismeria, al tiempo  
que viene la ocasión de ser más claras?*

Sin embargo, la contestación de Seleuco que se inicia de forma interrogativa exige una respuesta. En un segundo momento, y en boca de Ismeria, volvemos a encontrar otra interrogación retórica con un fuerte valor intensificativo:

*¿Qué infortunio  
a Ismeria triste se le ofrece ahora  
que tan triste preámbulo requiere,  
no habiendo de tu lengua a mis oídos*

*necesidad de exordios, sino sólo  
con llaneza decir verdades puras?*

.....

En la charla entre Delbora y Carquedonio, más afectiva que la mantenida por la pareja anterior, vislumbramos dos campos interjectivos del lenguaje, dos exclamaciones que tienen una profunda carga emocional:

*DELBORA*

*¡Infelice Delbora, que a tal tiempo  
llegase a cautivarla Carquedonio!*

*CARQUEDONIO*

*¡Carquedonio infelice, que a Delbora  
a cautivar llegó en tan triste estado!*

Pero donde las interrogaciones y las exclamaciones juegan un papel clave comportando apóstrofes –ya estudiados- es al final del acto quinto. Son necesarias porque sirven para reflejar el estado de ánimo con el que Ismeria y Delbora reciben la noticia de la muerte de Dido. Las interrogaciones están todas en boca de la camarera de la Reina. Con ellas se dirige al cadáver de Elisa de la que no puede obtener respuesta. Y en medio de esas interrogaciones se encuentran los lamentos que se inician con el campo interjectivo *¡ay de mí!* Mientras que en Delbora solamente encontramos campos exclamativos. El primero dirigido a la Reina y el segundo a Ismeria. Los textos son los que siguen:

*ISMERIA*

*¿A mí sola se encubre*



*la muerte de mi reina?*  
*¿A mí sola se veda*  
*el ver mi reina muerta?*  
*¡Elisa, reina mía,*  
*señora mía amada!*  
*¿Es aquéste el secreto,*  
*¡ay de mí!, que encubristes*  
*desta que tanto amastes?*  
*¿Es ésta la respuesta,*  
*¡ay de mí!, prometida*  
*que, ya no respondiendo,*  
*me dais a la pregunta*  
*que con temor tan grande,*  
*que con tan gran recelo,*  
*¡ay, de mí, triste!, os hice*  
*cuando, tan congojada,*  
*aqueste matrimonio*  
*que habéis hecho tan fiero*  
*con la sangrienta muerte*  
*andábades tratando?*  
*¿Es ésta mi señora?*  
*¿Es aquésta mi reina,*  
*de mí tanto querida,*  
*y que tanto me amaba?*  
*¡Ay, de mí, desdichada!*  
*¡Ay, ay de mí, mezquina!*

*DELBORA*

*¡Ay, desdichada reina,  
al punto que en el punto  
de mayor suerte y dicha  
yo triste te juzgara!  
¡A, Ismeria querida,  
muestra aquí tu cordura!,  
comigo te consuela,  
que puedo ser consuelo  
a cuantas desdichadas  
tiene este falso mundo.*

No quedaría completa esta visión de conjunto de la *elocutio* en los actos si no hiciéramos mención de las figuras menos utilizadas por Virués. Ya las enumeramos al principio de este apartado, ahora es el momento de ejemplificar.

La tendencia a la exageración permite al autor sacudir la conciencia del espectador o lector y le incita que preste más atención a la idea que pretende comunicar. Así Dido trata por medio de la hipérbole de destacar y poner en evidencia las penalidades sufridas a lo largo de su complicada existencia:

.....  
*por los peligros de mayor fatiga  
que la tierra y el mar al hombre ofrecen,*  
.....

En esta otra muestra, Carquedonio pondera el amor que ha sentido y sigue sintiendo por Dido:

.....

*[...] por ella*

*mil infiernos de pena he padecido*

.....

Y Yrbas quiere manifestar el mucho amor sentido por la Reina y la pena que le ha producido su muerte:

.....

*la cual lloraré yo toda la vida*

.....

La intensificación le sirve al poeta para destacar alguna idea, algún aspecto que considera interesante. Por ejemplo, Dido quiere remarcar la fiereza de la guerra y por eso la intensifica en el siguiente verso en el que la figura que nos ocupa se consigue con la acumulación de vibrantes y por el significado de las palabras:

.....

*los fieros trances de la dura guerra*

.....

Por su parte, Carquedonio como quiere insistir en la pena que vive su propio yo une a ella el sentido de perennidad:

.....

*a mí causa me dio de eterna pena*

.....

Con el paralelismo aparte de conseguir una peculiar estructura rítmica y una fuerte trabazón de los versos, la enumeración que suele contener permite profundizar en el alma de quien es sujeto los versos paralelísticos y la idea que la mueve. Es lo que ocurre en esta muestra en la que la estructura paralela vertebrada por la hipérbole implica una gradación en la interiorización de sentimientos:

*YARBAS*

.....

*sin que haya jamás cosa que consuele  
el dolor que esta triste vista causa  
al corazón lleno de amor perfeto,  
sin que haya jamás cosa que ser pueda  
parte para borrar de mi memoria  
la pena que esta triste vista imprime  
en la alma llena de amoroso afeto;*

.....

Los símiles son ponderaciones donde el elemento que sirve de comparación permite, a través de él, destacar el comparado. En dos ocasiones Dido quiere resaltar el amor que sintió por su marido y el resentimiento hacia su hermano y para conseguir lo uno y lo otro echa mano de símiles:

.....

*un marido querido más que el alma*

.....

.....  
*por un hermano más cruel que un tigre,*  
.....

Mediante el hipérbaton destacamos el valor significativo de una palabra que ha sido a propósito desplazada del lugar lógico que le corresponde como ocurre en este ejemplo de Delbora donde lo más importante es el dolor interior que se ha apoderado de su vida:

.....  
*estar su vida, que sois vos, doliente.*

Con la *amplificatio* explicitamos un pensamiento, una idea, un deseo, que ha sido anunciado y que se considera importante ponerlo en conocimiento del espectador por extenso y para ello se rompe el decurso del texto intercalando unos versos que sirven de *amplificatio* y que se suelen destacar por medio de dos guiones. Exactamente esto es lo que encontramos en estas palabras de Dido:

.....  
*Cual veis, llegó Cartago a mi deseo.  
Y ahora sea por ella, ahora sea  
por mí, según Yarbas lo publica,  
-que si es codicia, o si es amor, o juntas  
si estas dos cosas son su fuerte intento,  
no lo puede saber sino quien sabe  
lo más secreto de los corazones,  
que son para los hombres muy secretos-,  
al fin pretende a Dido el rey Yarbas*

*por mujer, dando muestras de que es solo  
este su intento. [...]*

.....

La repetición es la iteración de una palabra cuyos significado y sentido adquieren en el texto una importancia relevante que es lo que ocurre con la palabra *muerte* en boca de Seleuco relacionada con su propio yo:

*Mi muerte, pues, puedes decir ahora  
que deseas y amas, pues la muerte*

.....

El polisíndeton es utilizado por Virués para demorar el resultado de una enumeración colocando siempre en el mismo plano las palabras que están en la estructura polisindética. Eso es lo que hace Carquedonio con este doble polisíndeton donde juega también con una antítesis:

.....

*Por un sueño o visión, o cierta o vana,*

.....

El quiasmo es un puro juego sintáctico y que mediante la inversión de los términos de una oración, en este ejemplo en dos versos, se quiere destacar la antítesis entre la muerte y la vida:

*SELEUCO*

.....  
*adviértote que es muerte darme vida,*  
*adviértote que es vida darme muerte.*

La tautología es una repetición y en el texto que contemplamos consiste en colocar el mismo adjetivo en dos sustantivos distintos pero ambos referidos al mismo sujeto. No nos extraña que esté en boca de Dido, que vaya referida al rey Yarbas y evidenciada a Abenamida, el embajador:

.....  
*que pide la demanda tan prolija*  
*de vuestro rey en su prolija empresa.*  
.....

El verso siguiente encierra un circunloquio o perífrasis que le permite al poeta sustituir una palabra por un verso entero. Concretamente en lugar de Dios se hace referencia a su obra pero significándolo a él:

*DIDO*

.....  
*por el gran hacedor de hombres y mundo,*  
.....

Por medio de la aliteración el poeta quiere conseguir un efecto fónico intencional que obliga al lector o al espectador a detenerse con el sentido que el autor quiere

comunicar a través de la repetición del sonido<sup>1307</sup>. En la muestra siguiente la presencia de la “s” comunica suavidad a los versos y les hace formar parte del mismo ritmo.

*DIDO*

.....  
*-que si es cudicia, o si es amor, o juntas*  
*si estas dos cosas son su fuerte intento,*  
*no lo puede saber sino quien sabe*  
*lo más secreto de los corazones,*  
*que son para los hombres muy secretos-,*  
.....

A través del equívoco conseguimos una llamada de atención, ya que obliga al lector a centrarse en el nuevo significado que adquiere la palabra que se repite. En este caso es *secreto*, donde también creemos ver una intensificación, puesto que el equívoco forma parte de un proceso humanizador.

*DIDO*

.....  
*lo más secreto de los corazones,*  
*que son para los hombres muy secretos-,*  
.....

---

<sup>1307</sup> Aunque no nos detengamos especialmente en la cuestión de la teoría de los efectos sonoros y la estilística de los sonidos, no podemos dejar de resaltar su raíz retórica y fundamental importancia en las fuentes antiguas y, sobre todo, en las poéticas renacentistas; cfr. sobre ello SÁNCHEZ SALOR, E., “La poética, ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?”, en *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico* I. 1 Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico... J.M. MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA (coords), Cádiz, Universidad, 1993, pp. 211-222. Un profundo y completo estudio centrado en los siglos XV y XVI es el de VEGA RAMOS, M<sup>a</sup>. J., *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, Univ. De Extremadura, 1992.



Mediante el clímax se consigue un efecto muy expresivo y supone un destacar el o los versos que se encuentran dominados por ese recurso frente a la mediocridad de los versos vecinos. Encontramos esta figura en uno de los textos que hemos elegido del acto quinto. Leamos las últimas palabras de la carta que deja Dido y las primeras que contesta Yarbás:

*FENICIO*

.....

*el blanco cisne, ya vecino a muerte.»*

*YARBAS*

*Al blanco cisne ecede la blancura*

.....

Finalmente, El asíndeton puesto en boca de Carquedonio comunica rapidez en la serie de órdenes que se van a ejecutar una tras otra. Con él este frustrado enamorado quiere significar que todo cuanto tenía lo puso bajo las órdenes de Dido:

.....

*yo sólo le di el modo, le di el orden,*

*le di el favor, le di la armada toda,*

.....

Para completar la visión de la *elocutio*, ya que hemos hablado de Aristóteles y Quintiliano, creemos oportuno hacer referencia a tres estudiosos griegos que fueron conocidos en el siglo XVI si bien no con la profundidad e intensidad de los antes citados. Nos referimos a Demetrio, el Anónimo y Hermógenes de los que solamente hemos tenido en cuenta las figuras literarias que tienen que ver con las figuras empleadas por Virués.

Demetrio, bien conocido entre los críticos literarios de la antigüedad, no alcanzó en el siglo XVI la difusión conseguida por Hermógenes. Ya hemos señalado que la primera edición la hizo Aldo Manucio en 1508 y hay que llegar a la segunda mitad para encontrar otras versiones. No por eso deja de tener su interés al relacionar determinadas figuras con un tipo propio de estilo.

Así el estilo elevado exige la presencia de la hipérbole, al causar extrañeza por medio de la disonancia, rompiendo la armonía entre lenguaje empleado y tema desarrollado. Sigue teniendo el mismo valor que el empleado por nuestro estudioso. También ayuda a dicho estilo la utilización de la repetición de la misma palabra si la sabemos situar en el lugar oportuno. Este recurso le agrada mucho a C. de Virués.

El asíndeton facilita la lectura del texto y no digamos nada de la metáfora, la figura literaria por excelencia. Coincide con Hermógenes en que no se puede abusar de ella porque oscurecería el lenguaje y en ese caso sería mejor sustituirla por un símil. En ocasiones su concepción de la metáfora, sobre todo la activa, viene a coincidir con lo que se conoce normalmente como personificación. Relacionada con ella encontramos el epíteto, recurso que afirma que se puede emplear si el uso de la metáfora supone un excesivo riesgo para la comprensión.

Dentro del estilo vigoroso se pueden encontrar:

-Interrogaciones retóricas, capaces de crear una tensión dramática, y por eso no debe extrañarnos encontrarla en las tragedias. En concreto y en determinados parlamentos la emplea Virués consiguiendo un efecto de llamada en el espectador.

-El clímax traba fuertemente un pasaje y le confiere una carga expresiva. El autor lo considera una especie de iteración de una parte del período.

-Acepta el símil breve, conciso y directo.

-Se interesa por las figuras de repetición, especialmente la anáfora a la que añade el homoiotéleuton y el asíndeton.

En líneas generales, las figuras estudiadas no se apartan de la tradición, sirven para conseguir los mismos efectos que encontramos en otros retóricos y esto se debe a la comunidad de fuentes manejadas y, por supuesto, el empleo que hace Virués de las mismas no se aparta en nada de lo que encontramos en todos los tratados “ad hoc”.

El tratado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino, aunque hoy preferimos considerarlo anónimo es muy interesante tanto en sus aspectos teóricos como prácticos y esto lo hemos señalado en las páginas a él dedicadas. Lo único que nos interesa es ver cuanto dice acerca de las figuras como recursos del lenguaje pensando que pudieron ser aprovechadas por Virués, como doctrina, y coincidencia en su definición. Naturalmente, todo está relacionado con el estilo sublime que es el motivo de su obra.

La segunda fuente para conseguirlo consiste en una deliberada selección necesaria para que los efectos que nos proponemos alcanzar se logren con plenitud. Una de ellas es la amplificación, con la cual se consigue fuerza y precisión. Dedicamos esfuerzo e interés en presentarnos la importancia que tienen las imágenes, pues con ellas se consigue entusiasmo y pasión. Afirma con rotundidad que se suelen utilizar en las tragedias, si bien Virués no es muy proclive a su empleo por la dureza empleada en su lenguaje, más conceptual que plástico.

También tiene un recuerdo para el apóstrofe, que dice debe usarse con tino y en circunstancias concretas, puesto que si no pierde toda su eficacia. Importantísima, al menos para la oratoria, es la interrogación retórica, a la que Virués se muestra muy inclinado. Mantiene el tono elevado y comunica agilidad al texto. Considera que el asíndeton es muy plástico y que se deben combinar figuras para conseguir efectos de sorpresa.

El hipérbaton es figura básica en el estilo sublime, tanto si se utiliza para romper la unidad lógica de la frase como si lo empleamos para disociar ideas. Normalmente el uso del hipérbaton afecta a la sintaxis de un texto determinado.

Dentro de la tercera fuente coloca la perífrasis, considerada como la unión de un texto básico con otros que permite completarlo, existiendo una perfecta comunión entre ellos. Dedicamos un tratadito a la metáfora y llega a las mismas conclusiones de otros estudiosos, que no es bueno abusar de ellas como de ninguna figura, ya que pueden crear confusión. A nosotros nos interesa la metáfora en el verso que dice se emplea como llamada de atención del mismo, bien por su efecto o por su contenido. Considera que la tragedia no debe utilizarlas con profusión y en este sentido coincide con Virués que es muy parco en su empleo.

La última figura que estudia es la hipérbole, dedicada a agrandar o empequeñecer una acción. Presenta algunas ideas que pueden ser aprovechables como decir que

supone un atentado a la sublimidad el empleo de frases muy largas, que vienen a ser una amplificación no necesaria. Rechaza el uso de palabras vulgares que pueden degradar un texto y supone un atentado a la sublimidad. Es decir, en cualquiera de los tratados retóricos al uso o en obras de intención parecida siempre encontramos una exposición de las figuras relacionadas con lo que el autor se propone, por eso no puede extrañarnos que en la obra de Virués encontremos no sólo las figuras citadas, sino otras que tenían cabida en repertorios métricos muy empleados por los poetas.

Todos sabemos que Hermógenes no fue un desconocido en el siglo XVI, sino que gran parte de su obra circuló entre los humanistas, bien directamente a través de traducciones, bien porque su doctrina es aprovechada por retóricos y preceptistas, tal vez porque hay una continuidad entre la antigüedad y el siglo XV debida a los trabajos de los bizantinos. Ya en dicho siglo figuran en las bibliotecas italianas obras de Hermógenes pero hemos de llegar hasta Jorge de Trebisonda al que todos consideran el primer difusor de sus ideas al publicar en 1433/34 la *Rhetoricorum libri V* y en 1508 aparece en Venecia su *Ars Rhetorica* completa.

A partir de las fechas citadas toda su obra conservada se va a difundir por medio de las prensas en diversas ciudades italianas, alemanas y francesas. Los preceptistas lo citan y aprovechan, así Escalígero y Minturno. Por cuanto respecta a España, y hemos hecho una sucinta referencia, desde 1558 conocemos su doctrina difundida por Antonio Lulio, si bien fue conocida antes por Luis Vives, también lo aprovechan El Brocense y F. de Herrera. No es, pues, un desconocido, ya que su “idéai” aparecen en numerosos tratados retóricos de finales del siglo XVI.

Dentro de la obra que comentamos y adscrito a determinados estilos, Hermógenes comenta los recursos literarios precisos para conseguir el efecto deseado y los ilustra con ejemplos tomados a muy diversas fuentes, prefiriendo por razón obvia las muestras oratorias sin desdeñar incluso a los trágicos como Eurípides. Hablando sobre la Dignidad y Grandeza de estilo, en especial la Solemnidad, encontramos analizados los recursos siguientes:

-Las expresiones metafóricas, de las que afirma que no se puede abusar de ellas, aunque lo hicieron los trágicos, porque entonces la Solemnidad se perdería.

-Las oraciones asindéticas son necesarias, especialmente en la asociación sustantivo+adjetivo, porque las oraciones cortas que se parecen a los aforismos ayudan a lograr una Solemnidad perfecta.

-Son necesarias las oraciones imperativas y las interrogaciones, ya que con ellas se consigue un tono acusatorio.

Cuando se refiere a la Vehemencia, cita, entre otras, las siguientes figuras:

-El apóstrofe, casi siempre en forma interrogativa.

-Los miembros más conseguidos para lograr la Vehemencia son los breves, asindéticos y repetitivos. C. de Virués abunda en su empleo sin necesidad de emplear el asíndeton.

Para conseguir la Brillantez es necesario recurrir a:

-El asíndeton, que ya ha aparecido en otros tipos de estilo.

-El apóstrofe, tomado en préstamo a la Vehemencia.

De entre las figuras con las que se consigue la Belleza destaca:

-El hipérbaton o ruptura del orden lógico de la frase.

Hablando del Carácter, en especial de la Simplicidad, recurre de nuevo a la metáfora, sobre todo a la que se consigue mediante la relación de causa a consecuencia.

Solamente hemos tenido en cuenta las figuras que documentamos en la obra de Virués y tal y como las concibe no se aparta en nada de lo establecido por la tradición, e incluso actualmente podemos afirmar que todo cuanto ha dicho de ellas no tiene por qué llamarnos la atención. En este sentido se muestra un conservador, quizá porque no hace un tratado específico de las figuras, sino que las subordina a un determinado estilo. Pudo ser una fuente para la retórica de Virués, directa o indirectamente. No hay dificultad de ninguna clase para quien quiso hacer una tragedia sometida a las normas del más austero clasicismo.

En los fragmentos que hemos seleccionado de la obra de C. de Virués, pertenecientes a diversas jornadas, encontramos las siguientes figuras, según el uso que hace de ellas:

Anáfora, empleada en veintiocho ocasiones,

Apóstrofe, en veinticinco.  
Antítesis, veinticuatro veces.  
Epíteto, en veintidós.  
Paronomasia, quince.  
Interrogaciones retóricas, once.  
Hipérbole, en ocho.  
Intensificaciones, siete.  
Estructuras paralelas, cuatro.  
Símiles, tres.  
En dos ocasiones:  
Hipérbaton  
Amplificatio  
Repeticiones  
Polisíndeton  
Quiasmo  
En una sola ocasión:  
Tautología  
Perífrasis  
Equívoco  
Aliteración  
Clímax  
Asíndeton

En los teóricos que hemos considerado, hallamos las siguientes figuras que pudieron ser conocidas por C. de Virués a través de sus obras:

En Demetrio:

Anáfora

Asíndeton

Epíteto

Hipérbole

Interrogación retórica

Metáfora

Repetición

Símil

El Anónimo:

Amplificatio

Apóstrofe

Asíndeton

Hipérbaton

Hipérbole

Interrogación retórica

Metáfora

Perífrasis

En Hermógenes:

Apóstrofe

Expresiones metafóricas

Hipérbaton

Oraciones asindéticas

Oraciones imperativas

De Aristóteles todo lo referido a la Elocutio y la metáfora cuyo estudio y comprensión viene explicitado en la *Retórica*.

En Quintiliano:

Antíteto

Apóstrofe

Asíndeton

Clímax

Epíteto

Hipérbaton

Hipérbole

Metáfora

Paronomasia

Símil

Tautología

De casi todas estas figuras habla J. C. Escalígero y no podemos olvidar la importancia que tuvo para todas las cuestiones poéticas, métricas y retóricas. Su obra fue muy conocida en España en toda la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en las últimas décadas de dicho siglo.

Pinciano afirma que los vocablos se pueden modificar en su significado. A este tipo de cambio lo llama *tropo* o *modo metaphórico*. Contempla siete posibilidades:

Metáphora

Sinédoche

Metonymia

Catáchresis



Metalepsis

Ironía

Hypérbole

La antonomasia la incluye dentro de la sinédoche y en una especie de metáfora; la onomatopeya en los vocablos inventados por el poeta; y el hipérbaton dentro de las licencias que se puede permitir un poeta en su manejo de la lengua; el epíteto, dice, dota a la poesía de una gran belleza, si bien no se debe abusar de él. No considera tropo la alegoría y la perífrasis, sino figuras creadas mediante la composición de vocablos.

Pinciano establece tres estilos: alto, bajo y mediano. El estilo alto es propio de personas graves como por ejemplo reyes. Consiste en la grandeza de las palabras, propias o peregrinas, aunque se hace realidad, fundamentalmente, con los diferentes tipos de vocablos peregrinos. Por eso dice el preceptista:

*La novedad y alteración del vocablo hacen [...] al lenguaje peregrino y alto*

y

*[...] la plática peregrina, por nueva, es grande y, por admirable, deleitosa.*

A la grandeza de estilo vincula *la dignidad y sonido de las palabras y casi siempre la gravedad y vehemencia de la acción*. Por *dignidad* en la palabra entiende que el estilo alto ha de estar constituido por palabras que sean dignas de ser oídas por altas personas, como es el caso, por ejemplo, de la palabra virtud. Con *sonido* quiere decir que los vocablos que el poeta elija han de tener un sonido conveniente. La *gravedad* se consigue imitando el modo de hablar de las personas graves.

Cascales define tropo como

*[...] una translacion de la cosa propria a la agena con alguna virtud y semejanza.*

Y distingue los siguientes:

Metonymia

Ironía

Metaphora

Synecdoche

Dentro de la metáfora incluye: cataresis, alegoría y enigma.

También se detiene en el concepto de figura y sus clases:

*Es la Figura cierta manera de hablar apartada del uso comun y ordinario. Hacese de dos maneras, o por repetición de la palabra, o por la mutacion.*

Forman parte del primer grupo:

Anadiplosis

Epanalepsis

Anaphora

Epistropha

Symploca

Ploca

Poliptoton

Y del segundo:

Paranomasia

Epanarrhosis

Muchas de estas figuras, estudiadas por Cascales, no están representadas en la tragedia que estamos analizando, tal como se desprende del estudio de la elocución que hemos realizado.

## Coro

### El coro como acción y personaje

El coro tiene especial relieve en la concepción aristotélica de la tragedia. Puede ser considerado desde dos puntos de vista: bien ateniéndonos al contenido, bien como composición musical. Este segundo aspecto forma la melopeya, uno de los seis elementos cualitativos de la tragedia:

*Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.*

Los dos últimos elementos mencionados, el espectáculo y la melopeya, no son verbales; solamente se producen cuando la obra es representada. Por eso, Aristóteles dice que son una especie de “aderezos”:

*[...] la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.*

Con respecto al coro, Horacio sigue estrechamente la doctrina expuesta por Aristóteles, en tanto en cuanto también afirma que se puede considerar desde dos ángulos: como parte integrante de la acción y como melopeya. Es verdad que este nombre no aparece en su corpus como tal, pero puede equivaler a lo que él llama música dramática. Al hablar de ella, hace referencia a la flauta como instrumento base de la parte coral, según se desprende de estas palabras:

*La antigua flauta no estaba, como ahora, cubierta de latón ni rivalizaba con la trompeta, sino que, delgada y simple, con pocos agujeros, se bastaba para ayudar y acompañar al coro y para llenar con sus notas las gradas aún no demasiado abarrotadas. Allí se reunía un público cuyo número se podía contar, exiguo como era, sobrio, decente y respetuoso. Pero, cuando tras las victorias el pueblo comenzó a extender sus campos y muros más amplios a rodear las ciudades, cuando comenzó a aplacarse desenfrenadamente al Genio en días festivos con libaciones que duraban todo el día, entonces sobrevino una mayor libertad para los ritmos y las melodías. En verdad, ¿qué gusto podía tener un público mezcla del campesino, inculto y libre de ocupaciones, con el ciudadano, vulgar el primero y noble el segundo? Así, el flautista añadió al antiguo arte movimiento y lascivia y, andando, arrastró por el escenario su vestimenta. Así también se aumentaron los registros de la lira, en principio austera, y la desmedida verbosidad degeneró en un estilo extravagante: la reflexión sentenciosa, escrutadora de lo útil y adivina del futuro, no se diferenciaba de los intrincados oráculos de Delfos.*

Pinciano también considera que el coro de una tragedia puede ser considerado desde dos ángulos: teniendo en cuenta su contenido o sólo en cuanto composición musical. Este segundo aspecto establece una trabazón entre comedia y tragedia y no tiene ninguna significación más allá del ornato.

Nosotros no podemos analizar el coro concebido como espectáculo, es decir, como composición musical por la sencilla razón de que en el siglo XVI los coros, escasísimos en nuestras tragedias, eran recitados y no cantados. Por eso, en el siglo XVII se intercalaron dentro de los textos dramáticos canciones conocidas por el público cuyo contenido tenía estrecha relación con el texto. Pero en el siglo XVI esto no era posible porque el teatro clásico estaba en sus comienzos y no tuvo continuidad.

El coro como contenido es concebido por ambos, Aristóteles y Horacio, formando parte de la acción; en consecuencia, el coro puede ser juzgado un actor más. Dice el Estagirita:

*En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción.*

Dice Horacio:

*Que el coro reivindique su papel de actor y su función específica.*

Esto es, como el coro forma parte de la tragedia y se vincula con la acción, tiene que estar relacionado con ella. Pero debía ser frecuente encontrar tragedias en las que el coro no formaba parte del conjunto de la obra y esto lo reprueba Aristóteles con estas palabras:

*No como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?*

La misma idea se desprende de estas palabras horacianas:

*[...] que no cante en medio de los actos nada que no se relacione ni se adapte coherentemente al argumento.*

Como vemos, ambos teóricos concedieron mucha importancia a esta cuestión<sup>1308</sup>.

Pinciano describe el coro como contenido en los siguientes términos:

*[...] el que habla por una persona o el que llora por todas juntas.*

---

<sup>1308</sup> Para mostrar la teoría aristotélica aplicada al coro como contenido, se ha ejemplificado con Sófocles y Eurípides.

*[...] aquel adonde habla uno en lugar de muchos y adonde muchos lloran, tiene alegoría y significación de pueblo junto y política.*

*[...] el choro no tiene número de gente determinado.*

Cascales, con respecto al coro, dice que unas veces cantaba y otras hablaba, pero solamente uno del coro. En ocasiones, se dividía en dos partes, una se quedaba en escena y otra se iba. Solían formar el coro quince personas y se repartían en tres bandos de a cinco. Unas veces cantaba andando y otras parado.

Si la tragedia tiene un carácter ejemplar, dicha ejemplaridad ha de encontrarse también en las intervenciones del coro. Por lo tanto, si la tragedia debe inspirar compasión y temor a través de un error que conduce a un personaje de la dicha a la desdicha, el coro por medio de su pensamiento debe contribuir a emitir el juicio moral que se expresa a través de la catástrofe. Por eso, Horacio dice que el coro ha de favorecer a los buenos y, por medio del temor, refrenar a los malos:

*Que favorezca a los buenos y les aconseje con palabras amigas, y que refrene a los airados y conceda amor a los que temen obrar mal; que alabe los alimentos de una mesa frugal, la provechosa justicia, las leyes y la paz que mantiene las puertas abiertas; que guarde los secretos confiados y pida suplicante a los dioses que la buena suerte vuelva a los desgraciados y abandone a los soberbios.*

En la obra de Virués, los coros solamente aparecen al final de cada acto, salvo en el cuarto y en el quinto. Por lo tanto, no se comportan como un personaje más, puesto que, teniendo en cuenta las excepciones citadas, no dialogan con ningún personaje. Ahora bien, el contenido del coro sí está estrechamente vinculado con el sentir del acto al que va referido. Y, en este sentido, nuestro dramaturgo se aproxima más a Sófocles que a Eurípides. Esto no quiere decir que Virués haya seguido a Sófocles, pues tenía más próximo a él el papel del coro en las tragedias de Séneca. En Sófocles, el coro suele dialogar con los intervinientes en la tragedia y esto no es frecuente en la obra que venimos analizando. Por consiguiente, la función del coro en el valenciano no sigue

con exactitud la que tiene en la tragedia griega, pero mantiene su espíritu. Tampoco sigue al pie de la letra la actuación del coro en Séneca, ya que, aunque mantenga una mayor independencia que en Sófocles, de vez en cuando da lugar a un animado diálogo con algún personaje como ocurre en un pasaje de la *Medea*.

Para entender el papel del coro en *Elisa Dido* es necesario tener presente, siquiera sea en síntesis, el contenido del acto al que va referido para poder establecer relaciones seguras entre acto y coro.

En el primer acto, Dido, rodeada de su Corte, recibe a Abenamida que trae una propuesta de Yarbas. La Reina la acepta y provoca el estupor entre los cortesanos, al defender ahora lo que antes había negado. De todos ellos, a los que causa mayor impresión es a Seleuco y Carquedonio, puesto que ambos aspiraban a la mano de la soberana con la secreta intención de ser reyes.

Poco después, aparecen en escena Ismeria y Delbora quienes conversan acerca de todo lo acontecido. La animada charla despierta en la segunda el deseo de conocer la historia completa de Dido. Este diálogo se interrumpe porque aparece Carquedonio quien confiesa a Ismeria la pasión que siente por la Reina y la desesperación a que le ha conducido la actitud de ésta. Pide ayuda a la joven, la cual promete dársela.

A través de esta reducida presentación del argumento, podemos extraer una serie de consecuencias que nos vienen muy bien para comprender el sentido del coro. Por lo pronto, observamos un cambio de actitud en Dido, pues ella antes había rechazado la proposición de Yarbas y ahora la acepta. Probablemente, este cambio se deba a una actitud política: el que Yarbas no destruya Cartago. Sabemos que Elisa sigue enamorada de Siqueo y no siente ninguna atracción por el rey de Mauritania. Ahora bien, ella ha antepuesto el amor que siente a su pueblo y este amor le ha empujado a aceptar la propuesta de matrimonio. Naturalmente, de esto se sigue una consecuencia, a saber, la dificultad de conciliar la promesa de castidad hecha a Siqueo y la necesidad de proteger a su pueblo. La única solución posible es el suicidio concebido como liberación. Por lo tanto, no podemos ignorar la problemática en la que Dido se encuentra inmersa, fruto de ambiciones y pasiones inconfesables.

La segunda consecuencia es la peligrosidad de las pasiones desenfrenadas que pueden apoderarse del hombre. Así, Seleuco y Carquedonio, ambos enamorados de la Reina, se sienten atraídos hacia ella no tanto por su condición de mujer cuanto por su

condición de Reina, ya que aspiraban al trono de Cartago. En ellos, parece que se funde de un modo evidente el amor-pasión y la ambición cortesana con toda la problemática que ésta conlleva y obliga a ejecutar. No olvidemos que en la base de las complejas relaciones no explicitadas de Seleuco y Carquedonio está la codicia y algo parecido parece encontrarse en Yarbás, aunque por razones distintas, porque él es rey.

También espigamos en este primer acto la manifestación, más pura, del amor concebido como amistad, perceptible, por un lado, en las relaciones que mantienen entre sí Ismeria y Delbora; y, por otro, en el cariño que ambas sienten por la Reina, al estar estrechamente vinculadas a ella y satisfechas del papel que el autor les ha reservado.

Hay, por consiguiente, un contraste muy acusado entre cómo conciben el amor los primeros, amor destructivo, a como lo entienden estas dos mujeres, benevolente y positivo. En suma, en el meollo del acto primero hay un juego desmedido de ambiciones, algunas de ellas latentes -hasta que vean la luz en actos sucesivos- que giran en torno al amor. A él se asocian la ambición, la soberbia, la codicia, la mentira, la ira, es decir, un cúmulo de pasiones que condicionan el amor como virtud y que lo conducen, inexorablemente, a la tragedia.

Hay aquí una lección moral que debe ser aprendida por el hombre, en general, y por el espectador, en particular. Esta lección está desperdigada a lo largo del acto primero, siendo el coro el encargado de recogerla en un puñado de versos de naturaleza lírica que sirven de aprendizaje. Por tanto, el contenido del coro es un refrendo de la esencia de lo antes dicho y es el vehículo elegido por el dramaturgo para dejarnos una enseñanza acorde con su formación cristiana.

El primer coro presenta dos partes, una genérica y otra específica, si bien el contenido de ambas presenta lazos estrechos. La genérica envuelve a la específica, puesto que el autor, aunque esté pensando en algunos de los personajes que protagonizan el acto primero, no se dirige directamente a ellos, sino que con claridad habla de *nuestra humana vida* y de *los frágiles humanos corazones*. Y ya, en el centro, es más específico, en tanto en cuanto, aunque no cita directamente a los personajes, el contenido de cada uno de los versos va referido sin lugar a dudas a la actuación o al pensamiento de uno u otro.



El punto de partida de la parte genérica es una invocación que el poeta hace a Dios como providencia del hombre, pidiéndole que nos libere de algo que es connatural con nosotros. ¿De qué tiene que liberarnos? Virués lo refleja en unos cuantos versos:

.....  
*aquí, que unos con ira,*  
*otros con saña fiera,*  
*otros con ambición y con soberbia*  
*y otros que, con mentira,*  
*ceban la lisonjera*  
*pasión. [...]*

Observamos que todas estas pasiones no son gratuitas, sino que ha hecho constante alusión a ellas a lo largo del acto. En los comienzos de la tragedia, el dramaturgo nos dice que Yrbas está movido por la codicia, también por el amor, pero lo más probable es que ambas pasiones constituyan una unidad, siendo muy difícil precisar cuál de ellas es la dominante:

#### *DIDO*

.....  
*Cual veis, llegó Cartago a mi deseo.*  
*Y ahora sea por ella, ahora sea*  
*por mí, según Yrbas lo publica,*  
*-que si es cudicia, o si es amor, o juntas*  
*si estas dos cosas son su fuerte intento,*  
*no lo puede saber sino quien sabe*  
*lo más secreto de los corazones,*  
*que son para los hombres muy secretos-,*

*al fin pretende a Dido el rey Yarbás  
por mujer, dando muestras de que es solo  
este su intento. [...]*

.....

Poco después, vemos cómo Carquedonio y Seleuco demuestran su naturaleza ambiciosa, puesto que ambos se consideran lo suficientemente importantes como para ser reyes al menos tanto cuanto Yarbás lo es. Por consiguiente, el amor que estos dos cortesanos dicen sentir por la Reina no está libre de una segunda intención. Así se desprende de estas palabras:

*CARQUEDONIO*

*¿Luego así ha de quedarse? ¿Luego Yarbás  
ha de venir a ser rey nuestro? ¿Dónde  
cada cual de nosotros pretendello  
con razón y justicia tanta puede?*

.....

*SELEUCO*

*Dos contrarios efectos de una causa  
se ven en mí y en Carquedonio ahora:*

.....

*y amor en uno y otro es una causa.  
Amor hasta aquí en ambos encubierto,  
y en ambos fuerte, de ambición válido,  
con pretensión de rey, como la Reina*

*varonilmente entre ambos escogiera,*

.....

Finalmente, en el diálogo que mantienen Carquedonio e Ismeria, aquél, cada vez más exaltado, lamenta la decisión de la Reina no por la decisión en sí, sino porque todos los servicios que él le había hecho eran para conseguir una recompensa. Son versos reveladores de la fuerza negativa del amor-pasión cuando se une a otros intereses:

*CARQUEDONIO*

*¿Ismeria, es, di, posible que la Reina  
se haya resuelto en lo que has visto, dando*

*[...] a mis servicios*

*[...] tan triste paga?*

.....

*[...] Amor [...]*

.....

*Piensa que es furia de repente, fuego  
que prende, abrasa y vuela en un momento,  
que es tormenta deshecha, irreparable,  
que en un punto me sorbe en el abismo;  
que es súbita ruina, inesperada,  
do el daño va tan junto con la causa  
que ni prudencia, ni valor, ni fuerzas  
bastan para evitar la menor parte.*

.....  
*[...] por furia y por rigor de guerra  
ha traído este bárbaro arrogante  
a tan dichoso punto su deseo,  
que yo, por furia y por rigor de guerra,  
quiero estorbar, hasta perder la vida,  
que no llegue a su punto su deseo;*  
.....

Es natural que si hombres tan egregios son capaces de tamaño desatino, ¡qué podemos esperar del hombre corriente! Esto es lo que empuja a Virués en los últimos versos de esta intervención del coro a formular una petición a la Divina Providencia, concebida según la tradición cristiana del *provideo*. Le pide protección ante la furia de las pasiones humanas; le ruega que tenga piedad del hombre, pues de no ser así, no es posible la salvación:

*Tú, santa providencia,  
que miras en su infierno  
estas mortales, míseras pasiones,  
con tu dulce clemencia  
toma en tu fiel gobierno  
los frágiles humanos corazones  
y corrige y enfrena  
su brava furia destas furias llena;  
que, si piedad no tiene al hombre el cielo,  
sin remedio está el hombre y sin consuelo.*

No podía faltar una referencia más directa a los personajes claves del acto primero. Así, tras los *ánimos reales* se ocultan Dido y Yarbas; tras los *ínclitos varones* están los cortesanos, especialmente Seleuco y Carquedonio; todos los cuales, a causa de su desmesura, viven una vida afligida y -como dice el autor- sus pensamientos son traídos y llevados por vientos furiosos:

*¡Ved de ánimos reales,  
ved de ínclitos varones  
en qué punto y qué tanto es afligida,  
y cuán furiosos vientos  
traen acá y allá sus pensamientos!*

Esos vientos furiosos han podido causar una airada guerra como la anunciada por Yarbas si no se sale con la suya; han dado lugar a las furias de un amor airado que es lo que le ha ocurrido a Carquedonio y Seleuco, movidos ambos por una insaciable ambición:

*Furias de airada guerra,  
furias de amor airado,  
furias horribles de ambición sedienta,  
nacen con esta tierra.*

Naturalmente, el dramaturgo aprovecha los dos últimos pasajes transcritos para apostrofar a todos los mortales dominados por las pasiones y, en especial, a los cortesanos que viven afligidos por su causa. La guerra está en la base de todo amor airado y suele ser fruto de la ambición. Esto es lo que sucede en Cartago. De ahí que, a modo de premonición, el valenciano nos adelanta algo de la tragedia, puesto que nos dice:

*Algún fin desdichado  
principio tan revuelto representa.*

Y esto ha ocurrido muy poco tiempo después de haber sido fundada la ciudad; por eso, tiene un profundo sentido que Virués nos diga que Cartago es un inmenso lago de penas. Vive aquí el espíritu de la tragedia.

En el acto segundo, encontramos dos diálogos claves protagonizados por Seleuco-Ismeria y Carquedonio-Delbora. Todos los diálogos que configuran este acto tienen que ver con el amor, incluso la narración que hace Ismeria de una parte de la vida de Dido, pues manifiesta el gran amor que Elisa sentía por Siqueo.

La primera pareja conoce la verdad auténtica de sus relaciones a través de una confesión de Seleuco, primero a Pirro y después a la propia Ismeria; tanto en un caso como en otro, Seleuco manifiesta que está profundamente enamorado de la Reina. La justificación que le hace a la confiada joven toma como encarnadura el monólogo. En él le confiesa que en verdad no estaba enamorado de ella, pero que su posición ante Dido era muy ventajosa para él y esto le movió a acercarse a ella estableciendo un juego amoroso a través del cual la joven fue engañada, puesto que, en verdad, se creía dueña del corazón de aquél.

Algo parecido le sucede a Delbora quien nos relata cuándo y cómo conoció a Carquedonio y el amor que sintió por él a causa de su caballerosidad. Al estar también este personaje enamorado de la Reina, la situación de esta pareja es muy similar a la anterior, pues Delbora llega a saber de un modo directo que Carquedonio ama a Dido.

Observamos cómo en el acto segundo, directa o indirectamente, la idea motriz es el amor, manifestándose desde el primer momento gracias al diálogo entre Seleuco y Pirro. Ahora bien, conforme vamos avanzando el amor se complica con otros temas, con otros motivos, revelando en su complejidad su verdadera naturaleza, porque no podemos olvidar que todos estos personajes se mueven en un ambiente cortesano donde el interés y la mentira están a la orden del día, lo que implica que estemos ante unas relaciones más o menos complejas que reflejan intrigas de palacio y amores equivocados.

Así, Ismeria y Seleuco unen amor y engaño, y esto provoca dolor. Por lo tanto, la concepción del amor en este caso es negativa, idea que el propio Seleuco justifica y defiende en un monólogo como acabamos de decir.

Y lo mismo podemos afirmar de Delbora, enamorada imposible de Carquedonio. En consecuencia, el amor se traduce en su vida en desengaño. Por consiguiente, también el amor es en ella algo negativo, porque no le permite la realización plena de sus deseos.

Hemos llegado a la conclusión de que los cuatro personajes implicados han puesto su interés en quien no debían. Ismeria no debió enamorarse de Seleuco ni éste de la Reina al igual que Delbora no debió poner sus ojos en Carquedonio ni éste en Dido.

Hay diferencias en las relaciones de las dos parejas. Seleuco es más redomado, quizá pese sobre él más la condición de cortesano que de militar mientras que la decisión de Carquedonio nos parece más justificable porque, en realidad, no engaña a Delbora ni se sirve de ella para acercarse a la Reina como le ocurre al otro personaje.

Vemos, por tanto, que el amor se sitúa en el centro del Acto segundo. Un amor estrechamente vinculado con la traición, el engaño, la mentira, que produce dolor y mueve a compasión al espectador o lector al contemplar a dos mujeres profundamente entregadas a un amor solitario. Conviene no olvidar que la Reina es causa indirecta, ya que ella no tiene arte ni parte en la complejidad de estas relaciones.

Es indudable que el coro tiene que hablar del amor, pero no concebido como una teoría, sino un amor ejemplificado según se ha vivido a lo largo del acto que nos ocupa con todas las consecuencias que puedan derivarse de su actuación.

Podemos afirmar que en el coro hay dos partes. Una primera supone una advertencia que hace el autor a los hombres de los males que el amor causa; una segunda, la posibilidad de escapar de las dificultades y trampas tendidas por el amor si el ser humano se acoge a la virtud divina.

Al comienzo, el coro se dirige de un modo admonitorio a los que llama *miseros mortales*, etiqueta que aquí hemos de relacionar con la presencia del amor en el alma del hombre, puesto que este afecto, normalmente, produce infinitos males y a pesar de ello el ser humano no puede librarse de su influjo, embelesado por un *leve y falso gusto*:

*¡Oh, míseros mortales  
que seguís del amor el bando injusto,  
por infinitos males  
pasando, tras un leve y falso gusto!*

Hay, en consecuencia, una acusada antítesis del efecto del amor en el hombre; como bien es muy efímero y como mal es eterno. De ahí que haga una serie de consideraciones al hombre dominado por el eros que de un modo eufemístico nos lo presenta ciego y alado, desnudo y tirano. Es indiscutible que se está refiriendo al dios Amor, introduciendo, por consiguiente, un elemento mitológico perfectamente relacionado con el contenido y no impropio de la poética clasicista del siglo XVI.

Continúa jugando un acusador contraste entre los atributos del dios y lo que causa en el corazón del hombre. Por eso, nos dice que el que va tras un ciego se cae; que quien vuela no puede producir un *dulce sosiego* y que un tirano no puede premiar a nadie:

*¿Dónde vais tras un ciego  
sino a dar una mísera caída?  
¿A qué dulce sosiego  
quien vuela alado, tristes, os convida?  
¿Qué premio soberano  
esperáis de un desnudo y de un tirano?*

En suma, el hombre va sin concierto en busca de su propia ruina -o como dice el coro *Insufribles tormentos / los premios son que el fiero amor reparte-*.

Y, efectivamente, esto es lo que le sucede a la pareja femenina del acto, porque tanto Ismeria como Delbora están ciegamente enamoradas de Seleuco y Carquedonio. Al confesarles éstos que es imposible su amor, es indudable que para estas mujeres esa



confesión tenía que ser un insufrible tormento, presas o muertas como están en las redes de un amor inalcanzable. No existe salvación alguna para ellas salvo que la virtud divina les permita la liberación. Pero esto sucederá en actos posteriores.

A lo largo del acto segundo y en boca de los distintos personajes, encontramos múltiples ejemplos que pueden justificar a la perfección cuanto venimos diciendo.

El amor sentido como dolor:

*SELEUCO*

*ha crecido el dolor en mí de suerte  
que vence a la paciencia, [...]*

*ISMERIA*

*[...] Elisa [...]  
con sollozos tristísimos y amargos,  
con dolorosa voz de angustias llena,*

El amor concebido como muerte:

*SELEUCO*

*Lo más que causar puede el descubrirme  
es muerte, [...]*

*advértote que es muerte darme vida,  
advértote que es vida darme muerte.*

*ISMERIA*

*[...] Elisa al caro esposo*

.....

*[...] le decía gimiendo:*

.....

*«[...]. Ruégote que aguardes*

*si no quieres causarme eterna muerte.*

*CARQUEDONIO*

*Muero vivo al tormento y agonía,*

*vivo muerto al descanso y al consuelo.*

El amor causador de tormento:

*SELEUCO*

*[...] débele a mi alma*

*satisfacer mi lengua ahora en esto,*

*pues tanto la ha tenido en el tormento*

*de su silencio atormentada y presa.*

*CARQUEDONIO*

*[...], por ella*

*mil infiernos de pena he padecido,*

El amor como engaño:

*SELEUCO*

*[...] Seleuco te ha tenido,  
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,  
hasta aquí divertida y engañada  
con falso amor, de puro amor forzado.*

El amor como tiranía:

*DELBORA*

*Resuelta ya contigo, amor tirano,  
me llevas a arrojar de todo punto  
el corazón en tu encendida llama.*

*[...], esclava en cuerpo y alma*

*[...] perder [...]*

*[...] libertad [...] del alma*

*mi daño fue, mi pérdida y ruina.*

*[...] el alma presa en tan cruel cadena*

También son interesantes estos dos versos lapidarios en boca de Carquedonio, puesto que recogen buena parte de los efectos negativos del amor que hemos enumerado:

*Sin libertad, sin corazón, sin alma,  
cautivo, atormentado, muerto, vivo.*

Toda enfermedad tiene su antídoto; debe haber alguno capaz de contrarrestar los efectos negativos del amor en el corazón del hombre. El coro nos propone un remedio muy claro: si el ser humano quiere salir triunfante de las acechanzas del amor -del que nuevamente el autor nos dice que es *furia infernal*, que sus halagos y dulzuras son falsos, que nos acosa con amargas y tristes desdichas- no tenemos más remedio que parapetarnos en la virtud, armarnos de ella con una fuerza tan poderosa que sea capaz de vencer todo cuanto acabamos de reseñar.

Pero el autor va mucho más allá. No se limita sólo a la virtud en cuanto bien moral o en cuanto ejercicio, sino que recurre a la virtud divina como medio contra el fiero mal de amor. El coro incita al hombre a que pida el favor de la virtud divina al cielo para que no le permita arrastrarse tras la falsedad que, en muchas ocasiones, se esconde tras el amor humano. En suma, si una persona quiere librarse de la tiranía y del imperio del amor, tiene que echar mano de la virtud divina, pues sólo ésta es capaz de contrarrestar sus efectos:

*Virtud divina emplee,  
pidiendo al cielo su favor de veras,  
quien arrastrar se ve  
tras las falsas divisas y banderas  
del falso amor tirano,  
si verse libre de su imperio quiere,  
que no menos que mano  
de tal virtud importa y se requiere,  
según es de gigante  
la fuerza del desnudo y tierno infante.  
Sola virtud divina*

*al fiero mal de amor es medicina.*

De nuevo vemos cómo una ráfaga de concepción cristiana de la vida es capaz de vencer la fuerza mítica de Eros.

La idea que se encierra en esta segunda parte está perfectamente compendiada en este fragmento reflexivo puesto en boca de Pirro:

*Mil caminos ocultos tiene el cielo,  
que no sabe el humano antever corto.  
Así, de donde a veces no pensamos  
Nos viene el bien. [...]*

Se inicia el acto tercero con el envío de un presente que Yarbás, por medio de Abenamida, entrega a Dido. Ésta agradece el regalo y ordena a todos que salgan del templo. Solamente permanece con ella su camarera Ismeria. En la conversación que ambas mujeres mantienen, sale a relucir, una vez más, el amor que Elisa siente por Siqueo y cómo se ha comprometido con el rey de Mauritania. Naturalmente, la Reina no puede revelar a su camarera y amiga la razón de este cambio; esto deja a Ismeria cabizbaja e inquieta. Por eso, relaciona esta confesión a medias de su dueña con la aparición de una serie de fenómenos naturales tenidos por presagio.

En otra escena, conversan Delbora e Ismeria, momento que es aprovechado por ésta para seguir relatando la historia de Dido, pero este relato se interrumpe por la llegada de Pirro que les comunica noticias angustiosas. Seleuco y Carquedonio, acompañados de muchos soldados, están atacando las tropas de Yarbás. Sabemos que esta determinación desesperada de los dos militares se debe a la decisión tomada por la Reina de casarse con Yarbás.

Ante esta situación, Ismeria no tiene más remedio que arremeter contra el amor, causante de estos graves acontecimientos. El Acto tercero se remata con la comunicación a Pirro de que Dido lo va a recibir inmediatamente.

De este resumen se desprenden una serie de aspectos que afectan a diversas cuestiones propias de la obra. Así, es evidente que el amor concebido como amistad aparece al comienzo y en el centro del acto. En el inicio se ve en la actitud de Abenamida con respecto a su señor y hemos de considerar que este reconocimiento también se produce a la inversa. En el centro, se vive este amor-amistad entre Ismeria y Dido cuando ésta conversa con la anterior y le manifiesta su inquietud, aunque no se la revele en su totalidad. Y, por supuesto, en la desazón que se apodera de la camarera ante las palabras de su señora.

También encontramos un alegato en torno al amor que es capaz de conducir a un error inevitable. La tozudez con que Dido defiende su fidelidad a Siqueo provoca las iras de Yrbas, teniendo que aceptar su propuesta de matrimonio para aplacarlas. Esta decisión es personal pero tiene una grave consecuencia, que está en juego la razón de estado. Podemos considerar que el amor que Elisa siente por Siqueo es obsesivo, ya que es imposible y, por lo tanto, es muy negativo, pues está condicionando su vida presente.

Otro aspecto tratado en el acto se refiere a los medios empleados por la Reina para conseguir algunos de sus fines. Se la considera sagaz, prudente, valerosa y esto deben ser consideradas virtudes.

Ninguno de estos aspectos, como tampoco la alusión a la tiranía considerada un defecto y la fidelidad debida por los súbditos hacia su Reina, aparecen en el coro que se ha interesado por otro tema más incisivo y, asimismo, presente en el acto: los celos.

El autor divide la actuación del coro en tres partes. La primera viene a ser una especie de inmensa definición de los celos. La lengua con que se hace realidad esta definición es tan violenta y apasionada como el motivo que oculta.

La segunda parte va referida al amor, no considerado independiente, sino en estrecha relación con los celos. Esto explica la referencia a los mitos de Aleto y Magera.

Cierra el coro su exposición, una vez más, aludiendo claramente a Dios en su clemencia y poder para que libere al hombre de los males antes reseñados, es decir, el amor y los celos. Es la nota cristiana que también hallamos en las anteriores intervenciones del coro.

En la primera parte, considera los celos causa de muchas desgracias y por eso lo vitupera con expresiones hiperbólicas de una gran plasticidad. Comienza diciéndonos que los celos provocan furor, son un infierno, que anuncian de un modo erróneo el falso cielo del amor, que producen una calma antitética porque está llena de situaciones de congoja, son tormento, fuego y provocan el ahogo del que cae en sus manos:

*Celos, horrenda furia,  
infierno de las almas  
que el falso cielo del amor pretenden,  
de irreparable injuria,  
mil congojosas calmas  
y mil tormentas hallan, donde penden  
del fuego en que se encienden,  
del piélago profundo en que se anegan,  
de los furiosos vientos,  
que, airados y violentos,  
a mil fieros naufragios las entregan,  
do bajas Sirtes, do altos  
peñascos, dan mortales sobresaltos.*

No hay duda de que estos versos son un refrendo a los dedicados en el acto a Pimaleón, celoso de las riquezas de su hermana, así como a la acción temeraria de Seleuco y Carquedonio, igualmente motivada por los celos.

La prudencia y sagacidad con que Pimaleón trata a su hermana con la intención oculta de apoderarse de sus riquezas se percibe en estos versos:

*[...] Elisa [...]*

.....

*fingió con el injusto y fiero hermano*

.....

*[...] que era*

*su determinación, si él la aprobaba,*

*vivir con él sirviéndole en palacio.*

*Esto creyendo el miserable avaro,*

*en extremo gozoso y persuadido*

*de que vendría por aquel camino*

*con Elisa el tesoro deseado,*

*aprobóle el consejo y el acuerdo,*

*encubriendo él también su infame intento,*

*fingiendo gozo [...]*

*[...], y mando luego*

*que, con todos los grandes de su corte,*

*fuese Elisa a palacio acompañada.*

Por su parte, la acción militar llevada a cabo por Seleuco y Carquedonio, causada por el amor, provocada por los celos, va a ocasionar sus muertes. Así pues, el amor tiene aquí unas consecuencias funestas. Son muy reveladoras estas palabras de Pirro:

*[...], como si fuera*

*Carquedonio llevado por el viento,*

*con diligencia, cual jamás fue vista,*

*juntó en la plaza de armas tres mil lanzas*

*y otros tres mil infantes coseletes,*

*todos de los soldados conocidos*

*por él en otras ocasiones grandes,*



*en Tiro y en Sidón y en Ascalonia;  
en medio de los cuales puesto, dijo  
con animosa y grave voz: «Amigos,  
no os digo más de que sigáis ahora  
a vuestro Carquedonio como siempre,  
asegurandoos que jamás en cosa  
le habéis seguido de importancia tanta,  
ni en que más pueda verse lo que fía  
de vuestros pechos y de vuestras manos,  
en las cuales ahora se encomienda.  
¡Al arma, pues, al arma!». [...]*

*Intempestiva guerra y peligrosa,  
operación frenética de celos,  
rabia mortal de inmenso amor, horrenda  
furia de un frágil corazón, caído  
en el más ciego y más profundo abismo  
de desesperación arrebatada  
desde el más alto monte de esperanza.*

A continuación, el coro pasa, partiendo de estos presupuestos, a presentarnos cómo es el amor cuando está dominado por los celos. Lo primero que hace es crear una acusada antítesis entre lo que debía ser este sentimiento, dulzura y regalo, y lo que es a causa de mezclarse con él esta pasión insana. En los versos siguientes, los epítetos anteriores son sustituidos por otros, que, en continua progresión, crean un fuerte contraste, si bien forman parte de los celos concebidos como una pasión delirante. Este nuevo concepto del amor es amargura, azote, rencor y rabia y termina por encadenar al alma quitándole su libertad:

*No hay en amor dulzura,  
no hay en amor regalo,  
no hay estado en amor de amor tan lleno,  
que en horrible amargura,  
que en fuerte azote y palo,  
que en rencor bravo, que en mortal veneno,  
en el más sano seno  
no le convierta esta furiosa rabia,  
esta Aleteo o Magera,  
esta vil hechicera,  
que con labios pestíferos en labia,  
constrañe, encanta, fuerza  
al alma que sujeta está a su fuerza.*

Cuando al amor, que es lo más hermoso y perfecto de la tierra, se unen los celos, se produce en el hombre un horrible desasosiego, una especie de sin vivir que lo puede llevar hasta la locura, concebida en el texto como un *eterno precipicio* y un *eterno llanto*. De nuevo aflora una lengua violenta, apasionada, cargada de tintas negras:

*¡Ay, cuán firme argumento  
para que de la tierra  
no se espere jamás perfeto gusto!,  
pues el mayor contento  
que hay en ella, le atierra  
monstro tan lleno de infernal desgusto,  
hijo de amor injusto,*

*padre de justas penas y dolores,  
castigo de sí mismo,  
abismo de su abismo,  
inmensa confusión de sinsabores,  
ira, sospecha, espanto,  
eterno precipicio, eterno llanto.*

A lo largo del texto, aparte de los fragmentos citados relacionados estrechamente con los celos, encontramos otros que son muy ilustrativos de cuanto venimos diciendo, puesto que a través de ellos se nos evidencia la nota negativa del amor que está dominado por las pasiones, entre ellas los celos:

La visión negativa del amor:

*ISMERIA*

*[...] Elisa [...]*

.....  
*encubriendo el dolor que en él causaba  
mortal tormento y pena y agonía,*

El amor relacionado con los celos:

*ISMERIA*

*Pirro, ¿qué caso es éste, qué suceso,  
qué nueva nos traéis?*

*PIRRO*

*Señora, nueva*

*que os dará admiración, considerada  
la gran discreción de Carquedonio  
y la rara prudencia de Seleuco;  
y no os admirará si juntamente  
consideráis que el ciego amor es causa.*

*ISMERIA*

*Cosa de que él lo sea yo os prometo  
que no me admire nada, aunque rendida  
vea la discreción y la prudencia.*

El amor concebido como una tiranía si está guiado por los celos:

*ISMERIA*

*[...] ¿quién puede  
medir con discreción este tirano,  
este indiscreto amor que ciego guía,  
forzando con poder tan invencible  
a que sigan sus pasos por los pasos  
de precipicio eterno irreparable?*

La consecuencia de lo que hemos dicho anteriormente puede verse en este impresionante diálogo:

*ISMERIA*

*[...] ¿Qué es el intento*

*destos desesperados caballeros?*

*PIRRO*

*Es desesperación.*

*ISMERIA*

*Así lo entiendo,  
y aun así lo merece quien es causa  
de falsas esperanzas lisonjeras,  
llenas del daño y pena que él padece.  
Pero, ¿qué puede el triste si es forzado,  
y, los demás que así lo son, qué pueden?*

La última parte del coro es una petición formulada a Dios para que libre al hombre de esa flaqueza humana que le priva de libertad y lo conduce a un callejón sin salida:

*Gran Padre de clemencia onipotente  
socorra vuestra mano  
con favor sobrehumano  
a la humana flaqueza, que este ardiente  
fuego infernal consume,  
y consumir el celestial presume.*

Esta idea parece que es un refrendo de unas palabras puestas en boca de Ismeria al final del acto:

*ISMERIA*

*¡Ay, cuán dichoso, ay, cuán del cielo amado,  
ay, cuán raro y cuán próspero en el mundo  
aquel a quien no vence este enemigo,  
este fiero enemigo poderoso!*

El acto cuarto se inicia con un diálogo entre dos cortesanos, Magordio y Clenardo, quienes se extrañan del desarrollo de los acontecimientos que rodean a Dido. Sabemos que son su intención de casarse, de hacerlo con un rey bárbaro; que estando próximo el acontecimiento la Reina no haya dado ninguna orden; el cambio de parecer que se ha operado en Elisa, si bien con respecto a esta cuestión Magordio cree que actúa correctamente, pues así lo exige la razón de estado.

Ismeria aparece de improviso con una orden para ambos cortesanos, los cuales, tras recibirla, se retiran discretamente, quedando en escena la camarera y su amiga Delbora. Ésta alaba la decisión de Dido y el valor con que ha escuchado los terribles acontecimientos contados por Pirro. También se alude al estado de desesperación en que, por causa del amor, han sido llevados Seleuco y Carquedonio. Ismeria es la que con más fuerza ataca al amor.

Finalmente, Delbora pide a su amiga que termine de narrarle la historia de la vida de Elisa y aquélla lo hace minuciosamente. Describe, sobre todo, la estancia de la futura reina en Chipre. Termina contando la llegada a tierras africanas y la fundación de Cartago.

El coro interrumpe el largo relato de Ismeria para comunicar a ambas mujeres que Abenamida se acerca con varios cortesanos. Las dos jóvenes abandonan la escena.

El parlamento de Abenamida no tiene desperdicio, puesto que en él se cuenta el ataque insólito de Carquedonio y Seleuco contra las tropas de Yarbás. Será Pirro quien lamentablemente con más fuerza la muerte de ambos militares, sobre todo, porque sabe que la causa es el amor. Ellos han sido víctimas de un amor destructivo y no tiene palabras para arremeter contra él.

A lo largo del desarrollo de este acto, encontramos una serie de ideas, de aspectos, que conviene tener en cuenta porque algunos de ellos van a ser glosados por el coro. Así, en el diálogo entre Magordio y Clenardo sacamos la conclusión de que es evidente

que están defendiendo las obligaciones y deberes que todo rey debe a sus súbditos, por eso se justifica la intención de la Reina de casarse con Yarbás.

En la primera intervención de Ismeria, deducimos que, en el fondo, se encuentra la idea de que todo súbdito debe respetar y aceptar las órdenes dadas por su rey -podemos encontrar un eco de esto en la primera manifestación del coro-. Mientras que en el diálogo que mantiene con Delbora podemos espigar, por un lado, la entereza de la soberana, al oír las palabras tan terribles que le cuenta Pirro; es una virtud que está ligada a la realeza. Pero, por otro lado, naturalmente, las dos jóvenes tienen que hablar de la verdadera causa de la muerte de ambos militares y es entonces cuando se refieren al amor, especialmente a lo que de destructivo hay en él, en tanto en cuanto es el amor el que ha conducido a un acto de locura a Carquedonio y Seleuco. Por consiguiente, el amor es considerado causa de yerros, daños y peligros.

De la historia última de Dido, cuando se cuenta el viaje de Chipre a tierras africanas, percibimos que el autor defiende la idea de que un rey tiene que ser querido por sus súbditos y también que debe ser astuto en su actuación como tal.

En la larga intervención de Abenamida, destacamos dos aspectos. El primero, la deferencia que todo rey debe mostrar hacia su igual; el segundo, la acción devastadora que ejerce el amor en el hombre. Esta última idea vertebró también las palabras finales de Pirro quien nos presenta de un modo descarnado la visión negativa del amor.

Ninguna de estas ideas son recogidas por el coro, salvo el amor y su condición de agente destructor del ser humano.

En este acto el coro tiene una participación más intensa que en los actos anteriores, porque la primera vez que lo encontramos lo es como un personaje más dialogando con Ismeria y Delbora. En esta breve aparición del coro, el autor parece recordar aspectos recogidos por Aristóteles y Horacio, quienes -como sabemos- afirman que el coro puede ser un personaje más. Al mismo tiempo será el coro independientemente el que remate este breve diálogo, creando una comparación muy expresiva. Y, por supuesto, la intervención más decisiva se halla al final como cierre del acto. Tanto en un caso como en otro el contenido del coro está vinculado con ideas expuestas en diversos momentos del acto.

Virués, en la actuación coral que cierra la escena conducida por Ismeria y Delbora, parte de un símil clásico típico de la poesía épica arcaica y heredada por los poemas

cultos de la época alejandrina. Se trata de comparar la violencia ejercida por el mar, a causa de la fuerza de los vientos, y la situación concreta de un reino o una ciudad, revueltos tumultuosamente por una serie de acontecimientos inesperados, violentos, que rompen su armonía y tranquilidad.

Puede considerarse la Corte, a la que aquí se alude, como una nave próxima a un litoral rocoso y que corre el peligro de estrellarse con él por la furia desatada de los vientos que agitan con ímpetu la superficie del mar:

*Profundas ondas de alto mar, movidas  
por el furor de rigurosos vientos,  
que en tajados peñascos rebatiendo  
de acá y de allá, revueltas y agitadas,  
ya van, ya vuelven en confusa furia,  
en confuso rumor y movimiento;  
tal hoy de aquesta Corte me parecen  
los más graves varones, y las damas  
más recogidas. Pero no me espanto  
que es grande el viento, que es la causa grande:  
cásase Dido, y cácase con Yarbas.*

Sin lugar a dudas, varias de las ideas expuestas en estas palabras se encuentran en dos momentos concretos del acto. Son dos fragmentos puestos en boca de Delbora una vez que Pirro ha comunicado a la Reina el desastre acaecido a Seleuco y Carquedonio. La misma fuerza que tiene la lengua cuando habla el coro es la que hallamos en estos versos e, incluso, hay cierta afinidad léxica:

*[...] haber mandado a Pirro vaya  
por la misma ocasión, celo y cuidado,*



*a pedir de su parte al Rey que enfrene  
la furiosa cudicia de su gente,  
y la ciudad socorra, que ya es suya,  
sin dar lugar al riguroso efeto  
del fiero, destruidor, horrendo, saco.*

*Yo, [...], de este tumulto,  
deste romper de paz tan repentino,  
al tiempo que en su punto más estaba,  
creí que sucediera, y aún lo temo,  
la guerra deseada, y pretendida  
tanto por Carquedonio y por Seleuco.*

La intervención final del coro supone un alegato contra el amor como causa de tragedias, guerras reales, destrucción y miseria; es, por tanto, el amor el causante del desastre del que airadamente se lamenta el coro. El autor para darle mayor fuerza, las cuatro estrofas que lo constituyen se inician con la anáfora *furia* que sirve de base a unos modificadores indirectos de enorme fuerza. *Furia de amor airada*, que va a ser glosada en la primera estrofa, relaciona esa furia con la ira que provoca causando la pérdida de la razón:

*Furia de amor airada,  
que en ánimo guerrero  
mueves iras indómitas, feroces,  
de razón desarmada  
y cubierta de acero,  
¡qué maravilla que con él te goces  
y, fiera, acelerada,*

*esté tu gusto entero  
en dar al alma al arma en fieras voces,  
causando casos trágicos, atroces!*

*Furia de torpe, ciego*, supone el punto de partida de la segunda estrofa y se refiere a la soberbia y a la desesperación que acompañan al ciego amor:

*Furia de torpe, ciego,  
con soberbia, con ira,  
con desesperación acompañada,  
¿cuál alto mar, cuál fuego  
le detiene o retira  
una vez comovida o arrojada  
a su desasosiego,  
al furor con que aira?  
De admirar es que en sangre derramada  
no esté la tierra ya toda anegada.*

Existen reminiscencias con la primera intervención del coro cuando nos dice *¿cuál alto mar*.

La estrofa tercera se abre con el sintagma *Furia de infiel tirano* que es una definición del amor que, al provocar tiranía, destruye las almas siendo capaz de enloquecer al más prudente:

*Furia de infiel tirano,  
que destruye las almas,  
que no deja juicio al más prudente,*

*que en la invencible mano  
lleva triunfantes palmas  
de los más fuertes ordinariamente,  
no es mucho que inhumano  
fuego traya en las palmas.  
Mucho es que de tu vivo fuego ardiente  
no esté abrasada ya toda la gente.*

*Furia, de injurias llena* inicia la cuarta y última estrofa:

*Furia, de injurias llena,  
que al mísero soldado,  
que, por tu causa, el cuerpo y alma daba  
al trabajo, a la pena  
del militar cuidado,  
que tanto, tanto, el cuerpo y alma agrava,  
la bella faz serena  
-que apenas le ha mostrado  
la santa paz- apenas le alegraba  
cuando ha visto la tuya horrible y brava.  
Al cuerpo, al alma, al suelo, al cielo injuria  
esta, del torpe amor, horrenda furia.*

Con gran habilidad, Virués que ha iniciado esta intervención del coro con el sustantivo *furia* termina con la misma palabra, creando un poema en estructura cerrada muy rico en ideas.

El contenido de esta última manifestación coral está perfectamente anunciado en boca de dos personajes casi al final del acto. En primer lugar, en la larga actuación de Abenamida, después, en la de Pirro y, en ambos casos, motivado por el mismo acontecimiento: el intento de guerra enarbolado por Seleuco y Carquedonio que no sólo ha provocado la muerte de ambos militares, sino también ha condenado a muerte a multitud de míseros soldados. Y todo por causa del amor, no por razón de estado, una defensa de la ciudad o cualquier otro tipo de acontecimiento político.

Tanto Abenamida como Pirro dejan caer a lo largo de sus palabras una lengua muy parecida a la empleada por el poeta en el coro. Así, en boca del primero podemos leer, entresacándolo de su largo parlamento, lo siguiente:

*[...] fiero asalto*

.....

*con fiero estrago de una y otra parte,*

*[...] combate horrendo;*

*[...] veloz furia airada*

.....

*altos montes de muertos y caídos,*

*furiosos ríos de espumosa sangre,*

.....

*como furiosos toros acosados,*

*como rabiosas tigres lastimadas,*

*como fieros leones instigados,*

.....

*[...] recibiendo aquella horrenda,*

*aquella ciega arrebatada furia,*

.....

*[...] soberbia empresa temeraria,*

.....  
*en la sangrienta tierra el «¡ay!» terrible,  
dando la vida en manos de la muerte;  
la cual, en los demás que los seguían  
se entregó, de manera que son pocos  
los que han huido de sus fieras manos.*  
.....

Sin embargo, es en la intervención última de Pirro donde mejor se refleja las relaciones entre el amor y la muerte. Es un texto que tiene carácter reflexivo; es de naturaleza lírica como lo es el coro y dispone de un terrible lamento que refleja muy bien el espíritu coral:

*[...] aquel fiero tirano poderoso,  
que vence la razón tan fácilmente,  
que trae la voluntad tras sí arrastrando,  
que prende el alma y en su abismo ciego  
con sus hierros fortísimos la apremia.  
¡Oh, pobres, desdichados caballeros,  
que por despeñadero tan horrendo  
al tirano apetito ciego, inorme,  
que falsamente amor el mundo llama,  
con furia tal, con tal horror seguistes!*

Finalmente, también hemos de tener en cuenta un texto anterior, conducido por Ismeria, pues expone, en un apasionante y largo lamento, los horrores de que es capaz el amor cuando actúa sin freno alguno:

*¡Yerros notables, pero al fin causados  
por el padre de yerros y miserias!  
¡Oh, ardiente amor, furioso y temerario!  
¡Oh, humano amor, horrendo y espantoso!  
¡Oh, falso, injusto amor, de errores fuente!  
¡Oh, ciego, torpe amor, de daños río!  
¡Oh, amor, mar de infortunios, mar de llanto,  
do entre mil varias Cilas y Caribdis,  
mil varios vientos llevan nuestras almas  
a mil varios peligros y naufragios!*

Se inicia el acto quinto con un parlamento entre Ismeria y Delbora. Varios son los motivos que se van a desarrollar a lo largo del mismo. En primer lugar, hacen referencia a la Reina y su situación actual, causándoles extrañeza que se haya retirado y no haya dado ninguna orden referente a su boda cuando ya el rey de Mauritania está a la puerta del templo. Otro motivo se centra en los acontecimientos ocurridos a Carquedonio y Seleuco. Como la causa de sus desgracias fue el amor, aprovechan esta coyuntura para arremeter contra él, especialmente Ismeria. Este largo parlamento es interrumpido por la presencia del coro que invita a las dos interlocutoras a retirarse ante la llegada de Yarbas y una serie de cortesanos.

El rey, por deferencia, alaba la grandeza del templo y a la ciudad, empleando, por tanto, un procedimiento muy político para iniciar la conversación. Una vez dentro del templo, se va a cumplir la orden dada por la Reina y recordada por el coro. Se abre el velo del retiro de Dido y aparece el cadáver de ésta sobre un túmulo y a sus pies los atributos propios de la realeza y los regalos entregados por su futuro esposo. La Reina tiene en la mano una carta que Yarbas ordena al cortesano Fenicio que lea en voz alta.

El contenido de la carta no encierra grandes revelaciones. Se vuelve a insistir en una serie de acontecimientos del pasado condicionantes del presente. Vemos cómo Dido sigue obsesionada por el recuerdo de su marido Siqueo. También nos hace la

observación de que nadie es culpable de su suicidio, lo ha hecho por su propia voluntad. Pide a Yarbas que proteja a su pueblo y se manifiesta orgullosa de la vida que hasta entonces ha llevado.

Yarbas va a cumplir el mandato de Elisa; siente una profunda pena por su muerte y lo mismo le ocurre a las dos sempiternas acompañantes de la Reina, Ismeria y Delbora.

Termina la tragedia con la orden de Yarbas de que se celebren funerales en honor de Dido; pide al pueblo que la deifique y ordena a sus tropas que se retiren de la ciudad.

El contenido de este acto revela la existencia de una serie de motivos que se pueden deducir de las diversas intervenciones de los personajes. Una primera podría ser la entereza de Dido ante el cúmulo de desgracias, guardando su condición de reina y estando por encima de ellas. Es curioso que Dido se rodee de un cierto misterio en unos momentos decisivos de su vida, cuando se juega su propio destino y el de su pueblo. Esto tiene relación con la condición propia de la realeza que suele guardar una cierta distancia entre sus actos, si son decisivos, y quienes le rodean.

También encontramos un alegato contra el amor como algo que es capaz de destruir al ser humano. En la obra ha destruido a Seleuco y a Carquedonio. Y, en consecuencia, son sus respectivas enamoradas quienes van a sufrir los embates de un amor no correspondido.

Asimismo, tiene cierto interés y revela la condición real las primeras palabras que Yarbas pronuncia cuando está frente al templo-palacio. Son palabras aduladoras que confirman la grandeza de otro rey con el que va a entablar muy estrechas relaciones.

Es indudable que no es gratuito el acatamiento por parte de los cortesanos de la orden que Dido había dado. Por muy extraña que fuera a nadie se le había ocurrido discutirla. Esto es un punto a favor de la monarquía.

Podemos considerar muy interesante el suicidio de Dido; parece lógico pensar que actúa como un personaje particular, puesto que a nadie ha comunicado su decisión y, en este sentido, su actuación es ambivalente, pues desconocemos las consecuencias que del mismo podrían haberse derivado. Sabemos que Yarbas se comporta como un auténtico rey estando a la altura de las circunstancias; entiende y acepta la decisión de Dido y además se compromete a respetar, proteger y amparar al pueblo de Cartago.

A lo largo del siguiente análisis de la actuación del coro, veremos qué aspectos de los aquí reseñados son recogidos en el contenido del mismo y cuáles no.

A diferencia de lo que ocurre en los actos anteriores -salvo en el cuarto y con muy ligeras pinceladas-, el coro interviene en diversas ocasiones con una intensidad no encontrada hasta ahora. Hay dos tipos de coro: el que se comporta como un personaje, dialoga, impone condiciones a otros personajes y se implica en la acción; y el coro final, que es una amplificación a un verso que encontramos en la última actuación de Yarbas. Es como si hubiera dos coros diferentes. Uno, en el desarrollo del acto y, otro, como neta del mismo. Sabemos que a efectos de representación es el mismo coro, desempeñando funciones distintas.

La primera vez que interviene el coro se divide en tres grupos de cantores. El primero anuncia la llegada del rey al templo, insistiendo en la palabra *paz* como elemento clave de lo que quiere comunicarnos, puesto que la alegría con que piensa que va a ser recibido el rey suponen la paz para las gentes de Cartago y Mauritania. En suma, el coro se enfrenta directamente a los espectadores anunciando algo muy deseado pero que hubiera ido en contra del espíritu de la tragedia:

*Ya llega el punto alegre deseado  
de la dichosa paz tan deseada;  
ya el Rey le trae consigo, que ya llega  
¡oh, Júpiter clemente!, a tu gran templo  
para que en él, con tu favor, celebre  
el dulce acto de paz dichosa y santa.*

.....

*[...] ya llega al templo, junta  
con su rey, felicísimo y gozoso,  
la gente de Cartago y Mauritania;  
quien con alas de consuelo trae  
la dulce paz en dulce regocijo,*



*hinchando el suelo y cielo de alegría.*

Por eso quiere estar solo en escena. Lo consigue; y así encontramos a los otros dos grupos de cantores, pues invita a Ismeria y Delbora a retirarse:

*Señoras, si os conviene retiraros  
por el concurso inmenso de la gente  
o por otra intención u orden que importe,  
ya es tiempo, [...]*

El segundo grupo coral se congratula de la aparición de Yarbás porque cree con ciega convicción que la Reina puede lograr la felicidad perdida. De ahí que insista en aspectos que ya hallamos en la intervención del coro primero como es el caso de la palabra *paz*. El coro ya en esta ocasión se considera dichoso, en tanto en cuanto va a ser el encargado de abrir la puerta del templo apenas llegue el rey:

*Y esta puerta será, llegado el punto  
que llegue el Rey al puesto donde estamos,  
con gravedad abierta por nosotros,  
según el mayordomo nos dio el orden.*

Recuerda los días amargos que vivió la ciudad, en medio de tumultuosos episodios bélicos y el futuro tan dichoso que le espera:

*Si el dulce fin de nuestra paz amada  
nos ocupó la guerra rigurosa,  
el riguroso fin de triste guerra  
la dulce alegre paz ahora ocupa.*

Este contraste entre la condición humana y la totalidad le lleva al coro a establecer una serie de consideraciones que ya habían sido desarrolladas al comienzo del acto. En ellas, se une el problema del tiempo y el cambio que se produce de la tristeza al gozo y del gozo a la tristeza, de tal manera que todo tiene un principio pero también un final que el hombre no puede predecir. Es, por consiguiente, una reflexión sobre la volubilidad de la fortuna:

*¡Oh, señor clementísimo del mundo,  
si el fin del gozo la tristeza ocupa,  
el fin de la tristeza ocupa el gozo!*

.....  
*No hay plazo que no llegue al fin, no hay cosa  
que no tenga su punto en este suelo,  
al cual llegada, es fuerza que allí pare.*

Esto mantiene cierta vinculación con palabras dejadas caer por Ismeria y Delbora a propósito de los acontecimientos ocurridos a Seleuco y Carquedonio. Son versos en los que se observa el cambio de fortuna estrechamente vinculado al problema del tiempo:

*ISMERIA*

.....  
*¡Ay, Seleuco, infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclisado!*

*DELBORA*

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa  
que en un punto su luz muestra y esconde!*

El coro tercero anuncia la entrada del rey al templo y la necesidad de que la Reina abra la puerta del aposento en el que voluntariamente se ha recluso y reciba a su nuevo esposo:

*Ya el Rey entra en el templo. Hele do viene.  
Alerta estemos para que, en llegando,  
el orden le digamos de la Reina  
y la puerta le abramos como dije.*

Vemos cómo el coro está implicado en los acontecimientos que se han dejado caer en actuaciones anteriores como éstas que ahora recogemos:

*ISMERIA*

.....  
*Y ya que el recibille así encerrada  
a todo aquesto conveniente sea,*

.....  
*[...] encerrada y sola espera,  
sin que otra cosa de su casa ordene,  
un nuevo esposo, un tan grande rey?*

.....

En la segunda intervención coral, los primeros cantores dialogan con Yarbás y Magordio, especialmente el primero. Le comunican que la orden que tienen de la Reina es que, apenas llegado, se abra la puerta y lo conduzcan ante su presencia. Sin dilación, Yarbás se hace cargo de la recomendación del coro e imperativamente ordena que la puerta se abra. Parece como si el segundo grupo de cantores hubiera intuido lo que se iba a encontrar tras la puerta porque antes que nadie pone en antecedentes de todos lo que allí dentro ha ocurrido:

*CORO (1º)*

*El orden que tenemos de la Reina  
es que en llegando aquí tu Alteza, luego  
abramos esta puerta del retrete,  
donde la Reina tu presencia aguarda.*

*YARBÁS*

*Ábrase luego, pues, no se dilate.*

*CORO (2º)*

*¡Eterno Dios! ¿Qué es lo que aquí parece?*

En la tercera y última intervención como personaje, el coro se limita a reafirmar las palabras puestas en boca de Yarbás y referidas a la Reina en las que recomienda al pueblo de Cartago que Dido sea considerada una diosa y le ofrezcan culto. El coro estima que es de justicia y, además, tiene una fuerza divina el que el mandato del rey sea puntualmente cumplido. Esto explica que Fenicio nos diga *Nuestra diosa será quien nos fue reina:*

*Así sea y será desde este punto  
hasta que llegue al postrer punto el mundo,*

*sin que a tu mandamiento santo y justo  
falte nuestra promesa justa y santa.*

La última actuación del coro sirve de cierre a la tragedia. Es un alegato contra las esperanzas que el hombre pone en que su deseo se cumpla, porque a lo largo de la vida surgen una serie de imponderables que dan al traste con lo que el hombre había soñado.

Es indudable que el coro se está refiriendo a un futurible en la vida de Yrbas, puesto que había fundado la esperanza de casarse con Dido, de llevar la paz a ambos pueblos, nativos y extranjeros. Sin embargo, todo se le viene abajo de un modo impensable e inesperado, de ahí que el coro hable de ladrón que está agazapado a lo largo del camino que el hombre debe de recorrer asaltándolo y, finalmente, conduciéndolo a la muerte. Ahora bien, sin lugar a dudas, el coro también está pensando en Dido, por eso aparecen esas consideraciones finales de carácter general en las que se alude a la brevedad de la vida, a la miseria de la vida humana, a la falsedad, mudanza y ceguera de la esperanza en cuanto virtud que tiende al futuro:

*¡Ay, humana esperanza,  
cuán pocas veces llegas  
a tu fin pretendido y deseado!  
¡Ay, humana mudanza,  
cuán presto nos entregas  
al menos pretendido y esperado!  
Ladrón, agazapado  
en el forzoso y áspero camino,  
que al débil peregrino  
asaltas cuando menos piensa verte,  
eres, terrible muerte,  
cuya memoria, aunque, cual hiel, amarga,*

*¡ay, cuánto al alma importa  
en esta vida corta,  
en miserias y lástimas tan larga!  
¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!*

Todo el contenido de esta participación del coro ha sido prevista por el autor en la última intervención de Yrbas en la que, incluso, hasta las ideas y las palabras se repiten:

.....  
*¡ay, esperanzas falsas de la tierra!,  
la mayor paz que desear se puede,  
la cual se ha convertido en mayor guerra  
que la que por mi culpa causa ha sido  
de tan triste suceso y doloroso;  
guerra cual es al fin la que en sí tiene  
cuanto contiene el miserable mundo.*

### Partes cuantitativas de la tragedia

Aristóteles no sólo habla de partes cualitativas de la tragedia, sino que también se refiere a las partes cuantitativas. Son: *prólogo*, *episodio*, *éxodo* y *parte coral* que se divide en *párodo* y *estásimo*.

El preceptista no define en qué consiste cada una de estas partes, cuál debe ser su contenido y sus limitaciones, sino que solamente tiene en cuenta el lugar en que debe ir cada una de ellas.

Esta tragedia tiene *prólogo* porque dice el teórico que es la parte completa de la tragedia que precede al *párodo* del coro, siendo el *párodo* la primera manifestación del coro. Por lo tanto, el acto primero, más o menos, viene a coincidir con el *prólogo* aristotélico. En él, el espectador o lector es puesto en antecedentes de una serie de hechos que encontrarán su desarrollo en los cuatro actos sucesivos.

También hallamos lo que el griego denomina *episodio*, entendido como la parte completa de la tragedia entre cantos corales completos. Como al final de cada acto hay una intervención del coro, hemos de entender que los cuatro actos constituyen esta parte cuantitativa.

No existe en esta obra el *éxodo*, en tanto en cuanto es la parte completa de la tragedia después de la cual no hay actuación del coro, y aquí el acto quinto y último se cierra con un canto coral. Ahora bien, este canto coral está muy próximo al concepto aristotélico de *como*, esto es, una lamentación común al coro y a la escena una vez producida la catástrofe. En efecto, al final del acto quinto, encontramos lamentos puestos en boca de Ismeria, Delbora y Yarbás y se cierra con la lamentación del coro.

Tampoco podemos hablar de *estásimo*, ya que, según Aristóteles, es la parte del coro sin anapesto ni troqueo.

Pinciano también estudia las partes cuantitativas de la tragedia. Concibe el prólogo como la parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro, si lo hay. El prólogo trágico es muy importante, puesto que pone en antecedentes al espectador sobre hechos pasados pero importantes para el devenir de la acción. El episodio es la parte completa de la tragedia entre cantos corales completos. El éxodo es la última parte de la acción, después de la cual no hay intervención del coro.

Tampoco aporta nada nuevo Cascales en cuanto a las partes cuantitativas de la tragedia. Se atiene a las establecidas por Aristóteles. El prólogo, manifiesta, es donde se arma y asienta la fábula abriendo zanjas y fundamentos a la acción que se imita. El episodio es la parte comprendida entre coro y coro. El exodio es la última parte de la tragedia y, después de ella, ya no interviene el coro.

## Recursos métricos y estilísticos en los coros

Todos los coros que el dramaturgo sitúa al final de cada acto mantienen formalmente la misma unidad. Ha elegido la estancia en todos ellos porque es la estrofa que le permite al poeta una cierta libertad en cuanto al número de versos y también en la combinatoria de la rima. Además, la estancia es una estrofa noble aclimatada definitivamente por Garcilaso y utilizada por numerosos poetas del siglo XVI. Con ella, conseguían poemas mayores y con versatilidad temática. Quizá fuera esto último lo que empujó a Virués a utilizar este tipo de estrofa.

Ahora bien, las estancias presentan cierta diversidad tanto en la distribución de los versos de arte mayor o menor como en la ordenación de la rima. Hay, sin embargo, un elemento que se repite en los coros y es la presencia de un pareado al final que sirve de cierre y demuestra que todas son debidas a la misma mano.

El coro del primer acto está constituido por seis estancias de ocho versos cada una, cerrándose todas ellas con un pareado disilábico, es decir, en la ordenación 7-11. También respeta la misma estructura para todas las estrofas, con tendencia al predominio de los heptasílabos que suelen aparecer agrupados mientras que los endecasílabos mantienen una cierta distancia entre ellos; esto es, dominan los versos de arte menor sobre los versos de arte mayor.

La rima adopta el esquema abCabCdD. Observamos que hay cuatro tipos de rima apareciendo en los seis primeros versos a distancia como si fueran dos tercetos anómalos, siendo una disposición propia de Petrarca. Esta distribución le confiere a la estancia cierta variedad y la hace versátil, permitiéndole huir de la rima próxima pero mantiene el pareado que sirve de remate a cada estancia.

Elegimos como ejemplo la última estrofa porque a ella pertenece el pareado al que aludíamos líneas más arriba que, sin formar parte de su estructura, sí tiene que ver con su contenido. Este remate supone que ya no es posible añadir ninguna estrofa más:

*Tú, santa providencia,  
que miras en su infierno  
estas mortales, míseras pasiones,*



*con tu dulce clemencia*  
*toma en tu fiel gobierno*  
*los frágiles humanos corazones,*  
*y corrige y enfrena*  
*su brava furia destas furias llena;*  
***que, si piedad no tiene al hombre el cielo,***  
***sin remedio está el hombre y sin consuelo.***

El coro con el que se cierra el acto segundo también está escrito en estancias, pero tienen su propia autonomía y, aunque no puede cambiar el poeta las exigencias propias de este tipo de estrofa, sin embargo la ordenación elegida es bien distinta de la anterior. Por lo pronto, cada una de las cuatro estancias que lo conforman está constituida por diez versos en lugar de los ocho de las del primer acto e, incluso, el pareado último que el autor añade es disilábico frente al isosilabismo del coro primero. Coinciden ambos coros en que todas sus estrofas se rematan con un pareado.

Cada estancia responde a la estructura aBaBcDcDeE. Si nos damos cuenta, el poeta ha buscado la alternancia perfecta entre versos heptasílabos y endecasílabos. Es como si la hubiera constituido con dos serventesios rematados por un pareado. Nos llama mucho la atención esa tendencia a la alternancia versal que quizá sea debida a la consecución de un determinado ritmo, ya que este coro adquiere un tono apostrofico en su comienzo y en su final, apartándose, por consiguiente, del que encontramos en el primer acto. No existe, por lo tanto, un predominio de un verso sobre otro, sino que cinco versos son de arte menor y otros cinco de arte mayor. Esto trae en consecuencia que dispongamos de cinco rimas distintas que confieren cierta variedad ante la repetición del mismo tipo de estrofa.

Una muestra interesante es la última estancia, a la que va ligada -ya lo hemos dicho- un pareado disilábico que cierra el poema y que sirve por su contenido de amplificación al verso primero con el que empieza la estrofa elegida:

*Virtud divina emplee,*

*pidiendo al cielo su favor de veras,  
quien arrastrar se ve  
tras las falsas divisas y banderas  
del falso amor tirano,  
si verse libre de su imperio quiere,  
que no menos que mano  
de tal virtud importa y se requiere,  
según es de gigante  
la fuerza del desnudo y tierno infante.*

***Sola virtud divina  
al fiero mal de amor es medicina.***

El coro del acto tercero está constituido por tres estrofas de trece versos cada una. Tiene su propia organización, distinta de las anteriores, aunque se respeta el que cada estancia termine en su correspondiente pareado.

Quizá lo más original de esta intervención del coro sea el haber añadido al final un sexteto alirado que mantiene la estructura AbbAcC, al parecer frecuente a finales del siglo XVI, y que creemos está en lugar de ese pareado con el que había rematado las dos intervenciones anteriores del coro. Con esta novedad, Virués busca no ser repetitivo. Además, la recurrencia al sexteto le permite mayor amplitud en el contenido, puesto que son varios los motivos que se encierran en él.

Cada estancia adopta la siguiente disposición métrica: abCabCcDeeDfF. Observamos en ella una tendencia a agrupar los versos heptasílabos de dos en dos y a conferirle mayor amplitud a los endecasílabos. Esta organización recuerda la que encontramos en el coro primero, al que se parece por la disposición de la rima hasta el punto de que los ocho primeros versos mantienen la misma estructura con la diferencia de que el último tiene que servir de enlace con el verso número once.

Dado que la estancia es mucho más larga, hay mayor número de posibilidades en la rima, puesto que encontramos hasta seis rimas distintas. Las tres estancias rematan en

sus correspondientes pareados disilábicos y esto, una vez más, mantiene la unidad estrófica.

Vamos a ejemplificar también con la última estrofa por la sencilla razón de que a ésta acompaña el sexteto alirado como novedad :

*¡Ay, cuán firme argumento  
para que de la tierra  
no se espere jamás perfeto gusto!,  
pues el mayor contento  
que hay en ella, le atierra  
monstro tan lleno de infernal desgusto,  
hijo de amor injusto,  
padre de justas penas y dolores,  
castigo de sí mismo,  
abismo de su abismo,  
inmensa confusión de sinsabores,  
ira, sospecha, espanto,  
eterno precipicio, eterno llanto.*

***Gran Padre de clemencia onipotente  
socorra vuestra mano  
con favor sobrehumano  
a la humana flaqueza, que este ardiente  
fuego infernal consume,  
y consumir el celestial presume.***

El coro que cierra el acto cuarto está conformado por cuatro estrofas de diez versos, rematadas cada una de ellas con su correspondiente pareado; tampoco podía faltar el

que sirve de cierre y compendio de elementos léxicos que hallamos en la última estancia con la que se relaciona.

La distribución de estas estancias recuerda a la que encontramos en los actos primero y tercero. Hay tendencia a agrupar los heptasílabos y a separar los endecasílabos. Existe un predominio absoluto del verso de arte menor solamente compensado porque el pareado es endecasílabo, siendo ésta, quizá, la mayor novedad que percibimos en estas estrofas.

El esquema métrico, abCabCabCC, nos sitúa ante una rima a distancia para conseguir una cierta variedad en su distribución.

El poeta en esta estrofa busca una regularidad como lo había hecho en el acto primero y sigue una organización que está muy conseguida, provocando un efecto rítmico de llamada. Quizá tenga algo que ver con esto el hecho de que cada estancia se inicia con la misma palabra y con el mismo tipo de sintagma, pues esto redundante en provecho del ritmo.

Hay una búsqueda retórica que se cierra con una enumeración asindética y anafórica que hallamos en el último pareado.

Al igual que hemos hecho con las anteriores, vamos a ilustrar nuestras palabras con la última estrofa:

*Furia, de injurias llena,  
que al mísero soldado,  
que, por tu causa, el cuerpo y alma daba  
al trabajo, a la pena  
del militar cuidado,  
que tanto, tanto, el cuerpo y alma agrava,  
la bella faz serena  
-que apenas le ha mostrado  
la santa paz- apenas le alegraba  
cuando ha visto la tuya horrible y brava.*

*Al cuerpo, al alma, al suelo, al cielo injuria  
esta, del torpe amor, horrenda furia.*

El coro del acto quinto está constituido por una única estrofa de diecisiete versos. También, para no romper la unidad que mantenían todas las estancias anteriores, remata con su correspondiente pareado.

La estructura que adopta la rima es muy parecida a la del acto tercero, teniendo en cuenta que, al haber un mayor número de versos, tenemos más variedad en la palabra rima, puesto que descubrimos hasta nueve rimas consonantes distintas. Los seis primeros versos están formados por la rima a distancia, mientras que a partir del séptimo hay cierta tendencia a los pareados bien disilábicos o isosilábicos. Por otra parte, como el pareado final mantiene la estructura 7-11, es indudable que está emparentado con el que hallamos en los actos segundo y tercero, apartándose del propio de los actos primero y cuarto.

Observamos que el último pareado es una variante de dos versos, el primero y el cuarto; y la enumeración asindética con la que se cierra el poema recoge, en su esencia, todo el contenido de la estancia. Esto le confiere una gran coherencia y, al mismo tiempo, ampara una rica retórica basada en la repetición del *ay* y, por tanto, en la consecución de un ritmo muy acusado.

En este caso concreto, no tenemos más remedio que ejemplificar con todas las palabras pronunciadas por el coro:

*¡Ay, humana esperanza,  
cuán pocas veces llegas  
a tu fin pretendido y deseado!  
¡Ay, humana mudanza,  
cuán presto nos entregas  
al menos pretendido y esperado!  
Ladrón, agazapado*

*en el forzoso y áspero camino,  
que al débil peregrino  
asaltas cuando menos piensa verte,  
eres, terrible muerte,  
cuya memoria, aunque, cual hiel, amarga,  
¡ay, cuánto al alma importa  
en esta vida corta,  
en miserias y lástimas tan larga!  
**¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!***

En cuanto al ritmo, observamos que los versos heptasílabos, necesarios para poder construir una estancia, tienen tendencia a los dos acentos porque suelen estar constituidos por dos palabras básicas y algún monosílabo. Pero esto no es obstáculo para que un heptasílabo formado por palabras bisilábicas tenga tres acentos e, incluso, hay un caso concreto en que una palabra pentasílaba se erige en la base del heptasílabo, existiendo, por lo tanto, solamente un acento de intensidad. Es el verso

*a su desasosiego,*

En el coro que cierra el primer acto, suelen dominar los heptasílabos con dos acentos, siendo su proporción bastante mayor que los de tres acentos. Tenemos versos de siete sílabas conformados por dos palabras llenas como son:

*Divina providencia,*

*aquella generosa*

pero lo normal es que las palabras bisílabas estén acompañadas por un monosílabo. Algunas muestras son:

*y dulce compañera*

*Apenas es Cartago*

*Tú, santa providencia,*

En el coro segundo, también dominan los heptasílabos conducidos por dos acentos y en idéntica disposición a los que hemos anotado para el coro primero. Pueden servirnos de ilustración los que siguen:

*Insufribles tormentos*

*fieramente persigue*

O bien:

*por infinitos males*

*con vida miserable,*

Sin embargo, en el coro que cierra el acto tercero, los heptasílabos con tres acentos son los dominantes como

*Celos, horrenda furia,*

*constrañe, encanta, fuerza*

*fuego infernal consume*

aunque esto no quiere decir que no encontremos también representados los de dos acentos, si bien en menor proporción. Sirvan de muestra:

*de los furiosos vientos,*

*que, airados y violentos,*

El coro del acto cuarto es más equilibrado. Hay una cierta proporción entre los heptasílabos de dos y de tres acentos, siendo la tendencia cuando se dan dos heptasílabos juntos a que uno sea de tres acentos y el otro de dos o bien a la inversa, uno de dos y el otro de tres. Por ejemplo, en estos versos encontramos la distribución 3-2:

*Furia de amor airada,*

*que en ánimo guerrero*

Y en estos otros la distribución 2-3:

*y, fiera, acelerada,*

*esté tu gusto entero*



Los ejemplos aducidos se ubican al principio de la intervención del coro, pero si avanzamos en su lectura, vemos que esto no es una excepción, sino una constante que se repite como lo prueban los siguientes versos cuya disposición es 3-2:

*Furia de infiel tirano,  
que destruye las almas,*

O estos otros en los que hallamos la distribución 2-3:

*que en la invencible mano  
lleva triunfantes palmas*

Esta alternancia crea un cierto ritmo contrapuntístico, pues la dinámica del heptasílabo que tiene tres acentos queda compensada con el estatismo de los que tienen dos.

En el coro del acto quinto, que es de una gran brevedad, la tendencia es a que el verso de siete sílabas tenga dos acentos, puesto que hay muchos de ellos que comienzan con un monosílabo. Los ejemplos pueden ser variados. Del tipo

*Ladrón, agazapado*

que está constituido por una larga palabra polisilábica, al igual que el verso

*que al débil peregrino*

Si bien esto no es obstáculo para que documentemos heptasílabos que poseen tres acentos como es el caso de

*eres, terrible muerte*

En lo que respecta al verso endecasílabo, los del coro primero tienen tendencia a la bimetración por posición en el centro del verso de una palabra monosilábica que lo divide en dos cláusulas. Algunas muestras elegidas al azar son:

*para conservación / del ancho mundo;*

*pasión que en todos / con mortal protervia*

En ocasiones, encontramos una bimetración casi perfecta constituida por dos sintagmas, adjetivo-sustantivo, que el propio editor ha marcado al separarlos por medio de una coma. Es lo que se observa en el verso:

*estas mortales, / míseras pasiones,*

Tampoco está ausente de la estancia la trimetración, sobre todo en versos que tienen bastantes monosílabos. Leamos estas ejemplificaciones:

*quien en daños / tan graves / nos provea.*

*en qué punto / y que tanto / es afligida,*

Asimismo, podemos espigar algún endecasílabo marcado por un poderoso ritmo por la perfecta colocación de sus cuatro acentos en palabras bisilábicas. Así:

*su brava furia / destas furias llena;*

En algunos endecasílabos, el ritmo es un poco abrupto. Es el caso de

*que contigo / igualmente / siempre asiste,*

pero el equilibrio rítmico en la mayoría de ellos está bien conseguido, como se desprende de estas muestras:

*urias horribles / de ambición sedienta,*

*principio / tan revuelto / representa.*

En las estancias del coro segundo, tienen sus endecasílabos tendencia a constituirse en trimembraciones, algunas de ellas muy rítmicas por la perfecta distribución, normalmente, de sus tres acentos. Veamos estos versos:

*con amargas / y tristes / desventuras,*

*al fiero mal / de amor / es medicina.*

Ahora bien, a veces, la trimembración no está tan lograda por la existencia de cláusulas cortas y largas que crean un cierto desajuste. Por ejemplo, el verso siguiente:

*son los sosiegos / de que os hace / parte.*

Hallamos también, por la presencia de numerosos monosílabos agrupados, dos endecasílabos con tendencia a la cuatrimembración cuya lectura rítmica chirría, pudiendo ser considerados como anómalos, especialmente el verso

*y a quien / menos mal / que esto / le suceda*

En el coro del acto tercero, los endecasílabos se agrupan, fundamentalmente, en una estructura trimembre, aunque hay representación de la bimetración y algún endecasílabo es cuatrimembre. Éstos últimos gozan de un ritmo tan marcado que podríamos pensar que estamos ante una bimetración de 2+2 como le ocurre a la muestra siguiente:

*no hay estado / en amor / de amor / tan lleno,*

La trimembración se forma de un modo muy parecido a como habíamos visto en el coro anterior, es decir, la presencia de monosílabos permite la existencia de dos pausas. Sirva de ejemplificación:

*que el falso cielo / del amor / pretenden,*

Pero, en otras ocasiones, y es lo más normal, la trimembración se consigue por la presencia de varias palabras métricamente polisilábicas. Así tenemos:

*peñascos, dan / mortales / sobresaltos.*

*inmensa / confusión / de sinsabores,*

En el acto cuatro, volvemos a encontrar la trimembración dominante en los endecasílabos de su correspondiente coro hasta el punto de que algún verso bímembre puede pasar desapercibido. La trimembración se alcanza por diversos procedimientos; se puede conseguir dos pausas mediante la presencia de palabras polisilábicas como ocurre en

*mueves iras / indómitas / feroces,*

*causando / casos trágicos / atroces!*

En otras ocasiones, es por la presencia de abundantes palabras monosilábicas tal como percibimos en

*¡qué maravilla / que con él / te goces*

o bien se recurre a un juego de palabras constituidas sus sílabas por la misma vocal. Así avanza el verso

*en dar al alma / al arma / en fieras voces,*

Todas las muestras aducidas demuestran la variedad de procedimientos que el poeta emplea para conseguir la trimembración deseada.

Finalmente, en el coro que cierra la tragedia, todos los endecasílabos menos el último se constituyen en trimembración con la presencia de dos pausas. Se logra exactamente igual a como lo habíamos visto anteriormente, es decir, mediante el dominio de palabras polisilábicas como observamos en el verso

*en dar forzoso / y áspero / camino,*

o con la presencia de monosílabos y polisílabos tal como se evidencia en

*a tu fin / pretendido / y deseado!*

o bien con la recurrencia de palabras bisilábicas perfectamente distribuidas. Sirva de ilustración:

*asaltas / cuando menos / piensa verte,*

El último verso de la estancia presenta un ritmo totalmente distinto. Hay cinco acentos de intensidad en un asíndeton y es precisamente la recurrencia a esta figura lo que ha permitido la existencia de cuatro pausas, dando lugar a una pentamembración:

*falsa, / mudable, / ciega, / injusta / y vana!*

En cuanto al tipo de endecasílabo, en el coro primero, aunque estén representados los cuatro tipos al uso, domina el enfático, puesto que lo encontramos a lo largo de once versos, dando lugar, normalmente, a una bimetración del verso. Veamos, por ejemplo, estas muestras:

*urias horribles de / ambición sedienta,*

*estas mortales, / míseras pasiones,*

Pero también hallamos la trimetración tal y como se constata en el verso

*quien en daños / tan graves / nos provea.*

En segundo lugar, el heroico, que aproximadamente aparece la mitad que el enfático. Hay dos heroicos que constituyen un perfecto ritmo yambo. Son:

*está sujeta nuestra corta vida!*

*su brava furia destas furias llena;*

En el coro del acto segundo, es el heroico el dominante con una gran diferencia con respecto a los otros tres tipos de endecasílabos. Sirvan de ejemplificación:

*pidiendo al cielo su favor de veras,*

*la fuerza del desnudo y tierno infante.*

Este último verso tiene tendencia al yambo que sí aparece de un modo perfecto, por mantener acentos en todas las sílabas pares, en los endecasílabos

*pasando tras un leve y falso gusto!*

*los premios son que el fiero amor reparte;*

También se lleva la parte del león el endecasílabo heroico en el coro tercero. Sirva de ilustración estos versos:

*inmensa confusión de sinsabores*

*eterno precipicio, eterno llanto.*

Naturalmente, no podía faltar el correspondiente yambo:

*y mil tormentas hallan donde penden.*

En menor proporción, si bien tiene su interés, espigamos el endecasílabo melódico. Leamos, por ejemplo:

*no se espere jamás perfeto gusto!,*

*a la humana flaqueza, que este ardiente*

En el coro que cierra el acto cuarto, percibimos un equilibrio en el uso de endecasílabos enfáticos y heroicos, apareciendo en tercera posición el melódico. Dentro de los heroicos, de los que algunas muestras son los versos

*no esté la tierra ya toda anegada*

*la santa paz- apenas le alegraba*

está bien representado el ritmo yambo, puesto que se constata en tres ocasiones:

*en dar al alma al arma en fieras voces,*

*que tanto, tanto, el cuerpo y alma agrava,*

*Al cuerpo, al alma, al suelo, al cielo injuria*

Pueden servirnos de ejemplificación del enfático:

*mueves iras indómitas, feroces,*



*esta, del torpe amor, horrenda furia.*

Del melódico hemos elegido:

*De admirar es que en sangre derramada*

*que no deja juicio al más prudente,*

En el último coro, pese a su brevedad, están representadas las cuatro posibilidades. El heroico, el enfático y el melódico tienen cada uno de ellos dos versos; uno el sáfico. Sirva de muestra para el enfático:

*falsa, mudable, ciega, injusta y vana!*

Para el melódico:

*en miserias y lágrimas tan larga!*

El verso sáfico es

*en el forzoso y áspero camino,*

También encontramos un endecasílabo heroico con tendencia al yambo:

*asaltas cuando menos piensa verte,*

No quedaría completa una visión de conjunto del ritmo, si no tuviéramos presente los encabalgamientos que obligan a dos tipos de lectura. Así, si queremos mantener el ritmo natural del verso, no podemos tener en cuenta el encabalgamiento, pero si nos atenemos a razones lógicas y semánticas, hemos de contar con él, apareciendo, en consecuencia, un tipo de ritmo distinto.

Casi todos los encabalgamientos son suaves. Normalmente, es que queda en un verso una oración incompleta con verbo transitivo que necesita su complemento directo, el cual aparece en el verso siguiente. La siguiente muestra refrenda nuestras palabras:

*constríne, encanta, fuerza*  
*al alma que sujeta está a su fuerza.*

También puede ocurrir, aunque es menos frecuente, que el sujeto esté constituido por un verso y su predicado verbal esté en el verso siguiente tal y como ocurre en

*y cuán furiosos vientos*  
*traen acá y allá sus pensamientos!*

Ahora bien, hemos de tener en cuenta que, aunque los encabalgamientos sean frecuentes, al ser suaves, afectan poco al ritmo y a la comprensión del texto. Apenas podemos espigar encabalgamientos abruptos. No obstante, un ejemplo se encuentra en el coro primero:

*ceban la lisonjera*  
*pasión que en todos con mortal protervia*

donde se observa cómo el complemento directo, conformado por un adjetivo y un sustantivo, ocupa ambos versos, el adjetivo en el primero y el sustantivo en el segundo. Otra muestra pertenece al coro del acto tercero:

*do bajas Sirtes, do altos*  
*peñascos, dan mortales sobresaltos.*

La lengua literaria utilizada por el autor no debió plantearle al público de su tiempo ninguna dificultad por la sencilla razón de que el léxico es patrimonial. El dramaturgo suele ser bastante comedido en el empleo de cultismos introducidos en su época. Además, estos cultismos, junto a ser escasos, están dosificados a lo largo de las distintas intervenciones del coro. Pueden servirnos de ejemplo adjetivos como *protervia*, *mortífero*, *pestífero*, *inclito* o bien sustantivos como *piélagos*.

Encontramos, es verdad, numerosas palabras abstractas que son necesarias para expresar estados de ánimo; muchas de ellas proceden de textos literarios latinos, si bien ya forman parte de la lengua patrimonial, aunque se las reconoce porque han experimentado un cambio mínimo. Podrían pertenecer a este tipo, entre otras, palabras *providencia*, *ambición*, *clemencia*, *naufragio*, pero no es ya obstáculo su empleo, pues habían pasado a ser utilizadas en la lengua oral.

### Elocución en los coros

La elocución en los coros no sigue la misma pauta que encontramos en los diversos actos. La razón parece ser que cada intervención del coro, aunque esté relacionada con el contenido de cada acto, tiene su propio sentido y suele hacer referencia a un motivo único que el autor considera necesario destacar mediante el empleo de estrofas, de la rima consonante y -lo que es más interesante- de una lengua más rica, provista de numerosos adjetivos y dotada de unos recursos que en parte coinciden con los empleados en los textos, puesto que el autor es el mismo, pero por otra sus valores líricos le obligan a emplear figuras más poéticas como puedan ser las imágenes y las metáforas. Recurre también a los epítetos, muy numerosos, comportando muchos de

ellos intensificaciones que le dan al texto una gran fuerza expresiva; por eso hemos decidido que la elocutio de cada coro sea analizada independientemente.

En el coro primero, Virués emplea con profusión el epíteto colocado en diversos lugares dentro del verso. Ya en el primer verso hallamos uno, aunque sea un sintagma hecho, *Divina providencia*. La tendencia al epíteto, su uso y abuso, se debe a que el autor quiere separarse de la lengua utilizada en el cuerpo de la obra, pues ya no tiene o carece de naturaleza narrativa y muestra un simple anhelo o sentimiento del valenciano a las vicisitudes de sus personajes. Algunos epítetos, elegidos al alzar, son los que siguen:

*ancho mundo*

*mortíferos engaños*

*miseros mortales*

*íclitos varones*

*furiosos vientos*

*airada guerra*

*estas mortales, miserables pasiones*

*dulce clemencia*

Como vemos que desde el primer momento se tuerce el destino, especialmente de Dido, Virués invoca a la providencia y de ahí que en la segunda parte del coro al

epíteto se unan constantes apóstrofes que vienen marcados o por una interrogación o por el constante empleo del imperativo:

*¡Oh, míseros mortales,  
a cuán graves pasiones  
está sujeta nuestra corta vida!  
¿Ved de ánimos reales,  
ved de ínclitos varones  
en qué punto y qué tanto es afligida,  
y cuán furiosos vientos  
traen acá y allá sus pensamientos!*

*Furias de airada guerra,  
furias de amor airado,  
furias horribles de ambición sedienta,*

.....

*Tú, santa providencia,*

.....

*toma en tu fiel gobierno*

.....

*y corrige y enfrena*

.....

Por lo tanto, podemos afirmar que el coro del acto primero está constituido por dos recursos, la utilización constante del epíteto a lo largo de todo él y el empleo del apóstrofe. En la práctica, éstas son las dos figuras dominantes. Ahora bien, esto no es

obstáculo para que a veces aparezca alguna antítesis, una correlación anafórica y una imagen sencilla que no afectan a cuanto acabamos de decir. La antítesis aparece, por ejemplo, en los cinco primeros versos:

*Divina providencia,  
que con igual medida  
en la desigualdad del mundo ordenas  
la varia diferencia  
de nuestra humana vida,  
.....*

y también en estos otros:

*.....  
Algún fin desdichado  
principio tan revuelto representa.  
.....*

Una correlación anafórica hay en los versos siguientes:

*.....  
aquí, que unos con ira,  
otros con saña fiera,  
otros con ambición y con soberbia  
y otros que, con mentira,  
.....*

y una imagen sencilla en los versos que siguen:

.....  
*Furias de airada guerra,*  
*furias de amor airado,*  
*furias horribles de ambición sedienta,*  
*nacen con esta tierra.*  
.....

En el coro segundo, centrado en torno a la definición del amor y sus consecuencias, encontramos metáforas, una gran imagen porque, aun refiriéndose a Eros o Cupido como dios del amor, no se le cita, sino que lo reconocemos a través de sus atributos y esto es perceptible cuando el poeta dice

*¿Dónde vais tras un ciego?*  
  
*quien vuela alado,*  
  
*esperáis de un desnudo y de un tirano?*  
  
*blando niño afable*

Todo esto son metáforas que definen al amor representado en la figura de su dios, pero lo más interesante de esta segunda intervención del coro es la imagen compleja que forma parte de la estrofa tercera, donde Virués quiere destacar la fuerza que tiene el amor y las consecuencias de su actuación en el corazón humano. La imagen está constituida por una serie de elementos de carácter metafórico. En *de virtud fuerte, fuertemente armada*, hay un juego entre la fuerza de la virtud y el alma de la cual es

portador Cupido. Esa inmensa imagen tiene dos partes. Los cinco primeros versos hacen referencia al amor y los cinco siguientes se centran en sus consecuencias. Ésa es la razón de que encontremos abundantes epítetos como *falsos halagos y dulzuras* o *amargas y tristes desventuras*; la presencia de la antítesis como la oposición que se establece entre el verso veintiséis y los siguientes; el encadenamiento de los versos con la anáfora *con...con*. Leamos la estrofa:

*El favor empleando  
de virtud fuerte, fuertemente armada,  
huí del fiero bando  
desta furia infernal, que disfrazada  
en blando niño afable,  
tras sus falsos halagos y dulzuras,  
con vida miserable,  
con amargas y tristes desventuras,  
fieramente persigue  
al desdichado que su bando sigue.*

Es, por lo tanto, esta estrofa la más compleja, puesto que en ella radica la fuerza con la que el autor quiere marcar el poderío del amor y cómo el hombre no puede librarse de él.

Sin embargo, al comienzo lo que observamos es la progresión de la intervención del coro mediante apóstrofes e interrogaciones retóricas que ocupan nada menos que los diez primeros versos. También constatamos la presencia un poco por todas partes del epíteto, por ejemplo, *miseros mortales*; un hipérbaton vertebrado el verso segundo; una antítesis pulula entre los versos tercero y cuarto; algunas metáforas a las que ya hemos aludido. Veamos la estrofa:

*¡Oh, miseros mortales*



*que seguís del amor el bando injusto,  
por infinitos males  
pasando, tras un leve y falso gusto!  
¿Dónde vais tras un ciego  
sino a dar una mísera caída?  
¿A qué dulce sosiego  
quien vuela alado, tristes, os convida?  
¿Qué premio soberano  
esperáis de un desnudo y de un tirano?*

Por su parte, la estrofa segunda es más moderada. Parece tener un carácter descriptivo y viene a reflejar la consecuencia de lo expresado en la estrofa anterior:

*Insufribles tormentos  
los premios son que el fiero amor reparte;  
mil varios descontentos  
son los sosiegos de que os hace parte.  
Siguiéndole es muy cierto  
caer do no hay quien levantarse pueda,  
sin quedar preso o muerto,  
y a quien menos mal que esto le suceda  
será virtud divina,  
que sólo contra amor es medicina.*

La última estrofa es la más limpia de todas. Se trata de la segunda parte de una antítesis que se inicia en la estrofa anterior y constituye una amplia anadiplosis basada en la repetición al principio y al final de la *virtud divina* como antídoto contra el amor:

*Virtud divina emplee,  
pidiendo al cielo su favor de veras,  
quien arrastrar se ve  
tras las falsas divisas y banderas  
del falso amor tirano,  
si verse libre de su imperio quiere,  
que no menos que mano  
de tal virtud importa y se requiere,  
según es de gigante  
la fuerza del desnudo y tierno infante.  
Sola virtud divina  
al fiero mal de amor es medicina.*

El coro que cierra el acto tercero, al establecer una comparación entre los celos y una tormenta en alta mar, deduce unas consecuencias muy negativas para el ser humano. Con el objeto de marcar con fuerza la consecuencia de los celos, el poeta recurre a la intensificación como el procedimiento que le parece más lógico para conseguirlo. Se sirve también de adjetivos especificativos o epítetos creando fragmentos poéticos violentos y profundamente marcados.

Por ejemplo, los vientos provocadores de las tormentas están calificados con el epíteto *furiosos* y con los especificativos *airados* y *violentos*. Como la intensificación va creciendo más y más, crea una muy marcada estructura paralelística que es al mismo tiempo antitética. Así encontramos tres versos que se inician con la negación de la forma impersonal *hay* a la que siguen otros tres versos que comienzan con la forma *que en*, donde cada verso es una intensificación en la que abundan los epítetos:

.....

*No hay en amor dulzura,  
no hay en amor regalo,  
no hay estado en amor de amor tan lleno,  
que en horrible amargura,  
que en fuerte azote y palo,  
que en rencor bravo, que en mortal veneno,*  
.....

Hallamos anáforas. Por ejemplo, en la primera estrofa la repetición de *mil* que traba dos versos:

.....  
*mil congojosas calmas  
y mil tormentas hallan, donde penden*  
.....

o la repetición de *del-de* que conduce tres versos:

.....  
*del fuego en que se encienden,  
del piélago profundo en que se anegan,  
de los furiosos vientos,*  
.....

de tal manera que estas dos anáforas no están solas, puesto que la primera crea una hipérbole y la segunda viene presentada por una tautología, el *piélago profundo*, que centra la estructura anafórica.

Ya en la última parte de esta tercera intervención del coro, encontramos una serie de figuras bastante más variadas como puedan ser las dos paranomasias *labios-labia*, *consume-consumir*:

.....  
*que con labios pestíferos en labia,*

.....

.....  
*fuego infernal consume,*  
*y consumir el celestial presume.*

O este asíndeton que enlaza dos verbos y un sustantivo siendo éste el punto de partida de un encabalgamiento:

.....  
*constrañe, encanta, fuerza*  
*al alma que sujeta está a su fuerza.*

.....

O la anáfora:

.....  
*con favor sobrehumano*  
*a la humana flaqueza, que este ardiente*

.....

Finalmente, el apóstrofe que inicia la última estrofa

.....  
*¡Ay, cuán firme argumento  
para que de la tierra  
no se espere jamás perfeto gusto!*  
.....

y esta larga estructura asindética formada por sintagmas y por palabras

.....  
*hijo de amor injusto,  
padre de justas penas y dolores,  
castigo de sí mismo,  
abismo de su abismo,  
inmensa confusión de sinsabores,  
ira, sospecha, espanto,  
eterno precipicio, eterno llanto.*  
.....

forman parte de una extensa imagen representativa de los celos, al que etiqueta, entre otras cosas, de *monstro*, de *castigo*, de *sospecha*, de *precipicio*, de *llanto*. Veamos la estrofa completa:

.....  
*¡Ay, cuán firme argumento  
para que de la tierra*

*no se espere jamás perfeto gusto!,  
pues el mayor contento  
que hay en ella, le atierra  
monstro tan lleno de infernal desgusto,  
hijo de amor injusto,  
padre de justas penas y dolores,  
castigo de sí mismo,  
abismo de su abismo,  
inmensa confusión de sinsabores,  
ira, sospecha, espanto,  
eterno precipicio, eterno llanto.*

.....

En suma, estamos en presencia de una intervención dinámica, apasionada y violenta en la que el autor quiere marcar perfectamente en qué consisten los celos, sus consecuencias y la falta de libertad de aquél que los padece.

El coro que pone punto y final al acto cuarto está férreamente trabado, puesto que las cuatro estrofas que lo integran se inician con la estructura *Furia de* y se cierra con un pareado, hondamente estructurado mediante el asíndeton. La intención del autor es marcar la relación que se establece entre el amor y la muerte, pues lo que hace el coro es evocar el sacrificio inútil de Seleuco y Carquedonio; por eso hay una recurrencia constante a un léxico militar, reconocido por ejemplo en *ánimo guerrero, cubierta de acero, al arma, sangre derramada, míseros soldados, militar cuidado*.

Tanto el amor como la muerte necesitan para ser destacados y figurar en un primer plano que se hagan realidad a través de una lengua violenta y apasionada. Ésa es la razón de que encontremos apóstrofes e interrogaciones retóricas, pero al mismo tiempo la palabra *furia* es la síntesis de una estructura apostrófica que sería “tú eres furia de “.

Hay una serie de figuras encargadas de mantener el apasionamiento del contenido. Puede ser una intensificación como

.....

*mueves iras indómitas, feroces,*

.....

La estructura aliterativa que crea una armonía vocálica en “a” en

.....

*en dar al alma al arma [...]*

.....

La recurrencia a la hipérbole como la que descubrimos en el pareado con que se cierra la segunda estrofa:

.....

*constrañe, encanta, fuerza*

*al alma que sujeta está a su fuerza.*

.....

La multiplicidad de epítetos muy marcados como son *infiel, invencible, vivo, mísero*, aplicados a sus respectivos sustantivos:

*infiel tirano*

*invencible mano*

*vivo fuego*

*miserero soldado*

En ocasiones, las anáforas presentan cierta intencionalidad como pueda ser la repetición de *tanto* en un solo verso:

.....  
*que tanto, tanto, el cuerpo y alma agrava,*  
.....

o bien de *apenas* que traba dos versos entre sí:

.....  
*-que apenas le ha mostrado*  
*la santa paz- apenas le alegraba*  
.....

En la última estrofa, el autor logra una conseguida antítesis aplicada al soldado. En su primera mitad todo es negativo mientras que en la segunda alcanza un cierto equilibrio, un cierto gusto por lo positivo para cerrar esa antítesis con dos adjetivos muy precisos, *horrible* y *brava*, aplicados al mismo sujeto:

.....  
*Furia, de injurias llena,*  
*que al misero soldado,*  
*que, por tu causa, el cuerpo y alma daba*



*al trabajo, a la pena  
del militar cuidado,  
que tanto, tanto, el cuerpo y alma agrava,  
la bella faz serena  
-que apenas le ha mostrado  
la santa paz- apenas le alegraba  
cuando ha visto la tuya horrible y brava.*

.....

El pareado que cierra el acto cuarto tiene una gran fuerza expresiva. El primer verso viene a ser un asíndeton anafórico trabado por la repetición de la contracción *al* y el segundo verso está construido en torno a un hipérbaton necesario para que la última estructura sea el lugar en el que recae toda la fuerza expresiva de la intervención del coro, nos referimos a *horrenda furia*:

.....

*Al cuerpo, al alma, al suelo, al cielo injuria  
esta, del torpe amor, horrenda furia.*

La última intervención del coro es por su contenido antitética a todas las anteriores, puesto que está dedicada a la esperanza como virtud necesaria para la vida del hombre, aunque el asíndeton con el que concluye esta intervención final suponga en su constante crescendo una visión muy negativa del hombre.

Esta quinta participación del coro está vertebrada en torno a cuatro apóstrofes que presentan una cierta relación con la anáfora, pues en tres de ellas hallamos el adjetivo *humana* manteniendo en dos el sustantivo *esperanza*. Por lo tanto, podríamos decir que hay tres sintagmas que refuerzan el apóstrofe.

Verificamos a lo largo del texto dos metáforas. Una para la muerte que es sustituida por *ladrón agazapado* y otra para el hombre sobre el que la muerte recae representado

por *débil peregrino*. También hay, un poco más adelante, un símil entre la memoria, es decir, el recuerdo y la hiel y la amargura que al encontrarse en el mismo verso da lugar a una intensificación:

*cuya memoria, aunque, cual hiel, amarga*

Asimismo es digna de mención la antítesis que se halla casi al final del texto en la que Virués opone la brevedad de la vida a la eternidad de la miseria y las lástimas:

.....  
*¡ay, cuánto al alma importa*  
*en esta vida corta,*  
*en miserias y lástimas tan larga!*  
.....

Y no podía faltar los correspondientes epítetos aplicados a la esperanza, al cambio constante que se produce en la vida del hombre, a la vida concebida como un caminar duro, al hombre que es débil y a la muerte que siempre es terrible:

*humana esperanza*

*humana mudanza*

*forzoso y áspero camino*

*débil peregrino*

*terrible muerte*

Vemos cómo, aunque esta última intervención del coro es relativamente breve comparada con las anteriores, no por eso está exenta de una rica retórica que podemos constatar en su integridad mediante la lectura de la misma:

*¡Ay, humana esperanza,  
cuán pocas veces llegas  
a tu fin pretendido y deseado!  
¡Ay, humana mudanza,  
cuán presto nos entregas  
al menos pretendido y esperado!  
Ladrón, agazapado  
en el forzoso y áspero camino,  
que al débil peregrino  
asaltas cuando menos piensa verte,  
eres, terrible muerte,  
cuya memoria, aunque, cual hiel, amarga,  
¡ay, cuánto al alma importa  
en esta vida corta,  
en miserias y lástimas tan larga!  
¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!*

Estamos ante una retórica que cumple su cometido, esto es, colocar como sujeto a la esperanza ligada como la muerte inexorablemente a la condición humana.

Encontramos, en síntesis, en el coro del acto primero cinco figuras que son epíteto, apóstrofe, antítesis, correlación anafórica e imagen. De todas ellas, las más importantes son las dos primeras.

El coro del acto segundo es retóricamente más rico, puesto que hallamos siete figuras. Son imagen, epíteto, metáfora, apóstrofe, interrogación retórica, antítesis y epanadiplosis. Sin lugar a dudas, la más importante es la imagen que ha sido capaz de vertebrar la estrofa tercera.

El coro del acto tercero, también rico en figuras, es el que ofrece más originalidad, pues algunas son sólo privativas de él. Hallamos intensificación, epíteto, estructura paralelística, anáfora, paranomasia, asíndeton, apóstrofe e imagen. Es muy curioso el empleo de la anáfora, puesto que en las dos ocasiones en que aparece se une o bien a la hipérbole o bien a la tautología.

El coro del acto cuarto es el de la elocutio más rica y la que presenta el mayor número de figuras, a saber, anáfora, epíteto, apóstrofe, interrogación retórica, intensificación, estructura aliterativa, hipérbole, antítesis, asíndeton e hipérbaton. La más importante de todas ellas es la anáfora, ya que con ella se inician todas las estrofas.

Como el coro del acto quinto es el más breve, también ofrece el menor número de recursos elocutivos. Constatamos epíteto, metáfora, apóstrofe, símil y antítesis.

Esta síntesis nos permite ver cómo el epíteto es el recurso más utilizado en tanto en cuanto lo encontramos en todos los coros y está relacionado con la naturaleza lírica de los mismos. En segundo lugar, situaríamos la antítesis y los apóstrofes que también contribuyen a realzar, sobre todo el segundo, el carácter emocional y lírico de estas estructuras.

### **2. 1. 3. Modo**

Al hablar Aristóteles de los modos de imitación, establece sus posibles diferencias en el fragmento que sigue:

*[...] con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes.*

De la lectura de este pasaje se deduce que el teórico plantea un problema que afecta a los personajes y que es el siguiente: los personajes pueden ser mostrados por el poeta mediante la narración o bien presentados al espectador o lector por medio de la acción.

Horacio cuando se plantea esta cuestión lo que nos dice es que unas partes de la obra pueden ser representadas en escena y otras deben ser sencillamente contadas:

*La acción o se representa en escena o se relata después de ocurrida. Las cosas captadas por los oídos conmueven los ánimos más débilmente que las que se ofrecen a la objetividad de los ojos y a la inmediata inteligencia del espectador. Ahora bien, no saques a escena lo que deba ocurrir entre bastidores, retira de la vista muchos episodios y resérvalos para una elocuente narración. Que Medea no despedace a sus hijos delante del público, ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas; que tampoco Procne se transforme en ave ni Cadmo en serpiente. Todo lo que se me presenta así, me produce un incrédulo desprecio.*

Pinciano distingue entre dithirámbica, en la que habla sólo el autor; dramática, en la que hablan sólo los personajes; y épica, donde hay momentos en los que habla el autor y momentos en los que lo hacen los personajes. Sus palabras son las siguientes:

*[...] unos poetas imitan hablando siempre ellos mismos, como está visto en la dithirámbica [...]; otras veces nunca ellos razonan por sus personas, sino por ajenas y interlocutoras, como en los diálogos, tragedias y comedias; otras veces los poetas razonan por personas propias suyas a veces y a veces por ajenas, como en las épicas se vee.*

Cascales transforma los modos en géneros recurriendo a la retórica y a textos medievales, los cuales reconocían tres estilos, el alto, medio y bajo, y teniendo en cuenta ideas platónicas establece tres modos: el exegetico, el dramático y el mixto. En el primero habla el narrador, en el segundo los personajes y en el tercero se mezclan la voz del narrador con la de los personajes. Al establecer la teoría de los tres géneros, une los tres estilos de Cicerón con el camino platónico-medieval de los modos. Leamos el siguiente pasaje:

*Los modos, con que imitamos, son tres, Exegemático, Dramático, y Mixto. Modo Exegemático es, quando el Poeta habla de su persona propria, sin introducir a nadie. Modo Dramático es lo contrario, quando el Poeta introduce a otros hablando, sin interponer jamás su persona. Modo mixto es el que participa de entrambos, quando el Poeta unas veces habla él en su Poema, otras hace hablar a otros. El Lyrico casi siempre habla en el modo exegetico, pues hace su imitacion hablando él proprio, como se vé en las obras de Horacio y del Tetrarca, Poetas Lyricos. Los Tragicos y Comicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduciendo a otros. El Epico participa del uno y del otro modo.*

De los dos procedimientos posibles que establecen estos preceptistas el diálogo y la acción es el propio del teatro, por eso es el predominante en la obra que nos ocupa y del que ya hemos dado cumplida cuenta al analizar, a propósito del estudio de los medios aristotélicos, las escenas conducidas por el verso endecasílabo y por el heptasílabo, si bien éste último está representado en un porcentaje muy bajo.

El poeta elige para la narración el verso endecasílabo. Este procedimiento de narrar y no escenificar recuerda las intervenciones del corifeo en el teatro clásico. La finalidad es mantener la unidad de acción pero, al mismo tiempo, ilustrar al espectador sobre acontecimientos pasados o presentes que son relevantes para el desarrollo de la obra, evitando la multiplicidad de episodios secundarios que atentaría a las unidades dramáticas.

En *Elisa Dido* apenas hay propiamente monólogos, sino parlamentos que por su extensión en algunos momentos pueden parecer monólogos. En conjunto, encontramos siete textos de marcado carácter narrativo, teniendo en cuenta que uno de ellos, muy

largo, vertebrada la obra. Cinco de ellos sirven para bucear en el alma de algunos de los personajes clave de la obra, a saber, Dido, Yrbas y Seleuco, con la finalidad de que el lector o espectador los conozca; los otros dos narran el final trágico de Carquedonio y Seleuco.

Una vez hechas estas matizaciones pasamos a analizar las partes narrativas siguiendo no su orden de aparición en la obra, sino una coherencia interna que busca presentar la historia de los personajes mencionados.

El largo parlamento de Dido con el que se inicia la escena primera del acto primero no sólo es interesante porque pone en antecedentes al espectador sobre aspectos claves de su vida pasada necesarios para comprender su situación presente, sino que también es interesante porque oímos de boca de la propia Reina la tesis en la que se encuentra: la petición del embajador Abenamida en nombre de su señor Yrbas. Dicha petición afecta muy directamente a Elisa, ya que se trata de pedirla en matrimonio.

Dido comienza contando la fundación de Cartago, lo hace con brevedad, porque en varios momentos de la tragedia este hecho fundacional se va a contar pormenorizadamente. Explica la razón que le indujo a abandonar su ciudad natal, Tiro, y como no quiere que el pueblo recientemente fundado tenga que ir a la guerra, acepta la petición de Yrbas. La última parte de su parlamento, mediante un procedimiento que va desde la causa a la consecuencia por medio de una estructura paralelística, permite a la Reina justificar su decisión final:

*por no velle afligido, padeciendo  
los fieros trances de la dura guerra,  
y el terror de sus fines lastimosos,  
por quitar tanta pena y sobresalto  
en sus tiernos principios a Cartago,  
por no vella acabar en su comienzo,  
vuelto en amargo fin dulce principio,  
por no ver hoy por tierra las colunas  
que ayer lo estaban para levantarse,*

*por paz, al fin, que es el fin justo y santo  
de la vida civil, la cual fue el firme  
intento mío en la ciudad que el cielo  
me inspiró que fundase en esta tierra,  
por santa paz, acompañada y junta  
de lo demás que he dicho brevemente,  
y de otras que decir pudiera,  
todas en su favor, muy a lo largo,  
hago lo que me pide el rey Yarbás.  
Hoy venga, a la que el día el curso acabe,  
A tomar posesión de Elida Dido.*

Esta decisión se la comunica a Abenamida quien va a partir gozoso a comunicar a su rey tan benévola respuesta.

Ismeria a lo largo de la obra y en actos distintos, conversando con Delbora, siente la necesidad de revelar a ésta la historia completa de Dido.

La decisión tomada por la Reina en la escena primera del acto primero y desvelada por medio del parlamento anterior, sorprendente para los cortesanos, despierta el interés de Delbora por conocer la historia de la soberana e Ismeria tiene a bien empezar a contársela en la escena segunda. En dos largas intervenciones -separadas únicamente por la llamada de atención que ésta hace a su interlocutora pidiéndole, dada la naturaleza del contenido, que preste toda su atención al relato que va a seguir y la corroboración de la esclava de su interés por el mismo- la camarera va a contar los acontecimientos luctuosos que empujaron a Dido a abandonar su tierra natal. En la primera se narran sucesos externos conocidos por la historia.

Se cuenta que Belo, padre de Dido, casó a su hija con Siqueo, sumo sacerdote, riquísimo en oro. A la muerte de aquél, heredó el reino Pimaleón, hermano de Elisa, hombre cruel y avariento. Deseoso de poseer las riquezas de su cuñado, planeó su muerte. Aprovechando que aquél se encontraba solo en el Templo, lo asesinó y ocultó



su cuerpo para que nadie pudiera dar con él. Como su hermana se alarmase al no hallar a su marido, Pimaleón le dice que se había ausentado del reino con la intención de llevar a cabo unas negociaciones beneficiosas para Tiro:

*Del padre Belo, Elisa, virgen tierna,  
fue desposada por el buen Siqueo,  
del gran Alcides sumo sacerdote,  
riquísimo hombre entre fenices de oro,*

.....

*Pimaleón, emperador de Tiro,  
de Dido hermano, [...]*

.....

*de su codicia y crueldad movido,  
pensó en quitar el oro a su cuñado  
quitándole la vida, y en efecto  
puso el enorme pensamiento, estando  
en el templo Siqueo solo un día.  
Allí le dio la muerte, y allí el cuerpo  
dejó en oculta parte sepultado,  
y, de la falta de Siqueo, a Dido  
dio por causa partida repentina  
o cosa importantísima al Estado,  
y gran certeza de su presta vuelta.*

Sin embargo, un día, Dido en un estado entre el trance y la vigilia, al amanecer, ve junto a sí el cadáver de su marido, quien le dice cómo había muerto y el nombre de su asesino:

*[...] la imagen del fiel marido en esto  
a la casta mujer pareció, estando  
en un ligero y triste sueño, al alba,  
.....  
y dijo quién y cómo le había muerto,  
y la injusta intención del fiero hermano.*

Desde la contemplación de esta escena Dido no encuentra reposo. Lloro desconsoladamente y se lamenta de lo ocurrido. Solamente encuentra consuelo en su sirvienta Ismeria. De la misma Reina conoce la camarera punto por punto todo lo acontecido. Hasta aquí el primer parlamento.

El segundo adquiere un tono solemne, propio de una decisión drástica en la que se juega el destino no sólo de Dido, sino de todos sus partidarios. Siqueo recomienda a su mujer que salga de Tiro. También le ordena que saque de la ciudad todas sus riquezas y se embarque secretamente hacia el lugar al que el destino la conduzca. Asimismo le insiste en que este paso ha de hacerlo pronto, sin demora, más temprano que tarde, porque Pimaleón está ávido de sus tesoros:

*[...] mis tesoros y los tuyos,  
sin que una parte mínima se quede,  
secretamente embarques al momento  
en la armada que, fiel amigo tuyo,  
te entregará su general, contigo  
huyendo por el mar do te guiare  
el favor celestial, de quien no puedo  
decirte más de que al punto huyas  
de la suerte que digo del tirano,*

*sin que un punto dilates el preciso  
orden del cielo favorable y justo.*

En la escena quinta del acto segundo, encontramos de nuevo a las dos mujeres conversando sobre el casamiento de la Reina. Para Ismeria supone una novedad y, para Delbora, un final feliz después de tantas vicisitudes; para el reino, la prosperidad y la paz. Delbora requiere a su amiga que continúe contándole la historia de Dido donde la había dejado y ésta lo hace complacida. En ella se recogen las palabras de la Reina al espectro de su marido. Elisa -no sin antes dirigirle a su Siqueo un largo y hondo lamento- acepta la orden del marido de marcharse de Tiro:

*Haré cuanto me mandas [...]*  
.....»  
*«Sí, sí [...]. Ya resuelta  
estoy, señor, a obedecer el orden  
que de parte del cielo me trujistes.  
Siga fortuna próspera o contraria,  
concorden en mí bien o no concorden  
las varias suertes que dispone el hado,  
basta haber vos mandado, aquesto. Basta».*

A propósito de unos suspiros emitidos por Dido, Delbora e Ismeria tratan de explicarse sin éxito lo que ocurre. Le dan mil vueltas a este misterio y por más que se lo proponen no llegan a ponerse de acuerdo sobre el motivo causador de la inquietud de su Reina. Para evadirse de la situación de alteración en que se encuentra Dido, Ismeria invita a Delbora a que escuche la continuación de la historia de su Reina, a lo que Delbora, expectante, acepta con gran gozo. El largo parlamento ocupa la segunda mitad de la escena tercera del acto tercero.

Se narra la partida de Dido de su tierra natal, el viaje por mar, el hundimiento del supuesto tesoro que le acompañaba. Más o menos viene a decirse lo siguiente: Elisa engaña a su hermano y le hace ver que quiere vivir con él en el palacio. Esta oferta encandila a Pimaleón ansioso de apoderarse de los tesoros de su hermana:

*fingió con el injusto y fiero hermano  
olvido de la injuria recebida  
y de su soledad y honor memoria,  
para lo cual hizo creelle que era  
su determinación, si él la aprobaba,  
vivir con él sirviéndole en palacio.  
Esto creyendo el miserable avaro,  
en extremo gozoso y persuadido  
de que vendría por aquel camino  
con Elisa el tesoro deseado,  
aprobóle el consejo y el acuerdo,*

Sin embargo, Dido tiene otras ideas. Se dirige con los suyos al mar donde Carquedonio tiene preparada una flota y se aleja de Tiro. Ya en alta mar dice a los suyos que va a arrojar su tesoro para que así no haya discordias ni problemas. En efecto, unos bultos son tirados por la borda:

*Salida ya a la mar, manda que todas  
las galeras se acerquen y circuyan  
a la Real Galera en que ella estaba,  
lo cual fue hecho en un momento; y luego  
vieras de su galera que la chusma,  
por una banda y otra, al mar arroja*

*grandes cajas herradas y pesantes;*

pero oigamos las palabras de la Reina:

*«Este que ya posee el mar profundo  
es el tesoro por quien dio a Siqueo  
mi avaro hermano miserable muerte.  
Éste yo a mi marido restituyo  
sin osalle emplear en cosa humana,  
por haber sido de su muerte causa;  
éste ofrezco a Netuno porque quiera  
darnos por su ancho reino buen pasaje  
hasta un dichoso sosegado puerto,  
[...].»*

No obstante, sabemos que en los bultos había piedras y arena, pues las riquezas las necesitaba para la fundación que pensaba realizar.

En la segunda mitad de la escena tercera del acto cuarto, mientras esperan la llegada de Yarbás y están atentas al cumplimiento de la orden dada por la Reina, Ismeria y Delbora van a llenar su tiempo con la continuación de la historia final de Dido en la cual se cuenta la fundación de Cartago y las relaciones de la Reina con el dueño de esas tierras, que no es ni más ni menos que Yarbás, el pretendiente.

La camarera narra que, una vez salidos de Tiro, llegan a la isla de Chipre, asiento de Venus; recalán en un buen puerto donde se les unen nuevos ciudadanos. En la isla reciben el homenaje del sumo sacerdote del templo de Júpiter, el cual decide seguirlos, ya que le había sido sugerido en un sueño. Raptan a ochenta doncellas que estaban paseándose por la ribera para con ellas perpetuar la especie en su nueva tierra:

*[...] Elisa [...]*

.....  
*al viento favorable dio las velas,  
puestas las velas do guiaba el viento,  
que fue derecho a la famosa Chipre,  
estancia dulce de la dulce Venus,*

.....  
*Allí algunos señores la alcanzaron,  
que de Tiro con ella no salieron  
y de salir estaban concertados.  
Poco se estuvo allí, y a la partida  
el Sumo Sacerdote del gran Júpiter,  
con su familia, se embarcó con Dido,  
con expresa visión y orden que tuvo,  
y demás dél mandó embarcar la Reina  
ochenta bellas mozas, que robadas  
fueron de entre gran número que había  
a la ribera de la mar, [...]*

.....  
*lo cual hizo, sin duda, para aumento  
de esta ciudad, que ya en su idea estaba  
en el estado que la vemos ahora.*

Llegan a tierras africanas, a un lugar favorable, y fundan una ciudad, Cartago. Naturalmente, el dueño de todos aquellos parajes es Yarbás, rey de Mauritania, y se opone con todas sus fuerzas al asentamiento de unos extraños. Pero conocedor de la hermosura y riquezas de la Reina, decide pedirla en matrimonio y con objeto de que su

intención llegase a buen puerto le exige diez rehenes. Dido los envía y regresan con una misiva del rey bárbaro. En principio tratan de ocultarle a la Reina el deseo del soberano, ya que sabían que después de la muerte de Siqueo ella había guardado fidelidad a su memoria; pero no tienen más remedio que, a través de un circunloquio, hacerle saber que el rey deseaba que uno de ellos se fuera a vivir con él y de no ser así se vería en la obligación de destruir Cartago. Dido ordenó que el designado por Yarbas fuera con él para evitar tan gran daño. Los mensajeros

*declaráronse entonces y dijeron  
ser ella sola quien el Rey quería  
por mujer, donde no, que horrible guerra  
del poderoso bárbaro esperase.*

Extrañada por tal petición, se niega a partir y, entonces, el rey con un numeroso ejército pone cerco a la ciudad:

*Pasmóse Elisa cuando oyó este punto,  
pensó sobre él y encomendólo al cielo,  
y al fin se resolvió en negar a Yarbas  
lo que pedía. Y él lo supo apenas  
cuando, cual ves, sobre Cartago vino,  
y en el punto en que ves la tiene puesta  
[...].*

El último texto narrativo que versa sobre Dido lo encontramos en la escena segunda del acto quinto. Fenicio lee ante los espectadores y los personajes que hay en escena una larga carta escrita por la Soberana momentos antes de su muerte y dirigida al rey de Mauritania. En ella, hace una síntesis de su vida -desde Belo hasta su

situación presente- e insiste en que la razón de su suicidio es el respeto que siente por su marido asesinado, Siqueo, al que prometió guardar castidad eternamente:

*[...] sepas también que yo a Siqueo  
prometí castidad desde aquel punto  
que me dio de su muerte el triste aviso;  
la cual con fe firmísima he guardado  
hasta hoy, inviolable y santamente,  
sin que el gran variar de mi fortuna  
jamás haya podido perturbarla,  
hasta que ya juntando con su fuerza  
la tuya y la del cielo, a duro trance  
de tan airada guerra la ha traído,  
que para que ella gane la vitoria  
es forzoso que yo pierda la vida;*

A continuación, le pide, al que iba a ser su esposo, que proteja a Cartago, porque ya le pertenece:

*[...] si es verdad que ha sido  
causa de serlo tú desta mi muerte  
aquel amor, que siempre has publicado,  
por él te pido que mi amado pueblo,  
que es tuyo ya, del noble efeto goce  
que de tan noble causa salir suele;*

Dicho esto, de nuevo vuelve a justificar su decisión:

*Y en lo demás no falta cosa alguna,  
pues fui en vengar a mi Siqueo dichosa,  
y en castigar a mi enemigo hermano,  
y en fundar a Cartago, como el cielo  
por boca de Siqueo me dio el orden,*



*y al fin en alcanzar la gran vitoria  
que con la muerte alcanzo. [...]*

Un parlamento muy interesante es el que está puesto en boca de Seleuco para servir de remate a la larga conversación que mantiene con Ismeria en la escena segunda del acto segundo. El parlamento es largo y pormenorizado. Comienza disculpándose ante Ismeria de haberla tenido entretenida y por ende engañada. Es una especie de prólogo mediante el cual va disponiendo el ánimo de la camarera para oír confesiones más dolorosas:

*Séate ya fiel el que te ha sido tanto  
tiempo traidor. Seleuco te ha tenido,  
hermosa, ilustre y amorosa Ismeria,  
hasta aquí divertida y engañada  
con falso amor, [...]*

Una vez que ha terminado de sincerarse, le dice que su verdadero amor es la Reina y que a causa de este amor vive un auténtico calvario:

*El verdadero amor, a ti debido,  
en la Reina le tiene este cuitado.  
¡Cuánto mal empleado, tú lo mira!*  
.....  
*Y si este desengaño riguroso  
no te quita del todo el amor casto  
que tanto tiempo me has tenido, mira  
con terneza y amor esta miseria  
en que he vivido en un infierno y muero.*

Le cuenta que se enamoró de Dido el mismo día en que, al ir a darle el pésame por la muerte de su marido, la tuvo delante y contempló su majestuosa y serena belleza. Confiesa que por aquél entonces era joven y estaba libre y que desde ese mismo instante le ofreció y le entregó su corazón:

*De amistad obligado, y algún deudo,  
fui a ver a Elisa y a ofrecelle cuanto  
yo fuese bueno para su consuelo.  
Esto sólo pensaba yo ofrecelle,  
y ofrecí y entregué la vida y alma.  
Yo mozo, libre y heredado entonces,  
pudo bien fácilmente amor rendirme,*

Esta situación nueva no supone una confesión de su amor a la Reina, lo que hubiera sido imposible en situación tan penosa, sino que lo fue alimentando y ahora estalla ante las palabras de Dido al embajador de Yarbás. Prosigue diciendo que también la vio el mismo día, pero después de haber contemplado a Elisa, y le confiesa que si hubiera sido ella la primera, con toda seguridad hubiese quedado prendado de su belleza, pero el destino quiso que las cosas ocurrieran de otra manera:

*A ti también, señora, te vi entonces,  
y, si fuera primero que a la Reina,  
belleza tienes para ser primera  
en cautivarme el corazón; que el cielo  
no quiso que así fuera, porque fuera  
contento yo y dichoso, sino quiso  
que como ha sido fuese, porque fuese  
desdichado en extremo y descontento.*

El parlamento de Abenamida con el que se inicia el acto tercero descubre la personalidad del rey de Mauritania. Yarbás envía un presente a la Reina Dido, y este motivo es causa de que el embajador cuente a Magordio y, de paso, a los lectores o espectadores las excelencias de su señor. Sabemos que el rey es hijo de Júpiter Amón y de una ninfa emparentada con los libios garamantes; por lo tanto, sus orígenes son míticos, y no podía ser menos para quien aspiraba a la mano de Elisa. También es un hombre piadoso, pues a lo largo de su reino había erigido cien templos:

*De Júpiter Amón es hijo Yarbas,  
y de una ninfa ilustre de la tierra  
donde habitan los Libios garamantes,  
y, como tal, al padre en su ancho reino  
ha fundado cien templos, en los cuales  
perpetuo fuego cien altares tienen  
para perpetua vela del tonante,  
y mil ministros a su culto asisten,  
y el suelo santifican con la sangre  
de mil sacrificados animales,  
y las portadas dellos con guirnaldas  
de tiernas rosas y olorosas flores.*

En la última escena del acto tercero, Pirro acude ante la Reina para anunciarle graves acontecimientos para el futuro de la ciudad y la vida de dos personajes importantes, Seleuco y Carquedonio. Mientras Dido lo recibe, le cuenta a Ismeria lo acontecido en las afueras de la ciudad. Carquedonio por un lado y Seleuco por otro, acompañados de nutridas huestes salen de Cartago para enfrentarse a las tropas del rey Yarbas acampadas en sus proximidades:

*[...], como si fuera  
Carquedonio llevado por el viento,  
con diligencia, cual jamás fue vista,  
juntó en la plaza de armas tres mil lanzas  
y otros tres mil infantes coseletes,  
todos de los soldados conocidos  
por él en otras ocasiones grandes,  
en Tiro y en Sidón y en Ascalonia;*

.....  
*[...]. Y [...]  
[...], manda abrir la puerta  
de la ciudad, y manda alzar un fuego  
sobre la puente, el cual apenas vimos,  
cuando vimos salir por otra puerta*

*con los caballos de Utica y de Lipti  
y con seis mil infantes de Cartago  
al buen Seleuco, arremetiendo a un tiempo  
con Carquedonio, aunque en contraria parte,  
a las trincheras del contrario campo;*

Pero queda interrumpida la acción, por tanto, se desconoce el resultado de lo narrado, puesto que Pirro ha acudido precipitadamente a poner en conocimiento de la Reina la situación presente. Es el embajador, Abenamida, el encargado, en la escena final del acto cuarto, de terminar de contar la hazaña bélica de ambos contendientes y su muerte a manos de las tropas de Yarbas. Mientras espera a ser recibido por la Reina, cuenta a Clenardo y Pirro los acontecimientos luctuosos que han tenido lugar a las murallas de la ciudad. En prolijo parlamento narra el enfrentamiento de las tropas de su rey con los contingentes de Seleuco y Carquedonio. Llegan de improviso al real donde estaban instalados y lo asaltan:

*[...], por estar [...]  
el campo descuidado, [...] ganadas  
en un momento las trincheras fueron;  
y penetrando a los cuarteles nuestros  
con fiero estrago de una y otra parte,  
allí se comenzó el combate horrendo;  
que allí acudiendo en veloz furia airada  
todo el campo, y el Rey allí acudiendo,  
altos montes de muertos y caídos,  
furiosos ríos de espumosa sangre,  
confusa multitud de combatientes  
y ruinas de tiendas y de toldos,  
de carros, y de máquinas, y de armas,  
.....  
[...] ambos viendo al Rey, que conocido  
por el alto diadema a todos era,  
como furiosos toros acosados,  
como rabiosas tigres lastimadas,*

*como fieros leones instigados,  
como violentos rayos repentinos,  
al Rey horriblemente se arrojaron;*

Pero ambos infelices enamorados no consiguen dar muerte al causante de sus desdichas, pues

*[...] entrellos y el Rey, con cuatro lanzas  
cuatro fuertes varones se pusieron,  
y [...]*

*.....  
fueron atravesados de dos puntas,  
y de las otras dos las dos cabezas,  
[...], al punto  
atravesadas asimismo, dieron  
en la sangrienta tierra el «¡ay!» terrible,  
dando la vida en manos de la muerte;*

Como vemos, tratan en medio de la confusión de matar al rey, pero van a ser ellos los que encuentren la muerte.

### **3. FÁBULA, CARACTERES, PENSAMIENTO**

#### **3. 1. Fábula**

##### **3. 1. 1. Acción: principal y secundaria**

La lectura de tragedias lleva a Aristóteles a establecer un principio que es fruto de la experiencia: la tragedia es imitación de una acción. Este principio llega a obsesionarle y lo repite numerosas veces; por ejemplo, cuando dice que el poeta creador de tragedias no imita a los hombres, sino sus acciones:

*Puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan.*

Y en otro momento viene a decir, con ligeras variantes, lo mismo:

*Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan [...]*

Concretando un poco más afirma en otra circunstancia:

*La imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos.*

Por teoría de la acción entiende el teórico, por una parte la composición de los hechos y, por otra, la estructuración de los mismos, al fijar los diferentes elementos de la tragedia: fábula, caracteres, pensamiento, elocución, melopeya y espectáculo:

*El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.*

Dado que la fábula es la base sobre la que la tragedia se sostiene, no tiene nada de extraño que el Estagirita incida en su nacimiento y desarrollo hasta tal punto que nos dice que sin acción no puede haber tragedia, afirmando sin lugar a dudas lo siguiente:

*La fábula es [...] el principio y como el alma de la tragedia;*

De un modo similar se expresa Pinciano, pues considera a la fábula *ánima y parte esencial* del poema. El principio de imitación también es esencial para este teórico del siglo XVI, por eso alude a él en diversos momentos:

*[...] la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates.*

*[...] el poema ha de ser imitación de la verdad, y [...] no ha de ser la verdad misma.*

Para Cascales la fábula también es el elemento más importante de una tragedia. Son interesantes tres pasajes:

*[...] se puede hallar Poesia que carezca de afectos y costumbres: pero que carezca de accion, no jamas.*

*La Fabula y acciones son la mejor parte de la Poesia, que si alguno imitase en su obra gallardamente las costumbres y las vistiese de gravisimas sentencias y escogidisimas palabras, este tal, sin la imitación de los hechos no haria bien el oficio de Poeta.*

*La Fabula enfin es el alma de la Poesia.*

Aristóteles y Horacio defienden la unidad de acción en la tragedia. Éstas son las palabras del griego:

*La fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola [...]*

Y las del latino:

*[...] haz lo que quieras, con tal que la obra sea simple [...]*

Pinciano, también le concede mucha importancia a la unidad de acción. Así se desprende de los siguientes pasajes:

*[...] la fábula-argumento ha de ser de una acción.*

*Bien puede tener (no sólo el argumento, pero la fábula toda) diversas acciones, mas que sea la una principal.*

Al abordar la cuestión de la unidad de acción, insiste en la importancia del argumento frente a los episodios que no forman parte consustancial de la tragedia. Tanta importancia le concede a aquél que utiliza el término fábula como su sinónimo:

*Advierto que, cuando digo fábula, solamente entiendo el argumento [...] o cuerpo de fábula y, cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca.*

Cascales habla de la unidad de acción en el siguiente pasaje:

*[...] no será la fabula simple y una, porque trata solamente de uno, sino porque imita una accion de uno.*

En la tragedia que nos ocupa existe una única acción principal y otra secundaria. La mayoría de las escenas gira en torno a la Reina Elisa Dido, a su historia y a su problemática presente. Simultáneamente a esta acción, cuatro personajes de la corte de Dido, que son Seleuco, Carquedonio, Ismeria y Delbora, van a vivir una historia de amor que tiene su origen también en la Reina, si bien en un momento determinado sigue su propio curso hasta el desenlace final.

A pesar de esta acción secundaria, todos los personajes están ligados a la soberana, incluidos Abenamida y Yarbas, ya que este último es el que precipita la catástrofe final. Todos los personajes contribuyen a redondear y perfilar la figura de Dido y a hacer comprender al espectador el problema que le afecta, que es de índole personal y nacido de una circunstancia aciaga y lejana.

La siguiente selección de ejemplos viene a demostrar la existencia de una única acción que se va enriqueciendo conforme los acontecimientos se complican y, finalmente, se precipitan; en todos ellos el sujeto, es decir, de lo que se va a hablar es de la reina Dido, esté presente o no en escena.

En el punto de partida, es lógico que Dido sea el sujeto agente de las acciones. La encontramos en las dos primeras. Asentada nuestra protagonista en la nueva ciudad, su mano es pretendida por Yarbas, rey de Mauritania. Por eso comienza la tragedia con una audiencia pública y la recepción ofrecida al embajador de Yarbas, Abenamida, portador de una misiva que requiere una respuesta sin paliativos para su rey. Elisa le manifiesta que ha decidido acceder a sus pretensiones. Esto supone el arranque de esa única acción que se completa cuando la Reina le dice al embajador que comunique a Yarbas que hoy mismo venga a contraer matrimonio:

*Hoy venga, a la que el día el curso acabe,*



*a tomar posesión de Elisa Dido.  
Esta resolución podéis llevarle  
vos que aquí la esperáis hasta este día,  
que es el postrero de las treguas puestas  
para resolución de este negocio.*

El segundo momento, en presencia de la Reina, lo constituye la discusión mantenida por los cortesanos que la rodean, extrañados de su decisión final. No se explican el cambio tan radical que se ha producido en ella. Especialmente, Carquedonio y Seleuco se oponen a tal determinación mientras que Fenicio y Falerio la ven bien:

*SELEUCO*

*Quiera, señora, [...] que a tu descanso y bien y gusto importe el sujetarte a un bárbaro marido.*

*CARQUEDONIO*

*A tu divino ingenio mucho, cierto, fiarse debe, pero en este caso gran temor tengo de que alguna niebla, no acostumbrada en él, de error se pone.*

*FENICIO*

*De contraria opinión soy yo, y sin duda tengo por acertado el matrimonio.*

*FALERIO*

*Paz, descanso, quietud, aumento, gozo, esperanza de heroicos descendientes.*

*FENICIO*

*Remedio al mal y daño inevitable de la sangrienta rigurosa guerra*

*que en tal punto tenía ya a Cartago.*

*CARQUEDONIO*

*Sujeción afrentosa de un tirano  
bárbaro, sin razón y sin gobierno,  
caso que a voces dice que se hace  
de temor puro, que esto solo es tanto...*

*SELEUCO*

*Es eso tanto, y tantas son las cosas,  
que juntas hacen este caso indigno.*

Estas actuaciones iniciales se rematan con la intervención de Dido que pone punto y final a la discusión, recordándole a todos que es ella la que manda:

*Basta, ¿qué es aquesto?  
¿En mi presencia así se habla? ¿Cuándo  
hablaste desa suerte en mi presencia?  
Por nuevos accidentes que sucedan  
no dejo yo de ser la misma Elisa.  
Elisa Dido soy.*

Es interesante el momento en el que Seleuco está solo en escena, pues en su boca aparece un monólogo a través del cual se revela a los espectadores que tanto él como Carquedonio están enamorados de la Reina, aunque ambos lo son por estar llevados de la ambición de ser reyes:

*Dos contrarios efectos de una causa  
se ven en mí y en Carquedonio ahora:  
.....  
y amor en uno y otro es una causa.  
Amor hasta aquí en ambos encubierto,  
y en ambos fuerte, de ambición valido,  
con pretensión de rey, como la Reina*

*varonilmente entre ambos escogiera.*

Otra escena, continuadora de la actividad de Dido a lo largo de ese día, es cuando ésta recibe del rey Yarbas unos regalos que acepta a regañadientes:

*Cortesía real el Rey nos muestra  
mostrándose rendido a los que vence,  
y así yo estas tus dádivas recibo.*

De nuevo Dido en escena, pero en este caso con Ismeria, a la que comunica, velando en parte su intención, que ha tomado una decisión de gran importancia:

*DIDO*

.....  
*[...] en mí ni mortal pasión ni afeto,  
ni mísera, pesada y vil bajeza,  
me estorbarán que a mi Siqueo muestre  
mi fe y amor en su debido puesto.*

*ISMERIA*

*Es tan contrario lo que ahora dices,  
señora, a lo que has hecho en darte a Yarbas,  
que no sé como pueda concertarse.*

*DIDO*

*Ése es el pensamiento a ti encubierto.*

A continuación, Ismeria y Delbora conversan en torno al estado de Dido porque saben que llora y suspira y deducen que su situación debe ser difícil:

*DELBORA*

*Sentí suspiros cerca del retrete  
tan doloridos y tan congojosos  
que el alma me alteraron sumamente*

*y diome que eran tuyos, y en tu busca  
ansiosa vine. ¿Qué me dices? [...]*

.....

*ISMERIA*

*No han sido de mi pecho los suspiros  
que has oído, [...]*

.....

*Son de la Reina.*

.....

*Jamás a Elisa vi tan afligida  
como ahora la he visto. [...]*

.....

Como la Reina se ha enclaustrado y llega la hora de su matrimonio, dos cortesanos, Magordio y Clenardo, expresan su inquietud, extrañándose de que la soberana no haya dado ninguna orden al respecto:

*MAGORDIO*

*[...] ver [...]*

*que es ya la hora señalada casi  
en que se espera al Rey y que la Reina,  
ni a vos, ni a mí, ni a otra persona alguna  
haya dado algún orden!*

*CLENARDO*

*Cosa es cierto*

*que suspende los ánimos, [...]*

.....

*[...] sepamos*

*si os parece, señor, [...]*

*[...] de la Reina lo que manda  
que para recibir al Rey se haga,  
que es descuido notable el que se tiene.*

*MAGORDIO*

*Si ya no es su cuidado que así sea.*

*CLENARDO*

*O que lo uno o que lo otro sea,  
me parece que importa que lo entiendan  
los que, como nosotros, servir deben.*

*[...] Ismeria  
sale.*

*MAGORDIO*

*Y quizá sale a decirnos algo.*

De nuevo Ismeria y Delbora vuelven a la carga, dialogando en torno a la inquietud y desazón que parecen haberse apoderado de Dido y que ésta hace todo lo posible por disimular:

*ISMERIA*

*[...] el espíritu de Elisa,  
.....  
véole muy turbado y afligido  
en aquesta ocasión, aunque ella tanto  
se extrema en le mostrar quieto y firme.*

Ambas mujeres, un poco más tarde, ocupan nuevamente la escena y, como era de esperar, centran su conversación en la figura de Dido. Con ellas se inicia el último acto de la tragedia. Les preocupa, por una parte, la contradicción que se encierra entre la castidad prometida a Siqueo -tema que se ha vuelto obsesivo en Dido- y el anuncio

de su inminente casamiento; por otra parte, que Yarbas está a punto de llegar y ninguna de ellas ha recibido ninguna orden acerca de los preparativos propios de una boda:

*DELBORA*

*Lo que dice*

*de su viudez, de su intención forzada,  
de su alta honestidad, si no me engaño,  
parece que es disculpa, Ismeria, deso  
que tan extraño ahora nos parece.*

*ISMERIA*

*A su viudez, a su intención y a su alta  
honestidad guardando su decoro,  
pudiera recibille con más muestra.*

.....  
*no sé como disculpe lo que toca  
al forzoso hospedaje y ornamento,  
al forzoso aparato de la cena,  
al tálamo forzoso, que ya a punto  
había de estar, con otras cosas muchas,  
por nuestras manos.*

*[...] encerrada y sola espera  
sin que otra cosa de su casa ordene  
un nuevo esposo, un tan grande rey? [...]*

.....

El Coro avisa de la llegada del rey Yarbas y, al actuar como personaje, se felicita porque con este casamiento la paz y la prosperidad están aseguradas para Cartago:

*CORO (1º)*

*Ya llega el punto alegre deseado  
de la dichosa paz tan deseada;  
ya el Rey le trae consigo, que ya llega*

*¡oh, Júpiter clemente!, a tu gran templo  
para que en él, con tu favor, celebre  
el dulce acto de paz dichosa y santa.*

.....  
*[...] ya llega al templo, junta  
con su rey, felicísimo y gozoso,  
la gente de Cartago y Mauritania;  
quien con alas de consuelo trae  
la dulce paz en dulce regocijo,  
hinchiendo el suelo y cielo de alegría.*

Seguidamente, ya solo en escena, le oímos, entre otras, estas palabras:

*CORO (2º)*

.....  
*¡Oh, señor clementísimo del mundo,  
si el fin del gozo la tristeza ocupa,  
el fin de la tristeza ocupa el gozo!  
Si el dulce fin de nuestra paz amada  
nos ocupó la guerra rigurosa,  
el riguroso fin de triste guerra  
la dulce alegre paz ahora ocupa.*

Todos los cortesanos, acompañando al rey Yarbás, llegan ante la puerta del aposento en que está Dido. El Rey ordena que la puerta se abra y se descubre el cadáver de la Reina. Este hecho insólito pasa a conducir la conversación de los presentes. Destacamos estos versos:

*YARBAS*

.....  
*¿Es aquesta mi esposa? ¿Es esta Dido,  
la tanto deseada por Yarbás,  
la tan hermosa y tan discreta? Amigos,*

*¿qué me decís? ¿Es vuestra reina aquésta?*

*MAGORDIO*

*Según vemos, señor, ni nuestra reina,  
ni Dido, ni tu esposa deseada  
es ésta ya, sino visión horrible  
de airada muerte horrenda y repentina.*

A continuación, Fenicio lee una carta que la soberana ha dejado a Yarbás. La epístola recoge numerosos datos de la única acción. Se cierra la tragedia con un lamento puesto en boca de Ismeria y Delbora por la muerte de Dido del que algunos versos son los que siguen:

*ISMERIA*

.....  
*¿Es ésta mi señora?  
¿Es aquésta mi reina,  
de mí tanto querida,  
y que tanto me amaba?  
¡Ay, de mí, desdichada!  
¡Ay, ay de mí, mezquina!*

*DELBORA*

*¡Ay, desdichada reina,  
al punto que en el punto  
de mayor suerte y dicha  
yo triste te juzgara!*

Y con una orden de Yarbás disponiendo que se entierre a la Reina con todos los honores:

.....  
*ocupe ahora ya el cuidado justo  
de colocar en digna sepultura*



*con las osequias dignas, este cuerpo.*

Hemos observado a lo largo de todos los textos transcritos que, aunque estén en boca de distintos personajes, todos giran en torno a la figura de Dido. Y, por lo tanto, es indudable que estamos en presencia de una única acción principal.

Ahora bien, hay una acción secundaria vivida entre cuatro personajes que, aunque tenga que ver con la figura de la Reina de un modo indirecto -ya lo hemos dicho-, es independiente en cuanto a su resultado. Nos referimos a los frustrados amores de Seleuco y Carquedonio con Ismeria y Delbora y a la muerte de los primeros en el campo de batalla.

Se manifiesta cierta independencia cuando dialogan los desdichados amadores posteriormente al anuncio de la Reina de casarse con Yarbás. Y ambos están de acuerdo en hacer algo, si bien es Carquedonio quien se muestra más decidido:

*CARQUEDONIO*

*Seleuco, es menester que esto se evite.  
No conviene que pase así este caso,  
siendo yo cabo de la armada gente  
y tú de la ciudad. En su gobierno  
aquí se empleen nuestras fuertes manos,  
aunque se pierdan las amadas vidas,  
pues será así perdellas, granjeallas.*

*SELEUCO*

*¡Páreceme negocio tan difícil  
el poder remediar este negocio,  
puesto en el fuerte punto en que le vemos...!*

*CARQUEDONIO*

*¿Luego así ha de quedarse? ¿Luego Yarbás  
ha de venir a ser rey nuestro? ¿Dónde  
cada cual de nosotros pretendello  
con razón y justicia tanta puede?  
Yo te daré de lo que hubiere parte.*

*A trabajar cuanto pudiere parto  
sobre este intento tan forzoso y justo.*

A continuación, Carquedonio y Seleuco lo que han hablado entre sí lo comparten con Ismeria y Pirro:

*CARQUEDONIO*

*¿Ismeria, es, di, posible que la Reina  
se haya resuelto en lo que has visto, dando  
a mi fe y a mi amor y a mis servicios  
tal galardón, tal fin, tan triste paga?  
¿Y es posible que en esto hayan parado  
las vanas esperanzas lisonjeras  
con que has entretenido este cuitado  
en el largo martirio de su pena?*

.....  
*[...] por furia y por rigor de guerra  
ha traído este bárbaro arrogante  
a tan dichoso punto su deseo,  
[...] yo, por furia y por rigor de guerra,  
quiero estorbar, hasta perder la vida,  
que no llegue a su punto su deseo;*

*SELEUCO*

*He de intentar con resolute intento,  
Pirro, el hablar a la cruel ingrata*  
.....  
*que desde la primera que en presencia  
de Carquedonio y su consejo infame  
contradije su infame casamiento,  
ha crecido el dolor en mí de suerte  
que vence a la paciencia, y ya no puedo*

*ni es tiempo ya, ni es ya razón, que tenga  
cubierta la pasión que ha tantos días  
que el amor, el decoro y el respeto  
han tenido encerrada en mis entrañas.*

*PIRRO*

.....  
*[...] no sé  
si eliges bien en declarar tu intento,  
ni sé si es el callarlo ya cordura.*

*SELEUCO*

*¿Callarlo? Ya, ¿qué más perderse puede?  
Lo más que causar puede el descubrirme  
es muerte, pues callando, si la Reina  
se entrega a Yarbás, ¿no es la muerte cierta?  
Certísima es mi muerte en aquel punto,  
y en duda está en esotro. [...]*

Se ha producido un acontecimiento bélico que no aparece en escena. Lo sabemos por boca de Pirro que cuenta a Ismeria la acción militar llevada a cabo por Carquedonio y Seleuco:

*[...] como si fuera  
Carquedonio llevado por el viento,  
con diligencia, cual jamás fue vista,  
juntó en la plaza de armas tres mil lanzas  
y otros tres mil infantes coseletes,  
.....  
en medio de los cuales puesto, dijo  
con animosa y grave voz: « [...]  
.....  
¡Al arma, [...], al arma!» Y [...]  
[...], manda abrir la puerta*

*de la ciudad, y manda alzar un fuego  
sobre la puente, el cual apenas vimos,  
cuando vimos salir por otra puerta  
con los caballos de Utica y de Lipti  
y con seis mil infantes de Cartago  
al buen Seleuco, arremetiendo a un tiempo  
con Carquedonio, aunque en contraria parte,  
a las trincheras del contrario campo;*

.....

Va a ser Abenamida el que comunique a Clenardo y Pirro el desastre acaecido a los dos cortesanos anteriores:

.....  
*fueron atravesados de dos puntas,  
y de las otras dos las dos cabezas,  
[...], al punto  
atravesadas asimismo, dieron  
en la sangrienta tierra el «¡ay!» terrible,  
dando la vida en manos de la muerte;*

Esta acción secundaria, aunque su lejano origen esté en las ambiciones de los dos cortesanos que se consideran dignos de ser reyes y, por consiguiente, aspirantes a la mano de Dido, llega un momento en que se independiza de la acción principal y es cuando Carquedonio y Seleuco deciden por su cuenta arreglar lo que ellos consideran un problema que afecta a la Reina y al estado.

A través de la visión secuenciada de la única acción, se desprende la existencia de una serie de personajes vinculados o a la historia de Dido o a su problemática.

Los personajes vinculados a la historia de Dido que no ocurre en escena, sino que se cuenta a los espectadores, porque sin ella no se entenderían muchos aspectos de lo que está ocurriendo en ese día en el que transcurre la obra, contribuyen a perfilar y completar la única acción.

Hay personajes a los que se cita una y otra vez, pero que están ausentes, o bien porque no existen o porque nada tienen que ver con la fundación hecha por la Reina.

Son personajes ausentes que ya están muertos: el padre de Dido, Belo, y también su marido, Siqueo, que tanto la va a condicionar a lo largo de esas veinticuatro horas. La mayoría de los personajes ausentes están vivos, empezando por Pimaleón, hermano de Elisa, y causante, en última instancia, de tantas fatigas como esta mujer pasa. Junto a Pimaleón hemos de tener en cuenta a todos los personajes de la corte, especialmente a aquéllos que ordenó acompañaran a su hermana Elisa a palacio; tampoco podemos olvidar a los que se alistaron en la armada que había de abandonar Tiro y que aparecen ocultos tras el nombre genérico de *deudos, amigos, todos los demás del pueblo tirio*, o bien la *chusma* que se refiere a quienes trabajaban en las galeras.

Hemos de suponer que entre esos personajes anónimos tenían que estar todos los cortesanos que ya vemos en Cartago y que un papel tan importante desempeñan en el desarrollo de la acción, pero esto ya no pertenece a la historia de Dido.

Son también personajes vivos ausentes las gentes de Chipre que se unen a ella embarcándose en su flota. Se trata del *Sumo Sacerdote del gran Júpiter* y de *ochenta bellas mozas* raptadas para que perpetuaran la descendencia de los fundadores de Cartago. Finalmente, tenemos a la *africana gente* que se encontró en la nueva tierra que iba a colonizar.

Como vemos son muchos los personajes que aparecen citados, unos con su nombre, otros por su profesión o por razones de amistad, y todos ellos juegan un papel que podemos considerar decisivo en la historia personal de Dido. Ellos son el puente entre Tiro y Cartago.

Aunque todos los personajes están vinculados al problema personal de Dido, unos lo viven más intensamente y para otros es un motivo más que no les afecta en profundidad, bien porque son personajes secundarios como ocurre con algunos cortesanos; bien porque tienen su propia historia como acontece con Delbora e Ismeria, si bien esta última no debemos olvidar que está muy ligada a Dido en su condición de camarera. Nos vamos a centrar en los principales, dejando a un lado a estos últimos de los que ya hemos tenido ocasión de hablar.

Hay una cierta relación entre Yarbas y Siqueo con respecto a la Reina. Ambos tejen la tela de araña en la que Dido se encuentra inmersa. El primero sitia la ciudad y le da un ultimátum; aproximadamente, viene a decir que o se casa con él o destruye Cartago. Así se desprende de estas palabras en boca de Ismeria:

.....

*[...] este bárbaro rey de Mauritania  
se encendió en vivo fuego de deseo  
de juntarse con ella en matrimonio;*

.....  
*[...] u donde no, esperase  
sangrienta guerra en rigurosa furia.*

.....  
*[...] Yarbas*

.....  
*[...] sobre Cartago vino,  
y en el punto en que ves la tiene puesta.*

Siqueo también condiciona la vida de Elisa, porque se le presenta en sueños, y ésta le promete castidad:

.....  
*[...] yo a Siqueo  
prometí castidad desde aquel punto  
que me dio de su muerte el triste aviso;*

La presión de Yarbas y el recuerdo de la promesa hecha a Siqueo ponen a Elisa entre la espada y la pared. Por una parte, quiere que no le ocurra nada a la ciudad fundada recientemente y para eso tiene que casarse con Yarbas, si no por amor, sí por razón de estado:

.....  
*por no velle afligido, padeciendo  
los fieros trances de la dura guerra,  
y el terror de sus fines lastimosos,  
por quitar tanta pena y sobresalto  
en sus tiernos principios a Cartago,  
por no vella acabar en su comienzo,  
vuelto en amargo fin dulce principio,*

*por no ver hoy por tierra las colunas  
que ayer lo estaban para levantarse,  
por paz, al fin, que es el fin justo y santo  
de la vida civil, [...]*

.....  
*por santa paz, acompañada y junta  
de lo demás que he dicho brevemente,  
y de otras que decir pudiera,  
todas en su favor, muy a lo largo,  
hago lo que me pide el rey Yarbás.*

Pero, por otra parte, no quiere romper la promesa de consagración al recuerdo del malogrado marido. Esta disyunción le plantea a la Reina varios interrogantes. ¿Qué hace?, ¿cómo intenta conjugar ambos extremos?, ¿qué solución encuentra? La decisión que toma la podemos considerar en tres momentos sucesivos. En el primero, acepta la propuesta de matrimonio de Yarbás. Se la comunica a Abenamida y, al mismo tiempo, lo cita ese mismo día para realizar la boda:

*Hoy venga, a la que el día el curso acabe,  
a tomar posesión de Elisa Dido.  
Esta resolución podéis llevarle  
vos [...]*

.....  
El segundo paso es cuando se encierra en sus aposentos y le escribe una carta a Yarbás, en la que le explica por qué no se puede casar con él al mismo tiempo que le pide que no le haga nada a su pueblo. Recurre a su condición de enamorado:

.....  
*[...] si es verdad que ha sido  
causa de serlo tú desta mi muerte  
aquel amor, que siempre has publicado,  
por él te pido que mi amado pueblo,*

*que es tuyo ya, del noble efeto goce  
que de tan noble causa salir suele;*

Finalmente, se suicida y consigue, primero, no entregarse a Yrbas; segundo, mantener la promesa hecha a su marido; tercero, que su pueblo quede libre de la guerra y pueda vivir en paz.

Las figuras de Seleuco y Carquedonio son una invención de Virués y las incluye para completar una historia que hubiera sido demasiado monótona en escena sin su presencia y sin que ellos hubieran protagonizado una acción secundaria. La presencia de estos personajes hace que la obra se nos aparezca más real y cercana, porque es indudable que a través de sus ambiciones el autor está recordando a los cortesanos de su tiempo.

Sin embargo, la habilidad del dramaturgo consiste en que, no siendo personajes históricos, estén relacionados con la problemática de Dido, puesto que, si ella no se hubiera comprometido con Yrbas, ellos hubieran seguido en su condición de cortesanos. Desconocemos, si esto hubiera ocurrido, cuál hubiera sido el resultado de la obra, pero, probablemente, hubiera tenido un final desastroso o al menos muy secundario, puesto que Dido hubiera mantenido contra viento y marea la fidelidad jurada a su esposo muerto.

### **3. 1. 2. Estructura**

Aristóteles y Horacio afirman que la fábula no puede ser de cualquier tipo ni estar pensada o realizada de cualquier manera; tiene y pone sus propias exigencias y si no las cumplimos, no se puede construir una auténtica tragedia. Ya hemos aludido al hecho de que una tragedia debe estar constituida por una sola acción, ahora vamos a estudiar las demás condiciones presentes en el siguiente pasaje del teórico griego:

*La fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte del todo.*

El teórico latino se expresa en los siguientes términos:



*[...] haz lo que quieras, con tal de que la obra sea simple y unitaria.*

Horacio pormenoriza al afirmar que la obra de arte debe constituir un todo, mientras que los pormenores e incidentes no interesan por sí mismos, sino cuando se refieren a ese todo. Por lo tanto, es necesario mantener una estructura, esto es, un orden que formaría parte de la *dispositio* y al mismo tiempo seleccionar todo cuanto haga referencia a la función, *res y verba*, así como las figuras artísticas:

*Una estructura virtuosa y bella consistirá, si no me equivoco, en decir ahora mismo lo que debe decirse ahora mismo, posponiendo otros muchos detalles y omitiéndolos por el momento: que el autor del poema prometido ora elija este detalle, ora desprecie aquel otro.*

De acuerdo con estas ideas, la tragedia que estamos analizando es entera y completa porque encontramos en ella un planteamiento, un nudo y un desenlace. Responde, en suma, al concepto de estructura establecido por Aristóteles en el siguiente fragmento:

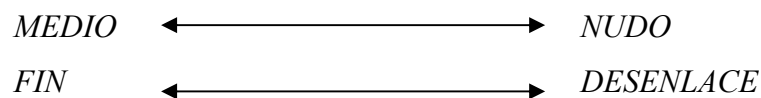
*Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el final.*

Si analizamos en profundidad las palabras antes dichas, nos damos cuenta que Aristóteles no fija bien la definición de nudo, ya que no nos dice cuándo comienza. Tampoco se refiere al planteamiento que en buena lógica tiene que ser anterior al nudo. Sin embargo, hallamos un pasaje que puede servirnos de ayuda:

*Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente, o las más de las veces, y no es seguido*

*por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.*

Nosotros podemos establecer el siguiente paralelismo con los tres nominales señalados por el preceptista:



Probablemente, el principio quiera decir planteamiento, si bien Aristóteles no alude nunca a esta palabra. Pero como por otra parte nos afirma que el nudo no va desde el principio de la tragedia, sino desde el comienzo de los acontecimientos, es indudable que algo tiene que ser anterior a éste, aunque el preceptista no lo cite. Es muy posible que al hablar el griego de *principio*, *medio* y *fin*, *nudo* y *desenlace*, esté siguiendo principios elaborados por la *Retórica*, ya que en ésta se estudia la ordenación del texto para que éste progrese sin problemas, hasta el punto de que toda esta cuestión tiene mucho que ver con lo que hoy llamamos estructura progresiva.

En cuanto a la estructura de la tragedia, Pinciano manifiesta que ésta ha de tener *ñudo* y *soltura*:

*Ñudo en la fábula se dice aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo del aflojar, el cual tiempo se dice soltura.*

El teórico insiste en que en las obras dramáticas no se debe anudar y desanudar muchas veces, sino estrechar el nudo y desanudar sólo una vez, al final de la obra:

*[...] en las [obras] breves (como son las dramáticas, trágicas y cómicas) no conviene altibajos, digo, ni apretar ni aflojar, sino ir contino estrechando más y más para la peripecia principal que se aguarda al fin. Y tanto es mayor después el deleite en la soltura, cuanto más el ñudo fue estrecho y porfiado.*

Con respecto a las nociones de principio, medio y fin, Pinciano establece el siguiente paralelismo:

MEDIO ←————→ ÑUDO

FIN ←————→ SOLTURA

Sus palabras son:

*Del fin, es ya dicho que es el desañudar; del medio, gran parte, que es el añudar y atar.*

Del principio, que sería el equivalente al planteamiento, afirma:

*[...] que no comience de adonde quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción.*

Cascales afirma que la fábula será entera si consta de principio, medio y fin. Esta condición se comprueba del siguiente modo:

*La prueba infalible que hay para ver si la fabula está bien constituida, y si tiene principio, medio y fin, como lo debe tener, o no, es mirar si las partes del Poema andan tan juntas y coherentes, que si quitais, o mudais alguna quede manca y destruida toda la obra.*

Antes de entrar a pormenorizar los problemas que plantea el establecimiento del planteamiento, nudo y desenlace, sus límites y relaciones, es preciso disponer de un conocimiento lo más completo posible de la estructura de la tragedia *Elisa Dido*.

La indispensable unidad de tiempo se erige en coordenada central de la tragedia. En torno a ella se vertebran las dos secuencias esenciales del drama. Una, incardinada al pasado, hace vivir a los espectadores acontecimientos luctuosos lejanos acaecidos en él. Esta secuencia condiciona el presente y lo conduce a un callejón sin salida, necesario para que el efecto trágico tenga lugar. En la intención del autor el aquí y el ahora se erigen en marco narrativo de los hechos; pero es cierto que, si no hubiera sido

por lo sucedido antaño, el presente hubiese sido bien distinto o quizá no hubiera tenido lugar. Gracias a estas relaciones se hace vida la auténtica tragedia.

El procedimiento empleado por el dramaturgo es sencillo y directo: todo acontece en un día y en el mismo lugar, el templo de Júpiter, centro del culto al dios de la ciudad y residencia de la Corte. La romanización se hace evidente en el nombre de la divinidad. Una mayor verosimilitud se hubiera conseguido con una nominación fenicia. Pues bien, si queremos regresar al pasado, éste no aparece en escena con todo el aparato necesario, sino que se actualiza por boca de tres personajes, la misma Dido y, sobre todo, Ismeria en sus coloquios con Delbora. Hay quien considera que esta recurrencia al pasado mediante un ejercicio de la memoria no está bien soldada con el presente y que a causa de esto la estructura de la obra se resiente.

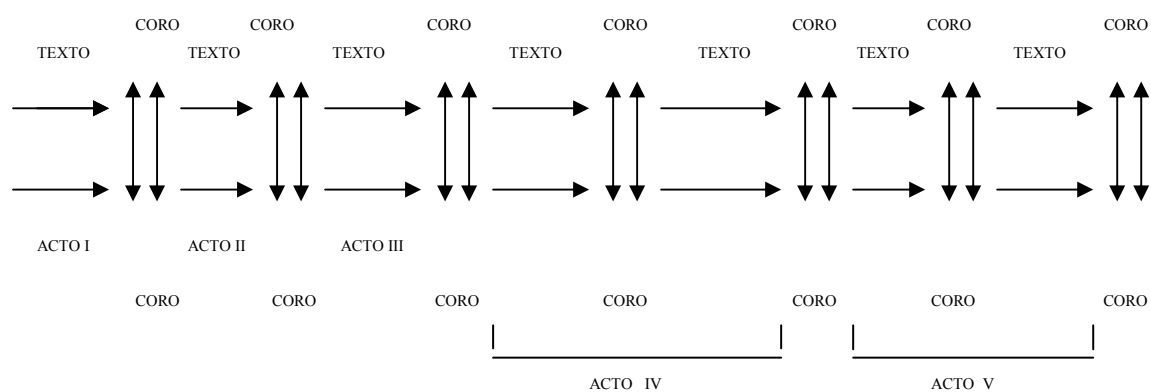
Nosotros creemos que no sucede así. El problema reside en la perspectiva donde nos situemos y según enfoquemos la posible estructura de la obra. Al estar habituados al teatro del siglo XVII, donde los acontecimientos corren vertiginosos, rompiendo con las unidades cada dos por tres, sentimos cómo la morosidad se apodera del devenir de la obra a través de la constante interrupción del presente. Ismeria y Delbora, quizá demasiadas veces, se adelantan en la escena y cuentan al espectador los acontecimientos lejanos. No estamos habituados a la representación de este tipo de obras, dotadas de numerosos monólogos o parlamentos meramente narrativos, con escasos incisos líricos, insistiendo siempre en la misma historia. Lo que se cuenta en ellos es un asesinato y una huida, no el continuo devenir de lo amoroso tan socorrido en las comedias y dramas. Aquí el amor no tiene cabida, ni en sus sentimientos ni en sus efusiones. Se subordina a la razón de estado como meollo de la tragedia. Por eso es tan importante el factor tiempo.

La escena exige muy poca variedad. Hallamos en ella dos planos bien delimitados. En uno, encontramos los personajes que actúan; en el otro, quienes permanecen en actitud de espera. Tiene que haber un sentido de la profundidad. Al final, el escenario se divide en dos partes. Una antesala con los personajes y la cámara de Dido que va a ser descubierta a los espectadores como remate de la tragedia. Un emisario se encargará de contar a los otros personajes y a los asistentes lo que no ocurre en escena: la tragedia adquiere una solemnidad muy próxima a un ritual y termina en sacrificio.

A través de una lengua *ad hoc*, retórica cuando el contenido lo requiere y de un tipo de verso inusitado en el teatro clásico, se mantiene la grandeza requerida por este tipo

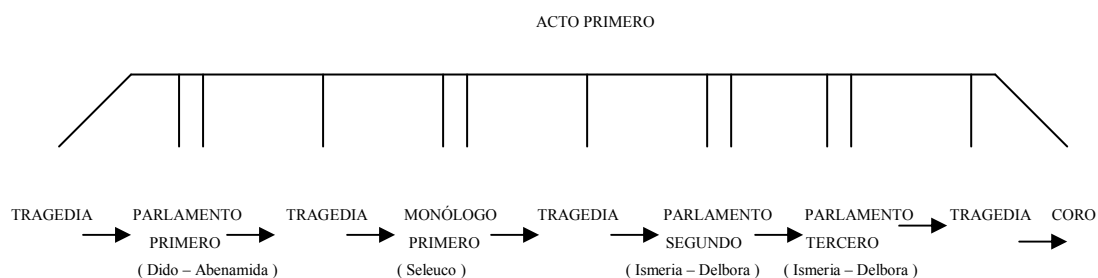
de espectáculo. Todos los acontecimientos van paso a paso, con orden. Están medidos por el autor; lástima que Virués no sea un poeta inspirado, pues la inspiración le hubiera sido necesaria para darle una mayor vivacidad al endecasílabo blanco, verso, por otra parte, muy apto para reproducir, en la medida de lo posible, el ritmo del verso trágico por excelencia.

Por lo tanto, la estructura total es muy sencilla. Si trazamos una línea indicadora del tiempo presente, éste se interrumpe en su decurso dramático-narrativo al final de cada acto. El coro pone el colofón. Cierra un acto y abre otro. Solamente, en los actos cuarto y quinto interviene como personaje, si bien en el cuarto su actuación como tal es mínima y está, además, muy al final del mismo; se limita a comunicar a Delbora e Ismeria que deben retirarse de escena ante la llegada agitada de unos personajes. Por su parte, en el acto quinto el coro se adelanta a su momento para dialogar con el rey Yarbás ante el cadáver de Dido. Podemos representar gráficamente su estructura completa por medio de un camino donde al final de cada acto se produce una ruptura lírica necesaria para que “conforme al arte antiguo”, como dice Virués, sea una realidad:

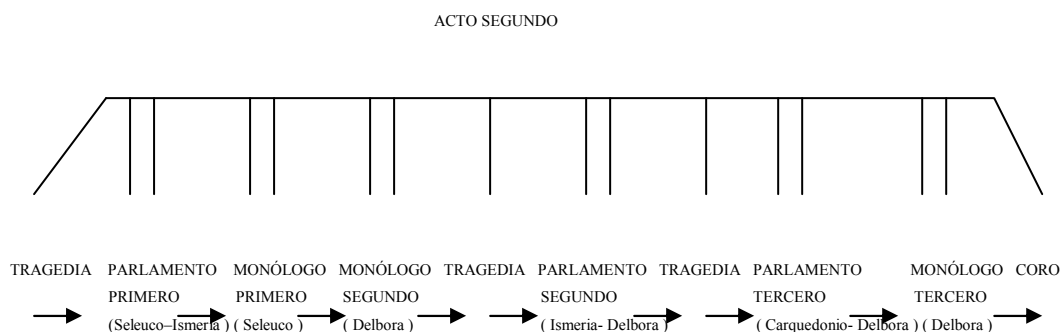


Pero, a su vez, dentro de cada acto se producen interrupciones varias necesarias para que los personajes puedan regresar al pasado y expliquen a los espectadores situaciones del presente. Bien palabras, reticencias, esperas, dudas, que no se pueden aclarar al espectador o lector de otra manera, pues, de no ser así, se faltaría a uno de los requisitos exigidos por Aristóteles, la unidad de acción. La escena se nos complicaría y la representación carecería de la verosimilitud necesaria. Por eso la narración de cada

acto se interrumpe brevemente a través de monólogos o parlamentos puestos en boca de determinados personajes. Las representaciones gráficas quedarían de esta manera:



Leyenda: la tragedia se inicia con un diálogo entre Dido y Abenamida en presencia de Seleuco, Carquedonio, Falerio y Fenicio, que es aprovechado por Dido para hacer participe al lector o espectador de aspectos claves de su vida. Se conversa en torno a la propuesta del rey Yarbas, razón de la presencia del embajador en la corte de Cartago. Posturas encontradas llenan el ambiente. Unos versos de Seleuco en soledad cierran la escena. A continuación, se interrumpe la acción y se sitúan en un primer plano Ismeria y Delbora. La primera va a iniciar la historia de Dido, acaecida en su ciudad natal de Tiro. Delbora la interrumpe con parquedad para dar paso al segundo parlamento donde se prosigue la historia según un criterio cronológico. Una vez que Ismeria ha dado fin a su relato, regresamos a la tragedia presente con un diálogo entre Ismeria y Carquedonio. El coro amonesta a los espectadores o lectores acerca de la nefasta influencia de las pasiones si éstas no son dominadas a tiempo. La progresión del acto primero es interrumpida en dos ocasiones casi sucesivas.

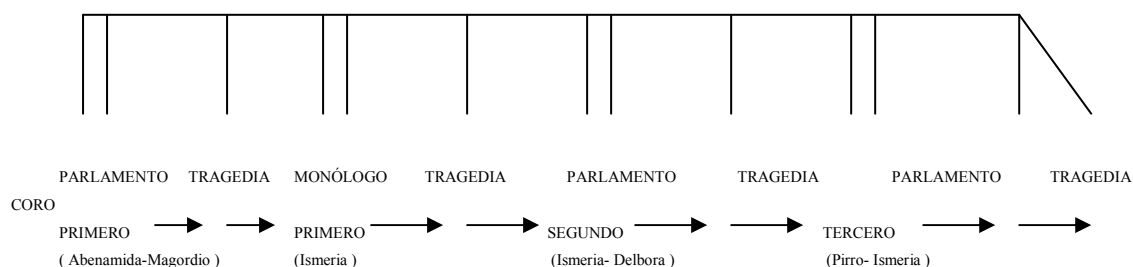


Leyenda: Seleuco y Pirro dialogan en torno a los problemas en los que está inmersa su soberana. El primero desvela con diplomacia la pasión que siente hacia ella, nacida en la lejanía de Tiro. La aparición de Ismeria pone punto final al coloquio. La retirada de

Pirro permite que queden en escena Seleuco e Ismeria. Aquél se va a sincerar con ésta e inicia un largo parlamento donde expresa su situación íntima con respecto a la Reina, cómo y cuándo nació dicha desazón. Desengañada Ismeria, se retira de la escena y queda ante los espectadores Seleuco, quien en largo monólogo evidencia sus sentimientos. Seleuco participa en dos parlamentos y en uno de ellos está presente Ismeria.

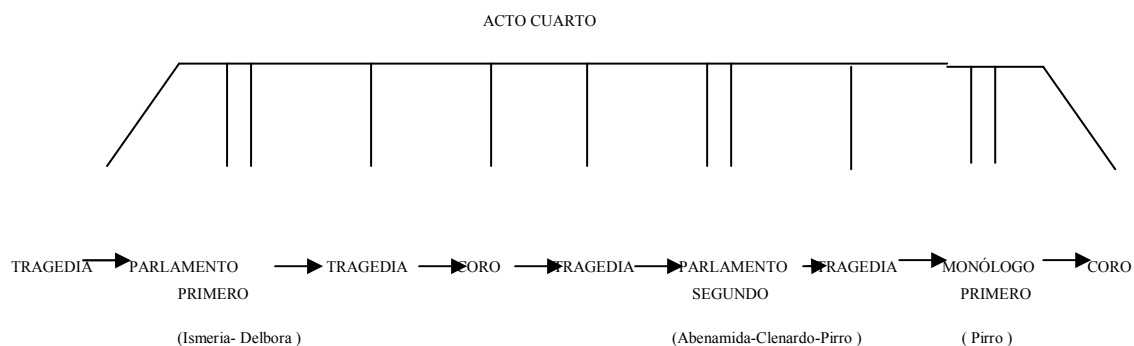
A continuación, retirados los anteriores, aparece en escena Delbora para contarnos su historia personal, también desde la lejanía, así como el amor que siente por Carquedonio. Estamos ante el segundo monólogo del acto. Momentáneamente se regresa al texto de la tragedia con la entrada en escena de Ismeria, no sin que esté presente Delbora para proseguir la historia luctuosa de Dido. Terminada su intervención, el escenario se anima con la presencia de Carquedonio quien nos restituye al presente haciendo algunas incursiones al pasado que sirven para justificar su actitud personal. Estas palabras de Carquedonio arrancan un hondo lamento a Delbora, ya sola en escena. El coro pone el punto final advirtiendo al lector o espectador que ha de tener cuidado con el amor, causa de infinitos males.

#### ACTO TERCERO

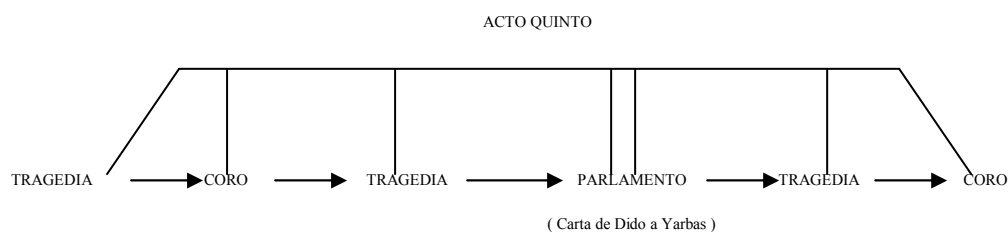


Leyenda: se inicia con un parlamento en boca de Abenamida en el que cuenta a los espectadores la sucinta historia del rey Yarbás. Seguidamente, aparece el texto de la tragedia. La Reina se presenta para oír al embajador y recibe numerosos presentes, fruto de su compromiso. Está acompañada de su inseparable Ismeria, con la que mantiene un diálogo que se cierra con unos versos de Ismeria en soledad. A continuación, regreso al pasado por medio del coloquio mantenido entre ésta y Delbora. Se vuelve al presente con la aparición en escena del capitán Pirro, quien cuenta a Ismeria la acción militar que están llevando a cabo Seleuco y Carquedonio.

De nuevo el coro pone un digno colofón al acto. Su intervención es aprovechada por Virués para atacar la pasión que desencadenan los celos.



Leyenda: la tragedia aflora en cuatro momentos concretos. Dos de ellos dan paso a un parlamento y uno a un monólogo. En el primer parlamento, intervienen Ismeria y Delbora; en el segundo, Abenamida, Clenardo y Pirro. Ismeria cuenta a Delbora el final del largo viaje desde Tiro y la fundación de Cartago. Abenamida relata el desastroso encuentro de Seleuco y Carquedonio con las tropas del rey. Estas palabras del embajador colocan a Pirro en una situación embarazosa. Así se lo manifiesta a los espectadores al mismo tiempo que lamenta el final de los dos cortesanos enamorados de la Reina. El coro interviene en dos momentos. Es el encargado de anunciar a las dos jóvenes que unos interlocutores se acercan y deben poner punto final a su historia; aprovecha también para cerrar la escena con unos versos de carácter premonitorio. Y como siempre es el encargado de cerrar el acto arremetiendo contra el amor, causa de la ruina de los dos militares.



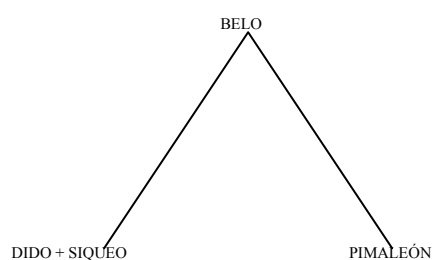
Leyenda: el decurso de la tragedia se nos hace presente en tres momentos interrumpidos por la presencia del coro y un parlamento-carta leído por Fenicio a los espectadores. Si dejamos a un lado el acto anterior, éste es el único en el que el coro



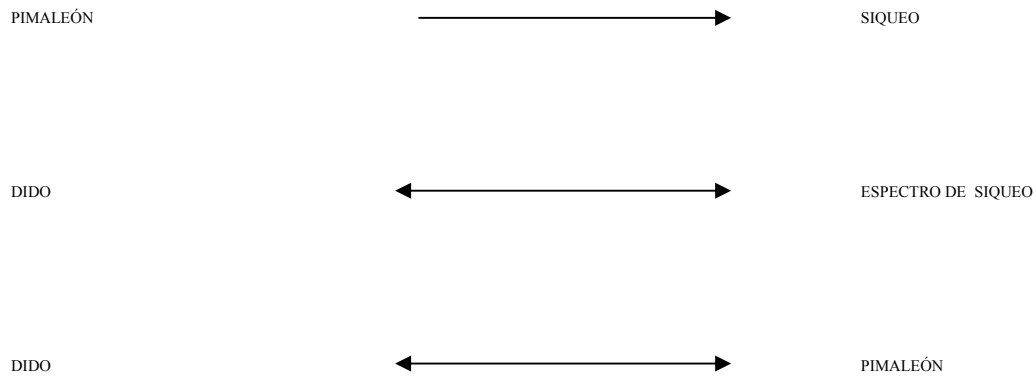
participa con cierta intensidad en medio del drama. El largo parlamento, que también pertenece al presente, consiste en la lectura de una carta de Dido dirigida al rey Yarbás. Justificación de su muerte. El coro alude a la inestabilidad de la vida humana que está sometida a infinidad de contratiempos.

Vemos cómo la estructura de la tragedia es muy sencilla. Un lugar, un día escaso y una única acción principal permiten la lenta progresión de los acontecimientos sólo interrumpidos de vez en cuando por la existencia de una acción secundaria y por la recurrencia a un pasado necesario, ya que puede hacernos comprender situaciones del ahora que nos parecerían absurdas. No entenderíamos las reticencias de Dido hacia Yarbás; su ausencia de amor, la fundación de una ciudad en país desconocido, si alguien no se hubiera encargado de explicarnos las razones fundadas de estos hechos.

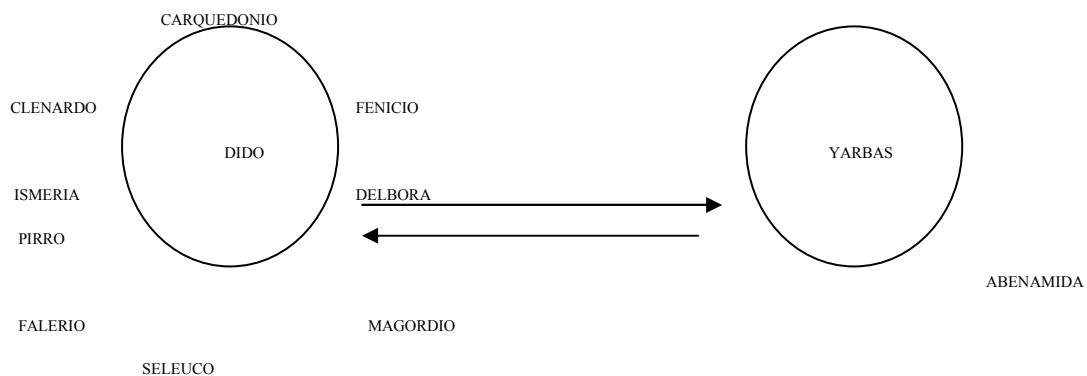
Al margen de la estructura lineal de la obra, la composición del texto está constituida por un conjunto de oposiciones y complementariedades, correspondidas o no, que crean una inmensa antítesis dominada por fuerzas que escapan a la vida de los personajes. Una concepción muy particular del amor, sin efusiones, es la encargada de enfrentar la existencia de las personas dominada por un destino catastrófico que está muy por encima de las fuerzas humanas. Si el presente es una inmensa antítesis, se debe a que en el origen hubo otra considerada insalvable. Seguimos contando con dos etapas de la vida, una lejana y otra próxima. El sistema de la primera es sencillo: el enfrentamiento entre dos hermanos cuyo resultado es previsible:



Este sistema se destruye a causa de la desaparición de uno de los protagonistas:



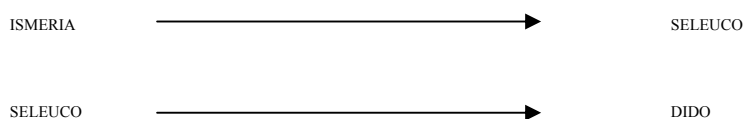
De todos estos personajes del pasado uno va a sobrevivir para erigirse en actuante de primer orden y transigir momentáneamente con su oponente. Dos fuerzas poderosas encontramos en el presente. Su enfrentamiento es fruto del destino y decisión de los dioses. No ha habido por parte de ellos ninguna culpa, al menos aparentemente. Los dos mundos enfrentados presentan el siguiente esquema:



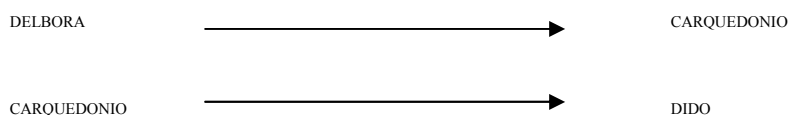
La Reina de Cartago es pretendida por Yarbba. Por eso se inicia la tragedia con la llegada del embajador Abenamida a la corte de Dido. Desde el primer momento se presenta la esencia del drama, el enfrentamiento entre acontecimientos del pasado y el presente.

Pero a su vez, de todos los personajes que constituyen la corte de Dido, hay cuatro que desempeñan un papel de primer orden: Ismeria, Delbora, Seleuco y Carquedonio. Cada uno representa un microcosmos independiente, es decir, al margen del problema personal de Dido. Entre ellos, sin embargo, hay profundas interacciones. Así Ismeria está enamorada de Seleuco, pero éste tiene puestos sus ojos en la Reina desde los tiempos de Tiro y alimenta una leve esperanza cada vez más difuminada. La

imposibilidad de una relación con Dido determinará su muerte violenta. Este primer microcosmos quedaría así:



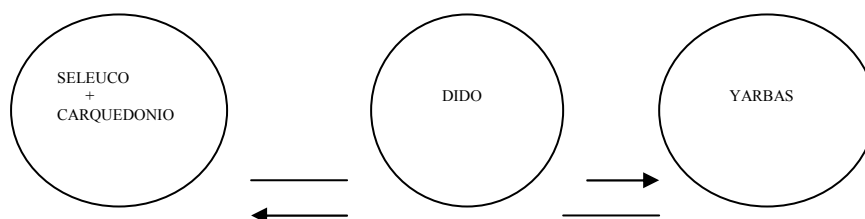
Al segundo pertenecen Delbora y Carquedonio. La primera está enamorada de su captor, pero éste se siente dominado por una pasión ciega hacia la Reina y que será la causa de su ruina. Responde a este esquema donde al igual que en el anterior Carquedonio no acepta los requerimientos de su frustrada amante.



Aparentemente parece que hay dos acciones paralelas: por un lado, la relación Yarbás-Dido; por otro, la de Ismeria con Seleuco y de Delbora con Carquedonio. No es así, pues en estas últimas no hay correspondencia. Es un medio para eliminar violentamente a dos rivales amorosos de la Reina y profundizar en el espíritu trágico que da vida a toda la obra. Hay entre los seis personajes una estrecha vinculación en cuyo centro se sitúa el amor incompleto que en continuo *crescendo* nos va a conducir a dos catástrofes. Tres personajes encuentran la muerte en el camino, truncando así unas vidas envidiables y prometedoras. Quizá la huella profunda que queda en Dido de su pasado sea tan fuerte que precipita los acontecimientos conduciéndolos a un callejón sin salida. Tres mueren y tres quedan en soledad. Sus trayectorias personales no nos interesan. Nacieron con el drama y desaparecen con él.

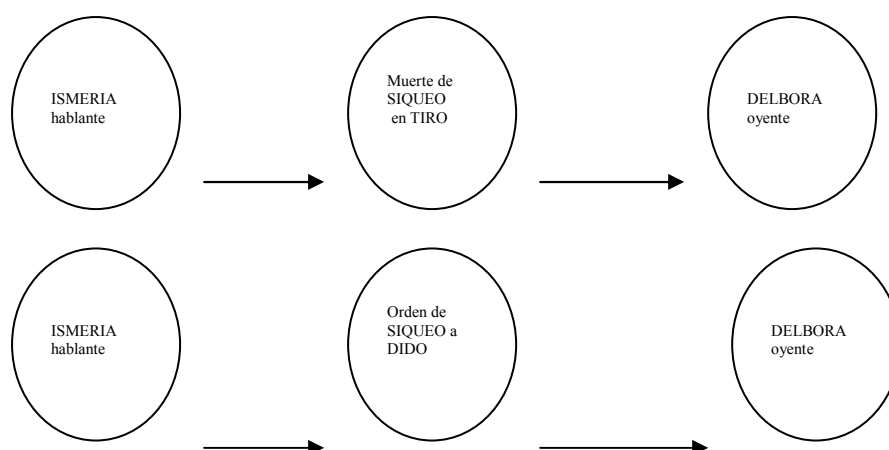
Hay una relación muy estrecha entre Yarbás, Seleuco y Carquedonio. Los tres, por motivos bien distintos, tienen sus ojos puestos en la misma mujer. Esta razón tan personal les lleva a enfrentarse en el campo de batalla. La irracionalidad se apodera de los militares y sin encomendarse a nadie se lanzan a una guerra insensata contra el rey de Mauritania. Quizá en su fuero interno pretendieran salvar a la Reina de una imposición, y de camino solventar su propio destino. Los dioses tenían otras

intenciones bien distintas y pagarían, por eso, caro su osadía. Encontramos, por consiguiente, un bloque antitético que podría representarse así:



También hay una estrecha vinculación entre Ismeria y Delbora. La mitad de la tragedia está puesta en sus bocas. Ellas son las encargadas de contar a los espectadores o lectores la historia de la Reina. Representan la complementariedad. Si una es activa, la otra es pasiva. Ponen el contrapunto femenino junto a la Reina en una corte dominada por hombres. Ambas aparecen como dos mujeres enamoradas. Desconocemos la causa de la intimidad de Ismeria con la Reina. Quizá su condición de camarera le haya servido de aval. Ambas se conocieron en Tiro. Hay una más profunda relación entre ellas que el papel que el relato les ha asignado. Podemos considerar a Ismeria como una confidente de Dido. Por el contrario, en un momento de sinceramiento, Delbora cuenta a los oyentes su desgraciada vida, desde la libertad a la esclavitud. El papel que el autor les ha asignado se hace realidad en casi todos los actos de la tragedia.

En el acto primero representan esta misión:



Cuentan en el acto segundo lo siguiente:



Todo cuanto ha contado Ismeria ocurre en Tiro. La consecuencia se va a narrar en el acto tercero:



La llegada a su destino definitivo, con sus vicisitudes se encuentran en el acto cuarto:



Vemos cómo toda la historia anterior de Dido sirve de enlace en las relaciones Ismeria-Delbora. La fuente inspiradora de la tragedia ha sido perfectamente resumida en estos parlamentos. A su vez tienen otra misión muy importante. Se nos viene a decir que la vida de Dido está marcada por un hado funesto. Sólo un momento de felicidad: su matrimonio con Siqueo. Tras el asesinato de éste, todo se le vuelve en contra: una huida peligrosísima, un viaje azaroso, una ciudad fundada en un reino desconocido, exigencias de Yarbás. En su interior, una dramática soledad dominada por un recuerdo imborrable. La vida es el estigma de un destino que sólo borrará la muerte.

Observamos cómo la obra está estructurada en torno a dos sistemas bien encajados entre sí. Uno lineal, que permite la progresión de la acción, y que de vez en cuando

está roto por una serie de monólogos, los cuales responden a una de las condiciones establecidas por Aristóteles, la unidad de acción en un lugar determinado y en un tiempo limitado; también para que las escenas violentas y sangrientas no aparezcan en escena, serán contadas por un mensajero o reveladas al público por alguno de los personajes omnipresentes en el hoy y en el pasado, tal el caso de Ismeria.

El otro sistema es circular. Significa mundos que se oponen. Algunos bastantes complejos. Otros simples, pero con riqueza y variedad de contenidos. Este sistema ahonda en el carácter dramático de la tragedia, creando espacios cerrados sin posibilidad de liberación. Así el destino puede actuar con más cohesión y fuerza. No nos parece una obra suelta ni escrita a la ligera. Hay una trabazón bien pensada y mejor resuelta. Posee, sin embargo, los defectos propios de toda obra primeriza y el encorsetamiento impuesto por unos preceptos considerados intocables. Por eso el autor evoluciona en las tragedias posteriores, rompiendo con los cánones en la medida de las exigencias del público. Al estar habituados al drama y a la comedia, obras teatrales más abiertas y expansivas, la tragedia nos produce la impresión de representar un mundo cerrado, monótono y poco expresivo. También contribuye a todo esto la singularidad del verso y la carencia de rima. Conviene no olvidar que los teóricos dieciochescos fueron admiradores del sistema empleado por Virués, quizá porque estaba en consonancia con el suyo.

Los motivos que se esconden tras esta estructura son múltiples. El afán de riquezas es la causa de la muerte de Siqueo y del dolor de Dido. La doblez de Pimaleón y la aparición de un espectro marcan el destino de la futura reina. Complejos son los preparativos de la huida. Sabemos de las vicisitudes vividas en la travesía, de las dificultades surgidas en las conversaciones con Yarbas, de las pretensiones de éste que ponen en un disparadero la voluntad de Dido, de las idas y venidas a la corte en sólo un día. El entramado amoroso que enreda a seis personajes. La tragedia que se ha cernido sobre varios personajes claves, entre ellos la protagonista; todo esto confiere a la obra una dignidad muy considerable. Sin embargo, su lectura produce la impresión de que nada ocurre o de que acontecen muy pocas cosas. Todo es subjetivo. Una vez más hemos de tener en cuenta que la tragedia va por sus pasos contados hasta el desenlace final, no por esperado menos grandioso.

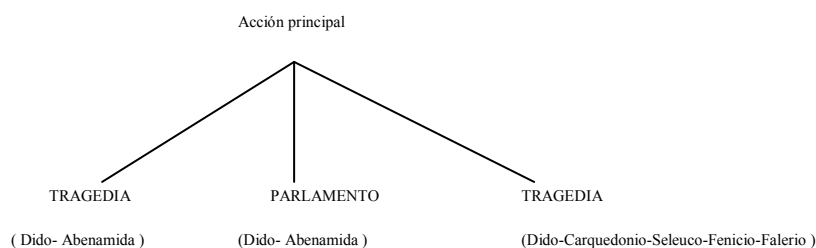
Estamos, probablemente, ante la tragedia más completa de nuestro siglo XVI. Su ejecución no desdice de las muestras mejor conseguidas en el siglo neoclásico. Gran

parte de la doctrina aristotélica ha sido aplicada por Virués en la medida de sus posibilidades y según lo demandaba el teatro clásico de su siglo. Aventaja a sus más cercanos competidores, Bermúdez y Artieda, en el mantenimiento de un tema clásico extraído de una obra histórica y acomodado a la estructura de una obra dramática. Crea personajes necesarios para el desarrollo de la acción y consigue un texto dotado de coherencia, con riqueza de matices que no le impiden el mantenimiento de la magnificencia trágica.

Ahora ya sí nos encontramos en condiciones de bucear en los entresijos del planteamiento, nudo y desenlace de esta tragedia.

En el acto primero, se ha de encontrar necesariamente el planteamiento pero, al existir una acción principal y otra secundaria, es indudable que tiene que haber un planteamiento para cada una de ellas. Esto da lugar a que la representación gráfica que hemos hecho para el acto primero tenga que desdoblarse en dos, una para cada una de las acciones. Solamente vamos a ver ahora el planteamiento de la acción principal, lo más completo posible, y dejaremos para una ocasión posterior el planteamiento de la acción secundaria.

El planteamiento de la acción principal abarca una larga escena, la primera de la obra. En ella participan Dido, Abenamida y los cortesanos y militares de su entorno. Es donde se nos descubre el punto de partida de la acción trágica y se intuye cuál va a ser el resultado final:



Las ideas claves del planteamiento es lógico que estén en boca de Dido. Ella, en largo parlamento, nos cuenta tanto su historia pasada como la situación presente. Nos dice la Reina que ha sido el destino el que ha dispuesto su salida de Tiro y la llegada al norte de África para fundar Cartago. Esta situación ha sido posible por la pérdida de su marido, al que amaba inmensamente. Refiere también el modo de su muerte por medio

de un asesinato, la huida de su ciudad natal, la de peripecias que le ocurrieron en el viaje, la llegada al lugar donde se asienta Cartago y la astucia empleada para poder comprar el solar en el que se establece la ciudad.

Toda esta historia pasada es necesario conocerla para comprender los problemas que se le plantean a la Reina en el presente. Una vez establecida en la ciudad y organizada, aparece Yrbas, el rey de los mauritanos, quien la pide en matrimonio creándole a Dido grandes problemas y dudas, puesto que ni ella ni el espectador saben a ciencia cierta si al rey le interesa la posesión de la ciudad o bien ama en verdad a la Reina; quizá estuviera interesado por las dos posibilidades.

La situación presente se torna insistente cuando por boca de la Reina sabemos que si no accede al casamiento, se expone a la amenaza de Yrbas de hacerle la guerra a la ciudad y eso supondría la destrucción de lo que tanto le había costado conseguir. En consecuencia, quiere creer que Yrbas no actúa movido por la codicia, sino por amor y que si le amenaza con la destrucción de la ciudad es porque el amor que siente por ella le ha anulado la capacidad de razonar y llevado al disparadero de cometer una barbaridad, o el casamiento o la guerra.

Sabemos también en este mismo parlamento que Dido decide casarse con su pretendiente para liberar a su pueblo, que hasta ahora ha vivido en paz de la guerra y del desasosiego. Así se lo hace saber a Abenamida, para que se lo comunique a su rey más temprano que tarde, pues la fecha elegida para las nupcias es hoy mismo.

Estos datos, suministrados por este largo parlamento inicial, van a ser recordados insistentemente a lo largo de toda la obra, no por boca de Elisa, sino de su criada Ismeria quien le va a relatar a Delbora -y de camino a los espectadores- todo el pasado de la Reina desde los acontecimientos de Tiro hasta el momento presente, llenando con sus continuos parlamentos los silencios que Dido no quiso desvelar a Abenamida<sup>1309</sup>.

---

<sup>1309</sup> Son los siguientes:

- Identidad de su padre, Belo.
- Entrega de Dido a Siqueo por parte de Belo.
- Profesión de Siqueo.
- Riquezas de Siqueo.
- Pimaleón mata a Siqueo por codicia. Dónde lo mató y qué hizo con el cadáver.
- Pimaleón comunica a su hermana que Siqueo se ha ausentado de Tiro por razones de estado.
- Aparición del espectro de Siqueo. Le dice a su mujer quién, cómo y por qué había sido asesinado.
- El espectro de Siqueo insta a Dido a abandonar Tiro con todas sus riquezas.
- Dido burla a su hermano Pimaleón y se hace a la mar.
- Ayuda recibida por Dido para huir de Tiro.
- Fingimiento de tirar al mar el tesoro de Siqueo.



Pero no sólo hechos del pasado, también algunos del presente, silenciados igualmente por Dido, serán expuestos por la camarera<sup>1310</sup>.

En definitiva, el espectador conoce a través de la intervención de la Reina una serie de datos que son muy importantes para explicar el desarrollo de la tragedia. Sabemos, por lo pronto, que Dido es viuda; que se casó muy enamorada con Siqueo, su marido, y que sigue enamorada de él; conocemos también lo que ocurrió entre Siqueo, Dido y Pimaleón; las razones que le empujaron a marchar de Tiro; la situación que se le ha planteado al llegar a su nuevo destino fijado por el hado, en el que funda una ciudad, y que ese mismo destino ha querido que en el momento en que ella habla esté asediada por Yarbás; también sabemos que está dispuesta a casarse con el rey de Mauritania y evitarle problemas a su pueblo.

No sólo Dido y Abenamida con su conversación abarcan en su integridad el planteamiento, sino que hay otros personajes que mientras han estado hablando la Reina y el embajador están callados, como una especie de coro mudo, pero que, una vez terminado el parlamento, toman la palabra para, unos, aquiescer a la decisión de la Reina, y, otros, por razones que no vienen al caso, oponerse rotundamente a su matrimonio. El diálogo que mantienen en presencia de Dido los cuatro cortesanos resume la posición que cada uno de ellos adopta cuando le es comunicada la pretensión de Yarbás y los problemas subsiguientes si esa pretensión no hubiera sido atendida. Se deduce que aquí se está compendiando algo anteriormente ocurrido cuando la Reina dice

*presente mi Consejo, cuyos votos  
han sido en este caso disconformes,*

---

-Alto en la isla de Chipre. Rapto de unas muchachas que serían conducidas a Cartago.

-Llegada al lugar de su destino, compra toda la tierra en la que se asienta la ciudad.

<sup>1310</sup> Es lógico que en el parlamento de Dido se aluda de pasada a las exigencias de Yarbás, pero Ismeria nos va a decir cómo y cuándo se iniciaron las relaciones diplomáticas entre el rey y la Reina que iban a terminar con un ultimátum: el rey Yarbás pide a Dido que le envíe diez hombres importantes que van a portar un mensaje en el que le comunica que o se casa con ella o se enfrenta a una guerra. Elisa se opone y Yarbás se presenta con sus tropas ante Cartago.

y que corrobora en el momento presente cuando cada uno de ellos formula su opinión que, según vemos por el desarrollo de la obra, es exactamente la misma que había manifestado en su momento<sup>1311</sup>.

En suma, todo este entramado forma parte del planteamiento. En él, encontramos esbozados -como quiere Aristóteles- todos los aspectos claves que son necesarios para el desarrollo del nudo:

*Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general.*

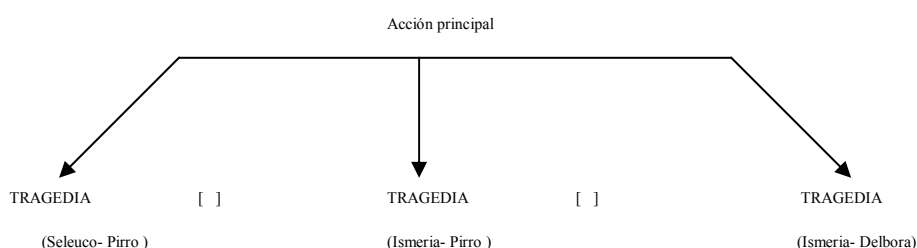
---

<sup>1311</sup> En boca de Ismeria, en el acto cuatro, encontramos los versos donde se explica lo que acabamos de manifestar:

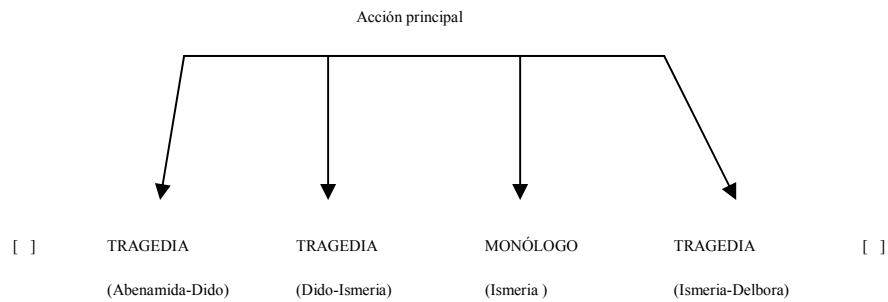
.....  
*para lo cual con un imperio bárbaro  
a la Reina pidió que le enviase  
diez hombres principales de su Corte,  
a los cuales con término arrogante  
impuso que a la Reina conduciesen  
a su deseo, u donde no, esperase  
sangrienta guerra en rigurosa furia.  
Éstos, vueltos de allá, como sabían  
cuánto el intento casto de la Reina  
estaba lejos de querer marido,  
a Elisa propusieron lo siguiente:  
que el Rey quería que uno de Cartago  
fuese a vivir con él en todo caso,  
y donde no, juraba que a Cartago  
había de destruir de todo punto.  
Cuando esto Elisa oyó, mandó al momento  
que fuese luego quien quisiese Yarbas,  
porque daño tan grave se evitase.  
Declaráronse entonces y dijeron  
ser ella sola quien el Rey quería  
por mujer, donde no, que horrible guerra  
del poderoso bárbaro esperase.  
Pasmose Elisa cuando oyó este punto,  
pensó sobre él y encomendólo al cielo,  
y al fin se resolvió en negar a Yarbas  
lo que pedía. Y él lo supo apenas  
cuando cual ves sobre Cartago vino,  
y en el punto en que ves la tiene puesta*  
.....

Y, al mismo tiempo, se nos revela a los espectadores que cuanto va a ocurrir tiene visos de terminar en tragedia.

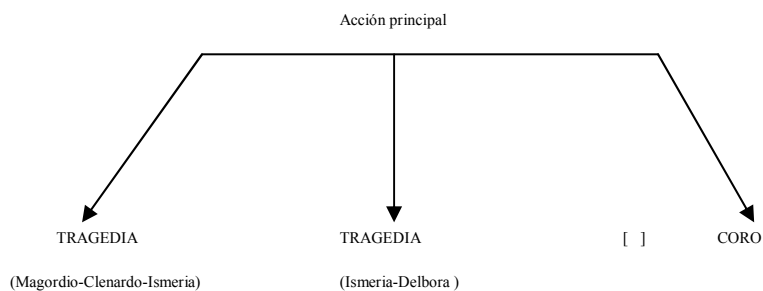
El nudo se encuentra desarrollado a lo largo de los actos segundo, tercero, cuarto y parte del quinto, aunque en distinta proporción. Se inicia en el acto segundo con la entrada de un personaje nuevo, el cortesano Pirro, quien mantiene un diálogo con Seleuco en torno al problema que afecta a la Reina. Tras un largo paréntesis en el que se cuentan aspectos claves de la acción secundaria, volvemos de nuevo a la acción principal con un breve diálogo entre Ismeria y Pirro en el que aquella comunica al cortesano que se interese por Carquedonio, puesto que la Reina quiere hablar con él. Forman también parte de esa acción principal algunos parlamentos de la escena quinta en los que Ismeria y Delbora conversan sobre la decisión tomada por Dido y los cambios que las circunstancias imponen. Vemos cómo el nudo en este acto es muy menguado con respecto al nudo de la acción secundaria:



Sin embargo, en el acto tercero el nudo de la acción principal se va a recuperar, puesto que con él se inicia ocupando algo más de las dos primeras escenas en las que intervienen Abenamida, Dido, el cortesano Magordio y, finalmente, Ismeria y Delbora. Abenamida pide audiencia a la Reina para entregarle unos presentes como señal del compromiso adquirido por Yarbas. A continuación, ya retirados de la escena el embajador y Magordio, Dido entabla una conversación con Ismeria donde de un modo velado le hace ver que su alma está dominada por una serie de incertidumbres y problemas que considera insalvables, pero que la camarera no consigue interpretar. Como consecuencia de esta conversación, cuando Ismeria se queda sola en escena manifiesta su pesar por la actitud de Elisa; también sus miedos. Asimismo, en la escena tercera, hablando con Delbora es lógico que se refiera, en un primer momento, al problema que le afecta a la Reina, especialmente cuando la esclava dice que ha oído suspiros que resultan ser de Dido:

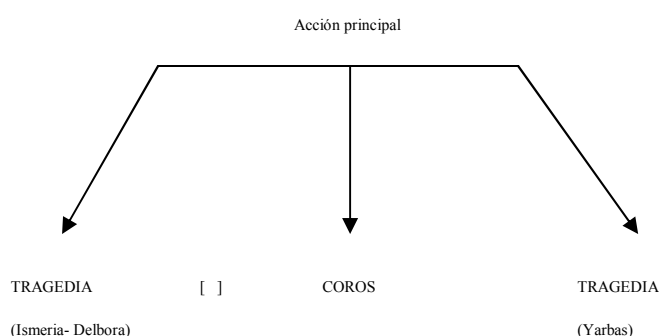


En el acto cuarto, las primeras escenas forman parte del nudo de la acción principal. Se inicia con un diálogo entre dos cortesanos que se extrañan de que faltando muy poco para que se realice la boda Dido no haya dado órdenes al respecto. Continúa el nudo cuando Ismeria comunica a ambos cortesanos una orden, manifestándoles que deben acudir a recibir al rey a la entrada de la plaza hasta la puerta del templo. La entrada en escena de Delbora y la desaparición de los otros cortesanos propicia un breve diálogo entre ambas jóvenes acerca de la entereza manifestada por Dido ante los acontecimientos en los que han participado Seleuco y Carquedonio. Tras una interrupción, el coro avisa a Ismeria y Delbora que deben estar preparadas para retirarse, puesto que llegan Abenamida, Clenardo, Magordio y Pirro:



Gran parte de la escena primera del acto quinto forma parte del nudo. En ella conversan Ismeria y Delbora acerca de la situación de la Reina, en especial el que no haya dado señales de vida con respecto a todos los preparativos del inminente casamiento. Después de un pequeño paréntesis, interviene el coro para comunicar, especialmente a Ismeria, que el rey se acerca al templo y que hay que retirarse. Las dos mujeres pasan a un segundo plano situándose junto a la puerta de la habitación de Dido a la espera de que ésta abra la puerta u ordene algo. Tras la intervención de los coros,

se cierra el nudo con las palabras de elogio puestas en boca de Yarbás a la construcción del templo y la situación de la ciudad:



Una vez que hemos terminado el análisis del nudo de la tragedia, llegamos a la conclusión de que en él se encuentra el desarrollo de la obra mediante la sucesión de una serie de episodios. Leamos estas palabras aristotélicas:

*[...] y sólo después -se refiere al planteamiento- introducir los episodios y desarrollar el argumento.*

Ahora bien, nuestro teórico afirma taxativamente que no sirve cualquier episodio, sino que en las tragedias éstos tienen que ser apropiados y breves:

*[...] los episodios [...] que [...] sean apropiados, como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación.*

*[...] en los dramas los episodios son breves*

Pinciano también defiende la brevedad en los episodios, pero su brevedad no resta importancia a los mismos, puesto que la recurrencia a ellos y la destreza del dramaturgo al elaborar el nudo es lo que permite distinguir dos obras trágicas basadas en una misma tradición. Cada autor puede inventar los episodios que quiera, siempre que sean apropiados para la obra en la cual se insertan. Leamos el siguiente pasaje:

*Digo, en suma, que los episodios son aquellas acciones, las cuales (aunque son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar Della quedando perfecta) deben ser tan aplicados a ella, que parezcan una misma cosa.*

Cascales, acerca de la variedad de los episodios y el modo de enlazarlos con la acción principal, dice:

*Los Episodios, que para ornato y luz de su Poesia suelen usar los Poetas, es verdad que son extranjeros de la fabula; que en efecto son trahidos de afuera: pero juntos con la accion, ya no son extranjeros, sino naturales; porque se juntan según el verisimil y necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado, tanto que ya no se puede separar, sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fabula: de manera que aquello que era ageno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa [...] asi los Episodios han de estar tan bien ingeridos con la fabula, que sin quedar ella destruida no se pueda quitar.*

Observamos cómo este teórico se aparta de Aristóteles al considerar que los episodios no se pueden quitar sin que ello afecte a la acción principal. Es verdad que los episodios han de ser apropiados para la obra en la cual se insertan, pero Cascales es demasiado riguroso al defender que han de estar tan vinculados al argumento, a la fábula entendida como acción principal, que si se eliminan no queda ésta perfecta.

En orden de aparición, los episodios que integran el nudo son los siguientes:

En el acto segundo:

-Diálogo entre Seleuco y Pirro.

-Diálogo entre Ismeria y Pirro.

-Diálogo entre Ismeria y Delbora sobre la decisión adoptada por la Reina.

En el acto tercero:

-Diálogo entre Dido y Abenamida.

-Diálogo entre Dido e Ismeria.

-Monólogo de Ismeria.

-Diálogo entre Ismeria y Delbora acerca de la situación personal en la que se encuentra la Reina.

En el acto cuarto:

-Diálogo entre Magordio, Clenardo e Ismeria.

-Diálogo entre Ismeria y Delbora sobre la entereza de la Reina ante los acontecimientos ocurridos.

-Intervención del coro.

En el acto quinto:

-Diálogo entre Ismeria y Delbora sobre la extrañeza de que la Reina no les haya comunicado nada con respecto a la inminente boda.

-Intervenciones de los coros.

-Intervención de Yarbás.

Observamos cómo de los trece episodios nueve son breves y cuatro largos. El primer episodio largo, el diálogo entre Dido e Ismeria en el acto tercero, contiene determinados versos puestos en boca de Elisa que son reiterativos pues son cosas sabidas, aunque a ella le permiten marcar un acusado contraste entre el ayer y el hoy. Hubiera bastado una simple confesión de fe ante su camarera Ismeria. El diálogo entre Delbora e Ismeria, también en el acto tercero, abusa de reiteraciones que insisten en la penosa situación de la Reina que podían haber sido más directas y con menos estructuras interrogativas. A comienzos del acto cuarto, el diálogo que mantienen Magordio y Clenardo también es excesivamente reiterativo, puesto que para indicar que la Reina no ha dado señales de vida ante algo que es inminente no es necesario dar tantos rodeos ni hacer referencia a acontecimientos extraordinarios que no parecen propios del momento. Finalmente, al inicio del acto quinto, hay un diálogo entre Ismeria y Delbora en cuya primera mitad versa sobre Elisa, reiterando de un modo machacón el hecho de que se encuentre encerrada en su habitación privada y no haya comunicado noticia alguna acerca de la cercana ceremonia. Esta misma situación, con ligeras variantes, se encuentra en boca de Ismeria en tres o cuatro fragmentos distintos.

Estimamos que estos episodios son largos porque los que consideramos breves son movidos, dinámicos, plantean situaciones distintas y se produce en ellos una selección de motivos sin recurrir a la reiteración.

Juzgamos apropiados los episodios, especialmente los breves, porque hacen progresar la acción de un modo natural, mientras que los largos, al ser más dramáticos, se insiste en esta condición y no nos parecen tan ajustados como los breves, aunque también contribuyen a que la acción camine por la senda indicada y haya una progresión. En suma, podemos considerarlos todos, sin entrar en detalles que son minuciosos y no afectan a la progresión del texto, apropiados según la doctrina aristotélica. Viene a ahondar en el carácter propio de estos episodios el que todos, con mayor o menor profundidad, van referidos a Dido, a su situación, a su pasado y a su presente. También contribuye a su naturaleza apropiada el hecho de que todo cuanto acontece se desarrolla en el templo de Júpiter de Cartago y conviene no olvidar que en otro templo de Júpiter, allá en Tiro, encuentra la muerte el marido de Dido y éste es el origen de toda la tragedia. El efecto -como vemos- es sobrecogedor.

Horacio rechaza las digresiones que se encuentran en las obras literarias sin sentido y recomienda que se tenga cuidado cuando se introducen elementos que pueden quebrar la unidad y simplicidad de una obra. Al ser defensor de la brevedad, criticó con dureza a los poetas cíclicos que solían echar mano de numerosas digresiones distrayendo la atención del oyente o del lector, de ahí que considere a Homero el verdadero maestro de la epopeya. Su pasión por la brevedad la hallamos en el siguiente pasaje:

*Es necesaria la concisión para que el diálogo sea fluido y no se entorpezca con palabras que fatiguen los ya cansados oídos.*

En *Elisa Dido* hay una serie de digresiones a través de las cuales el dramaturgo sigue el hilo de los acontecimientos de la historia de Dido desde Tiro hasta la fundación de Cartago. Es verdad que todo cuanto se cuenta está vinculado a la historia personal de la protagonista e incluso pueden explicar ciertas reticencias de la Reina en sus posibles relaciones con quien la solicita.



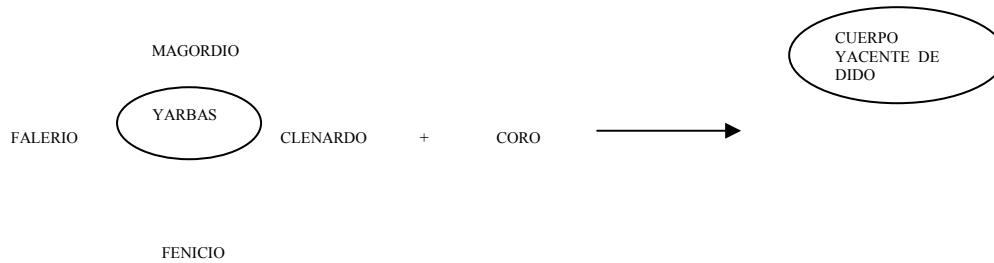
Estas digresiones están conducidas por dos personajes femeninos, Ismeria, buena conocedora de todo lo que relata puesto que es camarera de Elisa, y Delbora que es necesaria como interlocutora. Estas digresiones se reparten a lo largo de los cuatro primeros actos y son largas; interrumpen la historia del presente y el espectador no tiene más remedio que hacer un esfuerzo para, una vez terminada una de ellas, recordar el episodio anterior que necesariamente tiene que enlazar con el que se encuentre tras la digresión correspondiente.

Todos achacan a Virués la tendencia a interrumpir el decurso de la fábula con largos parlamentos que hacen a la tragedia monótona y pesada, sobre todo teniendo en cuenta que al comienzo de la tragedia la Reina Dido cuenta a quienes le rodean y por supuesto a los espectadores su propia historia pasada. No lo hace de un modo completo, pero recoge lo que considera esencial para la historia presente.

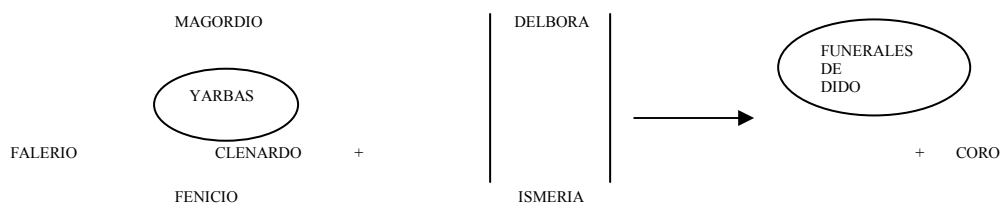
Se reserva a las digresiones el papel de completar minuciosamente lo que la protagonista silencia. Esto trae en consecuencia que algunos de los datos que nos ofrece Ismeria no tengan mayor interés, pero el autor la concibió así para que fuera una historia completa y acabada de acuerdo con sus fuentes.

Las escenas tercera y cuarta del acto quinto, últimas de la obra, contienen el desenlace de la acción principal. En la escena tercera, el rey Yarbás, recién llegado, aparece rodeado de los nobles cartagineses, a saber, Magordio, Clenardo, Fenicio, Falerio y el Coro. El feliz novio ordena abrir la puerta del aposento de la Reina y todos quedan hondamente impresionados por la visión que contemplan. No hay una novia anhelante esperando al prometido, sino un cuerpo sin vida que poco a poco se enfría. Tras un primer momento, la lectura de la carta que Dido ha dejado a Yarbás ocupa la atención de todos los presentes. En la escena cuarta, no solamente se mantienen los personajes citados, sino que reaparecen Ismeria y Delbora que habían estado semiocultas junto a una puerta que daba acceso a la cámara de la Reina. Ambas mujeres lamentan la muerte de Elisa. Un tono elegíaco llena el ambiente hasta que Yarbás interviene para ordenar la celebración de los funerales y que Dido sea elevada a la categoría de diosa por su pueblo. Todos asienten. Finalmente, anuncia la retirada de sus tropas de los alrededores de la ciudad y su voluntad de proteger al pueblo de Cartago.

Escena tercera:



Escena cuarta:



Es desenlace porque en estas dos últimas escenas se descubre a los espectadores la tragedia de Dido y adquiere un verdadero sentido su suicidio.

El desenlace de la obra necesariamente tiene que nacer de la fábula misma. Así lo afirma Aristóteles:

*[...] el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la Medea de una máquina, o en la Iliada, lo relativo al retorno de las naves [...]*

y Horacio:

*Y que no intervenga un dios, a no ser que el desenlace precise un velador.*

Es decir, si el final de la tragedia era muy complicado y no se encontraba una salida airosa, el dramaturgo echaba mano de la intervención de los dioses para solucionar un

conflicto que se le había ido de las manos. No era muy pródiga la tragedia griega en el empleo de este recurso.

Pinciano considera que el desenlace de una tragedia debe resultar de la fábula misma y no de una máquina. Por ello afirma que no sólo es importante anudar el *ñudo*, sino también no perder el cabo por donde hay que desatar. Aquellos dramaturgos que no tienen especial cuidado en esto y necesitan del socorro divino para desanudar no están escribiendo buenas tragedias, pues el uso del *deus ex machina* resta verosimilitud a una obra. Así se desprende, por un lado, de este pasaje:

*[...] el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran.*

Y, por otro, del siguiente, en el que Pinciano se apoya en los dos maestros:

*Horacio dice que no venga dios alguno a desatar estos ñudos, confirmando la sentencia de Aristóteles, que manda que, ni por imaginación, venga máchina al desañudar de la fábula.*

En *Elisa Dido*, el desenlace mantiene una estrecha unidad con el nudo y en él confluyen todos los personajes que a lo largo de la tragedia han desempeñado un papel más o menos relevante.

También nos dice el Estagirita que una tragedia para que sea buena debe tener un solo desenlace:

*Por eso también cometen este [...] error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio. Pues esto [...] es correcto [...]*

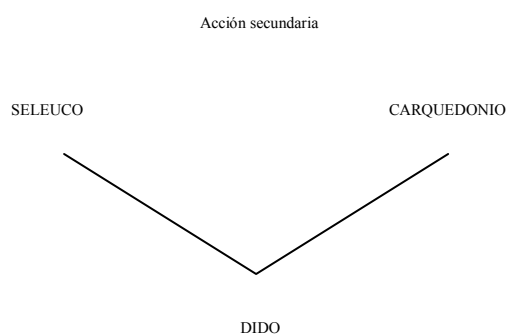
*Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la Odisea, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al*

*componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan en amigos y se van sin que ninguno muera a manos de otro.*

Este precepto se cumple con exigencia en nuestra obra. Efectivamente, el desenlace es único. Absolutamente todo gira en torno a la aparición del cuerpo yacente de Dido y la reacción que produce en los personajes una situación tan inesperada.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que aunque Dido esté ya muerta sigue presente en el ánimo de los personajes a través de una carta en la que cuenta las razones que le han inducido a quitarse la vida. En primer lugar, mantiene la promesa hecha a su primer marido. En segundo lugar, con su muerte evita romper un compromiso sagrado y no contraer nuevas nupcias con Yarbás por razón de estado. Finalmente, con su muerte salva a su pueblo y queda libre de cualquier imposición o vasallaje. Hay, por lo tanto, una Dido trágica, dotada de un destino fatal -y hemos visto que inevitable-, pero, por otro lado, aparece una Dido triunfante, porque con su sacrificio ha conseguido lo que posiblemente no hubiera logrado de haber conservado la vida.

El planteamiento de la acción secundaria ocupa la presentación que hace el autor al final de la escena primera de la obra de dos personajes pertenecientes al entorno de Dido, Carquedonio y Seleuco, puesto que, como estos personajes en su historia personal nada tienen que ver con el planteamiento de la acción principal, es indudable que con su presencia en escena y sin testigo de vista abren la acción secundaria, al decirnos, aproximadamente por el mismo motivo, que están enamorados de la Reina; lo que es un imposible:



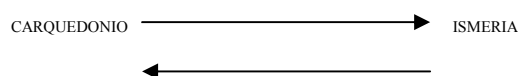
Una vez que el espectador conoce el secreto que codician estos cortesanos, la aparición de Ismeria y Delbora -que sabemos están enamoradas de ellos- supone el comienzo del nudo que se va enriqueciendo a través de una serie de escenas conducidas generalmente por parejas y donde se descubren los deseos de unas y las ambiciones de los otros.

Es, por lo tanto, el nudo una compleja historia de amor imposible sacrificada a la ambición de dos soñadores que habían aspirado a ser reyes, puesto que ambos se consideraban aptos para acceder a la mano de Dido. El nudo es, en efecto, un tira y afloja en estas relaciones; el descubrimiento que hacen en distintos momentos Ismeria y Delbora de su corazón, las reticencias y negaciones de Seleuco y Carquedonio.

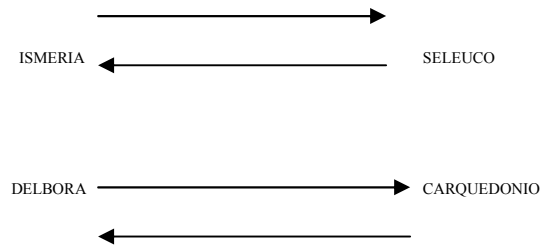
Las escenas que constituyen el nudo se encuentran en los dos primeros actos. En el primero, asistimos a una conversación entre Carquedonio e Ismeria. Aquél revela a la camarera de la Reina cuáles son sus pretensiones y le pide encarecidamente que ya que ella está cercana a Dido le comunique su pensamiento más íntimo. Al igual que Yarbas ha conseguido la mano de la Reina mediante la presión y el empleo de la fuerza, él va a recurrir al mismo procedimiento con tal de salirse con la suya. En el acto segundo, encontramos dos grandes episodios secundarios. En el primero, intervienen Ismeria y Seleuco. La primera le confiesa el amor que siente por él, pero Seleuco no lo tiene en cuenta pues -como hemos dicho- se siente atraído por Dido. La escena se remata con un monólogo de Seleuco que pone punto y final a esta revelación tan compleja.

Al igual que ha ocurrido con estos frustrados enamorados, vamos a encontrar otra escena dialogada entre Delbora y Carquedonio. Sin embargo, en este caso concreto, no asistimos directamente al diálogo ya que hay un monólogo de Delbora en el que ésta confiesa paladinamente su intención. Un poco más tarde es cuando hallamos la conversación mantenida entre ambos donde ocurre exactamente lo mismo que en la anterior: la imposibilidad de que Carquedonio atienda la solicitud de Delbora, puesto que él también está enamorado de la soberana. Observamos cómo el autor ha buscado un perfecto equilibrio entre los cuatro protagonistas de la acción secundaria:

Acto primero:



Acto segundo:



Pero era imposible que ninguno de ellos pudiera casarse con Dido, pues Yarbás la pretendía y no olvidemos que era rey. Es entonces cuando ambos enamorados deciden eliminar a su rival por medio de las armas. El comienzo de esta decisión y, por supuesto, su resultado constituyen el desenlace trágico de la acción secundaria que se cierra con el lamento, lógico, de las dos mujeres ante lo que no pudo ser.

El desenlace ocupa dos escenas, una pertenece al acto tercero y otra al cuarto. Ambas versan sobre un mismo asunto: la acción militar llevada a cabo por Carquedonio y Seleuco, pero varía el enfoque. Uno es el desenlace contado desde el lado de Cartago y otro lo es desde el lado de Yarbás:



Hemos visto analizando desde ángulos muy distintos que se cumple el principio aristotélico de la unidad de acción, elemento indispensable para que una tragedia sea entera y completa. También hemos demostrado que la existencia de digresiones y una acción secundaria no afectan al principio de unidad, sino que sus funciones consisten en reforzar y completar la unidad de acción centrada en la figura de Dido.

### 3. 1. 3. Unidad de tiempo y lugar

Aristóteles insiste en la importancia que tiene la unidad de acción para que la fábula sea entera y completa y solamente de pasada alude a lo que llamamos unidad de tiempo y unidad de lugar.

Hallamos alguna referencia en su *Poética* referida a la unidad de tiempo como al afirmar que

*una tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud;*

o bien lo contenido en esta frase:

*Las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.*

El Estagirita nos dice que la extensión de la fábula, esto es, su magnitud, no tiene más remedio que respetar una condición y es que pueda recordarse con facilidad, aunque esto no implica que sea pequeña. Éste es su consejo:

*Para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde [...] la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud.*

En otro momento, leemos lo siguiente:

*La tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco [...]*

aunque el propio preceptista apostilla que la importancia que se le concede a la extensión es relativamente reciente, pues en la tragedia primitiva no se respetaba.

En suma, deducimos de sus palabras que no trató de imponer la unidad de tiempo con la misma fuerza que la unidad de acción; serían los teóricos del Renacimiento, especialmente los italianos, -como ya dijimos en otro momento- quienes establecieran la obligatoriedad de las unidades de tiempo y lugar.

En esta tragedia de Virués, la unidad de tiempo se cumple con el mismo rigor que establecieron los renacentistas, hasta el punto de que la obra comienza por la mañana con la llegada del embajador Abenamida ante Dido y termina al atardecer con la llegada de Yrbas al templo de Júpiter para casarse con la Reina de Cartago. Por lo tanto, la *revolución del sol* desde que aparece hasta que se oculta se cumple en *Elisa Dido* con total fidelidad.

Por cuanto concierne a la unidad de lugar, el autor la respeta escrupulosamente porque todo acontece en el templo de Júpiter, lo que ocurre es que el escenario -y de acuerdo con un sentido de la profundidad- tiene diversas partes. En esta obra el templo de Júpiter es también palacio real, puesto que es en su antesala donde Dido recibe al embajador Yrbas y es en esa misma antesala donde los personajes que actúan se adelantan para ser oídos por los espectadores. Pero será en el fondo donde se encuentre el cadáver de Dido como si fuera una segunda estancia, separada de la antesala por un velo o cortinaje.

Horacio, al tratar la cuestión de la extensión, solamente hace referencia al número de actos que, según él, deben ser cinco:

*El drama que aspire al éxito y a ser representado más de una vez debe tener cinco actos, ni más ni menos.*

Nuestra tragedia cumple este postulado horaciano.

También Pinciano admite la limitación temporal para los acontecimientos que constituyen la fábula trágica, pero se aleja de Aristóteles en tanto en cuanto la dilata hasta un máximo de cinco días. Así, aunque en un primer momento afirma:



*La trágica no debe tener más término que un día, lo mismo entiendo yo de la cómica.*

Sin embargo, en otro pasaje apostilla que quizá el filósofo sea demasiado riguroso y no haya que censurar a aquéllos que fijan la acción acontecida en una comedia en tres días y, en la tragedia, en cinco:

*[...] me parece mucho el rigor, y no mal [...] que la comedia se pueda representar como que la acción Della haya acontecido en tres días, y la de la tragedia, en cinco, a lo más largo.*

Cascales, siguiendo a Cicerón, afirma que una tragedia debe constar de tres actos o jornadas. En la primera se dispone la fábula, en la segunda se desarrolla y en la tercera se encuentra la solución:

*Asi tambien entre nosotros se divide ahora la fabula en tres jornadas: la primera donde se entabla la fabula: la segunda el aumento de ella con nuevos casos: la tercera, la que propriamente llamamos solucion. Ciceron pues consideró estas tres jornadas, o actos, y asi contó el tercero por ultimo, como lo es.*

Este teórico se aleja del Estagirita a la hora de precisar el tiempo que había de abarcar la acción trágica, puesto que admite hasta una duración de diez días:

*[...] Quando el poeta se estendiese a una accion, quando mucho, de diez dias, (aunque será exceder el precepto de Aristoteles) pareceme que se podria sufrir. Porque si, como dicen algunos maestros de la Poesia, de una Epopeia se pueden hacer y sacar veinte Tragedias y Comedias; y la Epopeia, quando menos, comprehende tiempo de un año; luego haciendo la prorata del tiempo, no será mucho dar diez dias a una Tragedia, o a una Comedia.*

### 3. 1. 4. Fábula simple y compleja

Aristóteles distingue perfectamente la fábula simple de la compleja. En la simple, se produce el cambio de fortuna sin agnición ni peripecia; en la compleja, se produce el cambio de fortuna pero acompañado bien de peripecia, bien de agnición, o de ambas a la vez. También hemos de tener en cuenta que la agnición y la peripecia deben nacer de la estructura de la fábula de manera que sean resultado de los hechos acaecidos o por necesidad o por verosimilitud.

Creemos que *Elisa Dido* es una fábula compleja por la presencia de agnición, definida por Aristóteles como:

*Un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio.*

La agnición, anagnórisis o reconocimiento supone el paso de la ignorancia al conocimiento de un modo obligatorio y verosímil. Normalmente hay a lo largo de la obra algún recurso que nos permite anunciar la presencia de la hamartia que se corresponde con el reconocimiento y éste a su vez desemboca en el pathos trágico a través de la peripecia. En verdad, la agnición es la auténtica peripecia. Para el Estagirita, el reconocimiento se produce por diversos procedimientos:

- Por medio de señales, que si se muestran con intención presentan un reconocimiento imperfecto.
- Por medio del artificio del poeta. Si la agnición por este procedimiento se produce deliberadamente, el reconocimiento es también imperfecto.
- A través de las emociones nacidas del recuerdo.
- Recurriendo a un silogismo, como ocurre en las *Coéforas* de Esquilo.
- Por medio de una falsa ilación de los espectadores como ocurría en *Odiseo falso mensajero*.

El mejor medio para el reconocimiento es el que se desprende de la fábula, debiendo producirse con verosimilitud y forma necesaria, según el desarrollo de los acontecimientos.

Pinciano distingue entre fábula simple y compleja. Define agnición con las siguientes palabras:

*[...] una noticia súbita y repentina de alguna cosa por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra.*

Esta definición es prácticamente aristotélica como también lo son los criterios que establece para distinguir las clases de agnición.

En *Elisa Dido* encontramos diversas formas de agnición hechas realidad por determinados personajes que viven en el entorno de la Reina. Así, encontramos una señal evidente de que algún grave acontecimiento ha de ocurrir a la soberana o al pueblo de Cartago. Está en boca de Ismeria, personaje lo suficientemente revelador como para que no haya duda alguna del presagio que dicha señal encierra:

*¡Ay, quiera el cielo que el prodigio horrendo,  
que tan notado anoche fue en Cartago,  
del sangriento cometa aparecido,  
y de la luna, toda en sangre vuelta,  
al tiempo que más clara se mostraba,  
y el terremoto súbito, espantoso,  
que tras esto siguió, no sean señales  
cuales ser suelen de miserias grandes  
de grandes reyes y de grandes reinos!  
¡Oh, Júpiter clemente, o vanas sean,  
o lejos de mi reina y su Cartago,*

*estas tus celestiales amenazas!*

Es evidente que estamos en presencia de tres señales anunciadoras de grandes males, que la propia Ismeria relaciona con la Reina o con Cartago. Las tres responden a una larga tradición ya que en la naturaleza, especialmente celeste, cualquier anomalía era interpretada con sentido présago. La presencia de un cometa era tenida como anunciadora de grandes catástrofes. El cambio de color de la luz lunar reflejada, en este caso, rojo intenso, también presagiaba algún acontecimiento funesto. Finalmente, un terremoto, que si bien no había causado daños, era lo suficientemente intenso como para sentir pavor. Estos tres acontecimientos, *celestiales amenazas*, ocurridos en breves intervalos de tiempo, no eran gratuitos, sino anunciadores de grandes desgracias.

En el acto cuarto, los cortesanos Magordio y Clenardo están igualmente inquietos, pues acercándose la hora del casamiento de Dido con Yrbarbas, la Reina no ha dado señales de vida. Esta circunstancia causa en Clenardo recelo o temor o sobresalto. Estamos en presencia de una señal por ausencia o silencio de la soberana ante un acontecimiento inminente del que ella es principal protagonista. Esto le lleva a hacernos una atinada observación:

*Cosa es cierto*

*que suspende los ánimos, y causa  
en el mío a lo menos, yo os prometo,  
demás de admiración, un no entendido  
o recelo, o temor, o sobresalto,  
lleno de confusión y pesadumbre.*

Y en boca de Magordio se relaciona esta situación con las señales celestes puestas en evidencia por Ismeria en el acto anterior:

*Yo estoy desa manera tan de veras,*

*que revolviendo estas notables cosas  
en la imaginación, y reparando  
en el prodigio que fue visto anoche  
de la luna, el cometa y terremoto  
no me puedo quietar el pensamiento.*

Todo este discurso podría entrar con toda lógica dentro del apartado del silogismo, ya que hay unas premisas y una conclusión provisoria. Encontramos dos interlocutores, Magordio y Clenardo, un motivo único de conversación y un razonamiento lógico y encadenado establecido según unas relaciones de causa a consecuencia. Magordio se extraña de cuanto ve en la Corte el día de hoy:

*Digo, señor, que es de manera todo  
lo que hoy veo en esta Corte, que me admira.*

Clenardo remacha la admiración de Magordio y expone el motivo de la extrañeza:

*¡Y con cuánta razón, está bien claro!  
Ver que Dido se case, y que se case  
con un bárbaro torpe su enemigo,  
¿a quién no ha de admirar?*

Magordio insiste en lo expuesto por Clenardo:

*¡Y ver tras esto  
que es ya la hora señalada casi  
en que se espera al Rey y que la Reina,*

*ni a vos, ni a mí, ni a otra persona alguna  
haya dado algún orden!*

A continuación, se refuerzan estas premisas con la agnición por señales más arriba expuesta. Y todo esto trae a la conclusión tanto en uno como en otro de que una extraña mudanza en la Reina se ha producido:

*CLENARDO*

*Hay mucho que pensar en este caso  
y hay mucho que temer de una mudanza  
tan fuera de razón cuanto impensada.*

*MAGORDIO*

*Impensada sí ha sido la mudanza,  
y deso nace el admirarnos; pero  
que sea fuera de razón, yo os digo  
que hay bien que ponderar, porque si Elisa  
granjea paz y aumento, y el remedio  
de la aflicción de su querido pueblo,  
¿por qué no es gran razón que a un rey se junte?*

Otra agnición por silogismo encontramos en el diálogo que mantienen Elisa Dido e Ismeria. La primera confiesa a la segunda que no tiene más remedio que cambiar su opinión mantenida contra viento y marea, pero que no le puede confiar nada. Ismeria protesta ante la actitud de la Reina para con ella, pues hasta ahora ha gozado de toda su confianza. La soberana le replica que su actitud reservada es por causa mayor y esto no quiere decir que no sienta afecto por su camarera sino todo lo contrario. Ismeria le replica sobre que no es posible casar la promesa a Siqueo y su próxima entrega a

Yarbas. Elisa le replica que ahí está el intrínquilis de su decisión. Por su parte Ismeria termina por aceptar la decisión de Dido:

.....  
*no quieras esta novedad ahora  
hacer con esta humilde sierva tuya  
de encubrirme secreto alguno tuyo,  
y más éste, que siento yo en el alma  
ser de tanta importancia como has dicho.*

Cierra la amistosa discusión Dido con esta certera conclusión:

*¡Ay, Ismeria querida, basta, basta!  
No me conjures más ni me preguntes,  
que a cuanto saber quieres te prometo  
de responderte cuando no responda.*

También podemos encontrar una anagnórisis vinculada a la acción. Creemos que se encuentra en el fragmento en el que Delbora se siente inquieta porque ha oído unos suspiros que, al parecer, proceden de Ismeria, pero que en realidad salen del cuarto retirado de Elisa:

#### *DELBORA*

*Sentí suspiros cerca del retrete  
tan doloridos y tan congojosos  
que el alma me alteraron sumamente  
y diome que eran tuyos, y en tu busca*

*ansiosa vine. ¿Qué me dices? ¿Fueron  
los dolientes suspiros de tu pecho,  
o heme engañado yo dichosamente?*

*ISMERIA*

*No han sido de mi pecho los suspiros  
que has oído, carísima Delbora,  
pero más que si fueran dél le afligen.*

*DELBORA*

*¿Y cómo pueden ser que eso en ti causen?*

*ISMERIA*

*Son de la Reina.*

Naturalmente, esta prueba estrechamente vinculada con la acción, al causar extrañeza, sobre todo a Delbora, trae consigo la pregunta obligada acerca de qué acontecimiento puede causar desazón a Elisa:

*DELBORA*

*¿De la Reina? ¿Cómo?  
¿Hay novedad alguna? ¿Hay algún triste  
suceso que de pecho tan heroico  
saque suspiros tan de veras tristes?*

*ISMERIA*

*Sin duda debe habelle.*



Ésta desconoce la razón o razones que han originado esos suspiros y recuerda la conversación que tuvo con Dido y la imposibilidad de arrancarle su secreto.

La peripecia consiste en el cambio de acción en el sentido contrario al esperado:

*[...] el cambio de la acción en sentido contrario [...] verosímil o necesariamente;*

es decir, se trata de una acción que, emprendida en cierto sentido, produce un resultado opuesto. Conviene tener presente estas palabras:

*La hamartía, que Aristóteles considera el fundamento de la peripecia, no debe ser entendida en sentido moral sino en relación con la hybris o desmesura, con el trágico desconocimiento y desafío de los límites humanos y con el posterior reconocimiento de los mismos. La hamartía, el propio concepto griego tiene ese sentido intelectual, es un error de conocimiento, no un delito moral. Por eso, aunque la hamartía sea muy grave, en nada empaña la nobleza de carácter del héroe. La compacta estructura de la fábula procede de ese encadenamiento de sucesos que tienen su origen en un error: la peripecia ha de producirse, según Aristóteles, de un modo forzoso y verosímil, y es precisamente la hamartía la que justifica esa inversión radical de la fortuna que constituye la peripecia<sup>1312</sup>.*

Tenemos un ejemplo muy claro de peripecia en el que se produce un cambio de acción en el sentido contrario al esperado por los personajes y necesario para que la obra desemboque en tragedia. Por lo tanto, lo hallamos al comienzo de la obra y casi al final con los mismos protagonistas.

Todos sabemos que la tragedia se inicia con un asunto de estado entre la reina Dido y el embajador del rey Yarbas, Abenamida. Aquél, que tiene cercada la ciudad con sus tropas, envía a su embajador con una propuesta de matrimonio para zanjar la cuestión

---

<sup>1312</sup> PAGLIALUNGA, E. *Manual de teoría literaria clásica*, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 2001, p. 79.

del mejor modo posible. Al final de un largo parlamento puesto en boca de la Reina, ésta comunica al embajador que cede a las pretensiones de Yarbas:

*Hoy venga, a la que el día el curso acabe,  
a tomar posesión de Elisa Dido.  
Esta resolución podéis llevarle  
vos que aquí la esperáis hasta este día,  
que es el postrero de las treguas puestas  
para resolución de este negocio,  
y con ella os despacho brevemente,  
pues no son menester largas palabras  
donde obras se pretenden. Y esto basta.*

Esta respuesta tan positiva como inesperada, causa honda impresión en los cortesanos que rodean a la Reina. Por razones obvias Seleuco y Carquedonio la aceptan si bien con reticencias, pero los otros cortesanos están de acuerdo con la propuesta de su Reina y se congratulan de la respuesta dada por Elisa Dido:

*FENICIO*

*De contraria opinión soy yo y sin duda  
tengo por acertado el matrimonio.*

*FALERIO*

*Paz, descanso, quietud, aumento, gozo  
esperanza de heroicos descendientes.*

*FENICIO*

*Remedio al mal y daño inevitable  
de la sangrienta rigurosa guerra  
que en tal punto tenía ya a Cartago.*

Es decir, de los cuatro cortesanos presentes en la conversación con el embajador, dos militares se muestran reticentes y dos letrados están de acuerdo con la decisión de la Reina. Como se inicia una discusión en su presencia, ésta no tiene más remedio que dar por zanjada la conversación:

*Basta, ¿qué es aquesto?  
¿En mi presencia así se habla? ¿Cuándo  
hablastes desa suerte en mi presencia?  
Por nuevos accidentes que sucedan  
no dejo yo de ser la misma Elisa.  
Elisa Dido soy.*

En resumen, hay dos cortesanos influyentes que ven positiva la postura de la Reina. Se dan cuenta que con ella Cartago se ha salvado de una guerra y solamente beneficios puede reportar. Esta esperanza, fiados en la palabra de la Reina, se mantiene hasta el final. Pero si todo se resuelve positivamente desde el principio no estaríamos ante una tragedia, sino una comedia pseudo-histórica. En algún momento tiene que producirse la peripecia, ese momento en que los dos cortesanos empiezan a dudar de la decisión de Dido y sienten en sus propias carnes el horror de cuanto contemplan. Todo lo contrario a sus aspiraciones de felicidad:

*FENICIO*

*Visión de amargo llanto y duelo llena.*

*FALERIO*

*Visión llena de horror, llena de espanto.*

Ante la promesa de Yrbas, los mismos cortesanos han comprendido el sacrificio de la soberana y aceptan la deificación de Elisa como compensación a su sacrificio:

*FENICIO*

*Nuestra diosa será quien nos fue reina.*

*FALERIO*

*Así será desde hoy eternamente.*

Es indudable que el cambio operado en Elisa Dido, tan distinto al comienzo del acto primero y tan trágico al final, constituye la peripecia por excelencia de esta tragedia. Forma parte de la acción, es clave dentro de ella, pero nos ha parecido mejor verla en dos personajes que se congratulan de la decisión de la soberana y no tienen más remedio que lamentar profundamente que la decisión inicial haya conducido a un suicidio inesperado para ellos.

### **3. 1. 5. Lance patético**

En cuanto al lance patético o pathos, al ser una acción destructora o dolorosa, tiene que manifestarse a través de la muerte, tormento, heridas:

*[...] una acción destructora o dolorosa, como son las muertes en escena, las heridas, los tormentos [...].*

Es, por supuesto, la parte más importante de la tragedia ya que sin ella no se da este tipo de obra dramática que puede prescindir de la agnición y de la peripecia, propias de las fábulas complejas, pero no puede faltar el pathos en la fábula simple porque sin él no habría tragedia.

Para conseguir el lance patético no es preciso que en la tragedia haya necesariamente muerte o actos violentos con manifestación de violencia o crueldad, sino que es el sufrimiento moral o psíquico sobre el que se asienta el pathos.

Si pasamos a analizar el pathos en nuestra tragedia, encontramos dos lances patéticos de distinta naturaleza. Incompleto el primero y completo el segundo. Con el primer ejemplo nos referimos a la empresa descabellada emprendida por Seleuco y Carquedonio que se salda con la muerte de ambos y que afecta solamente a Ismeria y Delbora, produciendo en ellas compasión, no temor, aunque esta palabra aflora en boca de Ismeria cuando Pirro le cuenta el desatino de ambos en luchar contra las tropas superiores de Yarbas. En el otro ejemplo, el pathos es completo, nos referimos a las escenas finales acaecidas en torno al cadáver de Dido.

Sabemos que el destino de Seleuco y Carquedonio queda sellado en el acto primero. No están de acuerdo con la decisión de la Reina y en su fuero interno están decididos a impedirla aunque ello les cueste la vida. En diversos momentos de la tragedia se da cuenta de su actuación en el campo de batalla y de su sangrienta muerte como valientes y suicidas. Previamente habían confesado a Ismeria y Delbora respectivamente que amaban a la Reina y, por lo tanto, no podían corresponderles. Sin embargo, la noticia de su desgraciada muerte causa cierta impresión más o menos profunda en el ánimo de ambas mujeres. Esto forma parte de la acción secundaria.

La primera escena que nos interesa se produce entre Pirro e Ismeria. Aquél acude a contar a Elisa lo que ha ocurrido:

*PIRRO*

.....

*arremetiendo a las dos puertas dichas*

*por donde él y Seleuco arremetieron.*

*Esto es lo que a la Reina he de decille.*

.....

*ISMERIA*

*¿Y cuál esperas tú desto el suceso?*

*PIRRO*

*De cosas temerarias y furiosas  
y nacidas de airados pensamientos,  
tan repentinamente ejecutadas,  
pocas veces son buenos los sucesos.*

.....

*ISMERIA*

*El temor grande que yo siento deso  
quiera el clemente cielo que sea vano.*

La corroboración por parte de Abenamida de la muerte en el campo de batalla de Seleuco y Carquedonio arranca palabras llenas de compasión a Ismeria y Delbora, pero no produce temor en ellas; es como si estuvieran convencidas de la muerte sangrienta de sus frustrados enamorados:

*ISMERIA*

.....

*¡Ay, Seleuco infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclisado!  
¡Ay, Seleuco infelice!*

*DELBORA*

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa  
que en un punto su luz muestra y esconde!  
¡Ay, Carquedonio, desdichado tanto!*

Las secuelas de esta escena manifestadora de la compasión continúan en la misma escena, pero se traducen en una melancolía que conduce a un desengaño en una línea parecida a la barroca. Esta palabra aflora en boca de las dos interlocutoras:

*ISMERIA*

.....  
*Desengaño cruel me diste. Y cuánto  
con aquel desengaño, y con tu muerte,  
de lo que es nuestra vida desengañas,  
obras deben decillo, no palabras.*

*DELBORA*

*Aunque desengañada de ser mío,  
vivir quisiera en cualquier forma tuya,  
como vivieras tú. Pero tú muerto  
y yo, triste, en tan triste vida viva,  
desengañada estoy, que no en palabras  
el remedio consiste de estos daños.*

*ISMERIA*

.....  
*¿en qué os habéis resuelto? En humo, en viento.*

*¿En qué os habéis resuelto? En desengaño*

*que al alma dais con que remedie engaños.*

El verdadero lance patético se produce en las dos últimas escenas del acto quinto. En presencia de Yarbás se encuentran los cortesanos de Cartago: Magordio, Clenardo, Fenicio, Falerio e incluso el Coro. Han llegado todos a la puerta de la habitación privada de la Reina y Yarbás da la orden de que se abra. La escena que presencian es sobrecogedora, produce en el ánimo de los presentes temor y en la escena siguiente, Ismeria y Delbora van a sentir una profunda compasión por su señora muerta. Veamos la escena primera:

*CORO*

*¡Eterno Dios! ¿Qué es lo que aquí parece?*

*YARBAS*

*¡Padre piadoso, Jove eterno y alto!*

*¿Qué espectáculo es este que me muestras*

*en tu sagrado templo, do venía*

*por gozo inmenso y por inmensa gloria?*

*¿Es aquesta mi esposa? ¿Es esta Dido,*

*la tanto deseada por Yarbás,*

*la tan hermosa y tan discreta? Amigos,*

*¿qué me decís? ¿Es vuestra reina aquésta?*

*MAGORDIO*

*Según vemos, señor, ni nuestra reina,*



*ni Dido, ni tu esposa deseada  
es ésta ya, sino visión horrible  
de airada muerte horrenda y repentina.*

*CLENARDO*

*Visión llena de grima y de tormento.*

*FENICIO*

*Visión de amargo llanto y duelo llena.*

*FALERIO*

*Visión llena de horror, llena de espanto.*

A todos los cortesanos y al propio rey no sólo ha producido temor lo que están contemplando, sino que podemos afirmar que se da un grado más allá, es terror cuanto se ha apoderado de su alma, observando algo insólito e inesperado.

A continuación, aparecen en escena Ismeria y Delbora, para quienes la visión de la Reina muerta causa compasión en sus almas, quizá porque hubo una serie de señales, especialmente el suspiro que las había puesto sobreaviso. Los lamentos de ambas ponen el colofón a tan aterradora escena. Ismeria entiende ahora la reticencia de Elisa a confiarle su secreto:

*¿A mí sola se encubre  
la muerte de mi reina?  
¿A mí sola se veda  
el ver mi reina muerta?  
¡Elisa, reina mía,  
señora mía amada!*

*¿Es aquéste el secreto,  
¡ay de mí!, que encubristes  
desta que tanto amastes?  
¿Es ésta la respuesta,  
¡ay de mí!, prometida  
que, ya no respondiendo,  
me dais a la pregunta  
que con temor tan grande,  
que con tan gran recelo,  
¡ay, de mí, triste!, os hice  
cuando, tan congojada,  
aqueste matrimonio  
que habéis hecho tan fiero  
con la sangrienta muerte  
andábades tratando?  
¿Es ésta mi señora?  
¿Es aquésta mi reina,  
de mí tanto querida,  
y que tanto me amaba?  
¡Ay, de mí, desdichada!  
¡Ay, ay de mí, mezquina!*

Por su parte Delbora dice lo siguiente:

*¡Ay, desdichada reina,  
al punto que en el punto*

*de mayor suerte y dicha  
yo triste te juzgara!  
¡Ay, Ismeria querida,  
muestra aquí tu cordura!,  
comigo te consuela,  
que puedo ser consuelo  
a cuantas desdichadas  
tiene este falso mundo.*

En estos dos lances patéticos todo se produce fuera de la escena o no es contemplado directamente por el espectador y los personajes como ocurre con el suicidio de Elisa. Por lo tanto, nuestra tragedia se ajusta a los preceptos clásicos. Es propio del acto trágico que las muertes o las escenas sangrientas no se produzcan en escena, pues el lance patético debe proceder del sufrimiento mismo y no de sus manifestaciones. Éste es el mejor medio para conseguir la compasión y el temor. Leamos a Aristóteles:

*[...] el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo.*

Y a Horacio:

*[...] las cosas captadas por los oídos conmueven los ánimos más débilmente que las que se ofrecen a la objetividad de los ojos y a la inmediata inteligencia del espectador. Ahora bien, no saques a la escena lo que deba ocurrir entre bastidores [...]. Que Medea no despedace a sus hijos delante del público, ni el impío Atreo cocine*

*a la vista entrañas humanas; que tampoco Procne se transforme en ave, ni Cadmo en serpiente. Todo lo que se me presenta así, me produce un incrédulo desprecio.*

Pinciano está plenamente de acuerdo con estos preceptos, por eso no es extraño que en su *Philosophia Antigua Poética* encontremos, a propósito de esta cuestión, la misma alusión a Medea y a la conveniencia de que no despedace a sus hijos en público que hallamos en Horacio.

Para este teórico del siglo XVI, toda tragedia debe ser imitadora de acontecimientos capaces de perturbar y quietar el ánimo del lector. Perturbar el alma del oyente para provocar en él espanto y conmiseración, afectos sinónimos del temor y la compasión de los que habla Aristóteles. Y, una vez perturbado el ánimo, la acción imitada debe conseguir también quietarlo para que ahonde en él la enseñanza que se intenta transmitir. Leamos el pasaje completo, aunque sólo nos interese lo referido a la tragedia:

*[...] toda buen fábula debe perturbar y alborotar al ánimo de dos maneras: por espanto y conmiseración, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y dithirámbicas. Y debe también quietar al ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la una y la otra perturbación.*

Pinciano profundiza en el temor y la compasión, por un lado, enumerando las virtudes y pasiones más comunes susceptibles de ser abrigadas por el ser humano y, por otro, preguntándose cómo una acción puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones, cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor. A lo que responde:

*[...] porque, con el ver un Príamo, y una Écuba, y un Hector, y un Ulyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosa y desastres, y, aunque por la compassión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas después pierde el miedo y*

*temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos y hace reflexión en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y, de aquí, luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte para su casa, también lo será en la ajena; y de la ajena miseria no sentirá compasión tanta.*

Ser una persona compasiva es una virtud, pero Pinciano no está hablando de no sentir este afecto, sino de suavizarlo mediante la reflexión tal y como queda expuesto en el pasaje anterior, puesto que una ternura y compasión excesivas traen consigo muchos inconvenientes, mientras que de la fortaleza que defiende aquí el teórico ninguno o muy pocos. Por eso el preceptista apostilla:

*Entero, y no muy compasivo, conviene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia.*

Cascales, por su parte, acerca del temor y la compasión dice que

*[...] el Poeta tragico por medio de la misericordia y miedo limpia los animos de las pasiones.*

El temor y la compasión se producen a lo largo de los acontecimientos teatralizados fruto de la mimesis. No sólo afecta a los actores en su papel de intérpretes sino a los espectadores en cuanto participan de los acontecimientos dramáticos representados.

En la tragedia que nos ocupa la compasión predomina sobre el temor. Sentimos compasión por la Reina al ver que estando sometida a un juramento de fidelidad, por razón de estado, tiene que quebrantarlo provocando revuelo en los cortesanos sabedores de la promesa hecha a su marido. También sentimos compasión por las vicisitudes que le acaecieron a lo largo del viaje, por el estado de postración en que se

encontró a la muerte de su amado Siqueo, por el ensañamiento del hermano que, al ver en ella una rival, trata de eliminarla violentamente.

Es verdad que estos acontecimientos no aparecen en escena, son contados al espectador, pero un mínimo de sensibilidad supone un atractivo hacia la figura de la Reina. Su triunfo es más deseado cuanto mayor esfuerzo tuvo que realizar para conseguirlo. Todo esto lo vamos sintiendo y deduciendo de la narración de acontecimientos acaecidos antes del comienzo de la verdadera tragedia. Ya al comienzo de la misma, la exposición que hace la Reina de su vida excita los sentimientos y mueve el ánimo del espectador a sentir afinidad con sus propios problemas:

*El hado, que es un disponer divino  
que por secretas sendas, no entendidas  
del humano saber, corto y oscuro,  
lleva a los hombres a sus ciertos fines  
para que fueron en el mundo puestos  
por el gran hacedor de hombres y mundo,  
después de haber perdido, ¡ay, mi Siqueo!,  
un marido querido más que el alma  
por un hermano más cruel que un tigre,  
y haber pasado fugitiva, errante,  
por los peligros de mayor fatiga  
que la tierra y el mar al hombre ofrecen,  
como sabéis me trajo a aquesta tierra,*

.....

Dejando a un lado la fatigosa vida de Dido, minuciosamente contada a Delbora por Ismeria, es indudable que el momento culminante de la tragedia es cuando en presencia

de todos se expone a los espectadores, en discreta penumbra, el cuerpo yacente de la Reina acompañado del instrumento que le ha servido para quitarse la vida. Todos se quedan inmovilizados en torno al cuerpo de Elisa Dido, un terror o un temor profundo se ha apoderado de ellos al contemplar una escena jamás pensada por ninguno. En frases lapidarias muestran la impresión que tal acontecimiento les ha causado. Incluso, repuestos de la impresionante y macabra escena, finalmente Yrbas será quien mejor compendie lo que embarga a todos los circunstantes:

*Con esto yo, quietando el duelo inmenso  
que en la alma llevo impreso para siempre,  
será bien retirarme con mi gente.  
Esa puerta cerrad, y en paz te queda,  
hermoso cuerpo, de quien yo esperaba,  
¡ay, esperanzas falsas de la tierra!,  
la mayor paz que desear se puede,  
la cual se ha convertido en mayor guerra  
que la que por mi culpa causa ha sido  
de tan triste suceso y doloroso;  
guerra cual es al fin la que en sí tiene  
cuanto contiene el miserable mundo.*

Hay fuerza en estas palabras invitadoras a una profunda reflexión no sólo para los presentes en escena, sino para todos cuantos estén presenciando el espectáculo. Hay compasión y temor unidos en maridaje. Las palabras están estrechamente vinculadas con lo que el espectador está viendo en el escenario, siquiera en la lejanía.

La última intervención del coro contribuye no sólo a sentir y a pensar acerca del acontecimiento final de la tragedia, sino que encierra una lección causadora de temor a través de un léxico negativo en continuo crescendo: *mudanza, terrible muerte, hiel,*

*amarga, vida corta, miserias, lástimas*, hasta esta visión negativa de la virtud tan necesaria al hombre:

*¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!*

Hay dos acontecimientos o actos que mueven a compasión. Nos referimos a las historias personales de Seleuco y Carquedonio, quienes están junto a la Reina desde el primer momento, salen con ella de Tiro y los vemos en Cartago como personajes privilegiados en el entorno real. Ellos son los que ponen todo su empeño y poder en que no se cumpla la decisión de la soberana. Sabemos que no es gratuita su oposición, ya que ambos manifiestan estar profundamente enamorados de Dido y albergan la falsa esperanza de casarse con ella.

Este imposible tiene que mover a compasión a los espectadores dado que el sacrificio que han hecho parece merecedor de alguna recompensa. Sabemos algo más tarde que dos damas de la corte están enamoradas de ellos. Ismeria se siente atraída por Seleuco y Delbora por Carquedonio. Especialmente esta última es digna de compasión. Fue a enamorarse de quien había matado a su familia, destruido su ciudad y la había reducido a la esclavitud.

Es también digna de compasión la muerte de ambos en el campo de batalla, tratando por medio de las armas de oponerse al poder de Yarbás, a su pretensión de matrimonio. El planto puesto en boca de cada una de sus imposibles amantes compendia mejor que nada cuanto venimos afirmando. Ya hemos recurrido a él para otra intención pero conviene tenerlo presente en esta circunstancia. Lamentos de Ismeria:

.....  
*¡Ay, Seleuco infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclisado!*



*¡Ay, Seleuco infelice!*

Planto de Delbora:

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa  
que en un punto su luz muestra y esconde!  
¡Ay, Carquedonio, desdichado tanto!*

No quedaría completa esta visión si no nos acercáramos a la situación anímica en la que quedan ambas jóvenes tras el planto con el que cierran sus intervenciones. Hay una especie de resignación, de expresión de un yo dolorido que obliga a los espectadores a sentir conmiseración del estado de ambas. Nos manifiesta Delbora:

*Y aunque tu viva luz, cual de cometa,  
fue siempre triste para mí y doliente,  
como el verte, el no verte me es lloroso.*

Por su parte Ismeria se sincera de este modo:

*Diome fiero dolor tu desengaño,  
pero más fiero me le da tu muerte.  
Desengaño cruel me diste. Y cuánto  
con aquel desengaño, y con tu muerte,  
de lo que es nuestra vida desengañas,  
obras deben decillo, no palabras.*

Finalmente, sentimos profundamente la situación en la que quedan, ya sin esperanza, en soledad, que con la desaparición de la Reina, soporte de ambas, se hará más terrible. Afirma Ismeria:

.....  
*¿en qué os habéis resuelto? En humo, en viento.  
¿En qué os habéis resuelto? En desengaño  
que al alma dais con que remedie engaños.*

En cuanto a Delbora, recuerda un episodio pasado en contrapunto con la situación presente:

*Padres, deudos, hacienda, estado, imperio,  
libertad, bien mayor que todos estos,  
perdí cuando gané tu amada vista,  
con que me pareció no perder nada.  
Ahora, que ésta pierdo, me parece  
que pierdo todo aquello y todo cuanto  
bien puede haber en este falso mundo,  
cuyo bien es cual él tan falso cuanto,  
por lo que a mí me dió y me quita, puedo  
tan claramente ver, con que bien debo  
desengañarme y remediar engaños.*

Esta teoría del desengaño expuesta por ambas mujeres, nos lleva a pensar en la época de Virués, cuando empezaban a verse signos de cansancio en la sociedad española y que dentro de la creación literaria, fruto de esas vivencias, nos sentimos a un paso de la visión pesimista y llena de acusados contrastes que haría las delicias de los barrocos.

Hemos visto cómo tanto la acción principal como la secundaria contienen todos los elementos que conducen al temor y a la compasión; teniendo en cuenta que en esta tragedia la compasión domina sobre el temor y sólo al final se unen ambos.

### 3. 1. 6. Personaje intermedio

En cuanto al tipo de personaje capaz de suscitar temor y compasión, Aristóteles afirma:

*[...] el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad[...]*

Pinciano también considera que el tipo de persona más apta para ser protagonista de una tragedia es la que se halla a medio camino, la persona intermedia, es decir, la que no es ni buena ni mala, sino

*de tal condición que, por algún error haya caído en alguna desventura y miseria especial.*

Cascales también afirma que solamente el personaje intermedio es el apto para mover el ánimo a misericordia. Es decir, aquél que padece por algún pecado hecho sin malicia, por imprudencia y por algún error. Leamos el siguiente pasaje:

*[...] las personas que son en parte buenas, y en parte malas, son aptas para mover a misericordia y miedo, y es porque le parece al oyente, que aunque el que padece, merece pena, pero no tanta, ni tan grave; y esta justicia mezclada con el rigor y gravedad de la pena, induce aquel horror y compasión que es necesario en la Tragedia.*

Dido, como personaje, responde al prototipo de personaje intermedio, puesto que el problema que le afecta y provoca su tragedia tiene su origen en un yerro, el mantenimiento de una promesa lejana que las circunstancias actuales no le van a permitir mantener. Y esta lucha es la que va a producir la catástrofe final en la que a la compasión suscitada en los espectadores se une, como hemos dicho antes, el temor.

La compasión está íntimamente vinculada a la estructura de los acontecimientos, pero el resultado final, que es el que provoca el temor, nace del espectáculo, es decir, la contemplación del cadáver de la Reina.

Igualmente responde al concepto de personaje intermedio las dos parejas de frustrados enamorados y ocurre algo parecido a lo que hemos señalado para la acción principal, pues hay un yerro que afecta tanto a Seleuco como a Carquedonio. Consiste en haber puesto sus ojos en la soberana, lo que les ciega y provoca, por un lado, que no puedan mantener una relación con Ismeria y Delbora y, por otro, que se enfrenten a las tropas de Yrbarbas perdiendo la vida. Este último acontecimiento suscita compasión en los personajes y en los espectadores. Muy oportunas son estas palabras de Ismeria a propósito del yerro de estos dos personajes:

.....  
*¡Yerros notables, pero al fin causados  
por el padre de yerros y miserias!*

Aristóteles también se refiere a la relación que tiene que haber entre las personas implicadas en el desarrollo de la acción. Establece tres posibilidades:

*Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro.*

Pinciano, siguiendo a Aristóteles, afirma que deben buscarse situaciones entre personas amigas porque son las más trágicas y, por consiguiente, las que producen en mayor grado la compasión y el temor inherentes a la tragedia:

*[...] de las maneras que hay de acontecimientos miserables y mortales, el que mata al amigo es mucho más trágico.*

Cascales manifiesta que el pecado que comete el personaje intermedio debe ser muy grave y enorme porque si el pecado fuera leve la conmiseración sería poca. Por eso la muerte debe producirse dentro de la familia, de padre a hijo o viceversa, de hermano a hermano, porque siendo grande el amor que se deben profesar, el pecado sería gravísimo y movería a conmiseración y terror.

Entre las personas amigas, Aristóteles incluye las que se relacionan por consanguinidad, es decir, entre ellas existen lazos familiares, que es lo que creemos que se produce en esta tragedia, puesto que en el origen de la misma hay un esposo que es asesinado y un hermano que está dispuesto a eliminar a Dido. Y algo parecido podemos pensar acerca de los personajes de la acción secundaria, pero haciendo la salvedad de que en origen Delbora y Carquedonio son enemigos, siendo el amor el encargado de eliminar este obstáculo. Por tanto, las acciones se producen entre amigos y esto nos conduce a que la tragedia sea más honda y, al mismo tiempo, facilita enormemente la existencia de la compasión y el temor.

Finalmente, el teórico griego dice que cuando un lance es producido entre personas amigas da lugar a cuatro situaciones distintas o bien que se puede resolver de cuatro modos diferentes:

- Estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla.
- Ejecutar la acción.
- Ejecutar la acción sin conocer al otro y reconocerlo después de ejecutarla.
- Comenzar a ejecutar la acción sin conocimiento, pero antes de concluir, se produce el reconocimiento y, por consiguiente, la acción no termina de llevarse a cabo.

Pinciano ordena las cuatro posibilidades de otro modo:

- Estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla.
- Ejecutar la acción sabiendo a quien se mata.
- Comenzar a ejecutar la acción sin conocimiento, pero antes de concluirla se produce la agnición y, por tanto, la acción no termina de llevarse a cabo.
- Ejecutar la acción sin conocer al otro y, después de ejecutarla, reconocerlo.

Para este teórico del siglo XVI la cuarta posibilidad es la más trágica y deleitosa de todas.

Cascales también afirma que hay cuatro modos de acción trágica:

- Cometer un delito sabiendo lo que se hace.
- Cometer un pecado grave con ignorancia.
- Cuando por ignorancia uno va a cometer un delito pero es avisado con tiempo.
- Cuando sabiendo comete la acción y no la acaba.

El mejor modo es, sin lugar a dudas, -dice Cascales- cuando media la ignorancia:

*[...] de estos quatro modos el mejor y mas tragico es, hacer el pecado con ignorancia; después de este, acometer el pecado con ignorancia, y en reconociendole abstenerse de él. En tercer grado viene hacer el pecado con sabiduría. El cuarto y peor modo es, intentar el pecado con sabiduría dél, y no efectuarle.*

En nuestra tragedia, hemos de aplicar el punto segundo, esto es, la ejecución de la acción, puesto que el lance patético se produce con el suicidio de Dido. Y, en el caso de la acción secundaria, ocurre lo mismo, la muerte de Seleuco y Carquedonio en su enfrentamiento con las tropas de Yarbas.

Creemos, en suma, que en la medida de sus posibilidades Virués mantiene aspectos claves en el desenvolvimiento de la fábula y recuerda la exposición más o menos pormenorizada hecha por Aristóteles de la agnición, peripecia, lance patético, compasión, temor, e incluso yerro. No nos engañaba el autor cuando nos manifiesta con cierto orgullo que esta tragedia está escrita de acuerdo con los preceptos clásicos.

## **3. 2. Caracteres**

### **3. 2. 1. Visión de conjunto**

Es conveniente dar una visión general de los caracteres antes de que apliquemos los conceptos de los preceptistas referidos a esta cuestión.

La lectura de la obra nos puede llevar a conclusiones contradictorias. Por ejemplo, no dudamos de que el verdadero protagonista de la tragedia es la Reina, sin embargo su aparición en escena es muy escasa; otros personajes ocupan las tablas con más tiempo y dedicación. Ahora bien, todo cuanto acaece está relacionado con ella, con su historia y su presente actuación. Pese al ocultamiento real de su persona toda la obra está escrita por y para ella. Cuanto acontece en el escenario está presidido por su recuerdo, sus hazañas, su pensamiento, sus silencios y sus reticencias a desvelar su inmediato futuro.

Todo lo sabemos de la Reina. Su historia personal en la lejana Tiro, los problemas habidos en la Corte con su hermano, su casamiento con Siqueo, la muerte alevosa de éste, las recomendaciones de su espectro, la preparación de una flota para escapar del asedio de su hermano, el viaje a la futura Cartago, las vicisitudes ocurridas en el mismo; la parada casi obligada en Chipre. Finalmente, la llegada al norte de África, a los dominios del rey Yarbas, la fundación de la ciudad y los problemas que se van a derivar en su nuevo y definitivo asiento.

Todo esto constituye la historia externa de Dido. La vamos a saber a lo largo del desarrollo de la obra y por distintos personajes que estuvieron desde el primer momento en estrecho contacto con ella, unos con mayor intimidad como Ismeria, otros por motivos políticos o militares, como Seleuco y Carquedonio. Por eso lo que estamos viviendo a lo largo del desenvolvimiento de la tragedia es el presente y Elisa es más un ser pensante que un ser actuante. Le es necesario todo el arte de la política y su dignidad de reina ante los problemas que se le avecinan. Son ellos los que constituyen el meollo de la obra. Una lucha, en principio incruenta, entre una creencia íntima con marchamo de promesa y la razón de estado.

Tampoco es Dido muy propensa a revelar su estado de ánimo; lo hace con cierta reticencia y pudor hasta el punto de que nadie fue capaz de descubrir la decisión tomada. Todos sabían que encerraba un halo de misterio en cuyo desarrollo anidaba el infortunio, pero no podían prever la catástrofe a la que ella misma se iba a conducir. Sabemos más de la Reina por quienes la rodean, especialmente Ismeria y Delbora, y esto es verdad y ha de ser así para que se cumpla uno de los requisitos de la tragedia, la unidad de acción.

En efecto, Elisa Dido es una mujer que no está dotada de instinto maternal, carece de un sentimiento profundo; el lirismo tiene muy poco que ver con ella. La poca feminidad de las tres mujeres que aparecen en la obra dicen que es imputable al autor, pues en sus otras tragedias sus personajes femeninos carecen de esa ladera afectiva imputable a la mujer. Pero esto no nos parece un defecto sino una necesidad de la obra. Dido es una mujer educada en la corte, hija del rey de Tiro, casada con un sacerdote, a la que el infortunio pone en un trance difícil, en el cual no se podía andar con contemplaciones ni debilidades, pues se jugaba no sólo el porvenir, sino la vida. El destino le había reservado proyectos importantes y no tenía más remedio que estar a la altura de las circunstancias<sup>1313</sup>.

Tampoco le fue fácil el viaje por mar. En primer lugar iba a un sitio desconocido, tuvo que ingeniárselas para que nadie se diera cuenta de que con ella iba un gran tesoro, posiblemente codiciado por marineros y soldados. Y todo esto endurece el carácter y lo predispone a grandes cosas, entre otras a sacrificios de la propia persona; alejándola del sentimentalismo o de cualquier actitud romántica, aunque el amor desempeñe en la tragedia un papel muy importante, o al menos una clase de amor. Dido es, por lo tanto, un personaje narrativo no lírico. Pertenece a una etapa heroica de la historia de su pueblo y como heroína es sentida por quienes se acercaron a su figura antes de que apareciera el personaje creado por Virgilio, dominado por otras pretensiones muy alejadas del original.

Su vida tiene estrechas relaciones con las figuras femeninas creadas por la tradición helénica y rescatada por los trágicos, sobre todo aquellas que o son hijas de reyes o esposas de héroes. Suelen estar a la altura de su compromiso social. Dido, acabamos de

---

<sup>1313</sup> Cfr. HERMENEGILDO, A. «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués», *Crítica Hispánica. Teatro y poder*, ed. F. RUIZ RAMÓN, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University, XVI, 1994, 1, pp. 11-30. VEILLEUX-CORDEAUX, J. *La mujer española del siglo XVI y el teatro de Cristóbal de Virués*, tesis defendida en la Universidad de Montreal, Montreal 1976.



decirlo, está hecha de la misma pasta; es más, la soledad es una condición exigida por la vida, y en la soledad no se forja un carácter dominado por una visión poética de la realidad, sino una personalidad dispuesta a enfrentarse con los problemas derivados de su condición. Como guía de un pueblo, ha de dedicar todo su esfuerzo a conseguir su felicidad, llevar a buen puerto la tarea que se había echado encima. Es más un personaje épico que lírico, a pesar de que en un momento determinado de su vida también el amor desempeñó en ella un papel importante. El recuerdo de su marido asesinado marcará su existencia y la empujará a actuar en consecuencia.

Hasta cierto punto es su esposo quien encauza su vida futura y marca su destino. Quizá por esto le juró fidelidad eterna y fuera la castidad la virtud vertebradora de su existencia. Dada su condición de mujer y en circunstancias difíciles, no tiene más remedio que hacer valer su autoridad. Esto lo vemos en diversos pasajes de la obra y sus palabras nos pueden parecer duras y reveladoras de su modo de ser, pero en otras ocasiones, hablando con Ismeria y recordando a Siqueo, una efusión efímera, mas así debe ser para que su conducta rectilínea nos lleve al final deseado por toda tragedia.

La primera intervención de Dido peca de excesiva sequedad; va al grano y no se anda con subterfugios; es como si pareciera asentar su autoridad sobre todos y su voz no fuera discutida. Ordena que se retire la guardia, convoca a su consejo y se prepara para recibir al embajador de Yarbás y dar respuesta a su misiva. Sin embargo y en aparte, desvela algo de lo que pasa por su corazón, (*¡Triste embajada y más triste respuesta!*), cuando todavía el espectador no sabe de que se trata. En largo parlamento aparecen dispersas ideas que encontrarán su desarrollo en ulteriores escenas. La Reina habla del destino como algo inexplicable, fuera de su comprensión por proceder de la divinidad y que indudablemente marca a los hombres sin saber muy bien porqué. De nuevo vuelve a aparecer la sobriedad en su persona y también la dignidad de reina. Ante el asombro y el murmurar de todos por su decisión, corta radicalmente las hablillas sin dar otra explicación:

*Basta, ¿qué es aquesto?*

*¿En mi presencia así se habla? ¿Cuándo*

*hablastes desa suerte en mi presencia?*

*Por nuevos accidentes que sucedan*

*no dejo yo de ser la misma Elisa.*

*Elisa Dido soy.*

Es decir, con sólo su nombre manifiesta la dignidad de que está investida. Poco después se humaniza y quiere enmendar la dureza de sus palabras recomendando a todos que reflexionen sobre la decisión que ha tomado, dicha de viva voz a Abenamida.

En el acto segundo Dido no está en escena. Su actitud lo llena todo. Está presente por ausencia y a través de las palabras de otros personajes, especialmente Ismeria y Delbora. Volverá a aparecer en el acto tercero para recibir las ofrendas de su prometido. Una vez que el embajador se marcha queda con Ismeria a la que se confía, pero sin revelarle su última decisión. De nuevo aparece el mundo como lugar de llanto e infelicidad, al menos para ella que debe admitir algo que repugna a su conciencia. No tiene más remedio que aceptar su destino porque:

.....  
*Pero otra fe, pero otro amor más fuerte  
mandan, obligan, fuerzan que así sea.*

Evocando a su marido, sobre todo recordando la fe *debida / a mi amor y a tu amor*, pudiéramos estar tentados a creer que estamos ante una tragedia amorosa. No es así. Elisa revela su amor a Siqueo toda vez que éste ha muerto. Sus relaciones con él las desconocemos, pero no debieron ser muy prolongadas a causa del asesinato ordenado por su hermano. Siqueo es un recuerdo y una promesa que debe ser cumplida. La figura real de la Reina se nos escamotea en los dos últimos actos, si bien se está hablando constantemente de ella, hasta el punto de que su historia externa la conocemos hasta en los más mínimos detalles.

También se constituye en tema batallón la actitud de la Reina que se torna incomprensible para los de su corte. No entienden la facilidad con la que se ha prometido con Yarbás, el encierro en su cámara del Templo, algún que otro suspiro

que se oye a través de la puerta. Sus más allegadas, Ismeria y Delbora, sospechan que va a tomar una decisión conductora al infortunio. Son innumerables los pasajes en los que ambas emplean un léxico negativo, luctuoso, para un acontecimiento que prevén trágico.

Forman parte del entramado de la obra las relaciones entre dos parejas que nunca llegaron a encontrarse de verdad. Las relaciones de Seleuco con Ismeria y de Delbora con Carquedonio son necesarias para establecer un nexo complejo con la Reina. Es una historia amorosa a tres bandas. Tanto Seleuco como Carquedonio estaban enamorados de Dido. Nunca le habían declarado su amor, pero creían que en algún momento se les presentaría la ocasión de revelar su alma a la soberana. Por su parte las dos jóvenes están enamoradas de ellos y no pueden ser correspondidas, se interpone entre todos la poderosa sombra de Elisa que como un destino fatal los ha condenado al fracaso.

En las dos mujeres se funden dos caminos entrecruzados, por un lado la presencia de la Reina y su problema no confesado, por otro la imposibilidad de llevar a buen puerto su amor. En este sentido, estamos también dentro del espíritu de la tragedia. El destino no sólo condiciona a la Reina y le impone una sola vía, sino que también deja en el aire todas las ilusiones de las jóvenes. No pueden tener un final feliz, ya que su razón de ser y sobre todo de existir es Dido y por lo tanto han de seguir su mismo camino.

Ismeria conoce bien a su soberana; ha estado junto a ella en las duras y en las maduras; como camarera ha gozado de su intimidad y conoce en profundidad a quien sirve, de ahí su extrañeza cuando no la hace confidente de la solución final. Es ella quien tiene palabras más premonitorias que va dejando caer a lo largo de sus intervenciones. Por su parte Delbora, llevada a Tiro en su condición de esclava, es necesaria para que la primera vaya contando, a requerimiento de la segunda, la historia de Dido que no puede aparecer en escena. Y, a su vez, Delbora es personaje obligado para explicar la razón de su enamoramiento. Carquedonio la había hecho prisionera y de este contacto nace su pasión por él.

Todos los estudiosos que se han acercado al teatro de Virués reconocen el papel que le ha asignado a la mujer, haciéndola centro del devenir de sus obras; casi todas cortadas por el mismo patrón, aunque con intereses distintos. El desenfreno y el ansia de libertad, cuando no de libertinaje, presiden la actuación de Semíramis, la violencia

sin límites domina a Casandra, la desmedida ambición a Flaminia. Las que más se parecen entre sí son Marcela y Dido, mejor caracterizada esta última en su papel de víctima del destino. Parecen, con todas las limitaciones que queramos poner, más humanas y próximas al ideal de mujer que las anteriores.

La pareja masculina protagonista está dominada por la ciega pasión del amor. Creyéndose merecedores a la mano de Elisa, toda su actuación gira en torno a esta posibilidad. Su terquedad les va a perder. Quizá no fueran debidamente conscientes de que en la tesitura en la que se encontraba la Reina no tenían opción a su mano. El fatum los había marcado y privado de razón cuando sin pensárselo dos veces se lanzan a una empresa desmesurada para sus fuerzas. El espíritu de la tragedia aleteaba, sin lugar a dudas, en sus intervenciones hasta el final dramático previsto. A los ojos del pueblo podrían aparecer como salvaguardia de Cartago y del honor de la Reina, sin embargo Ismeria y Delbora conocían la verdadera razón de su enfrentamiento con las fuerzas de Yarbas.

En sus bocas aparecen el infortunio, la desgracia, la tristeza, la infelicidad, como elementos integrantes de sus vidas y se mueven dominados por una visión muy negativa de su misión en el nuevo reino construido. No aceptan el amor sincero puesto en boca de las dos muchachas, porque una pasión amorosa superior se había apoderado de ellos. Quizá sea el amor el motor móvil de sus existencias en el momento presente, tal vez la desmesurada ambición en gozar del favor íntimo de Dido. No hay demasiadas lágrimas a sus muertes. La retórica resta sentimiento al dolor, y los ayes de las jóvenes, brevísimos, no compensan el sacrificio de sus vidas. Acaso porque no la han ofrendado por ellas, sino por una rival indiferente.

Los otros personajes pasan meteóricamente por el drama. Es muy difícil caracterizarlos porque no desempeñan un papel continuado y relevante. Abenamida, embajador, mantiene con dignidad su papel, pero solamente se limita a transmitir las exigencias de su señor. No tiene vida propia, ni participa de los problemas de Cartago que por otra parte, al no ser su patria, tenían muy poco que ver con él. El mismo nombre, semiárabe, no encaja con los más clásicos de Seleuco, Elisa, Falerio, Clenardo, Magordio. Sus intervenciones son contadas, y solamente en un momento, cuando el desastre acaecido a las tropas de Carquedonio y Seleuco, lo vemos apartarse de la misión encomendada.

Algo parecido le sucede al rey Yrbas. Se habla de él a lo largo de la tragedia; conocemos sus exigencias desde el principio, pero no aparece en escena hasta el final. Los espectadores saben perfectamente que sus tropas tenían puesto cerco a la ciudad de Cartago y que la única condición para levantarlo era que su Reina lo aceptase como esposo. Todo esto lo sabemos por terceras personas. Nadie ha visto la cara al rey y solamente al llegar al acto quinto dominará la escena. En efecto, los cortesanos preparan minuciosamente su entrada en Cartago y el acceso al Templo de Júpiter donde le espera quien va a ser su esposa.

Imponente nos parece su reacción ante el cadáver de la Reina. Benévola su actitud, concediendo el perdón a los habitantes de la ciudad y dejándolos en paz. Las palabras de reconocimiento y la propuesta final con la deificación de Dido demuestran un espíritu noble. Se nos presenta como un rey de tragedia que sabe sobreponerse a la adversidad y en progresiva humanización a partir del descenso final. Sin embargo no puede decirse que desempeñe un papel protagonista y debió haberlo sido, pues al fin y al cabo es el antagonista de la Reina y el espectador mantiene la esperanza de que finalmente sea el esposo de Dido o al menos el autor le hubiese reservado una actuación más extensa a lo largo de la obra. Sabemos que es una tragedia y que alguien importante tenía que sacrificarse por el bienestar de la ciudad, pero no es menos cierto que durante muchas escenas la figura del rey permanece en discreta penumbra.

Muy importantes son las intervenciones del coro. A ellos están reservados la interpretación de numerosos hechos y las conclusiones que el espectador debe sacar de los acontecimientos acaecidos en escena. Es en ellos donde se refugia algunas de las pinceladas senequistas presentes en la obra. Al final del acto primero, la petición se formula a la *Divina providencia*, a la que se le pide que encauce las pasiones desenfrenadas de los hombres para que no los lleve a un final desastroso. El coro se hace intérprete de la tesitura en la que se encuentra la Reina, a caballo entre el recuerdo y la promesa hecha a su marido y la necesidad de satisfacer la pasión que se había apoderado del rey Yrbas. Los apóstrofes finales reflejan con certero tino los acontecimientos desarrollados en el acto primero:

*¡Oh, míseros mortales,  
a cuán graves pasiones*

*está sujeta nuestra corta vida!*

Se apunta la brevedad de la vida humana y la inutilidad de las pasiones. Precisa es la metonimia con la que se designa al hombre, que encuentra a lo largo de la intervención del coro una espléndida exposición de lo que es su vida.

Al final del acto segundo el papel del coro está reservado para poner las cosas en su sitio cuando el hombre está dominado por la pasión amorosa. Tiene palabras violentas contra el tirano amor que encadena a los hombres. En el entresijo de la tragedia el amor desempeña su papel asignado y, aunque no aparecen atisbos de una pasión amorosa desenfrenada, no es menos cierto que la ruina que se cernía sobre Cartago o su salvación dependía del sí o del no de la Reina a las exigencias de Yrbas. Solamente la virtud divina podía poner un poco de orden y refrenar los impulsos del niño ciego. El mismo papel que desempeña la pasión en la primera intervención lo tiene aquí el amor humano no refrenado por la reflexión o por una actuación ética del comportamiento.

La intervención del coro en el acto tercero es una continuidad del contenido en su anterior monólogo. Aquí solamente se anatematiza al amor en cuanto es un componente de la naturaleza humana. Son palabras violentas y terribles. Ya no se refiere a una visión humanizada del amor, sino a la tiranía a la que somete a quien esté dominado por él:

*padre de justas penas y dolores,*

*castigo de sí mismo,*

*abismo de su abismo,*

*inmensa confusión de sinsabores,*

*ira, sospecha, espanto,*

*eterno precipicio, eterno llanto.*

Parece que hemos vuelto a las cárceles de amor donde el ser humano se encontraba aherrojado y padecían sin cuento los amadores del siglo XV. Sin embargo, una vez

más el autor nos propone una solución o cuando menos un lenitivo: la petición al gran Padre de clemencia para que libre al hombre de tamaña cadena.

En el acto cuarto encontramos dos intervenciones del coro. En la primera, mantiene un diálogo con Ismeria y Delbora. Les anuncia a ambas jóvenes que numerosa gente acompaña al embajador Abenamida. La cuestión debe ser importante y la resuelve el corifeo no sin dejar caer su nota de incertidumbre. Anuncia que la Reina va a casarse con Yarbas. Tras una serie de breves escenas en las que llevan la voz cantante el embajador y Pirro, reaparece para poner punto final al acto.

De nuevo arremete contra el amor. Pero lo hace de manera distinta, ya que poco antes se ha anunciado la boda de la Reina. El coro sabe de antemano que la decisión de Dido es forzada, motivada por unas circunstancias en las que prevalece la razón de estado y por eso encontramos versos duros, epítetos violentos como en el verso primero, *Furia de amor airada*. Viene a decir que es muy difícil librarse del amor y más en este caso, si puede llamarse amor la renuncia de Elisa a su estado de viudez. Lamenta el coro el poder del amor y su efecto devastador:

*Al cuerpo, al alma, al suelo, al cielo injuria  
esta, del torpe amor, horrenda furia.*

Con una brevísima intervención del coro se cierra el acto quinto y se da fin a la obra. Ya se ha producido la muerte de la Reina. Todos se retiran dominados por el horror de tal tragedia y el coro no tiene más remedio que hacer reflexionar al hombre que no todo sale como lo ha planeado. Que las esperanzas puestas en determinadas situaciones se tuercen sin solución posible. No queda más que la soledad para los sobrevivientes. Por eso los dos últimos versos encierran todo un mensaje sobre los proyectos de los hombres:

*¡Ay, esperanza humana,  
falsa, mudable, ciega, injusta y vana!*

La pasión desmedida, el amor sin límite, la brevedad de la vida, la muerte, la inestabilidad de la esperanza, son las lecciones que el espectador podía y debía sacar de los avatares representados. El recuerdo de la doctrina de Séneca, tal vez superficial, el conocimiento de sus tragedias, aunque fuera a través de lecturas italianas, dejan su huella como sencilla reflexión. No fue inútil la muerte sacrificial de la Reina. También podemos pensar que Virués quiso retratar a una soberana preocupada por sus súbditos. Al fin y al cabo su inmólación fue para salvar a Cartago y aunque algunos cortesanos no podían o no querían comprender la tesitura de la Reina, tuvo la suficiente autoridad para acallar todas las hablillas que su decisión había suscitado.

### 3. 2. 2. Cualidades de los caracteres

Aristóteles define el carácter con estas palabras:

*Llamo [...] caracteres a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales.*

Cuando el teórico habla de actuar, no se refiere a los actores que en escena representan la tragedia, sino a los personajes encarnados en los actores.

En otro momento profundiza en los caracteres llegando a la siguiente conclusión:

*Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla.*

Deducimos de sus palabras que hay razonamientos que no pueden manifestar carácter. Es lo que le ocurre a los científicos y los objetivos.

Establecida la definición del carácter, nos dice que hay cuatro cualidades a las que el personaje debe aspirar:



*La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si [...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas.*

El carácter de Dido es bueno por la decisión que toma de casarse con Yarbas, evitando así la destrucción de una ciudad, cabeza de un reino, que tanto le había costado fundar y mantener. Ahora bien, esta decisión política se enfrenta a una decisión personal tomada mucho tiempo atrás de ser fiel a su esposo desde el momento en que éste se le aparece y le cuenta su asesinato. Por lo tanto, lo que es bueno en su condición de Reina y para el estado no lo es para Dido concebida como persona, la cual –como sabemos– había estado casada en Tiro con Siqueo, y era viuda del mismo en el momento presente. La única solución posible para salir airosa de esta doble situación es el suicidio, que ocupa las últimas escenas de la tragedia y que, siguiendo preceptos de la Antigüedad Clásica, el espectador no ve en escena.

Una cualidad relevante de los caracteres es que sean *semejantes*. Sin embargo, Aristóteles no nos dice en qué consiste dicha semejanza, sino en lo que no consiste. No encontramos ejemplos que puedan ilustrarnos acerca del carácter semejante o del disímil. Creemos que sigue siendo válida la interpretación de aquéllos que relacionan la semejanza del carácter con el personaje consagrado por la tradición. Así, al menos, lo cree García Yebra.

La tragedia de Virués se inscribe dentro de una de las dos direcciones que la creación literaria en torno a esta figura ha desarrollado a lo largo del tiempo. La dirección elegida por Virués es la que leemos en la historia de Pompeyo Trogo a través del epítome que sobre ella se hizo<sup>1314</sup> e ignora la dirección virgiliana, basada en los amores de Dido y Eneas.

En este sentido, el autor respeta todos los acontecimientos históricos, salvo la creación de cuatro personajes dramáticos, enriquecedores de su obra, que son Seleuco, Carquedonio, Ismeria y Delbora. Pero en la historia encuentra la muerte alevosa de Siqueo, la huida de Dido de Tiro, fundación de Cartago y problemas que tuvo con el

---

<sup>1314</sup> Véase el apartado dedicado a las fuentes.

rey de los mauritanos, Yarbás. En consecuencia, el carácter de Dido es semejante por insertarse dentro de la tradición elegida por Virués.

También afirma el teórico que el carácter debe ser *consecuente*:

*[...] aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente.*

El carácter de Dido, a primera vista, parece consecuente desde el principio de la obra hasta el final porque deducimos, ya que son doce horas lo que abarca la tragedia, que ha tomado su decisión desde el momento en que se presenta el embajador Abenamida a pedirla en nombre de Yarbás a quien no rechaza de plano, sino que decide contraer matrimonio con él esa misma tarde en el templo de Júpiter.

Tampoco desvela su verdadera intención a ninguno de sus cortesanos y de sus más íntimos colaboradores, porque sabe que no la entenderían. Por consiguiente, mantiene su secreto íntimo hasta el final, esperado por ella e inesperado para los demás.

Ahora bien, quienes le rodean ven en la actitud de Dido y en algunas de sus palabras cierta inconsecuencia, puesto que constantemente se está refiriendo a la promesa ofrecida a Siqueo y, sin embargo, se va a entregar a Yarbás sin resistencia alguna. Es verdad que algunos saben que la decisión tomada por Elisa lo es en defensa de Cartago y entonces hemos de considerar, quizá, que esta inconsecuencia es consecuente.

Finalmente, el Estagirita llega a la conclusión de que el carácter debe ser *apropiado*:

*[...] que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es propio de una mujer ser varonil o temible.*

El carácter de Dido no es apropiado si tenemos en cuenta sólo las palabras aristotélicas citadas anteriormente, puesto que la Dido de Virués es una mujer varonil capaz de enfrentarse a todos y tomar una decisión, quizá, en contra de sus propios cortesanos a

los que por supuesto no consulta<sup>1315</sup>. Ese carácter seco, duro, decidido y varonil está relacionado con su condición de Reina y con una situación muy personal. También responde a la versión que de ella nos da la historia, manifestándose en esta tragedia desde el momento en que abandona Tiro hasta su situación con Yarbas.

Tenemos infinidad de ejemplos de su actitud no sólo puestos en boca de diversos personajes, sino que ella misma, una vez que ha tomado una decisión, es capaz de ordenar callar o enfrentarse a aquéllos que no estén de acuerdo con sus ideas. Recuérdense, por ejemplo, sus palabras -transcritas un poco más arriba y en las que llena el ambiente el imperativo *basta-* para atajar los comentarios de sus cortesanos ante su determinación de casarse con el rey de Mauritania o bien estas alusiones extraídas de los diversos diálogos mantenidos entre Ismeria y Delbora:

*ISMERIA*

.....  
*¿Qué varonil valor hay que se iguale  
al que Dido mostró en cumplir el orden  
que hoy te decía que le dio su esposo  
en la visión que te conté admirable?  
No pudiera el varón más sabio y fuerte  
hacer más ni decir que Elisa entonces.*

*DELBORA*

*Con qué sagacidad, con qué cordura,  
con qué viril constancia y entereza  
oyó la Reina a Pirro [...]*  
.....

---

<sup>1315</sup> Quizá unos personajes similares al carácter apropiado de Dido puedan ser la figura de doña María de Molina en *La prudencia en la mujer* de Tirso y las Semíramis de las dos obras calderonianas.

*¡Heroica y gran mujer, única al mundo!*

*ISMERIA*

*¿Viste en mujer jamás tanta cordura?*

*¿Viste en hombre jamás tan fuerte pecho?*

*¡Con qué severidad, con qué sosiego,*

*caso tan repentino y peligroso,*

*caso tan lleno de dolor y espanto,*

*oyó al embajador!*

Aunque para Aristóteles la segunda cualidad del carácter es su condición de apropiado, nosotros la hemos puesto al final porque creemos que tiene cierta relación con lo que Horacio nos dice al trazar los caracteres en función de las edades. Por lo tanto, consideramos que la adecuación del carácter a un determinado sexo en el teórico griego se correspondería con la acomodación del carácter a una edad determinada en el latino.

Horacio crea cuatro grupos que responden a cuatro edades del hombre: el niño, el joven, el hombre maduro y el viejo. Por razones obvias, especialmente su posición social, Elisa Dido entraría dentro del grupo de las personas maduras, aunque no tuviera mucha edad, puesto que la vida le empujó a adquirir una madurez antes de tiempo, porque de no haber sido así hubiera sucumbido a las acechanzas que le había tendido su hermano. Demostró una habilidad especial para soslayar los terribles acontecimientos que se le habían venido encima, y esto exige una madurez nacida y enriquecida en virtud de las circunstancias. Esta visión de Dido -que es la elegida por Virués- es totalmente distinta a la tradición encarnada en Virgilio y en todos aquéllos que han seguido la tradición virgiliana.

Horacio afirma que el carácter del hombre maduro se caracteriza por estas condiciones:

*Con la edad viril, cambia sus aficiones y su mentalidad: busca ya riquezas y amistades, se hace esclavo de la gloria, evita cometer errores que después tenga que esforzarse en remediar.*

En la figura de Dido se dan algunos de estos rasgos. La atracción sentida hacia la riqueza la podemos percibir en varios momentos de la obra, todos ellos en boca de Ismeria. Enterada de que su hermano Pimaleón anhelaba el tesoro de su marido, ella, siguiendo las órdenes del espectro de Siqueo, se compromete a ponerlo a buen recaudo. Estas fueron las palabras de Siqueo:

*[...] mis tesoros y los tuyos,  
sin que una parte mínima se quede,  
secretamente embarques al momento  
en la armada que, fiel amigo tuyo,  
te entregará su general, contigo  
huyendo por el mar do te guiare  
el favor celestial, [...]*

.....

a lo que Elisa contesta:

*Haré cuanto me mandas [...]*

.....

Un segundo momento lo podemos constatar cuando una vez embarcada y acompañándole todas sus riquezas urde una estratagema para hacer ver a quienes la

acompañan que desea iniciar su aventura sin ningún apego a ellas, evitando de este modo cualquier rebelión a bordo:

*Salida ya a la mar, manda que todas  
las galeras se acerquen y circuyan  
a la Real Galera en que ella estaba,  
lo cual fue hecho en un momento; y luego  
vieras de su galera que la chusma,  
por una banda y otra, al mar arroja  
grandes cajas herradas y pesantes;  
lo cual hecho, [...]*

.....  
*[...], subida en parte  
que con decoro y majestad de todos  
era mirada, en voz sonora y alta,*

.....  
*hizo este breve y grave parlamento:  
«Éste que ya posee el mar profundo  
es el tesoro por quien dió a Siqueo  
mi avaro hermano miserable muerte.  
Éste yo a mi marido restituyo  
sin osalle emplear en cosa humana,  
por haber sido de su muerte causa;*

.....  
aunque sabemos que lo que lanza por la borda al mar son cajas cargadas de piedras:

*[...] las cajas que al mar fueron echadas  
no era el tesoro que pensó la gente  
que no supo el secreto, que fue poca,  
que éste ella le guardó, [...],  
para poder su heroico y alto intento  
poner en obra, [...].  
Arena y piedras fueron las que fueron  
al alto mar echadas en las cajas.*

Demuestra ser mujer prudente y previsoras, ya que está segura de que esas riquezas las va a necesitar para la fundación de la ciudad de Cartago. Estamos ante una mujer consciente de sus actos, astuta, mas hemos de reconocer que no le domina el ansia de riquezas, sino que su posesión se destina a una meta determinada. Por lo tanto, su atracción hacia la riqueza es fruto de la necesidad.

Dido también necesita rodearse de amistades o contar con ellas. Por lo pronto, dada su condición de reina, precisa de una cohorte de cortesanos. Lógicamente, no todos gozan de su intimidad, pero hay dos que la acompañan desde Tiro y que pueden considerarse amigos personales; son Seleuco y Carquedonio. Los siguientes versos refrendan nuestras palabras, pues en ellos los dos cortesanos anteriores muestran su malestar por la indiferencia de la Reina a pesar de lo que han hecho por ella, si bien es verdad que ella desconoce sus sentimientos:

#### *CARQUEDONIO*

*¿Ismeria, es, di, posible que la Reina  
se haya resuelto en lo que has visto, dando  
a mi fe y a mi amor y a mis servicios  
tal galardón, tal fin, tan triste paga?*

.....

*SELEUCO*

*He de intentar con resolutivo intento,  
Pirro, el hablar a la cruel ingrata*

.....

*que [...]*

.....

*ha crecido el dolor en mí de suerte  
que vence a la paciencia, y ya no puedo,  
ni es tiempo ya, ni es ya razón, que tenga  
cubierta la pasión que ha tantos días  
que el amor, el decoro y el respeto  
han tenido encerrada en mis entrañas.*

También goza de la amistad de su camarera, Ismeria, que es una especie de confidente, puesto que a ella ha confiado problemas personales hasta tal punto que puede contar al espectador su vida paso a paso. Solamente hay un momento en el que Dido no le confía un secreto personal, la decisión de suicidarse, porque aquélla se lo hubiera impedido por todos los medios posibles. Leamos estos versos:

*DIDO*

.....

*[...] has sido tú siempre secretaria,  
desde mis tiernos juveniles años,  
sin que te haya encubierto cosa alguna*



*hasta este punto, punto amargo y triste;  
a pura fuerza, a fuerza pura, ahora  
como a todos te encubro, Ismeria, cosa  
que a todas aventaja en importancia,  
y a tu fe y a mi amor sin duda veo  
hacer agravio grande en encubrilla.*

.....

### *ISMERIA*

.....

*Pero si con la fe tan conocida  
que de mí tienes puedo confiarme  
a pedirte merced, yo te suplico  
por ella, y por tu vida, y por el siglo,  
y por la fe y amor de tu Siqueo,  
no quieras esta novedad ahora  
hacer con esta humilde sierva tuya  
de encubrirme secreto alguno tuyo,  
y más éste, que siento yo en el alma  
ser de tanta importancia como has dicho.*

### *DIDO*

*¡Ay, Ismeria querida, basta, basta!  
No me conjures más ni me preguntes,  
que a cuanto saber quieres te prometo*

*de responderte, cuando no responda.*

Vemos cómo a la figura de Dido a pesar de su posición y de su situación personal no le ocurre como a otros reyes que en virtud de su condición y de su carácter no mantienen relaciones estrechas con ningún cortesano.

También podemos aplicar a la figura de Elisa Dido el rasgo horaciano de que el hombre maduro *se hace esclavo de la gloria* porque ella, la Reina, vive única y exclusivamente para el bienestar de la ciudad fundada y de sus súbditos. Y hasta tal punto está ufana de su fundación que es capaz de entregar la vida por salvarla, si bien este último hecho forma parte de la textura de la tragedia y de una de las tradiciones elegida por Virués.

Observamos que desde el momento en que sale de Tiro todo gira en ella en torno a una obsesión, la búsqueda de un lugar donde asentar a todos los que la acompañan y el mantenimiento de la honra a través de la promesa hecha a su marido muerto.

Finalmente, se puede considerar un error el juramento hecho a priori al espectro de su marido, pues ella desconoce cuál va a ser su futuro inmediato. Y ya hemos visto cómo esa decisión va a condicionar sus relaciones con Yrbas hasta el punto de que esto le va a costar la vida. Es el espíritu de la tragedia.

Pinciano también describe los caracteres según la edad. Del hombre maduro dice que

*sigue amando las riquezas, busca amistades y honras, es algo más tardío en su resolución y determinación.*

Asimismo, hace hincapié en que el poeta debe crear a los personajes y a su carácter atendiendo siempre a los principios de verosimilitud y decoro:

*[...] mire el poeta a quien pinta y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa y, en suma, al verisímil y buen decoro que, por otro nombre, se dirá perfecta*

*imitación. Ésta se debe guardar siempre y en ella la edad, fortuna, estado, nación, hábito, instrumento y los dos adjuntos principales que son tiempo y lugar.*

Horacio también se preocupa de la adecuación que tiene que haber entre un personaje y el lenguaje que emplea. Lo afirma en las siguientes palabras:

*Las palabras tristes convienen a un rostro afligido, las llenas de amenazas a uno airado, las alegres a uno bromista, las serias a uno severo. Y es que la naturaleza, antes de nada, nos forma interiormente para cualquier circunstancia de la fortuna: ella nos alegra o nos impele a la ira; también ella nos abate por tierra y nos angustia con pesada tristeza; después, expresa los sentimientos del alma mediante su intérprete, la lengua [...]*

Dido en todo momento se expresa de acuerdo con su condición de Reina. Esto implica que su lenguaje sea ceremonioso, medido, pausado, puesto que tiene que causar impresión e imprimir su dignidad a los demás en todo momento. No puede mostrar debilidad de ahí que a pesar del problema personal que la atenaza no emplee una lengua lacrimógena ni dada a la melancolía ni a la tristeza ¡qué lo está!, no nos cabe la menor duda, pero esto solamente lo sabemos de un modo indirecto, en palabras de Ismeria, de Delbora, cuando los cortesanos están esperando que Dido dé la orden para la celebración de su matrimonio con Yarbas, pero ella ha de mantener una conducta rectilínea que se hace realidad no sólo con sus actos, sino con sus palabras. Los siguientes versos reflejan la condición real de Dido y por eso en ellos observamos una lengua solemne a través de la cual se impone a los que le rodean e inicia ante Ismeria una visión muy personal de su historia:

*Entrá vosotros esas cosas dentro.*

*Salíos vosotros fuera de las puertas.*

*Tú, Ismeria, queda sola aquí conmigo.*

*Huí el rigor del homicida hermano,  
vencí trabajos de la mar airada,  
fundé ciudad a mi querida gente,  
pensé gozalla en paz suave y dulce,  
mas, como el mundo amarga guerra sea,  
en ella al fin paró mi pensamiento.*

Pinciano, al igual que el Estagirita, señala cuatro cualidades de los caracteres - condiciones de la costumbre para él-. La primera es que sea buena, ya sea porque se premie al bueno y se castigue al malo, como debe ocurrir en la tragedia morata; ya sea porque buena costumbre se desprende de las palabras y hechos que conforman la tragedia patética. Afirma que él entiende por *buena costumbre* lo mismo que Aristóteles, por eso dice:

*La que Aristóteles: que sea honesta, loable y virtuosa, que es la que debe enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón y al malo castigo, como en la tragedia Morata dijimos. Y buena costumbre es también la que la persona en la tragedia enseña con sus palabras honestas y graves y con los hechos honestos y justos.*

La segunda condición es que sea conveniente. Todo carácter ha de estar dibujado convenientemente para respetar el principio de verosimilitud:

*[...] no sólo es menester que sea la costumbre buena, mas que sea conveniente: porque la fortaleza y ánimo es bueno, mas en la mujer es desconveniente; y la fidelidad es costumbre buena, mas en el esclavo es desproporcionada. Y así conviene, para que la costumbre sea en tales conveniente, que el siervo se pinte siempre astuto por la necesidad, traidor por el miedo, infiel por la sujeción; y a la mujer flaca por su naturaleza, y tímida por su flaqueza, y por el temor engañosa.*

En tercer lugar, afirma que el carácter ha de ser semejante:

*[...] que sea semejante a la persona que representa, por la cual semejanza dijo Horacio en su Arte: «Sea Medea feroz; llorosa, Ino; pérfido, Ixión; y Orestes, triste».*

Finalmente, apostilla que sea constante. Explica esta condición de nuevo de la mano de Horacio:

*»La cuarta: que sea constante, como el Horacio mismo enseña diciendo que «si alguno quisiere introducir alguna persona de nuevo y nueva, mire cómo la comienza en sus costumbres, y en ellas prosiga siempre, hasta el fin, constante y firme».*

Cascales, en cuanto a los caracteres, une a las ideas vertidas por Aristóteles acerca de los personajes trágicos la doctrina de Horacio procedente de los tratados retóricos referidos a los “mores”. Estudia las cuatro características que el filósofo exige a los caracteres, a pesar de que Horacio solamente señala dos, la coherencia y la adecuación.

En cuanto a la bondad, afirma que lo que es bueno para un carácter para otro puede ser malo, puesto que las cualidades que hacen un carácter bueno o malo varían según el tipo de persona. Cascales ejemplifica con el carácter de un esclavo, un caballero y una mujer.

*Dadme a mi que un esclavo no sea ladrón, que para esclavo esta es suma virtud y bondad: pero en un ilustre caballero y Principe no es alabanza ninguna. En una muger es honra texer, labrar y hilar, y en un hombre es cosa vituperable [...] Es pues la consideracion, que si la bondad de una muger se atribuye al varón, si la del esclavo al Principe, ya no será bondad, sino vicio.*

También es interesante lo que dice de la mujer casada:

*La muger casada es buena siendo honesta, vergonzosa, callada y solícita en el regalo de su marido.*

La segunda característica que debe cumplir un carácter es que sea conveniente:

*[...] las costumbres han de ser convenientes, considerando los oficios, los estados, las naciones, el sexo y las edades. Y a cada cosa de estas se le ha de guardar su decoro y propiedad, con que se cumplirá este precepto de la conveniencia. [...] que los mancebos traten cosas juveniles: los viejos negocios graves; aquellos cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y estos, como sujetos a la razón, cosas guiadas por el consejo y prudencia.*

Por la semejanza en el carácter entiende que el poeta trágico, si toma los personajes para su fábula de la tradición, debe respetar las cualidades que tradicionalmente se le vienen atribuyendo a los mismos. Éstas son sus palabras:

*[...] las costumbres han de ser semejantes, esto es, que las personas o cosas que han sido en tiempos pasados, las imitemos conforme a la opinión y noticia que tenemos de ellas, y no de otra manera. Bien puede el Poeta las personas, que inventa y finge de nuevo, hacerlas en su idea, y representarlas en su Fabula como quisiere, valientes, cobardes, astutas, atrevidas, venturosas, infelices: pero los que están ya marcados por el tiempo por justos, como Numa, de fuerza los ha de pintar justos.*

La cuarta característica es la igualdad. Cascales manifiesta que si el poeta trágico se inventa los personajes de una tragedia, debe mantener de principio a fin las cualidades que les atribuya:

*[...] deben ser las costumbres iguales. La igualdad pide, que aquel, a quien el Poeta le pintare iracundo, le lleve iracundo hasta el cabo: a quien afable, a quien valiente, a quien justo, a quien cauteloso, ni mas ni menos.*

En suma, considera que la bondad es una imitación adecuada, realizada con el debido decoro, según la condición social del personaje. La conveniencia es la adecuación del personaje a la opinión común. La semejanza es el respeto y adecuación de los personajes a lo establecido por la convención literaria. La igualdad permite que el personaje se manifieste a lo largo de la obra con los mismos rasgos con los que aparece al principio.

### **3. 3. Pensamiento**

Virúes ha construido toda la tragedia en torno a los problemas obsesivos de la Reina. Dido establece con su actuación un código de conducta que, en mayor o menor medida, todos han de seguir. Por lo pronto debe ser considerada un personaje central y exige una subordinación buscada por diversos medios. En ocasiones mediante sus reticencias y dobles palabras, en otras por medio de órdenes incomprensibles a los cortesanos. Algo debía pasar por su interior que no está dispuesta a revelar; la acción final explica el sentido de su destino.

Que toda la obra gira en torno a Dido y su problemática es obvio. A lo largo de la tragedia, dos mujeres de su entorno, Ismeria y Delbora, sobre todo la primera, cuenta minuciosamente a los espectadores la historia de la Reina antes de su llegada a Cartago y no lo hace a humo de paja, sino que en ella hay un elemento clave que puede permitirnos explicar su conducta. No fue una historia fácil; no tuvo más que inconvenientes y problemas con su hermano hasta que decidió emprender la huida y salvar la vida.

Para completar su biografía encontramos, perteneciente a la tragedia y no a la tradición, cómo dos cortesanos están, por diversos motivos, enamorados de ella, si bien la soberana nunca supo de esta adoración. Pero este motivo da lugar a que uno de los elementos más importantes de la obra sea el amor, visto desde perspectivas muy diversas, y tiene tal interés que los coros se hacen eco de este componente del ser humano.

El autor ha querido construir una corte con todas las de la ley. Una serie de cortesanos pululan en el entorno de la soberana. No todos desempeñan misiones importantes, pero producen la impresión de que estamos en presencia de una corte nutrida. Unos tienen acceso a la Reina, otros sirven de mensajeros, unos terceros están encargados de asuntos diplomáticos o militares. Sin embargo, casi todo el peso de la obra gira en torno a cinco, quienes a su vez tienen su propia historia. Nos referimos a Seleuco, Carquedonio, Yarbás, Ismeria y Delbora.

Pese a todo, ninguno de ellos tiene una vida autónoma; su ser y estar se relaciona con la vida de Dido, bien es verdad que por diversos motivos. Puede decirse que viven para ella y las misiones que desempeñan no están ausentes de la influencia de la soberana. Si pensamos en Yarbás, su misión en la obra es precipitar el suicidio, al crear una situación sin salida. En los casos de Seleuco y Carquedonio, mueren por amor y despecho. Toda la vida de Ismeria y Delbora gira en torno a la narración pormenorizada de la historia de Elisa y apenas si tienen autonomía dramática. Podemos afirmar que todo cuanto acontece en la tragedia está motivado por los problemas de Dido.

La amargura de la Reina, su búsqueda de aislamiento, es perfectamente asumible por el espectador. Pasa de una situación boyante, hija de rey, casada con el hombre al que amaba, dotada de abundantes medios económicos, respetada en la corte de su padre, a encontrarse exiliada y destruido su mundo de felicidad. Todo esto le crea un modo de ser y ver las cosas donde la desconfianza en el ser humano pasa a ser su patrón de vida. Por eso no debe extrañarnos que, una vez afianzada en el nuevo reino, se trace una línea de conducta que termina por afectarlo todo. Su carácter rectilíneo, reservado, comunica cierta sequedad a la tragedia, como si un automatismo condicionara la actuación y las palabras de los personajes.

Uno de los problemas que nos plantea la obra es el de la yoidad de los personajes masculinos y de la Reina. Cada uno actúa de una manera determinada en virtud de una estima personal que en algunos casos está por encima de sus posibilidades. Así, uno de los personajes más oscuros, carentes de un perfil determinado, que sólo aparece en las últimas escenas de la tragedia es Yarbás, el rey de los mauritanos. Su figura nos es conocida de un modo indirecto. Sabemos de él lo que nos dice su embajador y observamos que su única obsesión es añadir Cartago a sus dominios y nada mejor que contraer nupcias con su reina. Al final se nos muestra como un hombre dispuesto a



todo, buen organizador, y en su condición real respetado por amigos y enemigos. Su prestancia se ve en las órdenes que dicta ante la situación inesperada que aparece al fin de la tragedia. Es cuando emerge su yo, destacado por Abenamida:

.....  
*ocupe ahora ya el cuidado justo  
de colocar en digna sepultura  
con las osequias dignas, este cuerpo,  
este tan casto cuan hermoso cuerpo,  
digno que se gozara con el alma,  
mientras gozara el mundo su existencia,  
mandando el mundo en general imperio;  
lo cual, si así no ha sido, es porque sea  
a mayor grado que de reina alzada  
la ecelsa, heroica y grande Elisa Dido.  
Y esto es sin duda así, siendo tenida  
por diosa de Cartago eternamente,  
con sacro culto, honor y reverencia;  
lo cual con cuanto amor y afeto puedo,  
ruego y pido a Cartago que así sea.*

También tienen un sentido muy acusado de su persona Carquedonio y Seleuco. La ambición que les domina, el ansia de poder, les lleva a poner los ojos en la Reina y ambos aspiran a ser dueños no sólo de su corazón, sino de Cartago. Es verdad que ambos ayudaron a la soberana en su huida de Tiro, pero sus figuras se nos difuminan hasta que los vemos inquietos, desazonados ante la decisión de la Reina. En determinados momentos, ambos se creen merecedores de la mano de Dido y no aceptan, al menos en su fuero interno, la decisión de aquélla de entregarse a Yarbás.

No ven o no quieren ver la razón de estado y se lanzan fiados en su propio yo, conciencia de una valía personal, a una guerra suicida. Recordemos, por ejemplo, estas palabras de Carquedonio a Seleuco:

*¿Luego así ha de quedarse? ¿Luego Yarbas  
ha de venir a ser rey nuestro? ¿Dónde  
cada cual de nosotros pretendello  
con razón y justicia tanta puede?  
Yo te daré de lo que hubiere parte.  
A trabajar cuanto pudiere parto  
sobre este intento tan forzoso y justo.*

Sin embargo, es la figura de Dido la que mejor refleja su sentido de la yoidad. Ya hemos apuntado que ella se constituye en meollo de la obra. No sabemos qué pesa más en su ánimo: si la muerte de su marido, hombre poderoso y rico que podía hacerle sombra a Pimaleón, o su condición de segundona ante un hermano dominante y ávido de poder y riquezas. Sea de ello lo que fuere, observamos que en Cartago se aísla en el templo-palacio, mantiene una prudencial distancia con todos, y solamente en un momento de debilidad se confiesa con su camarera Ismeria, pero sin revelarle la intención final:

*Huí el rigor del homicida hermano,  
vencí trabajos de la mar airada,  
fundé ciudad a mi querida gente,  
pensé gozalla en paz suave y dulce,  
mas, como el mundo amarga guerra sea,  
en ella al fin paró mi pensamiento.  
Deste has sido tú siempre secretaria,*

*desde mis tiernos juveniles años,  
sin que te haya encubierto cosa alguna  
hasta este punto, punto amargo y triste;  
a pura fuerza, a fuerza pura ahora  
como a todos te encubro, Ismeria, cosa  
que a todas aventaja en importancia,*

.....

Su condición severa se transmite a la lengua. Una actitud inflexible, sobre lo que considera verdades inmutables, comunica a la lengua empleada cierta dureza, propia para lo cotidiano, en ocasiones para la reflexión, nunca para las efusiones líricas. Por lo tanto, el pensamiento polivalente que encontramos a lo largo de muy diversos motivos, parece confundirse y lo mismo se habla del amor, que hubiera requerido otro tipo de patrones lingüísticos, que de la razón de estado. Parece confundirse todo o bien tener todo la misma importancia para Dido. Ella vive en soledad el problema que le corroe, y esa soledad la pone en un disparadero con final infeliz.

Bien es verdad que Virués ha elegido la tradición menos poética, la más política, porque quizá se encontrara cómodo en ella. Por eso las ideas relacionadas con el estado, la monarquía, la condición de rey y su actuación, desempeñan una función muy relevante en la tragedia. Lo primero que deberíamos preguntarnos es si la defensa cerrada de la monarquía tiene mucho que ver con la historia de Dido o con la biografía y época de Virués. Tal vez en lo que está pensando el autor sea en el sistema universal de la época y especialmente en el reinado absoluto de Felipe II.

Verdaderamente, Elisa Dido actúa según las coordenadas propias de un hombre de estado. Toda su vida gira en torno a la monarquía fundada y a ella va a entregar su propia vida. Como reina reúne en su persona todas las características que la historia quiere ver en un soberano. Tenemos variadas muestras a lo largo de la tragedia que nos hacen ver la condición de la Reina. Por lo pronto es una mujer prudente; analiza la situación y sabe rodearse de gente fiel, analiza los problemas y los resuelve después de una reflexión. Su prudencia no es obstáculo para demostrar valor en los momentos más decisivos. Tuvo dos muy peligrosos y en ambos supo sobreponerse. Fue capaz de

organizar una flota y partir de Tiro, cuando todo estaba en su contra. Contuvo a Yarbas, que tenía cercada la ciudad de Cartago, con la entrega aparente de su propia persona.

Es astuta y sagaz. Supo capear los temporales desatados en su propia corte al conocerse la decisión que había tomado; tiene buenas palabras para el embajador Abenamida el cual se había presentado casi con un ultimátum de su rey. Mantiene un sepulcral silencio en torno a la decisión que había tomado y no la comunica con nadie. Quizá hubiera que unir a la astucia y sagacidad, una entereza moral y casi sacra de su condición real. Sabe sobreponerse a las adversidades y no se deja vencer por los obstáculos. Por ejemplo, recibe con entereza la noticia de las muertes de Seleuco y Carquedonio, dos pilares necesarios sustentadores de su poder. Todo esto contribuye a mantener una dignidad por encima de todo. Leamos el texto que recoge el ejemplo aducido:

#### *DELBORA*

*Con qué sagacidad, con qué cordura,  
con qué viril constancia y entereza  
oyó la Reina a Pirro, y con qué vivas  
razones y qué altísimo discurso  
sus consejos aprueba, así en ponerse  
en manos de este rey, como ella dice,  
por lo que toca a su querido pueblo,  
como en haber mandado a Pirro vaya  
por la misma ocasión, celo y cuidado,  
a pedir de su parte al Rey que enfrene  
la furiosa cudicia de su gente,  
y la ciudad socorra, que ya es suya,  
sin dar lugar al riguroso efeto  
del fiero, destruidor, horrendo, saco.*

Es digno de nuestro interés un aspecto que consideramos propio de su condición real, la defensa cerrada del bienestar de su pueblo y para conseguirlo lo sacrifica todo. Pero el problema no es de fácil solución. ¿En qué o en quién está pensando Dido cuando toma grandes decisiones? ¿Piensa en su pueblo? ¿Es su propio yo lo que prevalece y la defensa a ultranza de su promesa? ¿Qué pesa más en ella, tal y como la ha retratado el autor, Cartago o su persona? Estas preguntas sin respuesta exacta son la prueba evidente de que el suicidio de la Reina es ambivalente, no tiene una única dirección y puede venir condicionado por la acumulación de varios problemas.

Vemos cómo aspectos estrechamente vinculados con el pensamiento vienen determinados por la fábula, en cierta medida por los caracteres, y desde luego condicionan la elocución. Tiene razón Aristóteles cuando afirma que

*La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos.*

Es verdad, Virués evita que la elocución oculte el pensamiento y no es obstáculo el que en ocasiones emplee una lengua amanerada, retórica, eche mano de exclamaciones e interrogaciones, pero nada de esto sirve a la brillantez. Un elegante término medio en el empleo de la lengua y de los recursos literarios permite mantener la dignidad de la fábula, el desarrollo de los personajes-caracteres y la expresión de ideas que configuran el pensamiento. Por eso cuando se habla en la tragedia, cuando se actúa, todos declaran algo que les preocupa, manifiestan su yo de acuerdo con las circunstancias. Hay mucho diálogo que tiene un tono de confidencialidad, al margen del protocolo de la corte, en el que el pensamiento se manifiesta y se actúa de acuerdo con él.

Se podría pensar que el amor tiene escasa relevancia en la obra. Que los portadores de historias de amor, Ismeria y Seleuco, Carquedonio y Delbora, principalmente, son fruto exclusivo del autor y nada o muy poco tienen que ver con el verdadero sentido de la tragedia, con el problema de Dido. Sin embargo, nosotros creemos que no, que las cuestiones amorosas adquieren una cantidad de matices y le dan cierta relevancia. A propósito de ellas podemos decir con el preceptista griego que

*Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse con las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes [...]*

Y con Pinciano, quien llama al pensamiento sentencia:

*[...] la sentencia [...] no quiere decir solamente aquella oración que enseña lo que en la vida acontece o conviene que acontezca; sino aquel sentimiento del alma por el cual se mueve a recibir los afectos y passiones della, y, como las costumbres pertenecen a la elección del ánima, así las passiones a la sentencia della.*

Cascales cuando habla de la sentencia, equivalente a pensamiento como lo leemos en Aristóteles, se refiere al contenido intelectual de los parlamentos de los personajes, pero Cascales parece seguir al Minturno cuando afirma que la palabra sentencia tiene un doble valor, por una parte es concepto del ánimo, por otra dicho moral y agudo, en el sentido de gnomon, término tomado en préstamo a la retórica con el significado de proverbio:

*La Sentencia [...] significa dos cosas: la una el concepto del animo: la otra lo que comúnmente decimos Sentencia, o dicho moral y agudo. Y aunque es verdad, que el concepto es tratado del Poeta, como se verá quando digamos de la Poesia Lyrica, porque allí principalmente tiene su voz y voto: lo que Aristoteles pone aquí por Sentencia, es lo postrero que dixe. La Sentencia pues según el mismo Philosopho es un dicho de cosas universales, no limitadas del tiempo, lugar y personas, ni tampoco de todas las cosas generales, sino de aquellas, en quien consisten las acciones humanas, las quales pertenecen a las costumbres y a la comun opinión de los hombres, y a los casos que mas de ordinario suceden, no reduciendo las Sentencias a particular ninguno, que tocando en particular, dejan de ser Sentencias.*

También es interesante la matización que hace Cascales de que las sentencias no deben estar puestas en boca de cualquier personaje, sino del anciano:

*El sagaz y docto Poeta no pondrá las Sentencias en la boca de quien quiera. Principalmente dirá Sentencias un hombre viejo, y aquel viejo que tenga uso y experiencia de muchas cosas.*

Volviendo al análisis de la tragedia que estamos estudiando, hemos de decir que si algo mueve a compasión en ella es el amor, causante de la muerte de, al menos, dos personajes relevantes, Seleuco y Carquedonio, si bien es verdad que el amor que sienten no es del todo desinteresado.

Desconocemos el punto de partida de la pasión despertada por Seleuco en Ismeria. Es muy probable que todo esto naciera ya en Tiro, a causa de la contigüidad, pero se va a manifestar en Cartago. En diversos momentos, Ismeria va a confesar su amor por Seleuco y es muy significativo el diálogo en el cual aquélla le revela su amor y la contrapartida del cortesano. Son interesantes estos versos:

*ISMERIA*

*No amo ni deseo más de aquello  
que tú deseas y amas. [...]*

.....

*SELEUCO*

.....  
*El verdadero amor, a ti debido,  
en la Reina le tiene este cuitado.*

Él está enamorado de la Reina o, al menos, la pretende con la intención de ser rey, condición para la que se encuentra apto. No demuestra ningún afecto a Ismeria; entiende su posición, pero no la comparte. En este sentido, Seleuco nos parece un personaje desdibujado.

No es éste el caso de Carquedonio. Coincide con Seleuco en que no puede amar a Delbora, a pesar de las constantes confesiones de ésta, unas veces de cara al espectador, otras directamente. Y se diferencia de su compañero en que el amor que siente por la Reina está más mediatizado por la pasión y la ambición. Ya pretendía su mano, sin confesarlo, desde los tiempos de Tiro, apenas enviudada Dido:

.....  
*Después que el impío Pimaleón, avaro,  
con sacrílega mano, injusta causa  
dió de amarga viudez a Elisa Dido,  
con mano poderosa Amor tirano  
a mí causa me dio de eterna pena,  
levantando mi altivo pensamiento  
a ser consuelo de la triste viuda,  
sucediendo en su tálamo a Siqueo.  
Esto esperando yo, fundado en que era  
en sangre deudo de la misma Elisa,  
en cargo el principal de los Fenices,  
en hacienda igual casi a su Siqueo,  
en favor a quien ella más estimaba,  
en amor a quien más mostró tenelle,  
y al fin, según mi pensamiento, en todo  
justo a lo que ella desear podía,  
y yo tan vivamente deseaba;*



.....

Y esta pasión se agudiza en Cartago, sobre todo cuando sabe que Elisa se va a casar con Yarbas. No entiende la decisión de la soberana y no ve o no quiere ver en esa decisión una razón de estado. Él, con su actitud, incita a Seleuco a la rebelión y a la lucha contra las tropas de Yarbas. Como si con la muerte hubiera encontrado una solución.

En los casos que contemplamos se suscita compasión a través de las emociones. Tales son los casos de Ismeria y Delbora. Ambas confiesan paladinamente su amor con la intención de suscitar pasiones en Seleuco y Carquedonio; demuestran con sus palabras y hechos estar en verdad enamoradas, sobre todo Delbora, dada su condición de esclava más o menos manumitida, y es la palabra el medio en algún momento idóneo para demostrar su pasión. Recordemos cuando reciben la noticia de la muerte de ambos y la recurrencia a la retórica como medio de expresar en público los sentimientos. Quizá esto escapa al espectador, porque Virués no es muy aficionado a desnudar el fondo de las almas, sin embargo dentro de la sequedad de su lengua, los momentos más enternecedores se encuentran en el recuerdo que las dos mujeres tienen para sus respectivos y frustrados amantes:

*ISMERIA*

.....

*¡Ay, Seleuco infelice, ante mis ojos  
tenido como un sol resplandeciente  
un tiempo, y en un punto así eclisado!  
¡Ay, Seleuco infelice!*

*DELBORA*

*¡Ay, Carquedonio,  
pasado ante mis ojos cual cometa*

*que en un punto su luz muestra y esconde!*

*¡Ay, Carquedonio, desdichado tanto!*

*ISMERIA*

*Y aunque cuando más claro te mostraste*

*para mí más oscuro pareciste,*

*verte eclisar así siento en el alma.*

*DELBORA*

*Y aunque tu viva luz, cual de cometa,*

*fue siempre triste para mí y doliente,*

*como el verte, el no verte me es lloroso.*

*ISMERIA*

*Diome fiero dolor tu desengaño,*

*pero más fiero me le da tu muerte.*

.....

*DELBORA*

*Aunque desengañada de ser mío,*

*vivir quisiera en cualquier forma tuya,*

*como vivieras tú. [...]*

.....

En ocasiones, el amor se transforma en un artificio para medrar. Así, Seleuco mantiene la esperanza en Ismeria porque sabe que ésta es íntima de la Reina, casi siempre está en su presencia, goza de su intimidad, y por medio de ella puede estar

cerca de la soberana. En este caso, el amor se basa en la intriga, adquiere tintes cortesanos y se aleja de su verdadero sentido:

.....  
*Fue mi intención mostrar amor a Ismeria,  
viéndola ser de Elisa tan querida,  
para ser por su medio yo querido;*  
.....

Algo parecido le pasa a Carquedonio quien, en alguna ocasión, confiesa que está seguro de que sus méritos serán recompensados. Él ha puesto su espada al servicio de Dido, le ha ayudado en su huida, y espera el premio debido a su esfuerzo, que no es otro que lograr casarse con ella y ser rey:

.....  
*Por un sueño o visión, o cierta o vana,  
Elisa se movió a salir de Tiro,  
huyendo del hermano rey tirano,*  
.....  
*para lo cual de sólo yo fiaba  
yo sólo le di el modo, le di el orden,  
le di el favor, le di la armada toda,  
de que yo general era, y en suma,  
con amigos, hacienda y con persona,  
le di su intento en todo conseguido,  
pensando yo en tener el mío tan cierto  
cual desto puede colegirse. [...]*

.....

El caso de Dido es distinto. No podemos dudar de que su casamiento con Siqueo es fruto del amor y, al ver truncada su felicidad, jura guardar fidelidad a su marido muerto. El problema de la castidad se transforma en ella en una obsesión, es un motivo muy personal, privado, que a veces va a chocar con su condición de reina. La tradición histórica quiere que Yarbas, rey de los mauritanos, se enamore de ella o bien la pretenda con la intención de ensanchar sus dominios, poseer la privilegiada situación portuaria de Cartago. Dido no se niega en redondo a la petición del rey, pero todo lo va a decidir en veinticuatro horas. Este problema es colectivo y social. Prefiere el suicidio al rompimiento de su juramento. En el fondo, deja a su pueblo en el desamparo a pesar de hacer prometer a Yarbas, por medio de una carta, que al confiarle la protección de su ciudad, cumpla debidamente con la palabra de un muerto:

.....

*[...], si es verdad que ha sido  
causa de serlo tú desta mi muerte  
aquel amor, que siempre has publicado,  
por él te pido que mi amado pueblo,  
que es tuyo ya, del noble efeto goce  
que de tan noble causa salir puede;  
de lo cual, por ser tú quien eres, llevo  
confianza en el alma, que acrecienta  
consuelo y gozo al gran consuelo y gozo  
que le da esta mortal vitoria mía,  
porque esto solo que podía faltalle  
no ha de faltalle, pues a ti lo pido.*

.....

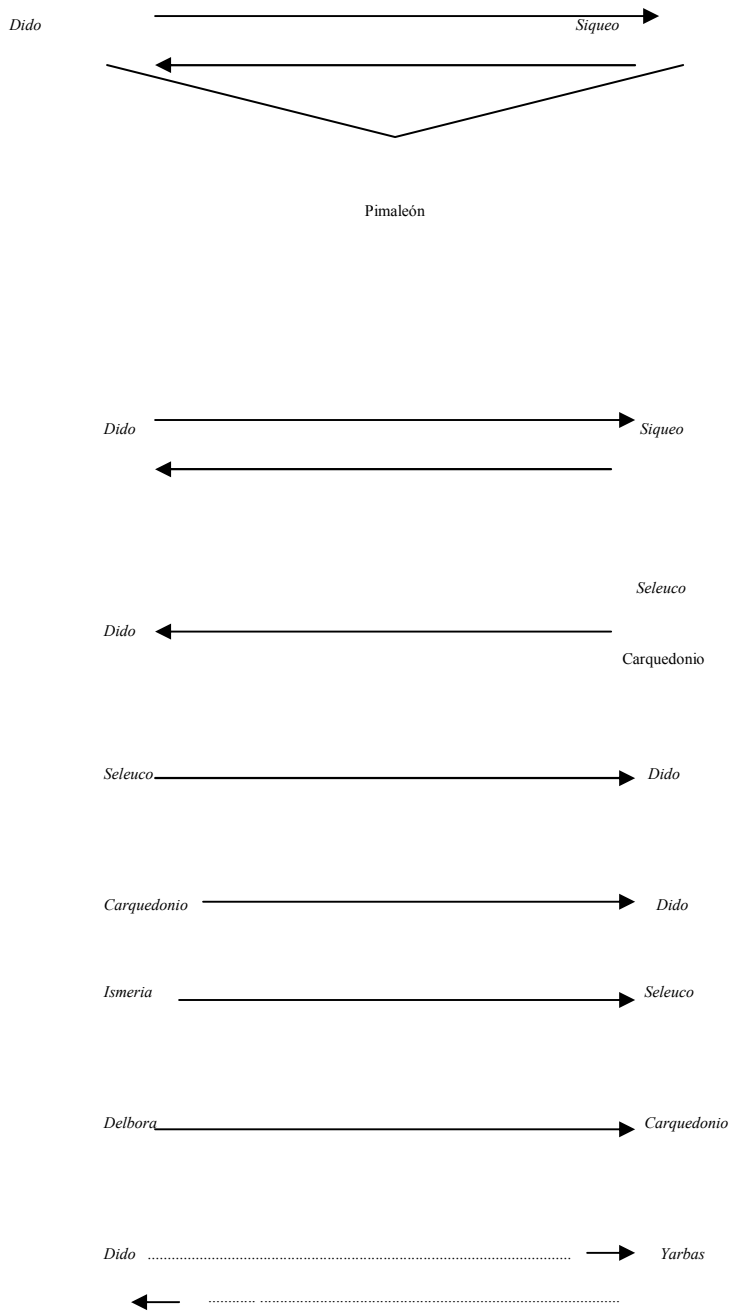
El amor en Dido es bastante complejo. Aunque se nos repita hasta la saciedad su pasión por Siqueo, no aparece en la obra de un modo directo, lo sabemos por la confesión narrativa de Ismeria a Delbora, por palabras de la propia Reina en determinadas y contadas ocasiones. Hemos de creer que es así y esto explicaría en parte el suicidio. Ahora bien, no siente atracción ninguna por Yarbás, de quien no tiene conocimiento directo y, si se va a entregar a él, lo hace para proteger a su pueblo. Supone un sacrificio a favor de la colectividad que rige.

El problema en Ismeria y Delbora se nos complica, porque el amor se relaciona estrechamente con el dolor y el desengaño. La primera está enamorada de Seleuco, y creemos con sinceridad; de ahí que ante la negativa de él se sienta víctima de la incompreensión y veleidad del espíritu humano. Y algo parecido le ocurre a Delbora, cuya situación personal es mucho más difícil que la de Ismeria. Puso sus ojos en el destructor de su familia y pueblo, por lo tanto se encuentra sola, sin la ayuda de nadie, salvo de Ismeria que se transforma en su confidente. Quizá porque no haya grandes parlamentos amorosos, ni se desnude con sinceridad el corazón, ha empujado a algunos a considerar que el amor en esta tragedia no tiene especial relevancia.

Creemos que las consideraciones morales, y otros problemas de superior contenido, ocultan el trasfondo amoroso que viven determinados personajes. Además las historias de amor son pura invención del autor. Constituyen una acción secundaria variada, en ocasiones marginada de la acción central, y no nos sirve para explicar el verdadero problema que subyace en el meollo de la obra. También podemos achacar la falta de sentimiento a que Virués considera el amor como un elemento destructor de la sociedad, no supone un elemento activo y priva de energía a los personajes. Un amor no correspondido y nunca revelado supone la destrucción de dos personajes y la infelicidad de otros dos. Tal vez todas estas razones muevan al autor a presentarnos en los coros el concepto social que tiene de él, su capacidad para enervar los ánimos e indisponerlos con su verdadera misión.

El amor crea un entramado complejo que da lugar a una serie de interrelaciones que cada vez se van complicando más. Con él se mezclan los celos, la soledad, el desengaño del mundo, la vanidad, la pasión, el ansia de poder. Virués nos da una de cal y otra de arena. Lo mismo lo ensalza que lo vitupera. Puede suponer amor y odio al

mismo tiempo. Coloca en el mismo plano lo positivo y lo negativo y crea una red de relaciones muy interesante:



Desde el punto de vista amoroso todo quedará reducido a

Protagonistas

Antagonistas

Dido- Siqueo.....	Pimaleón
Ismeria .....	Seleuco
Delbora .....	Carquedonio
Dido .....	Yarbas

Leyenda: Pimaleón se opone a la felicidad de su hermana. Odia a Siqueo por su poder, por cuanto representa y por sus riquezas. La Reina desconoce la pasión amorosa despertada en Seleuco y Carquedonio, quienes se consideran con el suficiente prestigio como para aspirar a su mano y ser reyes. Ismeria ama a Seleuco, aunque no es correspondida. Delbora se siente atraída por Carquedonio, pero éste no se interesa por ella. Las relaciones de Dido con Yarbas son inexistentes. No hay entre ellos amor, sino sacrificio en una y ambición en otro.

En esta tragedia el pueblo está ausente; no existe en su condición de estamento social. Todo el ambiente es cortesano. La obra se desarrolla en un templo-palacio y quienes participan son aristócratas, militares, políticos como Abenamida, sirvientes directos de la Reina sin contacto con el exterior. Es una obra pensada para minorías, interesadas o por las intrigas políticas o por la historia. Humanistas gustadores del mundo clásico. Tal vez el autor la pensara para ser leída y no representada.

Desempeña un papel de cierto interés el reservado a la muerte, lenitivo y solución para males incurables. En el caso de Seleuco y Carquedonio, la muerte los salva de los horrores de un amor imposible. Así lo manifiesta Pirro:

.....  
*¡Oh, pobres, desdichados caballeros,  
dichosos en haber dado remedio  
a vuestro mal con repentina muerte,  
fiero remedio, pero, al fin, remedio!*

Y a Dido la posibilidad de no enfadar a nadie y mantenerse en sus trece:

.....  
*[...] fui en vengar a mi Siqueo dichosa,  
y en castigar a mi enemigo hermano,  
y en fundar a Cartago, como el cielo  
por boca de Siqueo me dió el orden,  
y al fin en alcanzar la gran vitoria  
que con la muerte alcanzo. [...]*  
.....

A veces, la soledad impuesta equivale a una especie de muerte. Es lo que le ocurre a Ismeria y Delbora en los monólogos dedicados al sacrificio violento de Seleuco y Carquedonio. Destacamos estos versos en boca de Ismeria:

*Llegadas a este punto, mi Delbora,  
¿qué podemos decir que no sea poco?  
¿Qué podemos decir que no sea nada,  
sino lo que inspirada tu del cielo  
dijiste, cuando la doliente nueva  
de Abenamida oímos? Que al momento  
debíamos procurar de estar nosotras  
muertas al siglo, al cielo sólo vivas,  
entre las sabias vírgenes vestales  
que a la segura celda y fuerte claustro  
se acogen, para estar del bravo mundo  
seguras, cual de bravo, airado toro.*  
.....



La compasión y el terror no están tanto en la muerte de varios personajes cuanto en el desamparo creado y en el truncamiento de varias esperanzas.

Hemos de tener presente que en esta tragedia la ponderación en la exposición de sentimientos crea un estado medio de situaciones en las que se rehuye lo truculento y efectista. La moral defendida en su propia persona por Virués impide el extremismo en cualquier actuación y la proyecta en la conciencia de sus personajes y en las diversas relaciones que mantienen. La dignidad de lo que representan está por encima de no importa qué consideración.

Todos los motivos señalados configuradores del pensamiento son necesariamente tenidos en cuenta en otros apartados, porque no se trata de una obra en la que cada componente es independiente. En una obra de teatro el principio de solidaridad es necesario y sobre todo en la tragedia donde todos los elementos que la integran deben ir al unísono para que el espectador o lector se sienta identificado con ella. Participe del dolor o de las alegrías, aprenda a lo que puede conducir una situación complicada sin camino viable. Toda tragedia no es sólo una obra de arte, creación literaria, sino permanente lección ética o política de la vida humana.

## CAPÍTULO UNDÉCIMO

### APLICACIÓN DEL CORPUS TEÓRICO DE LA TRAGEDIA A *LUCRECIA Y TARQUINO*

#### 1. INTRODUCCIÓN

##### 1. 1. Datos biográficos y de formación de Francisco de Rojas Zorrilla

Muchas sombras oscurecen la época de formación de Rojas Zorrilla (1607-1648). Siguen siendo en gran parte válidas las investigaciones de E. Cotarelo publicadas en 1911<sup>1316</sup>. Es muy probable que en su adolescencia siguiera estudios de Humanidades, necesarios y evidentes para explicar las fuentes de sus obras dramáticas, en especial las tragedias de tema clásico. Con toda probabilidad su primer maestro fue Pedro Díaz, toledano establecido en Madrid. También debió conocer la literatura italiana, especialmente el teatro, profesión por la que finalmente se decantaría cultivando la tragedia, la comedia, los autos y las comedias de santos. Se apunta la posibilidad de que completara estudios en las Universidades de Alcalá de Henares y de Salamanca, pero no tenemos constancia de su formación en las mismas.

Mucho mejor conocida es su vida pública, ya establecido en Madrid y dedicado al teatro. Su nombre menudea en los ámbitos intelectuales y cortesanos, porque parte de sus obras fueron escritas para acontecimientos públicos acaecidos entre 1633 y 1640. Su fama, tal vez, explique la cantidad de obras que escribió en colaboración con otros dramaturgos de la época. Se conservan comedias, dramas, tragedias y autos en los que aparecen los nombres de Calderón, Coello, Vélez de Guevara, Belmonte y otros menos conocidos, y aunque éste sea un procedimiento muy frecuente en la época, no por eso deja de tener su interés por la fama y categoría de algunos de ellos.

No nos interesa trazar aquí una semblanza amplia del dramaturgo, ni un estudio de su obra dramática, ni tampoco bucear en la impronta que en su propia producción dejó la lectura de obras contemporáneas, aunque esto no es obstáculo para que tengamos un recuerdo para Cervantes y el *Quijote*, dado que, en *Lucrecia y Tarquino*, Rojas Zorrilla

---

<sup>1316</sup> Cfr. COTARELO, E. *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid 1911.

recurre a determinados motivos que ya encontramos en la Primera Parte de esta obra cervantina. Esto no debe extrañarnos, puesto que Rojas, como le ocurre a todos los creadores, no puede escapar a la época a la que pertenece<sup>1317</sup>.

Con sus tragedias intenta hacer un nuevo teatro, renovando el sentido del honor y ahondando en el drama personal y colectivo que lleva a extremos indecibles, sin posibilidad de redención alguna. Y en este sentido se aparta de los compañeros de su generación, incluso del Calderón trágico, para acercarse al ideal de tragedia propugnado por los dramaturgos del siglo XVI, especialmente Virués.

Sabemos que la obra de Rojas gozó de fama y nombradía a lo largo del siglo XVII; tuvo la simpatía de la Corte y del público de los corrales. Incluso salvó el escollo del siglo XVIII pues se siguieron representando algunas de sus comedias más famosas. Cuando su producción dramática se rescata en el siglo XIX, los eruditos dedicados al estudio del teatro nos han dejado visiones contradictorias acerca de su producción. Reconocen en él a un buen dramaturgo, pero destacan numerosos fallos que encuentran en su producción. Mesonero Romanos<sup>1318</sup>, su primer editor moderno, lo tuvo presente en sus comentarios.

Será Cotarelo uno de los primeros en destacar la originalidad de Rojas en la técnica artística, sobre todo en lo tocante a la invención. Dice de él que voluntariamente buscó problemas morales y lances en los que el choque de las pasiones humanas se revestía de formas inusitadas en la escena española de la época.

También Ludwig Pfandl tuvo palabras certeras sobre el arte teatral de Rojas. Nos dice lo siguiente:

*Como autor dramático merece consideración especial en cuanto poseyó un sentido, extraordinario para su tiempo, de la distinción entre lo trágico y lo cómico. En realidad es el único en cuya producción pueden distinguirse las tragedias de las comedias. [...]*

*Pero desde el punto de vista de las ideas, me parece todavía de mayor importancia la tragedia Cada cual lo que le toca, que es también un acierto técnico y poético. Es en ella donde Rojas Zorrilla pone más intencionadamente de relieve su principio, que no es el único en defender, de la libertad moral de la mujer<sup>1319</sup>.*

---

<sup>1317</sup> Véase el apartado de la elocución de este capítulo.

<sup>1318</sup> Cfr. MESONERO ROMANOS, R. *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla, ordenadas en colección por don...*, Madrid, B. A. E. 1849.

<sup>1319</sup> PFANDL, L. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona 1933, p. 466.

A. Valbuena en el apartado "Rojas, poeta trágico"<sup>1320</sup>, dice muy acertadamente que en la producción de Rojas Zorrilla, dejando a un lado los autos y obras menores, las comedias en colaboración, se puede establecer dos mundos: el trágico y el cómico. En el primero, incardinado a las ideas del honor, mediante la adecuación de los temas clásicos a la mentalidad barroca, encontramos en determinados momentos a un Rojas grandiosamente trágico; y salvo las graciosas pero no pertinentes intervenciones de los tipos cómicos, se aproxima al espíritu de la tragedia, por un lado, y del drama lírico, por otro.

Quien mejor ha enjuiciado la labor y originalidad de Rojas ha sido R. R. MacCurdy en diversos trabajos que se consideran definitivos en varios aspectos<sup>1321</sup>. Le reconoce las siguientes condiciones y características:

1. Rojas no innova en cuanto a los temas; no se sale del camino trillado por otros dramaturgos. No es nuevo ni el honor, ni la venganza, ni las rivalidades, ni la pasión amorosa, pero sí es nuevo el modo de tratarlos. A Rojas no le interesan los conflictos sociales, se preocupa por los individuales, de ahí que sus personajes no traten de resolver problemas que afectan a la comunidad sino solamente los suyos en cuanto se oponen al desarrollo armónico de sus propias vidas.
2. Los personajes no encuentran solución a sus problemas en el mundo exterior, tienen que buscarlos dentro de ellos mismos y así el conflicto trágico adquiere grandeza y sentido de la profundidad. La consecuencia es que, al seguir el dictado exclusivo de sus impulsos, provocan su propia destrucción; la razón es sustituida por el imperio de las pasiones y aquélla nada tiene que hacer ni puede solucionar un conflicto. En esto se diferencia de Calderón, para quien la pasión es sustituida por los problemas sociales, por el respeto a la opinión ajena, por el honor.
3. La necesidad de mantener lo trágico en sus obras le lleva al tremendismo, es decir, a extremar las violencias y actitudes extremas y esto se manifiesta en la falta de contención y en los fallos visibles en su sistema estético.
4. El extremismo de sus situaciones es probablemente herencia de Séneca y a causa de su muerte prematura no tuvo tiempo de perfeccionar su obra ni llegar a una madurez que le hubiera hecho plantearse una serie de consideraciones en pro de la contención.

---

<sup>1320</sup> VALBUENA PRAT, A. *Historia de la literatura española*, II, Barcelona 1947, pp. 575-581.

<sup>1321</sup> MacCURDY, R. R. *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico, 1958; *id. Francisco de Rojas Zorrilla, Lucrecia y Tarquino... Agustín Moreto y Cabaña, Baile de Lucrecia y Tarquino*, Albuquerque, University of New Mexico, 1963 (citamos por esta edición); *id. Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, 1968.

5. Rojas es el más sensual de los dramaturgos de la Edad de Oro. La mujer desempeña su función con una libertad que no encontramos en los otros dramaturgos.

Con respecto a la actitud extrema que adoptan los personajes de sus tragedias es muy posible que la hubiera mantenido y fuese ayudado en esto por las condiciones estéticas impuestas por el barroco. No sólo la lengua se cargaba de exhuberancias y ornamentos, en ocasiones inútiles, sino que hasta la propia escenografía se hacía cada vez más complicada. El teatro devenía en un espectáculo halagador de los sentidos. Podemos, en consecuencia, hablar en este contexto de originalidad en la creación de personajes, en las situaciones, en la recurrencia a escenas apasionadas, en la búsqueda de argumentos fuertes.

Rojas Zorrilla escribió las siguientes tragedias: *Numancia destruida*, *Lucrecia y Tarquino*, *Los encantos de Medea*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar*, *Progne y Filomena*, *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña*, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *Casarse por vengarse*, *Cada cual lo que le toca* y *García de Castañar*. De estas tragedias, las seis primeras mencionadas tratan asuntos tomados de la mitología o de la historia antigua. *Lucrecia y Tarquino*, tragedia que analizamos a continuación, fue escrita, según R. R. MacCurdy entre 1635 y 1648<sup>1322</sup>.

## 2. PRINCIPIOS GENERALES

### 2. 1. Mímesis

Toda tragedia que quiera ser considerada como tal debe respetar el principio de imitación. Todos los teóricos parten de este postulado. González de Salas no podía ser una excepción; así se desprende de su definición de tragedia, de la que hablaremos en su momento oportuno. En consecuencia, debe existir una relación entre lo dramatizado por Rojas Zorrilla y las fuentes clásicas que le han servido de modelo.

Tanto la obra de Dionisio de Halicarnaso como la de Tito Livio están escritas en prosa, frente al verso y a la estructura dialogada que encontramos Rojas, lo que implica una adecuación por el cambio de estructura formal.

Conviene no olvidar que ningún escritor puede substraerse a la época en la cual vive y escribe. Por lo tanto, tradición y realidad vivencial han de ir inevitablemente de

---

<sup>1322</sup> Cfr. MacCURDY, R. R., *op. cit.*, p.4.

la mano, lo que supone que a la hora de analizar la tragedia tengamos que reflexionar sobre aspectos como la fidelidad del argumento a sus fuentes, mantenimiento o no de los mismos personajes, armonía entre la lengua y la condición social de cada personaje, aspectos de la realidad del siglo XII presentes en la obra, etc.,

### 2. 1. 1. Objeto

#### Juan Pastor

La primera obra teatral que lleva a escena el tema de Lucrecia es debida a un escritor, Juan Pastor, de la primera mitad del siglo XVI. Aunque es autor de varias obras no conservadas, apenas sabemos nada de su vida y formación. Se supone que la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia* es de la misma época en la que dramatizaba Carvajal, por lo tanto hemos de conjeturar que fue escrita hacia 1528, fecha propuesta por Moratín en sus *Orígenes del teatro español*. La mayoría de los estudiosos apenas ve novedad en su obra con respecto a lo que por aquel entonces se estaba representando y la considera muy mediocre, tanto en la versificación como en el tipo de lengua, ajena al espíritu y elocución de la verdadera tragedia.

Para Moratín es una pieza "escrita en quintillas con pie quebrado, mala versificación, insufribles impertinencias del negro y del bobo". Mejor conocedor se muestra Bonilla San Martín al afirmar que

*Juan Pastor, en el preámbulo en prosa de su farsa, cita como única fuente de la misma el libro cuarto de las Antigüedades romanas de Dionisio de Halicarnaso. No se ha de inferir de esto que Pastor fuese un humanista, docto en las lenguas griega y latina, y enamorado de la belleza clásica. Por el contrario, debió de ser hombre de mediana cultura, y no muy favorecido por las Musas. No otra cosa demuestra la lectura de la Farsa de Lucrecia, donde no se destacan, ni la versificación, ni los incidentes, ni la trama principal, por ninguna cualidad brillante.*

Esto no es obstáculo para ver en la obra de Pastor una tragedia con numerosas calas propias de la comedia, sobre todo en las personas del bobo o del negro, concesión quizá a un público no muy habituado a los rigores de la auténtica tragedia. Por supuesto no se atiene a la normativa trazada por Aristóteles, sino que va un poco por libre, aunque no se

le pueden negar aciertos en el trazado de la personalidad de la protagonista. Creemos que Rojas Zorrila no conoció esta obra por el escaso eco obtenido en su siglo y la rareza del único manuscrito que la conserva.

### **La poesía de cancionero como fuente de *Lucrecia y Tarquino***

El *Cancionero de Romances* de Amberes de 1550 recoge el "Romance de Tarquino rey de Romanos. Como por trayción forço a Lucrecia. Y como ella se mato con vna espada delante su marido por le auer sido adultera". Aparece también en el *Romancero sin año*, en la *Recopilación de Romances* de 1563 en Alcalá de Henares, en la edición de Valladolid del *Cancionero de Romances* de Sepúlveda de 1577, en la *Primera Parte de la Silva* de 1550, en la *Silva de varios Romances* del mismo año y en las ediciones sucesivas de 1552, 1561, 1578, 1587, 1602, 1622, 1635, 1636 y en otras ediciones posteriores a la obra de Rojas. El cancionero llamado *Sarao de amor* de 1561 ofrece otra versión iniciada así "Herida estaua Lucrecia de mortal llaga afligida", el mismo aparece en *Rosa Gentil. Tercera parte de Romances* de Joan Tlmoneda de 1573, en la *Primera parte de la Sylva de varios Romances* de 1588. En el *Ramillete de Flores* de 1593 encontramos otra versión iniciada "Dando se estaua Lucrecia de las astas con Tarquino", el mismo en la *Sexta parte de Flor de romances nuevos* de 1594, en la *Sexta Parte de Flor de romances nuevos* de 1595, en la edición de 1595 y en el *Romancero General* de 1600.

La versión del cancionero de Amberes sigue paso a paso el momento culminante de la violación de Lucrecia según lo relata Dionisio de Halicarnaso. El romance comienza de esta manera:

*Aquel rey de los Romanos  
que Tarquino se llamaua  
enamoro se de Lucrecia  
la casta y noble Romana  
y para dormir con ella  
vna gran traycion pensaua*

Al llegar Tarquino a casa de Lucrecia, ésta lo aposenta y lo trata como a un rey. Esta última afirmación no se encuentra en los textos originarios, quizá sea una confusión entre

padre e hijo. Poco después de haberse acostado todos, Tarquino, que está esperando su oportunidad, entra en la cámara de la mujer y espada en mano se dirige a ella:

*vase por el aposento  
a donde Lucrecia estaua  
a la qual hallo durmiendo  
de tal traycion descuidada  
en llegando cerca della  
desembayno su espada  
y a los pechos se la puso*

Inmediatamente le hace la proposición deshonesto que Lucrecia rechaza de plano:

*Yo soy aquel rey Tarquino  
rey de Roma la nombrada  
el amor que yo te tengo  
las entrañas me traspasa  
.....  
Esso no hare yo el rey  
si la vida me costara,  
que mas la quiero perder  
que no biuir desonrrada.*

Ante tamaña negativa la amenaza con matarla junto a un esclavo y así sorprendida en adulterio sería vituperada por todos y su cuerpo permanecería insepulto, como ocurre con las adúlteras:

*Si no cumples mi desseo  
como yo te lo rogaua  
yo te matare Lucrecia  
con vn negro de tu casa  
y desde muerto lo tenga  
echar lo he en la tu cama  
yo dire por toda Roma*



*que ambos juntos os tomara*

No tuvo más remedio que acceder a las peticiones del rey. Una vez consumada la violación, desaparece el violador del escenario, y Lucrecia envía un mensajero para que acuda su marido:

*Desde Tarquino ouo hecho  
lo que tanto desseaua  
muy alegre y muy contento  
para Roma se tornaua.  
Lucrecia quedo muy triste  
en ver se tan desonrrada  
embiara muy a priessa  
con vn sieruo de su casa  
a llamar a su marido*

Cuando Colatino estuvo presente, su mujer le cuenta lo acontecido y se suicida para que su muerte sirva de lección a otras matronas romanas:

*O mi amado Colatino  
ya es perdida la mi fama  
que pisadas de hombre ageno  
han hollado la tu cama  
el soberuio rey Tarquino  
vino a noche a tu posada  
recibile como a rey  
y dexo me violada  
yo me daré tal castigo  
como adultera maluada  
porque ninguna matrona  
por mi exemplo sea mala  
Estas palabras diziendo  
echa mano de vna espada  
que muy secreta traya*

*debaxo de la su falda  
y a los pechos se la pone  
que lastima era mirarla.  
luego alli en aquel momento  
cae muerta la Romana*

Este romance, en forma fragmentaria, se encuentra recogido entre el legado romancístico sefardí. En él solamente se cuenta el acoso que sufre Lucrecia y su muerte. Dice así:

*Aquel rey de los romanos,  
que Tarquinos se llamaba,  
se enamoró de Lucreza,  
la noblesa de romana,  
que para durmir con ella  
grande ambisión trataba;  
se hiso hombre de camino,  
por su perta le pasara;  
Lucreza, que lo vido,  
como rey le dio posada,  
le metió gaína en sena,  
cama de oro que se echara.  
Al fin de la media noche  
Tarquinos se despertara,  
se fuera para la cama  
ande está la noblesa echada,  
le metió puñal en pecho  
por ver si despertara.  
Despertóse despavorida  
con favor, desganada.  
-Tus amores, Lucreza,  
me hasen penar al lama;  
si tú a mí me otorgas,  
serás reina de Granada;*

*si tú a mí no me otorgas,  
te mataré con esta espada,  
te mataré a ti, Lucreza,  
y al viejo de tu casa.  
-Más vale morir con honra,  
que non vevir desfamada-.  
Desenvainó la su espada,  
en su vientre la afincara.*

Aunque muchos romances fronterizos desconocen el episodio del negro, otros lo conservan, sobre todo entre los judíos. Así en uno del siglo XVIII se lee:

*Cortaré a ti, Lucrecia, a un negro de tu casa.  
Echaré fama por Roma: fuesteis mujer desfamada.*

En el citado anteriormente parece que se conserva un eco recogido en el verso "y al viejo de tu casa"; el tema del negro lo encontramos también en una versión tangerina: "Mataré a un negro de los tuyos".

Como vemos el romance de Tarquino y Lucrecia fue ampliamente divulgado por los múltiples cancioneros de romances. Sabemos que Rojas es conocedor de romances y apasionado de los mismos. En su tragedia encontramos citados dos. En la jornada segunda un músico canta:

*El difunto cuerpo llora  
la infelice Elisa Dido  
del malogrado Siqueo,  
lástima común de Tiro.*

En la misma jornada leemos el comienzo de este otro:

*¡Oh cómo siente la ausencia  
pesada, larga y prolija,  
Penélope de su esposo,  
con más belleza que dicha!*

*Muchos señores la sirven,  
príncipe la solicitan,  
mas Penélope constante  
victoriosa se retira.*

Por lo tanto no puede extrañarnos que sea el romancero el suministrador del tema trágico, si bien la fuente sobre la que se construye la tragedia sea el extenso relato que leemos en Tito Livio.

### **Dionisio de Halicarnaso como fuente de *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla**

Dionisio de Halicarnaso en la *Historia antigua de Roma*<sup>1323</sup>, libro IV, cuenta pormenorizadamente el reinado de Tarquinio el Soberbio. En los capítulos anteriores, 39 y 40, narra la muerte alevosa de Servio Tulio, las dificultades encontradas por su mujer para enterrar el cadáver del rey y finalmente su propia muerte sobre la que circulaban diversas versiones. Una vez obviado estos inconvenientes, Lucio Tarquinio se proclama rey. Lo primero que hace Dionisio es trazar un perfil de lo que va a ser su reinado:

*Este Tarquinio despreciaba tanto a la masa de los plebeyos como a los patricios, que le habían conducido al poder, destruía y violaba las costumbres, las leyes y todas las disposiciones tradicionales con que habían gobernado la ciudad los reyes anteriores, transformando así su reinado en una tiranía reconocida*<sup>1324</sup>.

Lo primero que cuenta por extenso es la muerte, confiscación de bienes y exilio de los senadores. También el nombramiento de otros a su hechura para que no pudieran hacerle sombra. Este episodio es recogido por Rojas al comienzo de su tragedia, si bien lo protagoniza Sexto en lugar de su padre, para así perfilar el carácter del futuro violador de Lucrecia. Dice Dionisio:

*presentó cargos contra muchos hombres ilustres y los obligó a defender su vida ante los tribunales; primero a los que le eran hostiles y no habían querido expulsar a Tulio del*

---

<sup>1323</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma* II, Libros IV-VI. Traducción y notas de A. ALONSO y C. SECO, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2007).

<sup>1324</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 41, p. 66.

*poder [...] Este (Tarquinio) condenaba a unos a muerte, y a otros al destierro, y tanto a unos como a otros les arrebatava sus bienes, de los que repartía una pequeña porción entre los acusadores, mientras que él se quedaba con la mayor parte [...] Cuando hubo destruido la mejor parte del Senado con asesinatos y destierros de por vida, constituyó él mismo otro Senado elevando a sus propios partidarios a los honores de los desaparecidos<sup>1325</sup>.*

A continuación encontramos una serie de capítulos dedicados a empresas bélicas y a obras civiles que no nos interesan directamente ya que no han dejado huella en nuestra tragedia. Así que pasamos a considerar la guerra contra Gabios en la que juega un papel relevante su hijo Sexto Tarquinio. Dionisio nos dice que es una ciudad importante, que dista de Roma unos cien estadios y que, aunque hoy se encuentra en estado ruinoso, la contemplación de sus restos demuestra que en otro tiempo había adquirido reputación y poder suficientes como para enfrentarse con éxito a Roma. En Gabios se habían refugiado muchos de los fugitivos romanos perseguidos por Tarquinio y de otros pueblos que se habían acogido a sus murallas.

Una vez comenzada la guerra, los gabinos refuerzan sus defensas y mantienen con éxito sus enfrentamientos con las tropas romanas. De ahí el escaso éxito y la inquina de Tarquinio. Es consciente el rey de que por la fuerza de las armas la conquista de Gabios iba para largo, así que idea una estratagema que se le ocurre a Sexto Tarquinio y que se versifica por extenso en la tragedia. Así la narra Dionisio:

*Cuando Tarquinio, agobiado por los acontecimientos [...] pese a maquinan todo tipo de estratagemas y tramar engaños de toda clase, el mayor de sus hijos, llamado Sexto, le comunicó en privado su plan. Consideraba Sexto que la estratagema que pretendía poner en práctica era arriesgada y bastante peligrosa, pero no imposible<sup>1326</sup>.*

A continuación se cuenta el procedimiento empleado:

*Sexto entonces fingió tener diferencias con él acerca de la guerra y, después de ser azotado con varas en el Foro y recibir otros ultrajes a manos de su padre, de modo que la noticia se divulgó, en primer lugar envió a sus más fieles amigos como desertores para*

---

<sup>1325</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 42, pp. 67s.

<sup>1326</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 55, p. 82.

*comunicar en secreto a los gabinos que había decidido acudir a su lado y luchar contra su padre*<sup>1327</sup>.

Ni que decir tiene que los gabinos lo reciben con los brazos abiertos. Sobre todo porque trae consigo soldados que les son muy necesarios para la defensa de la ciudad. Poco a poco consigue ganarse la voluntad de numerosos gabinos y logra cuanto se proponía:

*Los gabinos, como por todo ello lo consideraban un fiel amigo y un buen general, y además muchos se habían dejado sobornar por sus riquezas, lo promovieron al mando supremo*<sup>1328</sup>.

Poco después comunica a su padre el éxito obtenido y le pide consejo. Tras el ejemplo de las flores tronchadas, Sexto aprende la lección y comienza a ejercer una terrible tiranía apoyado por sus amigos y los soldados. Dionisio cuenta la prisión y medios empleados para eliminar a Antiscio Petro, hombre rico y sobresaliente de la ciudad. Tras el se esconde el Cloanto de la tragedia. Una vez asegurado el dominio de la ciudad, Tarquino el Soberbio nombra rey a su hijo y retira el ejército.

El siguiente episodio ocurre durante el sitio de Ardea, ciudad muy rica y anhelada por el rey. Nos referimos a la violación y muerte de Lucrecia contada con todo lujo de detalles, coincidentes en parte con Livio, aunque, al parecer, su fuente fue Fabio:

*En ese tiempo Sexto, el mayor de los hijos de Tarquinio, enviado por su padre a una ciudad llamada Colacia para llevar a cabo unas acciones militares, se alojó en casa de su pariente Lucio Tarquinio, apodado Colatino [...] Pues bien, resulta que Colatino se encontraba por entonces en el campamento, pero su mujer romana, hija de Lucrecio, un ilustre varón, lo agasajó, como correspondía a un pariente de su marido, con gran solicitud y amabilidad*<sup>1329</sup>.

Vemos cómo Dionisio no habla para nada de la apuesta cruzada entre Colatino y los hijos del rey, sino que la estancia de Sexto en casa de Lucrecia se debe a otros motivos.

---

<sup>1327</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 55, pp. 82s.

<sup>1328</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 55, p. 83.

<sup>1329</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 64, pp. 94s.

Aunque el autor señala que en diversas ocasiones el hijo del rey había acudido a casa de su amigo, probablemente en compañía de Colatino. El resultado es el mismo:

*Sexto trató de seducir a esta mujer, que era la más hermosa y prudente de las mujeres de Roma, pues ya desde hacía tiempo albergaba este deseo cada vez que se alojaba en casa de su pariente, y entonces creyó encontrar la ocasión apropiada. Después de la cena se fue a acostar y esperó gran parte de la noche. Cuando pensó que todos dormían, se levantó, fue a la habitación en la que sabía que dormía Lucrecia y, sin que lo advirtieran los esclavos que, apostados junto a las puertas de la habitación, dormían, entró con una espada<sup>1330</sup>.*

A continuación encontramos un relato muy parecido al que nos refiere Livio, pero con la amenaza del deshonor público mediante la muerte de un esclavo que acostaría en su lecho:

*Se colocó junto al lecho, y la mujer, despertando al oír el ruido, le preguntó quién era. El le dijo su nombre y le ordenó que guardara silencio y permaneciera en la habitación, amenazándola de muerte si intentaba huir o gritar [...]<sup>1331</sup>*

Le ofrece dos posibilidades, o entregarse a él voluntariamente o atenerse a las consecuencias:

*Pero si por salvar tu virtud, tratas de oponer resistencia, te mataré y luego daré muerte a uno de los criados [...] y diré que te sorprendí realizando una acción vergonzosa con el esclavo [...] por miedo a la vergüenza que rodearía su muerte, se vio forzada a ceder y a permitirle llevar a cabo lo que pretendía<sup>1332</sup>.*

Sexto regresa al campamento y Lucrecia se encamina a Roma, a casa de su padre, donde se encuentra con unos parientes y cuenta a su progenitor lo que le había pasado:

---

<sup>1330</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 64, p. 95.

<sup>1331</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 65, p. 95.

<sup>1332</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 65, p. 96.

*«Padre -dijo-, vengo a ti como suplicante, pues he sido víctima de un ultraje terrible e irreparable, para pedirte que me vengues y que no mires con indiferencia que tu hija haya sufrido algo peor que la muerte<sup>1333</sup>.»*

Formula una petición, la presencia de amigos y parientes para que oigan su relato y tomen cumplida venganza:

*Después, tras abrazar a su padre, suplicar repetidamente a él y a quienes con él estaban y rogar a los dioses y divinidades que le concedieran una rápida partida de la vida, saca una daga que llevaba oculta bajo los vestidos y de una sola puñalada se atravesó el pecho hasta el corazón<sup>1334</sup>.*

Como según Dionisio, Colatino no estaba presente, se envía a Publio Valerio para comunicarle semejante noticia. Se lo encuentra camino de la ciudad, acompañado de Lucio Junio Bruto, del que va a hablar por la importancia, dice, adquirida en el derrocamiento de los tiranos. También recoge la tradición de la falsa estulticia del joven:

*Bruto, que era joven todavía y carecía de toda ayuda familiar, puso en práctica el más sensato de todos los planes; fingir una falsa estupidez; y desde entonces continuó manteniendo su fingida estupidez, motivo por el cual recibió ese sobrenombre, hasta que consideró llegado el momento oportuno<sup>1335</sup>.*

La razón por la cual a Bruto lo encontramos en todas las conversaciones de la tragedia, parece hallarse en esta observación de Dionisio:

*[...] y como el niño era huérfano y estaba en edad de necesitar un tutor, lo puso bajo su propia tutela y le permitió vivir con sus propios hijos, no para honrarlo por ser pariente suyo [...] sino para que hiciera reír a los muchachos con las estupideces que decía y con las tonterías que, como los tontos de verdad, hacía<sup>1336</sup>.*

---

<sup>1333</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 66, p. 96.

<sup>1334</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 67, p. 97.

<sup>1335</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 68, p. 98.

<sup>1336</sup> DIONISIO DE HALICARNASO, *op. cit.*, 4, 69, p. 99.



En líneas generales encontramos muchas coincidencias entre el relato leído en la obra de Dionisio y el que vamos a ver en Livio. Posiblemente recurren a las mismas fuentes y cada uno selecciona de ellas las que creen convenientes para sus intenciones de historiador. Creemos que Rojas no echa mano de la obra de Dionisio ante el silencio de episodios importantes acaecidos en la casa de Lucrecia la noche de su violación, aunque no debemos descartar del todo una posible lectura.

### **Tito Livio como fuente de *Lucrecia y Tarquino* de Rojas Zorrilla**

La fuente clásica más lejana que muy bien pudo haber leído Rojas Zorrilla se encuentra en el libro 1 de la *Historia de Roma desde su fundación* de Tito Livio<sup>1337</sup>. Su esquema argumental coincide, en gran parte, con la historia narrada en la monumental obra del patavino. Lo demás es necesario para que el cambio de un género a otro, de la prosa al verso, pueda llevarse a buen puerto. Esto no es obstáculo para pensar en otras posibles fuentes, incluso dramáticas, que pudieron ser consultadas por el toledano. No supone una novedad llevar al teatro la historia de Lucrecia y Tarquino, ni tampoco lo es el tema que se había popularizado, como hemos visto, por medio de romances, llegando así al conocimiento de un amplio público.

Livio cuenta pormenorizadamente el medio mediante el cual Tarquino el Soberbio accede al poder, después de emparentar con el rey Servio Tulio. La ayuda prestada por su mujer y otros parientes en el asesinato del monarca reinante. Así lo narra el historiador:

*[...] Entonces, Tarquinio, obligado ya por la fuerza de las circunstancias a llevar su osadía hasta el final, y contando con muchas posibilidades en razón de su edad y de su fuerza, agarra a Servio por la cintura, lo saca de la curia y lo tira escaleras abajo; acto seguido, vuelve a la curia para mantener reunido al senado [...] Se supone, por ser algo en consonancia con sus otros crímenes, que esto se hizo por instigación de Tulia. Lo que sí es seguro, sin lugar a dudas, es que se trasladó al foro en carro y, sin encogerse ante aquella reunión de hombres, hizo salir a su marido de la curia y fue la primera en darle el título de rey. [...] El cochero [...] mostró a su ama el cadáver de Servio tendido en el suelo. Allí ocurrió, según la tradición, un hecho infame de lesa humanidad y el lugar da fe de ello: se llama la calle del Crimen, pues en ella Tulia, fuera de sí, presa de las furias*

---

<sup>1337</sup> LIVIO, T., *Historia de Roma desde su fundación*, Libros I-III. Introducción general de A. FONTÁN. Traducción y notas de J. A. VILLAR VIDAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2008).

*vengadoras de su hermana y de su marido, hizo pasar, según dicen, el carro por encima del cuerpo de su padre [...] al mal comienzo de aquel reinado iba a suceder pronto un final semejante*<sup>1338</sup>.

Hemos querido subrayar estos acontecimientos porque explican muy bien la actitud del rey en la tragedia, su pasión por la venganza y el derramamiento de sangre, la razón por la que fue conocido como el Soberbio.

Una vez nombrado rey, Tarquino el Soberbio comienza a ejercer un mandato basado en la tiranía mantenida por medio del terror; Livio presenta como primera acción la muerte de los senadores, que en nuestra tragedia es ejecutada por su hijo Sexto. Por esta y otras acciones punibles fue llamado Soberbio. Dice así el historiador:

*[...] porque negó la sepultura a su suegro, él que era su yerno, diciendo que tampoco Rómulo había recibido sepultura, y porque hizo matar a los senadores más importantes que sospechaba habían sido partidarios de Servio*<sup>1339</sup>.

Tras algunos episodios bélicos, que no pasan a la obra de Rojas, el autor se detiene en la guerra contra el pueblo de Gabios y en este caso el dramaturgo aprovecha el material suministrado por Livio para construir buena parte de su obra, ya que se encuentra al final de la jornada primera y parte de la segunda. La guerra comienza por parte de Roma:

*[...] después de lanzarse infructuosamente al asalto de Gabios, una ciudad de las cercanías, al perder incluso la esperanza de un asedio tras haber sido rechazado de las murallas, en última instancia atacó recurriendo a un sistema nada romano: la falsedad y el engaño*<sup>1340</sup>.

A continuación comienza la actuación del hijo, pues es en ella en la que se detiene el toledano. Prácticamente todo lo que aparece dramatizado lo encontramos en los capítulos 53 y 54. Inicia su actuación así:

---

<sup>1338</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 48, 3ss, pp. 88s.

<sup>1339</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 49, 1s, pp. 89s.

<sup>1340</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 53, 4, p. 95.

*[...] su hijo Sexto -que era el menor de los tres- se pasó a Gabios de acuerdo con un plan preconcebido, quejándose de la crueldad insoportable de su padre para con él<sup>1341</sup>.*

Para hacer más verosímil su actitud, pondera la rudeza, mal trato e inconvenientes a los que es sometido en Roma:

*[...] la había entonces vuelto contra los suyos y le disgustaba [...] Que él, que había logrado escabullirse entre los venablos y las espadas de su padre, estaba convencido de que no tendría seguridad en ninguna parte [...]<sup>1342</sup>*

Poco a poco consigue ganarse la confianza de los gabinos:

*Por lo que a ellos respecta, que su llegada les es grata, y que están convencidos de que con su ayuda la guerra no tardará en trasladarse de las puertas de Gabios al pie de las murallas de Roma<sup>1343</sup>.*

Tras participar en varios hechos de armas ayudando a las tropas gabinas, consigue ganarse la confianza de buen número de soldados hasta lograr lo que se proponía, ponerse al frente de las tropas y obtener el poder:

*[...] los gabinos, a porfía, nobles y humildes, estaban convencidos de que Sexto Tarquinio les había sido enviado como regalo de los dioses para que fuese su general. Entre los soldados tenía tan gran simpatía, por afrontar los peligros y los trabajos lo mismo que ellos<sup>1344</sup>.*

Una vez que está seguro, envía a su padre un correo para inquirir de él alguna respuesta y, siguiendo sus secretas intenciones, ordena matar o exiliar a todos aquellos que él consideraba enemigos de sus planes o simplemente podían hacerle sombra. Todo esto se encuentra reunido en la tragedia bajo el nombre de Cloanto:

---

<sup>1341</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 53, 5s, pp. 95s.

<sup>1342</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 53, 6s, p. 96.

<sup>1343</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 53, 11, pp. 96s.

<sup>1344</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 54, 3s, p. 97.

*Cuando Sexto vio con claridad lo que su padre quería y ordenaba con sus callados rodeos, hizo matar a los ciudadanos principales [...] Muchos fueron públicamente ejecutados, otros asesinados en secreto cuando se preveía menos viable su acusación*<sup>1345</sup>.

Finalmente consigue su propósito. La ciudad de Gabios pasa a ser considerada dominio de la urbe:

*[...] Gabios, desorientada y sin apoyo, se entrega sin lucha al dominio del rey de Roma*<sup>1346</sup>.

El personaje de Bruto, en líneas generales, ha sido delineado siguiendo el patrón trazado por Livio. Este se detiene en historiar la actuación de este carácter por la importancia adquirida una vez que la monarquía hubo sido expulsada de Roma. En algunos detalles, Rojas trabaja por su cuenta. Bruto no es capturado en ninguna empresa depredadora, sino que pertenece a la misma familia real pues era hijo de Tarquinia, hermana del rey, por lo tanto primo de Sexto, Tito y Arrunte que son los nombres con los que aparecen en el relato de Livio.

Su nombre es Lucio Junio Bruto; pertenece a la intimidad del rey y en una ocasión será el acompañante de los dos segundos a Grecia para consultar el oráculo de Delfos. Si recoge el dramaturgo la ficción de la locura que en Livio se cuenta como argucia empleada para salvar su persona:

*[...] resolvió no dar al rey motivo de temor por su manera de ser, ni motivo de ambición por su fortuna, y basar su seguridad en ser despreciable, dado que la justicia no suponía una gran protección. Con toda intención, por consiguiente, se dedicó a parecer tonto, dejó que el rey dispusiera de su persona y de sus bienes, ni siquiera rechazó el sobrenombre de Bruto: encubierto bajo tal apelativo aquel libertador del pueblo romano, aquel valiente desconocido aguardaba su hora*<sup>1347</sup>.

En líneas generales el carácter y la actuación de Bruto en la tragedia es mucho mayor que la que se nos cuenta en Livio, ya que se deja para el comienzo de la República su

---

<sup>1345</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 54, 8s, p. 98.

<sup>1346</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 54, 10, p. 98.

<sup>1347</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 56, 7s, pp. 101s.

personalidad verdadera como hombre de estado. Sin embargo Rojas lo ha delineado según aparece citado en el capítulo 52.

También pudo aprovechar el dramaturgo el relato del episodio central de la tragedia. En líneas generales coinciden ambos, incluso en pormenores que podrían muy bien considerarse fantasiosos, pero que Livio recoge con la intención de minusvalorar la falta de moral que se había apoderado de la familia Tarquinia. Todo ocurre a propósito de la guerra contra los rútuos acogidos a su fortaleza de Ardea. Aparece por primera vez el nombre de Tarquinio Colatino.

Creyeron los romanos que la toma de la ciudad iba a ser muy fácil y fracasaron en un primer intento por lo que decidieron ponerle cerco. Cuenta Livio que a causa de lo prolongado del cerco y fatigosa que era la vida en la trinchera, los permisos menudeaban entre los soldados y mucho más entre los oficiales:

*[...] por lo que respecta a los jóvenes hijos del rey, mataban a veces el tiempo reuniéndose en festines y francachelas<sup>1348</sup>.*

Este dato es recogido por Rojas y juega un papel muy importante en el desarrollo de la trama; pero el historiador va a contar por extenso un día especial de juerga, el cual inspira a nuestro autor el modo cómo Sexto entre en contacto con Lucrecia:

*Un día que estaban éstos bebiendo en la tienda de Sexto Tarquinio, en una cena en la que participaba también Tarquinio Colatino, hijo de Egerio, recayó la conversación sobre sus esposas. Cada uno ponía por las nubes a la suya; enseguida se acalora la discusión y Colatino dice que no hay por qué seguir discutiendo, que en cuestión de horas se puede comprobar cuánto aventaja su Lucrecia a las demás [...]<sup>1349</sup>*

Su proposición va a ser aceptada sin discusión:

*«Dado que somos jóvenes y fuertes, ¿por qué no montamos a caballo y vamos a cerciorarnos personalmente del comportamiento de nuestras mujeres? Qua cada uno dé*

---

<sup>1348</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 5, p. 103.

<sup>1349</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 6s, p. 103.

*un valor definitivo a lo que vea con sus propios ojos ante la llegada inesperada del marido*<sup>1350</sup>.»

Dicho y hecho. Sin pensárselo dos veces emprenden el camino y llegan cuando el sol empieza a ocultarse. Primero van a casa de sus mujeres y después a la de Colatino. Así lo cuenta Livio:

*El vino los había encendido. ¡Vamos ya!, dicen todos; a galope tendido vuelan a Roma. Llegan al empezar a oscurecer; continúan hasta llegar a la Colacia, y allí encuentran a Lucrecia, no como a las nueras del rey, a las que habían visto entreteniéndose el tiempo con sus amigas en un suntuoso banquete, sino trabajando la lana bien entrada la noche sentada en medio de su casa rodeada por sus esclavas también en vela*<sup>1351</sup>.

Por supuesto, la actitud de Lucrecia es elogiada por todos; gana Colatino la apuesta e invita a sus acompañantes:

*Lucrecia se llevó la palma en aquella disputa acerca de las mujeres. La llegada de su esposo y de los Tarquinius fue recibida con afabilidad. El marido ganador tiene la cortesía de invitar a los jóvenes príncipes*<sup>1352</sup>.

También señala Livio la pasión insana que se apodera de Sexto al ver la belleza y castidad de Lucrecia. Desde ese momento no encuentra reposo y urde en su interior una trama que le pueda facilitar el acceso al cumplimiento de sus deseos:

*Entonces se apodera de Sexto Tarquinio el deseo funesto de poseer por la fuerza a Lucrecia, seducido por su belleza unida a un recato ejemplar*<sup>1353</sup>.

Una vez terminado el refrigerio, todos regresan al campamento. Pero Sexto aprovecha la ocasión y a espaldas de Colatino, vuelve a Roma para llevar a efecto su deseo. Livio nos dice que solamente le acompaña una persona. Es lo que encontramos en la tragedia. Sexto lleva las espaldas guardadas por Pericles, un gabino. A causa de su posición real consigue

---

<sup>1350</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 7, p. 103.

<sup>1351</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 8s, p. 103.

<sup>1352</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 10, p. 103.

<sup>1353</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 57, 10s, pp. 103s.

ser atendido lo mejor posible. Se le sirve una cena y se le aposenta en la habitación de los huéspedes. A continuación el relato de Livio coincide en líneas generales con lo que leemos en Livio:

*Encendido por la pasión, cuando le pareció que en torno suyo todo estaba tranquilo y que todos estaban dormidos, desenvainó la espada, se acercó a Lucrecia, que estaba dormida, y apretando el pecho con la mano izquierda le dice: «Silencio, Lucrecia; soy Sexto Tarquinio; estoy empuñando la espada; si das una voz, te mato<sup>1354</sup>.»*

Ante la resistencia de la mujer, Tarquinio recurre a una aña-gaza para conseguir doblegar la voluntad de Lucrecia consiguiendo finalmente imponer su lascivo deseo. Algunos detalles no aparecen en la obra pero en líneas generales se recoge el espíritu del trance tal y como Livio lo relata:

*Al despertar despavorida la mujer, se vio sin ayuda alguna y al borde de una muerte inminente; entretanto, Tarquinio le confesaba su amor, suplicaba, alternaba amenazas y súplicas, trataba por todos los medio de doblegar la voluntad de la mujer. Al verla firme y sin ceder ni siquiera ante el miedo a morir, acentúa su miedo con la amenaza del deshonor: le dice que junto a su cadáver colocará el de un esclavo degollado y desnudo, para que se diga que ha sido muerta en degradante adulterio. El miedo a tal deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquinio, como si hubiese salido triunfante, se marchó orgulloso de haber arrebatado el honor a una mujer<sup>1355</sup>.*

Nos acercamos al final. Lucrecia manda un mensajero a su padre y otro a su marido, instándoles para que se presenten en su casa porque ha ocurrido algo horrible. Tanto el uno como el otro acuden con rapidez para presenciar una escena horrible:

*Encuentran a Lucrecia sentada en su aposento, sumida en el abatimiento. Entre ellos ha acudido Lucio Junio Bruto. Al llegar los suyos, rompió a llorar [...] <sup>1356</sup>*

A continuación relata cuanto ha ocurrido sin ocultar detalle:

---

<sup>1354</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 2s, p. 104.

<sup>1355</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 3s, p. 104.

<sup>1356</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 6s, pp. 104s.

*Colatino, hay huellas de otro hombre en tu lecho; ahora bien, únicamente mi cuerpo ha sido violado, mi voluntad es inocente; mi muerte te dará fe de ello*<sup>1357</sup>.

Revela el nombre de su ofensor y pide a los circunstantes que venguen la ofensa inferida a su persona:

*Es Sexto Tarquinio el que, comportándose como un enemigo en lugar de como un huésped, la pasada noche vino aquí a robar, armado y por la fuerza, un placer funesto para mí, y para él si vosotros sois hombres*<sup>1358</sup>.

Conseguida la promesa de una cumplida venganza, ella misma se quita la vida con un cuchillo:

*«Vosotros veréis -responde- cuál es su merecido; por mi parte, aunque me absuelvo de culpa, no me eximo de castigo; en adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida.» Se clavó en el corazón un cuchillo que tenía oculto entre sus ropas, y doblándose sobre su herida se desplomó moribunda, entre los gritos de su marido y de su padre*<sup>1359</sup>.

Todo cuanto sucede tras este acontecimiento suponemos que formaría parte de una segunda tragedia anunciada en los últimos versos de su *Lucrecia y Tarquino*. No sabemos si pudo llevar a buen puerto su intención.

## **Virgilio Malvezi y Lucrecia y Tarquino de Rojas Zorrilla**

Otra fuente posible es el *Tarquino el Soberbio* del Marqués Virgilio Malvezi, obra traducida ya en 1635. Es creación en prosa de un historiador y sobre todo un moralista. El estudioso boloñés estaba sobre todo interesado en los personajes como caracteres y especialmente en su actuación y la razón que les movía a comportarse de esta manera. Es como dice Quevedo a propósito del Rómulo del mismo autor, "Los pasados fueron

---

<sup>1357</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 7, p. 105.

<sup>1358</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 8, p. 105.

<sup>1359</sup> LIVIO, T., *op. cit.*, 1, 58, 10ss, p. 105.



historiadores de su vida, nuestro autor de su alma. Habíanse leído sus acciones, no sus intentos; los sucesos, no la causa de ellos. El Marqués escribe el príncipe, los demás el hombre."

La influencia de Malvezzi puede venir por una doble vía. Como el italiano toma como fuente a Livio, la lectura de su tratado pudo suministrarle material informativo de tal modo que incitó a Rojas a la lectura del historiador romano; creemos, sin embargo, que las amplificaciones de que dota a los personajes, las observaciones a propósito de sus actos, las consecuencias doctrinales que saca, casi todas ellas de índole moral, suscitaron el interés del dramaturgo para crear personajes a la altura de su catadura ética, pues al hilo de los acontecimientos sugiere una serie de ideas que permiten tener un conocimiento profundo de la época y de la actuación de los Tarquinios. Malvezzi ve en la razón de estado la estratagema que el rey propone a su hijo para doblegar la resistencia de los gabios. Al mismo tiempo, aprovecha la situación para enseñar a su hijo como debe comportarse un tirano que tiene la obligación de mantener el poder a toda costa:

*Avemos, o Sexto vanamente intentado la sujeción de los Gabios con la violencia, no queda otro remedio que la sagacidad, que es el segundo instrumento de las grandezas.*

A continuación le da una lección política insistiendo en determinados conceptos:

1. Lo primero que se debe emplear es la fuerza pero si ésta falla es conveniente emplear este otro recurso.
2. La sagacidad es útil y debe ser empleada en todo aquello que uno haya conseguido, con la intención de mantenerlo.
3. Afirma que "la fuerza es necesaria para conseruar lo que se adquirió por medio de la sagacidad; la vna de si misma es frutuosa, y la otra de poca vtilidad."
4. Le dice Tarquinio al hijo que, a pesar de que la fuerza es más importante, para él la sagacidad es de un gran provecho para el aumento de los Estados.
5. Esta otra máxima no tiene desperdicio, "Quien se vale pues de la prudencia, será siempre bueno, no siempre grande."

A renglón seguido le hace una observación muy provechosa, que por una parte lo define como hombre de estado y por otra quiere que suponga una lección para el futuro de su hijo y la misión que le va a encomendar:

*No era necesario, que la libertad fuese tan natural en los hombres, si no huiera de prouarse la violencia, o hallarse recurso en la sagacidad para sujetarlos. Ningún pueblo se ganó, que no fuese por medio de alguna acción; y este merece siempre alabanza, porque fue instrumento de la victoria.*

A continuación incita a su hijo a que emplee la astucia para doblegar a los gabios:

*Ve pues hijo mio, a los Gabios, da a entender, que huyen de mi, acusame de cruel, solicita su confidencia; gouernate como compañero, si quieres llegar a ser señor.*

Es decir, le da las recomendaciones necesarias para que pueda ganarse la confianza de sus enemigos y sacar resultados positivos de cara al futuro. Por lo tanto, a través de estas enseñanzas se perfila el carácter moral de padre e hijo y de acuerdo con ellas los vemos actuar a lo largo de la tragedia.

Está siguiendo a Malvezzi, en ocasiones casi al pie de la letra, cuando leemos las primeras palabras de Cloanto contenidas en los versos 600-626 y sobre todo en el largo parlamento de Sexto que va desde el verso 639 hasta el 744. En el primero, Cloanto hace unas observaciones a sus conciudadanos, en presencia de Pericles, acerca de la nueva situación suscitada por la propuesta de Sexto. Malvezzi viene a decir que Tarquinio no es de fiar, que su actuación hasta ese momento no es digna de encomio:

*El que tuuo por costumbre hazer de los compañeros, esclauos, intenatrá que los amigos sean vasallos. Con la misma industria de que se siruió otra vez para alcançar la Corona, sondea aora nuestro sufrimiento.*

El que está en lugar de Cloanto es presentado como un hombre íntegro, buen conocedor de la trayectoria de los Tarquinios y no se fía de ninguna propuesta por muy halagüeña que parezca:

*Si vosotros introduzis vn león en vuestra Republica, disponeos a la obediencia de sus deseos.*

Y continúa insistiendo a sus conciudadanos:

*se deue procurar que esten a la distancia que fuere possible, o por lo menos, que no se acerquen a nosotros; escusar su enemistad; pero no solicitarlos por amigos; que su conuersacion no es compañia, para en seruidumbre; y quando no es enemistad conocida.*

Es indudable que la actuación de Cloanto, la animadversión que mantiene hacia los planes de Sexto proceden de estas juiciosas observaciones puestas en boca de Turno en la obra de Malvezzi. Hasta este momento es el único cuya perspicacia le ha permitido calar en el fondo de la conciencia de quien se manifiesta como fugitivo de las crueldades de su padre.

También se debe a la obra del italiano el perfil de Sexto Tarquino, tal y como se presenta y ofrece a sus nuevos amigos. En este caso, hay fragmentos en prosa que han pasado íntegramente a la tragedia del toledano. Su comprobación la encontramos en estos casos concretos:

*Veis aqui vn hijo, o Gabios, que libró del azero de su padre para cobrarse en braços de sus enemigos, el me alimentaua qual victima para sacrificarme al templo de su crueldad.*

*Veis aquí, oh gabios, un hijo  
que se libró del acero  
de su padre riguroso,  
para cobrarse en el vuestro.*

.....  
*despojo suyo sangriento,  
víctima que alimentaba  
para ofrecer en el templo  
de su crueldad [...]*

*Su crueldad es vn fuego que abrasa lo que halla más cerca de si para consumir, despues de las otras cosas aun a si mismo: busca la sangre de su hijo, y su feroz apetito relajado en la de tantos ciudadanos, tiene ansias de auuiar su deleite en alguna extraordinaria crueldad:*

*Su crueldad, su tiranía*

*es un encendido fuego  
que cuando todo lo abrasa,  
se consume él a sí mismo.  
Su sangre en la de su hijo  
busca, y pretende con esto  
hacer el fiero apetito  
plato extraordinario y nuevo*

*Es más seguro ser enemigo de Tarquino, que hijo, y para repararse de sus asesinos,  
no ay seguridad como su enemistad.*

*Mejor es ser su enemigo  
que su hijo, pues es cierto  
que contra sus assinos  
la enemistad es remedio.*

*No os admire, o Gabios, el ser yo hijo de Tarquino*

*Esto, oh gabios, solicito  
en vosotros [...]*

*Yo quiero, yo mismo quiero ser vengador de tantas maldades, assi lo determina el  
hado.*

*Yo quiero ser vengador  
destas injurias; yo quiero  
-así los hados lo ordenan-  
ser el soplo deste incendio.*

*Si el me engendró, fue por aquel notivo instante de la sensualidad, o por incentivo de  
la ambicion, o a lisonja del deleite, o a vanidad de su eternidad, y finalmente si fue deseo  
de vn hijo, no a mi por hijo. Pues a que obligacion deuo estar con aquel que sin  
conocerme, me deseó viuo, y conocido me procura muerto.*

*Si él me engendró, sólo fue  
a incentivo del objecto,  
o a lisonja del deleite,  
o a vanidad de lo eterno  
en la sucesión. Y al fin  
¿qué obligaciones le tengo  
al que, antes de conocerme,  
me deseó vivo, y viendo  
su ser en mí trasladado,  
vivo me desea muerto?*

No es necesario seguir ejemplificando para justificar el hecho de que el largo parlamento de Sexto dirigido a los gabios, en presencia de Cloanto y Pericles, es una transposición del texto encontrado en el tratado de Malvezzi. No creemos que inspirara a Rojas la discusión, fruto de la abundante bebida, que tuvieron los hijos de Tarquinio y Colatino acerca de sus respectivas mujeres. Nos basamos en que Malvezzi aprovecha este episodio de campamento para lanzarnos un sermón acerca del comportamiento que deben seguir los hombres en relación con las mujeres. El punto de partida de semejante perorata es el siguiente:

*Mientras duraua el sitio de Ardea, mas apretado por el tiempo que por los assaltos, cenauan vna noche Colatino, y otros con Sexto Tarquino y menos sobrios de lo que deuieran, se ocasionó entre ellos vna disputa discurriendo de las virtudes de sus propias mugeres; ninguno cedió al otro, haziendo mas estimacion de la suya; determinaron de ir al instante a verlas, para certificarse de la verdad.*

Esta estúpida y trágica apuesta le permite al boloñés darnos una serie de recomendaciones al mismo tiempo que nos ilustra acerca de la veleidad de las mujeres, las cuales, para el autor, son poco virtuosas, aunque por fortuna, nos dice, los maridos creen que las suyas lo son. Todas las consideraciones extraídas podrían haber dado lugar a un monólogo doctrinal, que en una tragedia no hubiera estado de más, pero que el público español no hubiese soportado y por eso Rojas no tuvo en consideración la densa exposición de Malvezzi.

El largo monólogo de Lucrecia en presencia de su padre, marido y otros amigos, ha aprovechado algunas ideas de la detallada exposición que hace Malvezzi al final de su tratado. No lo sigue al pie de la letra, sino que extrae ideas, pensamientos, frases aisladas que le sirven para hacer realidad en escena el ánimo contrariado de Lucrecia después de haberse consumado la violación. Pueden servirnos de ejemplo los siguientes fragmentos:

*Y que auia de hazer esta infeliz Lucrecia? [...] Yo que intentaua que nadie ignorasse mi honestidad, he cuidado mas de la gloria [...] he procurado la fama de honesta [...]*

*veis aquí de la infeliz  
Lucrecia el noble decoro  
profanado [...]  
Ya no es Lucrecia, Lucrecia;  
ya su vida es un asombro,  
ya su honestidad dio fin,  
ya su recato malogro.*

*Yo siempre miré a la muerte como al mayor de los males [...]  
Quiero morir, sino en reparo de lo sucedido, en preuencion de lo que me pueda suceder [...]*

*Yo que no temía la muerte,  
yo que el vivir tuve en poco,  
yo que sólo a mi opinión  
y al honor atendí sólo,  
caí en la mayor afrenta,  
choqué en el mayor escollo;  
que no contra la desdicha  
recatos son poderosos.*

*No me rindio a mi aquel facineroso hombre; no era aquella Lucrecia: era vn cadaver; que donde falta sentimiento, no ay alma.*

*No porque en mí hubiese culpa;*

*que en un desmayo penoso  
cadáver fui a su torpeza,  
mármol frío, inmóvil tronco.*

Malvezzi pone en boca de Lucrecia un largo parlamento; en parte motivado por lo que leemos en las fuentes clásicas, pero la mayoría de las ideas provienen de su numen. El mismo lo confiesa sin pudor alguno:

*cuentales el caso, y despues del, assistida de sus pesares, me persuado añadiesse estas razones.*

Por supuesto Rojas no aprovecha ideas del largo lamento que probablemente hubiesen sido enojosas. Tal vez lo que el público esperara fuera la reacción del marido e incluso de la propia protagonista, aunque creemos que los espectadores conocían bastante bien la tragedia final de estos forzados amores.

Creemos, por lo tanto, que Rojas se sintió atraído por la lectura de la obra de Malvezzi. Le atrajo el trasfondo moral que aparece a lo largo del comentario a los textos clásicos y lo aprovechó junto a datos dispersos de no mucha relevancia. Con sólo esto no puede explicarse el interés por este tema. Es indudable que la historia de la violación de Lucrecia por Tarquino era conocida del público a causa de la difusión de los romances. El terreno estaba abonado. Había que documentarse mejor y para eso acudió a los clásicos, Tito Livio fue su mentor. Él le facilitó los datos necesarios para que dicha historia tuviera la encarnadura suficiente.

Además a Rojas le gustaban los temas clásicos, históricos y mitológicos, buen punto de partida para la tragedia, y buena prueba de ella son *Los áspides de Cleopatra*, *Progne y Filomena*, *Los encantos de Medea*, *Numancia cercada*, *Numancia destruida*, *Morir después de matar*, a cuya lista hemos de añadir la obra que contemplamos. Pero, aparte de las fuentes antes citadas, no debemos olvidar que Rojas escribe para un público habituado a ver un tipo de comedias y dramas con unas características propias y unos motivos considerados trascendentales como el honor, el deber, ciertos tipos de mujer, etc., que, como no podía ser de otra manera, dejaron la correspondiente impronta en todo su teatro.

## El teatro en la época de Rojas Zorrilla

No pretendemos aquí dar una visión de conjunto del teatro en el siglo XVII, sino hacer hincapié en la existencia de un terreno abonado para el cultivo de la tragedia. Efectivamente, Rojas Zorrilla no parte de la nada, sus tragedias no constituyen un hecho aislado dentro del panorama dramático que ocupa la dramaturgia española desde finales del siglo XVI.

Hacia el último tercio de siglo, cuando la tragedia sale de las aulas<sup>1360</sup>, observamos una relajación en cuanto al respeto de los postulados aristotélicos y horacianos. Las tragedias de J. de la Cueva, J. Bermúdez, L. Leonardo de Argensola, A. Rey de Artieda, C. de Virués y G. Lobo Lasso de la Vega son, en general, obras que han perdido la grandiosidad que debe presidir toda auténtica tragedia. En ellas, el decoro es sustituido por un tremendismo de muertes y truculencias, los actos pasan de cinco a tres, se suprimen los coros, hay polimetría versal, se introducen temas históricos nacionales, los caracteres están poco trazados. La acción principal es, a menudo, ahogada por la multiplicidad de acciones secundarias. Son tragedias próximas al ideario de Séneca. Las tragedias del cordobés fueron un modelo constante en la dramaturgia española de la época, huella que se percibe, *grosso modo*, por un lado, en el gusto por el dramatismo, la violencia y el horror; y, por otro, en la clara intención moral que existe en las tragedias de estos dramaturgos. Ahora bien, esto no es obstáculo para que también encontremos algunas obras más cercanas al espíritu de la tragedia a la manera aristotélica clásica como es el caso de *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués, obra ya ampliamente analizada en esta tesis.

También existen tragedias en el siglo XVII. Podrá no haber “tragedias” en el sentido estricto del término si tomamos como base la teoría aristotélica y la aplicamos rigurosamente y sin dejar resquicio alguno para tener en cuenta la realidad concreta de nuestro siglo XVII; pero sí hay muchas obras en las que se percibe el espíritu del género trágico. Así, ni la desobediencia de las unidades, ni la presencia del gracioso, ni la pluralidad versal, ni la temática del honor, ni el catolicismo contrarreformista impiden que *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* sean dos ejemplos del espíritu trágico aristotélico o clasicista, a pesar de que los aspectos que acabamos de mencionar sean rasgos específicos y propios del género trágico aurisecular.

---

<sup>1360</sup> Nos referimos a la tragedia renacentista de carácter senequista y elitista, viva en círculos universitarios y pensada más para la lectura que para la representación.



Hacer una clasificación genérica del corpus teatral del siglo XVII en España es una empresa difícil<sup>1361</sup>. Encontramos “tragedias” más o menos en un estado casi puro, auténticas “comedias” y una cantidad ingente de “mixturas” como son las tragicomedias, los dramas de honor, las comedias de comendadores, la existencia de muchas obras en las que aparecen villanos o aldeanos convertidos en héroes con una aire trágico, etc. La crítica no ha sabido determinar con exactitud qué obras de nuestra dramaturgia áurea son tragedias y cuáles no, sin que haya unanimidad en esta cuestión. Si repasamos las *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 1981)<sup>1362</sup>, vemos cómo los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de enjuiciar obras como la ya mencionada *El médico de su honra* o *El cisma de Inglaterra*. A. Castilla cree que la primera estaría dentro de lo que en el siglo XX se ha llamado *teatro de la crueldad*, para M. García Gómez es una tragicomedia, mientras que C. Morón Arroyo y A. A. Parker la consideran una tragedia. Por lo que respecta a *El cisma de Inglaterra*, para F. Ruiz Ramón y A. A. Parker es una tragedia; A. Paredes cree que es una obra *metateatral*.

Y lo mismo ocurre con determinadas obras de Lope de Vega. Así, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* es para Ch. V. Aubrun y J. F. Montesinos una “Comedia de Comendadores”; para E. M. Wilson es una “comedia didáctica”; E. S. Morby, por su parte, afirma que nos encontramos ante una tragicomedia.

En suma, en nuestro siglo XVII, a pesar de ser un siglo caracterizado por una gran libertad creadora en busca de un arte más acorde con la realidad vivencial del momento, hallamos una serie de obras que siguen presentando rasgos del clasicismo aristotélico. Pensemos, además de las ya aludidas, en obras como *Fuenteovejuna*, *Los caballeros de Absalón*, *El alcalde de Zalamea*, *El castigo sin venganza* en las que es indudable que lo trágico pesa mucho más que lo cómico. En ésta última, por ejemplo, se constatan, entre otros, los siguientes rasgos propios de la tragedia: origen ilustre de los personajes, existencia del vínculo de parentesco o amistad, la agnición, la peripecia, se comete un error trágico (harmatia), hay una pasión incontenible, existencia de un deber o norma inexcusable, caída (mudanza de fortuna desfavorable), inspiración de horror y lástima.

Finalmente, hemos de tener en cuenta las preceptivas que, indudablemente, fueron manejadas, ya sea de un modo directo o indirecto, por Rojas Zorrilla. Nos referimos a la *Philosophia Antigua Poética* de A. López Pinciano, a las *Tablas Poéticas* de F. Cascales

---

<sup>1361</sup> J. J. BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad, 2003, pp. 108ss.

<sup>1362</sup> *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 1981), Madrid, CSIC, 1983.

y a la *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita* de J. A. González de Salas<sup>1363</sup>.

### **Séneca: influencias formales y temáticas**

Hay una serie de aspectos que se podrían considerar debidos a la influencia de Séneca, si bien, aunque nunca se hubiera acercado a la lectura de las tragedias del cordobés, su impronta flotaba en el ambiente de los creadores de tragedias de la época.

El gusto por la narración puede deberse a este terreno abonado que estamos comentando. Al principio de *Lucrecia y Tarquino* hallamos dos largos parlamentos de carácter narrativo que tienen como finalidad poner en conocimiento del rey los últimos éxitos militares conseguidos por su hijo Sexto y Colatino.

La inclusión de acciones secundarias junto a la acción principal es otro aspecto digno de mención. La acción secundaria que aparece en esta tragedia ayuda a perfilar el carácter de Sexto y consigue dotar de dinamismo a la obra, puesto que dilata el desarrollo de la acción principal. Comienza con el engaño al pueblo de los gabios, en ese juego entre apariencia y realidad tan presente en la obra que analizamos. Y concluye con la muerte de Cloanto, víctima de su propia ingenuidad.

El carácter de Lucrecia está modelado, en muchos aspectos, según la doctrina de Séneca. Pensemos, por ejemplo, en su rechazo de la vanidad y la ostentación, perceptible en su negativa a ponerse vestidos suntuosos:

.....  
*con tenerlas me contento,*  
*y las desprecio en no usallas,*  
.....

Tampoco acepta la invitación para la fiesta que se va a celebrar en palacio, ocasión en la cual podría lucir sus mejores galas. Por lo que comenta Fabio en aparte:

.....  
*Las vanidades desprecia*

---

<sup>1363</sup> Véase los capítulos octavo y noveno de nuestra tesis.

*que estima el mundo engañoso.)*

Cuando Colatino va a su casa para comunicarle a Lucrecia que se tiene que ausentar por cuestiones militares, una paloma blanca cae muerta en el suelo, a los pies de Colatino. Este incidente provoca en él una profunda desazón e inquietud que Lucrecia trata de calmar:

*¿Por qué, señor, tanto enojo?*

*¿Sucesos tan naturales*

*han de alterar tu sosiego?*

.....

*¿Matar un ave es prodigio?*

*¿Presagio es morir un ave?*

.....

Sin embargo, a pesar de que le transmite tranquilidad a su marido, haciendo hincapié en que la muerte de una paloma a manos de un cazador no tiene nada de extraordinario, no obstante adelanta su propia tragedia y la causa de la misma, pues relaciona la muerte de la paloma con la suya propia:

.....

*Si el hado fatal permite*

*que el pecho casto derrame*

*líquido rubí inocente,*

*esa inocencia le baste.*

*¿Qué vida como una muerte,*

*si lastimosa, inculpable,*

*cuya piedad hace hermoso*

*el más sangriento cadáver?*

*¿Qué vivir como morir*

*a los ejemplos constante,*

*lágrimas pidiendo siempre*

*a las futuras edades?*

*Muera el casto pecho al hierro*

*antes que a la ofensa, y antes  
que ocasione pensamientos  
que injustamente le infamen.*

Esta profética aseveración no es sólo una expresión de resignación a los dictados del destino. Su calado es más profundo. Es una invitación para colocar su virtud por encima de cualquier contingencia; una expresión de su buena voluntad para llegar a ser mártir de su propia virtud. Ella, como la primera víctima de Sexto, el anciano senador, desprecia la muerte y la fortuna, porque virtud y honor son los únicos bienes. Sabemos que más tarde tiene la oportunidad de ser mártir cuando el orgullo de su marido la fuerza a abandonar supreciado aislamiento.

Otro aspecto es el gusto por el terror hecho realidad mediante el derramamiento de sangre y su aparición en escena. No debemos olvidar que Lucrecia muere en escena. Además, también apreciamos ecos de Séneca en la solución que encuentra nuestra protagonista a la situación desesperada en que se halla. Su suicidio es fruto del callejón sin salida en que la ha colocado Sexto al forzarla. Es lo único que puede hacer Lucrecia para limpiar su honor.

Finalmente, se observa la influencia del cordobés en las alusiones a la debilidad del ser humano. Recordemos que Sexto viola a Lucrecia porque no es capaz de dominar la pasión insana que se ha apoderado de él. Colatino provoca el final trágico porque sucumbió ante su vanidad al saberse poseedor de una mujer perfecta desde el punto de vista moral y no ver amenaza alguna en cantar sus excelencias en público. Y, por otra parte, su ambición y deseo de medrar en el terreno profesional le hace estar ciego y no ver el peligro que suponía recibir favores de un hombre como Sexto y su padre.

## **2. 1. 2. Medios**

El creador de tragedias dispone de un modo necesario e indispensable para llevar a buen término la imitación; nos referimos al metro y, junto a él, el ritmo y la melodía.

En *Lucrecia y Tarquino* no hay coro, por tanto, sólo disponemos de dos medios, el metro y el ritmo, porque el lenguaje que adopta la forma de metro está en verso y el ritmo está estrechamente vinculado con el metro del texto, teniendo en cuenta que además será necesario el estudio de la elocutio. Primero hablaremos del metro y a continuación del ritmo.

## Metro

En el caso de la tragedia que analizamos, *Lucrecia y Tarquino*, del siglo XVII, hemos de hacer las siguientes observaciones: en el teatro de la Edad de Oro el verso clave es el octosílabo. Se emplea para la parte narrativa y, además, es el verso tradicional español. En *Lucrecia y Tarquino*, el verso octosílabo se hace realidad a través del romance, la redondilla y la décima; aunque son las dos primeras estrofas mencionadas las que aparecen a lo largo de toda la obra, revelándose, por tanto, como dominantes. Tienen muy poco peso en esta obra, puesto que sólo las encontramos en la jornada tercera, las décimas.

En cuanto al verso endecasílabo, se halla escasamente representado -puesto que solamente aparece con relativa profusión en la jornada primera, en la segunda no lo utiliza el autor y en la tercera su empleo se reduce a una breve intervención de Colatino- y nunca configurando en solitario una tirada de versos, sino que está acompañado del heptasílabo, formando silvas, puestas, generalmente, en boca de los personajes más importantes.

Rojas Zorrilla se inclina claramente por el verso octosílabo, pues ocupa algo más del 90% del total de los versos. Esto no debe extrañarnos, en tanto en cuanto había un ambiente propicio en la época al empleo de este verso<sup>1364</sup>.

La distribución de las estrofas es la siguiente:

JORNADA 1 <sup>a</sup>	versos
Silvas (pareados)	1-8
Silvas	9-136
Redondillas	137-444
Romance	445-598
Silvas	599-638
Romance	639-786
JORNADA 2 <sup>a</sup>	
Redondillas	787-842

---

<sup>1364</sup> Ya Juan de la Cueva había defendido el uso del verso octosílabo en la tragedia y, por supuesto, aparece en las tragedias del siglo XVI. Véase J. DE LA CUEVA, *Ejemplar poético, Sevilla 1606; Ejemplar poético. Arte poetica española. Inédita*. Edición de J. J. LÓPEZ DE SEDANO, en el *Parnaso Español*, vol. VIII, Madrid 1774, pp. 1-68.

Romance	843-968
Redondillas	969-1024
Romance	1025-1104
Redondillas	1105-1132
Romance	1133-1354
JORNADA 3ª	
Redondillas	1355-1494
Romance	1495-1767
Décimas	1768-1837
Redondillas	1838-1977
Silvas	1978-1993
Redondillas	1994-2061
Romance	2062-216

El empleo del romance y la redondilla obedece a intereses diferentes. Cada una de estas estrofas tiene su propio fin como Lope lo había expresado en el *Arte nuevo de hacer comedias*. La redondilla apunta hacia un mundo interior mientras que el romance refleja lo acontecido, lo externo a ese mundo introspectivo.

El hecho de que cada estrofa sirva para una cosa distinta no quiere decir que no haya una relación entre el contenido de uno y el contenido de la otra porque las acciones están condicionadas por la caracterología adivinada en las redondillas y a su vez los actos permiten profundizar en el carácter de cada personaje. Hay, por lo tanto, una conexión entre ellas perfectamente conseguida afianzada por el sistema de alternancia en el que se dan sin que exista una ruptura por la intercalación de otro tipo de estrofa, pues las silvas y las décimas aparecen en muy contadas ocasiones como ya hemos señalado.

Creemos que es un acierto el que el autor haya elegido dos tipos de estrofa porque con ellas se gana en intensidad y no se produce una distracción del espectador con el cambio que es más propio de la comedia. En este sentido, podemos afirmar que desde el punto de vista métrico estamos en presencia de una tragedia que suele ser más monótona pero más profunda.

El romance llegó en el Siglo de Oro al punto más alto de su desarrollo, tanto en los dominios de la tradición popular como en el campo literario. A este auge contribuyó considerablemente el teatro, en el que desde finales del siglo XVI la forma métrica del

romance había ido ganando terreno hasta adquirir la misma importancia que la redondilla o más como ocurre en la tragedia que estamos analizando, donde supera en presencia a aquélla.

Rojas Zorrilla emplea el romance para la estructura narrativa<sup>1365</sup>, la dialogada y la descriptiva; también encuentra en él su acomodo la canción; en otras ocasiones, adquiere un valor de premonición o doctrinal; finalmente, podemos espigar algunos romances destinados a recoger efusiones líricas de diversa índole. No es usado al comienzo de ninguna jornada, pero cierra las tres.

En la escena segunda de la jornada primera encontramos un romance de carácter dialogado. Es un diálogo familiar entre Colatino y Lucrecia en la mansión donde habitan, a la que ha llegado el marido para comunicarle a su esposa que va a estar ausente porque así lo requiere su condición de militar. La conversación entre los esposos sólo es interrumpida, en un momento determinado, por Bruto.

Colatino le dice a su mujer que está preocupado, inquieto, por su honor, aunque reconoce que no tiene ningún motivo para ello. Por eso le expone su desazón insistiendo no en el vínculo legal que los une, sino en el amor que siente hacia ella. Así lo evidencia la anteposición del participio activo sustantivado *amante* y del sustantivo *galán* al sustantivo *marido*:

*COLATINO*

*Lucrecia.*

*LUCRECIA*

*Esposo y señor.*

*COLATINO*

*Por lo que tengo de amante,  
de galán y de marido,  
llego temeroso a hablarte.*

Naturalmente Lucrecia le pide que se explique y Colatino lo hace exponiendo los peligros a los que está expuesto en el plano público el honor de un marido. Comienza

---

<sup>1365</sup> Todos los textos narrativos serán estudiados en el apartado de los “Modos”.

echando mano de una metáfora muy de gusto de la época: vincular el honor con el vidrio por su fragilidad. Así considera que igual que el vidrio se empaña con el simple aliento, perdiendo su brillo y transparencia; lo mismo le puede ocurrir al honor de un marido por lo que se pueda murmurar:

*Es el honor tan de vidrio  
que si no llega a quebrarse,  
teme que el aire le ofenda,  
o que el aliento le empañe.*

Puesto que

*[...] es tan basilisco el pueblo  
que, inficionando los aires,  
los ojos de su malicia  
le manchan sin que se manche.*

La relación de causa-consecuencia que conduce los ocho versos transcritos se completa con una amplificación in crescendo a los mismos, cuyas palabras clave son *malicia*, *presunción* y *duda*, que son, a su vez, causas de las consecuencias *el contraste*, *la duda* y *el desaire* con la que el marido intenta ahuyentar los peligros que expone por medio de una oración subordinada adversativa:

*No digo esto porque pienses  
que de tan bajos [ quilates]  
es mi honor que temer pueda  
de la malicia, el contraste;  
de la presunción, la duda;  
ni de la duda, el desaire.  
Mas, como no tiene menos  
de cuerdo que de galante  
amor, previene desdichas  
y duda felicidades.*



Lucrecia no comparte sus temores. Está completamente segura de que en su honestidad y recato no hay resquicio alguno para la duda:

*A no ser mi honor tan mío,  
pudiera, señor, turbarse,  
viendo adelantado un miedo  
que me constituye fácil.*

Por eso le dice:

*Bien podéis partir sin miedo  
de que en esta ausencia falte  
vuestro respeto a mis ojos,  
ni mi honor a vuestra sangre.*

Colatino se tranquiliza, al menos momentáneamente, con las palabras de Lucrecia. Desaparecida la desazón de su corazón, el amor que le profesa vuelve a llenarlo todo. Así lo evidencia sus palabras:

.....  
*De la falta, sí me quejo  
de vuestros ojos suaves,  
que, como yo vivo en ellos,  
temo que el vivir me falte.*  
.....

Véase cómo la estructura de este romance está constituida por la antítesis semántica honor-amor, pilares de lo público y lo privado respectivamente, que se organiza del siguiente modo:

- Principio del romance: en la mente de Colatino prevalece el amor que siente hacia su esposa a las preocupaciones por su honor.
- Cuerpo del romance: la preocupación por su honor se impone; ocupa toda su mente.
- Final del romance: en el ánimo de Colatino vuelve a imperar el amor a su mujer.

Otra muestra de romance al servicio de la estructura dialogada la encontramos en la escena primera de la jornada segunda. Sexto, tras informar a su padre del estado en el que se halla el asunto militar que ahora tiene entre manos, le pide permiso para relajarse en compañía de sus hermanos y Colatino; y para amenizar el momento requiere la presencia de algún músico. El que se presenta empieza a recitar un romance de Dido. La letra de la canción suscita los siguientes comentarios:

*ACRONTE*

*¡Famosa mujer por cierto!*

*SEXTO*

*Pocas como ella se han visto.*

*COLATINO*

*Hoy tiene mujeres Roma  
que fueran en otro siglo  
capaces de eternizar  
los mármoles de Lisipo.*

*ACRONTE*

*Yo por Lavinia, mi esposa,  
lo puedo afirmar, y afirmo.*

*SEXTO*

*Elisa fue muy hermosa  
y muy honesta.*

*ACRONTE*

*Lo mismo  
puedo decir de Lavinia.*

Colatino, envanecido en el conocimiento de la virtud sin igual de su mujer, se extiende en su alabanza, lo que provoca que ninguno de los otros dos esposos, Acronte y Tito,

estén dispuestos a considerar a su respectiva esposa inferior. Éstas son las palabras de Acronte:

*Pues yo nunca he de ceder  
al sujeto más divino  
las partes que yo en mi esposa  
reverencio y solemnizo.*

Sexto trata de poner paz y para ello propone la siguiente solución:

*SEXTO*

*Ahora bien; pues de los tres  
ninguno ha de ser vencido  
en su opinión, y cualquiera,  
de satisfacciones rico,  
puede ostentar experiencias,  
caballos hay; el camino  
no es largo; vamos a Roma  
esta noche, y concluído  
quede el pleito entre los tres.*

Todos están de acuerdo:

*COLATINO*

*Yo lo admito.*

.....

*ACRONTE*

*Yo lo apruebo y yo lo pido.*

La primera visita se la hacen a Lavinia y Casimira. En palacio todo es música y diversión:

*SEXTO*

*Gran festín hay en palacio.*

.....  
*ACRONTE*

*¿Lavinia sin mí se alegra?*  
.....

*LAVINIA*

*¡Señor!*

*ACRONTE*

*Lavinia, ¿qué es esto?*

*Prima, ved que a veros viene  
mi hermano a las dos.*

*LAVINIA*

*Su alteza*

*Sea bien venido.*  
.....

Lavinia y Casimira, cuando llegan sus respectivos esposos en compañía de Sexto y Colatino, están divirtiéndose mediante la representación de una comedia. La comedia que se está representando está protagonizada por Paris y las tres diosas. El juicio de Paris es un tema de la antigüedad clásica muy conocido<sup>1366</sup>. Rojas Zorrilla establece una ligazón semántica muy clara entre el asunto que se traen entre manos Sexto, Colatino, Acronte y Tito y el tema de la comedia que se está escenificando en palacio, puesto que en el mito que se está evocando hay un juez, Paris, y tres diosas, y se trata de determinar cuál de las tres es la más hermosa. Y en la realidad tenemos a un juez, Sexto, que ha de dictaminar cuál de estas tres mujeres, Lavinia, Casimira y Lucrecia, es más hermosa y honesta. Y tanto en el mito como en la realidad el asunto termina mal, pues, en el mito, Paris abandona a la ninfa Enone y parte hacia Esparta donde

---

<sup>1366</sup> Hallándose los dioses reunidos con ocasión de la boda de Tetis y Peleo, Éride (la Discordia) echó en medio de ellos una manzana de oro, diciendo que debía ser otorgada a la «más hermosa» de las tres diosas: Atenea, Hera y Afrodita. En seguida se suscitó una disputa, y como nadie quiso pronunciarse por una de las tres divinidades, Zeus encargó a Hermes que guiase a Hera, Atenea y Afrodita al monte Ida, para que Paris fallase el pleito. Por turno, las tres diosas defendieron ante él su propia causa. Cada una le prometió su protección y determinados dones si fallaba en su favor. La decisión de Paris fue que Afrodita -quien le había ofrecido el amor de Helena de Esparta, la más bella de todas las mujeres- era la más hermosa.

enamora a Helena consiguiendo que huya con él, lo que propicia la guerra de Troya; y, en la tragedia que analizamos, la cuestión que enfrenta a los tres maridos va a traer como consecuencia la violación de Lucrecia y su posterior suicidio.

A continuación, se dirigen a casa de Lucrecia:

*SEXTO*

*Aquí no hay comedia, Acronte.*

*virtud sí.*

.....

*LUCRECIA*

*¿Quién habla, Julia, en mi cuarto?*

*COLATINO*

*¿Quién, si no yo, ser podía?*

*LUCRECIA*

*¡Esposo amado!*

*COLATINO*

*¡Mi bien!*

.....

*Repara*

*que está aquí el príncipe; y [...]*

*[...] Acronte también le asiste.*

*LUCRECIA*

*Si falté a la cortesía,*

*tú, esposo, la causa tienes;*

*que yo ignoré tal visita.*

*Señor.*

*SEXTO*

*Divina Lucrecia.*

.....

Pero no sólo existe una trabazón semántica entre estos tres romances dialogados, sino que también hay otro recurso que los hace avanzar. Se trata de la repetición a modo de hitos de una serie de elementos léxicos femeninos tanto comunes como propios, junto con la presencia de verbos de movimiento que recuerdan que Sexto, Acronte, Tito, Colatino, Bruto y Fabio han de volver lo antes posible a sus obligaciones bélicas<sup>1367</sup>.

Hemos analizado cuatro romances de carácter dialogado: la conversación entre Colatino y Lucrecia en la que el esposo le comunica a su mujer que ha de ausentarse por sus obligaciones como militar; la fiesta que celebran en el campamento del rey Tarquino Sexto, sus hermanos y Colatino; el diálogo de los citados con Lavinia y Casimira en palacio; y el diálogo de Sexto y los demás hombres en casa de Lucrecia. También hemos señalado la trabazón semántica y léxica que une el segundo, el tercer y el cuarto diálogo. Ahora nos vamos a detener en la ligazón que vincula el primer diálogo con el cuarto. En el primero, Colatino le decía a su mujer que durante su ausencia la iba a echar profundamente de menos, puesto que el contemplarla le daba vida, en concreto el contemplar sus ojos serenos. Éstas eran sus palabras:

*De la falta, sí me quejo  
de vuestros ojos suaves;  
que, como yo vivo en ellos,  
temo que el vivir me falte.*

No olvida Rojas Zorrilla estos versos de Colatino, pues cuando llega ahora (diálogo cuarto) a su casa en compañía de Sexto y los demás se dirige a su esposa del siguiente modo:

*COLATINO*

*¡Mi bien!*

---

<sup>1367</sup> La secuencia, teniendo en cuenta los tres diálogos analizados, es la siguiente: mujer (v. 859), mujeres (v. 861), Lavinia (v. 865), Elisa (v. 867), Lavinia (v. 869), Lucrecia (v. 870), ella (v. 879), mi esposa (v. 889), mujeres (v. 897), mujeres (v. 903), las propias (v. 905), las (pronombre, v. 907), mujer (v. 909), las (pronombre, v. 911), mujer (v. 929), Lavinia (v. 935), vamos a Roma (v. 953), mujeres (v. 1066), Lavinia (v. 1069), Lavinia (v. 1079), volverse (v. 1088), acompañarle (v. 1089), mujeres (v.1094), vamos (v. 1099), vamos (v. 1099), vuelven (v. 1100), Lucrecia (v. 1101).

*LUCRECIA*

*¿Cómo a estas horas caminas?*

*COLATINO*

*Por sólo vivir, Lucrecia;*

*que ya sin ti no vivía.*

Vemos cómo Colatino insiste de nuevo en que la contemplación de su esposa, Lucrecia, lo llena de vida.

El romance al servicio de la canción lo encontramos en dos ocasiones. Ambas en la jornada segunda. En la primera escena, el músico que entretiene a Sexto, sus hermanos y Colatino canta:

*El difunto cuerpo llora*

*la infelice Elisa Dido*

*del malogrado Siqueo,*

*lástima común de Tiro.*

La letra de esta canción no es gratuita. El autor no la ha elegido al azar, sino que juega en la tragedia que estudiamos un papel muy importante por dos motivos. Primero porque la fama de la hermosura de Dido y su defensa de la castidad al marido muerto propician unos comentarios entre Sexto, Colatino, Acronte, Tito y Bruto, que van a desembocar en una disputa que es el punto de partida de la acción principal de esta obra. En segundo lugar, porque podemos establecer una ligazón entre la problemática que se le plantea a Elisa Dido y la que se le presenta a Lucrecia, puesto que Dido le había prometido castidad a Siqueo y se suicida porque no quiere romper esa promesa y que la posea Yarbás, quien le había pedido matrimonio bajo la amenaza de destruir la ciudad de Cartago que ella acababa de fundar; y Lucrecia se suicida porque no le ha guardado castidad a su marido, puesto que la ha poseído Sexto. Por lo tanto, las dos mujeres se suicidan por la misma razón: el querer mantener por encima de todo intacta y sin mancha la castidad debida a su cónyuge.

En la escena tercera, Lucrecia, en la intimidad de su hogar, le pide a Julia, la criada, que entone una canción mientras hace labores de aguja. Son altas horas de la noche y la

señora de la casa no tiene sueño. Su marido está en la guerra, y ella mantiene una actitud grave. Por eso le pide a Julia que elija una canción cuya letra sea ejemplar. La criada comienza a cantar un romance alusivo a un pasaje de la *Odisea*:

*¡Oh cómo siente la ausencia  
pesada, larga y prolija,  
Penélope de su esposo,  
con más belleza que dicha!*

Indudablemente toda la escena, en su segunda intención, está plenamente conseguida. Lucrecia aparece realizando una labor como es el caso de Penélope. Aguarda a su marido como la griega al suyo<sup>1368</sup>. Y si en este último caso el peligro está en casa, lo que ocurre en la mansión de Lucrecia tiene todos los visos de ser una premonición. En efecto, poco después hacen su aparición Sexto, Acronte, Tito, Colatino, Bruto y Fabio mientras Julia continúa cantando. El contenido de lo que sigue no tiene desperdicio:

*Muchos señores la sirven,  
príncipes la solicitan,  
más Penélope constante  
victoriosa se retira.*

Al margen de esta canción, el romance con valor de presagio lo encontramos en diversos momentos. Cuando Colatino y Lucrecia conversan en la escena segunda de la jornada primera, Bruto, al ver el cariño que los esposos se profesan, advierte a Colatino que tenga mucho cuidado con los Tarquino:

*[...] el cielo,  
que sujetó las ciudades  
a los Tarquino, no quiso  
que las almas sujetasen.  
Tú, que en esta parte reinas,*

---

<sup>1368</sup> Penélope es la esposa de Ulises. La leyenda y la literatura clásica le han dado celebridad universal por la fidelidad guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya. En efecto, entre las mujeres de los héroes que participaron en la toma de esta ciudad, es casi la única que no sucumbió a los demonios de la ausencia.



*ruega al cielo que esta parte,  
o la olvide su ambición,  
o por divina se escape.*

Colatino lo desprecia y Bruto le recrimina que hace mal:

*COLATINO*

*De tus locuras me río.*

*BRUTO*

*Yo no; que entre disparates  
los vaticinios de un loco  
tal vez se lloran verdades.*

Sabemos que más temprano que tarde, Colatino, lleno de angustia y zozobra, evocará estas palabras de Bruto. Se arrepentirá con todo su ser de no haberlas tenido en cuenta; desgraciadamente será demasiado tarde.

En la misma escena citada, pero instantes más tarde, una paloma blanca herida por una flecha cae a los pies de Colatino salpicándole con su sangre:

*COLATINO*

.....  
*Pero, ¿qué es esto que miro?  
Por la ventana que sale  
al campo, paloma humilde,  
herida de arpón infame,  
entró; y cayendo a mis pies,  
me los salpicó de sangre.*

Este augurio es la primera señal visible de la tragedia que se va a ceñir sobre Lucrecia, hasta este momento sólo teníamos el simbolismo de las palabras de Bruto, quien -como no podía ser de otra manera- no deja de señalar la importancia del presagio:

*BRUTO*

*(Prodigio extraño, amenaza  
de tragedias miserables.)*

*[Aparte.]*

Esta paloma blanca, siguiendo a Covarrubias, simboliza, por un lado, el ánimo cándido y pacífico de Lucrecia y, por otro, a los bien casados; por tanto, a Lucrecia y Colatino<sup>1369</sup>.

Naturalmente, Lucrecia intenta disipar los temores de su marido ensalzando la intachable muerte de la paloma:

*¿Por qué, señor, tanto enojo?  
¿Sucesos tan naturales  
han de alterar tu sosiego?  
¿Qué has visto para admirarte?  
¿Qué estrella, qué astro luciente  
se desató de su engaste,  
precipitando desmayos  
de trémula luz cobarde?  
¿Matar un ave es prodigio?  
¿Presagio es morir un ave?*

No obstante, también sorprendemos en sus labios palabras que son una premonición de cuanto va a ocurrir puesto que, a pesar de estar tranquila, se produce una simbiosis entre la muerte de la paloma y su propia muerte:

.....  
*Si el hado fatal permite  
que el pecho casto derrame  
líquido rubí inocente,  
esa inocencia le baste.*  
.....

---

<sup>1369</sup> [...] la paloma dicen no tener hiel, y así es símbolo del ánimo cándido y pacífico. [...] También es símbolo de los bien casados, [...]. COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de M. DE RIQUER, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1998, p.847.

Incluso vaticina la causa de su suicidio:

.....  
*Muera el casto pecho al hierro  
antes que a la ofensa, y antes  
que ocasione pensamientos  
que injustamente le infamen.*

También nos interesan determinados versos de la conversación que mantienen Sexto, Lucrecia y Colatino en la casa de este último -escena tercera de la jornada segunda-. Sexto se siente desfallecer por la honda impresión que la honestidad de Lucrecia ha causado en su ánimo. La dama lo percibe y Sexto le pide un poco de agua. Después de saciar su sed, al colocar de nuevo el vaso en la salvilla, lo pone fuera y se rompe. Este hecho se consideraba portador de desgracias, como lo pone de manifiesto la reacción de Sexto:

*¡Qué descuido! ¡Qué torpeza!*  
.....  
*Un vidrio roto  
y vuestro es cosa de estima;*

Para Colatino el incidente tampoco pasa desapercibido:

*(¡Qué turbación tan notable!)* *[Aparte.]*  
*Si como vidrio peligra  
el honor, ya tengo ejemplo  
que me previene y me avisa.)*

A partir de este momento, Colatino ya no estará tranquilo. Empieza a vislumbrar que no ha sido una buena idea llevar al príncipe a su casa, por eso le recuerda que han de volver al campo de batalla. En esta retirada, podemos espigar una serie de frases muy rápidas y concisas que constituyen un certero vaticinio de cuanto va a ocurrir:

*LUCRECIA*

*(Males el alma adivina)* *(Aparte.)*

*COLATINO*

*(Ofensas el honor teme)* *(Aparte.)*

*LUCRECIA*

*(Temores la fe acredita)* *(Aparte.)*

.....  
*(Yo lloraré estos favores)* *[Aparte.]*

*SEXTO*

*(Veré esta deidad rendida)* *[Aparte.]*

Las efusiones líricas en romance que encontramos en esta tragedia, aunque no son muy abundantes, sí son muy variadas. Constatamos diferentes aspectos del lirismo como es el caso de la estructura descriptiva, referida, fundamentalmente, a personas; en otras ocasiones, se trata de fragmentos líricos que reflejan un estado de ánimo; finalmente, también podemos espigar algunos pasajes que adquieren el carácter de lamento.

Prácticamente, la totalidad de las descripciones que encontramos en esta obra son etopeyas, pues están orientadas a dibujarnos el carácter y costumbres de los personajes, sobre todo de Lucrecia. A sexto, su antagonista, lo conocemos por sus acciones aunque esto no es obstáculo para que también podamos señalar algún pasaje destinado a delinear su carácter como es el caso del siguiente, puesto en boca de Lucrecia, al final de la obra, con el que pone nombre a su agresor:

.....  
*Tarquino Sexto, Tarquino ...*  
.....  
*Este príncipe tirano,  
este de la tierra aborto,  
este monstruo de crueldades,  
este de torpezas monstruo,  
llegó a mi casa esta noche;*

*y dando ingrato retorno  
a la piadosa acogida,  
al hospedaje piadoso,  
de sus lascivos deseos,  
dejó anegarse en el golfo.*

A Lucrecia la describen, fundamentalmente, su marido, Colatino, y su antagonista, Sexto. Sabemos que es muy hermosa, aunque ninguno se detiene en dibujarnos sus rasgos físicos; para los fines de la obra no son necesarios. Sólo son importantes los atributos de su alma.

En un interesante juego de contrarios descansa la descripción de Lucrecia que hace Colatino -escena primera de la jornada segunda- para Sexto, Acronte y Tito, en el campamento del rey Tarquino:

*Quien a Lucrecia no ha visto,  
no conoce la hermosura,  
ni del ingenio y el brío  
tiene noticia, ni puede  
hacer de nada juicio.  
Porque lo cuerdo y lo hermoso,  
lo prudente y lo entendido,  
lo airoso y lo recatado,  
lo desenvuelto y lo lindo,  
está en ella tan conforme,  
vive con tanto art[i]ficio,  
que se abrazan los extremos  
cuando más están distintos.*

De carácter más lapidario, pero rica en matices es esta otra descripción de Colatino con la que ahoga sus temores por tener que ir a la guerra dejando, por consiguiente, a su mujer sola en casa, puesto que dice de ella:

*¡Oh tú, en cordura y prudencia  
epílogo de ejemplares!*

Ya en el campamento del rey Tarquino -escena primera de la jornada tercera-, sus miedos vuelven a la carga y Colatino los ahuyenta evocando de nuevo las excelencias de su esposa:

*[...] a no  
considerar en Lucrecia  
tanta discreción humilde,  
tanta hermosura compuesta,  
tanto recato advertido,  
tanta inculpable obediencia,  
hubiera dejado el campo  
sólo por volver a verla.*

En cuanto a Sexto, la primera vez que ve a Lucrecia, escena tercera de la jornada segunda, no puede resistir decir para sí:

*(¡Qué hermosa y qué divina!) (Aparte.)*

Y a medida que conversan y la encantadora dama va haciendo mella en el ánimo del príncipe, éste comenta, también en aparte:

..... *[Aparte.]*  
*¡Oh hermosura peregrina!*  
.....

Sexto se marcha de casa de Lucrecia con el tiempo detenido, con el firme propósito de volver a verla para hacerla suya. Así lo atestigua las palabras que dice en aparte, *Veré esta deidad rendida*. Vuelve al territorio de los gabios (escena primera de la jornada tercera) y a la primera ocasión que se le presenta se sincera con Pericles; le descubre la pasión que siente por Lucrecia, describiéndola de una manera hiperbólica:

*Vi un ángel, vi una hermosura,  
vi un prodigio, vi un cometa,*

*vi un rayo, vi una deidad;  
y cegóme su belleza.*

.....  
*Vi un sol que me dejó a oscuras;  
vi a Lucrecia, vi a Lucrecia.*

Tampoco tiene desperdicio la contestación de su interlocutor, Pericles, pues afirma que la honestidad de Lucrecia es conocida en toda Roma:

.....  
*[...] es tanto su recato  
que Roma la considera  
perla encerrada en la concha,  
lumbre guardada en sí misma.*

Finalmente, también es digna de mención la descripción que hace Sexto del amor -entendido como el deseo vehemente de mantener relaciones carnales con la persona que lo motiva-, en la escena primera de la jornada tercera, en la que lo equipara con un rayo, puesto que lo considera -por su fuerza- dolor penetrante y momentáneo. Pericles le pregunta cómo se propone vencer la resistencia de Lucrecia y él, dominado por este capricho de su lujuria, contesta:

*Con halagos, con ternezas,  
con dádivas, con regalos,  
con mercedes, con ofertas,  
con el laurel de mi frente,  
con el alma; y cuando sea  
sorda a tanto beneficio,  
ingrata a tantas finezas,  
con amenazas, con iras,  
con rigores y violencias;  
que es rayo amor, y más fuerte  
en la mayor resistencia.*

Una muestra de romance con valor lírico manifestando un estado de ánimo la encontramos en esta misma escena que venimos comentando, donde Sexto le confía a Pericles la situación en la que se encuentra. La honestidad de Lucrecia ha levantado una pasión en Sexto de tal magnitud que se ha tornado en obsesión. Él no puede alejarla de su mente; no puede dejar de hablar de ella. Leamos lo que le cuenta a Pericles, su oyente servicial:

*[...] ¡ay de mí!*

.....  
*Amigo, yo estoy sin alma.  
Los tormentos y las penas  
de todos los condenados  
son una vana apariencia,  
son una sombra fingida,  
son una fácil quimera;  
y al fin, no suponen todos  
con los que mi pecho encierra.*

Y un poco más abajo, mediante una oración subordinada comparativa, relaciona el efecto que produce el sol en los ojos de quien lo mira sin protección con lo que le ha ocurrido a él, al contemplar a Lucrecia:

.....  
*¿No has visto, mirando al sol  
incautos ojos, que quedan  
-vencidos de mayor lumbre,  
heridos de mayor fuerza-  
con tan sobrado esplendor,  
más que a la luz, en tinieblas?  
Pues, así yo, inadvertido,  
-mas ¿quién a decirlo acierta?-  
vi un sol que me dejó a oscuras,  
vi a Lucrecia, vi a Lucrecia.*



También son interesantes las palabras que dice Sexto en aparte en un momento concreto de su conversación con Lucrecia, en la escena tercera de la jornada segunda, pues en ella expresa la honda impresión que esta mujer le ha causado. Afirma que ha perdido su vigor, que no puede pensar porque su raciocinio ha quedado subyugado:

..... (Aparte.)  
*Quedó sin fuerzas la vida;  
postrado quedó el discurso;  
la razón quedó oprimida.  
Muerto soy.*

En la misma escena de las muestras anteriores, Lucrecia, en parte, manifiesta su confusión y desasosiego por la visita de Sexto:

(Turbada estoy. ¡Qué imprudencia (Aparte.)  
de mi esposo!)

Es verdad que cuando Lucrecia exterioriza este malestar aún no tiene ningún motivo para desconfiar de Sexto. Sin embargo, su intuición le dice que invitar a Sexto a su casa ha sido una equivocación de su marido.

A lo largo de la tragedia encontramos varios momentos en los que el romance se reviste de un carácter luctuoso. Se trata de la expresión de sentimientos con un tono diferente al narrativo. Como no pretendemos apurarlo todo, vamos a ejemplificar solamente con dos pasajes, conducidos por Colatino y Lucrecia, respectivamente.

Colatino, en el campamento del rey Tarquino, escena segunda de la jornada tercera, recuerda, arrepentido, las advertencias que Bruto le había hecho tanto en su casa, cuando se despedía de Lucrecia<sup>1370</sup>, como en el campamento militar cuando Acronte,

---

1370

*BRUTO*  
*[...] el cielo*  
*que sujetó las ciudades*  
*a los Tarquinos, no quiso*  
*que las almas sujetasen.*  
*Tú, que en esta parte reinas,*  
*ruega al cielo que esta parte,*  
*o la olvide su ambición,*  
*o por divina se escape.*

*COLATINO*

Tito y, sobre todo, él alabaron las virtudes de sus respectivas esposas<sup>1371</sup>. Ahora está desesperado, el temor a que Sexto vuelva a su casa en su ausencia anida en su alma y nuestro personaje lo expresa mediante el apóstrofe y dos interrogaciones retóricas vertebradas por la misma construcción sintáctica:

..... [Aparte.]  
*¡Ah, Bruto, qué bien dijiste!*  
*¿Quién me asegura que vuelva*  
*sin mí, Tarquino a mi casa?*  
*¿Quién me asegura que sea,*  
*-pues yo le enseñé el camino,*  
*pues yo le franquéé las puertas-,*  
*si no ladrón de mi honor,*  
*tirano que lo pretenda?*

Mucho más rico en matices es el largo lamento de Lucrecia con el que se cierra la obra. Ha despertado de su desmayo y la oscuridad lo ocupa todo. Al tiempo que pide una luz a su criada Julia invoca a los dioses, rasgando la oscuridad por medio del imperativo *oíd* con valor anafórico:

*Oíd rigurosos cielos,*  
*si al paso que tenéis ojos*  
*tenéis orejas; oíd,*  
*vosotros dioses, vosotros*  
*de la hospitalidad; ya*  
*que el mundo a mi queja es sordo,*

---

*De tus locuras me río.*

*BRUTO*  
*Yo no; que entre disparates*  
*los vaticinios de un loco*  
*tal vez se lloran verdades.*

*BRUTO*  
*(Majaderos son los tres*  
*a pagar de mis bolsillos.)*  
.....  
*(Tres necios miro en los tres,*  
*pero el mayor, Colatino.)*

[Aparte.]

1371

*oíd el mayor delito,  
oíd el más afrentoso.*

Entre los recursos que hacen avanzar este lamento, la anáfora es la que se lleva la parte del león: no sólo conduce los versos que acabamos de transcribir, sino que se hace evidente en otras ocasiones del mismo, tornándose obsesiva y actuando como una nota rítmica que le confiere solemnidad al momento.

Cuando la luz rompe la oscuridad, Lucrecia se lleva una pequeña alegría pues ve que han llegado a su casa sus parientes y amigos. Ya sus palabras no tendrán sólo como receptores a los dioses. Comienza diciendo que su honor ha sido mancillado a tres niveles: en el plano público, en el familiar y en el privado y para cada uno de ellos tendrá quien la escuche, puesto que tiene ante sí a Tito, Acronte, Casimira y Lavinia como representantes de lo público; a su padre, Espurio, baluarte del plano familiar y a Colatino, su esposo, pilar de su entorno más privado e íntimo. Leamos el pasaje:

.....  
*Tito, Acronte, Casimira,  
padre amado, amado esposo,  
veis aquí de la infeliz  
Lucrecia el noble decoro  
profanado; veis aquí  
el vidrio de su honor roto,  
el casto lecho ofendido,  
manchado con torpe lodo  
en su pureza el armiño  
que celó cándidos copos.*

En efecto, a Tito, Acronte, Casimira y Lavinia<sup>1372</sup> le manifiesta que su dignidad, su reputación ha sido mancillada<sup>1373</sup>; a su padre le dice que el honor de la familia ha sido ultrajado<sup>1374</sup>; y, finalmente, a su marido le hace saber que su pureza ha sido manchada,

---

<sup>1372</sup> El nombre de Lavinia no aparece en el texto por razones métricas, pero estaba también presente, según se desprende de los versos 1688-1701 y de la indicación de personajes que aparece en la obra, en la página 105, inmediatamente después a la desaparición de Sexto de la escena.

<sup>1373</sup> *Tito, Acronte, Casimira / veis aquí de la infeliz / Lucrecia el noble decoro / profanado.*

<sup>1374</sup> *Padre amado [...] / veis aquí [...] / el vidrio de su honor roto.*

puesto que la han violado y, más aún, que la violación ha tenido lugar en el lecho conyugal<sup>1375</sup>. Los tres niveles van encabezados por la forma verbal *veis*, también con valor anafórico, y el segundo y el tercer plano, además, están trabados con el participio de perfecto *amado*, abrazado por los sustantivos *padre* y *esposo* a los que dota de un sentimiento cálido, y con el que Rojas Zorrilla marca una clara antítesis entre el decoro que es público y sus testigos mudos, Tito, Acronte, Casimira y Lavinia; y el honor que es familiar y privado y que recae sobre su padre y su esposo.

A continuación, encontramos una amplificación de cuatro versos, vertebrados por la anáfora *ya*, a los diez versos anteriores. En ella Lucrecia, mediante una estructura de causa-consecuencia, afirma que su vida ya no tiene razón de ser porque ha perdido su honestidad y recato:

.....  
*Ya no es Lucrecia, Lucrecia;*  
*ya su vida es un asombro,*  
*ya su honestidad dio fin,*  
*ya su recato, malogro.*  
.....

El empleo de la tercera persona crea un valladar entre Lucrecia y su propia vida. Nuestra protagonista agoniza simbólicamente en sus palabras y a ello contribuye el adverbio de tiempo *ya* con valor de presente, pues le confiere al texto un tono de hondo sentido trágico porque precipita su final, al dejarla sin proyección de futuro.

Rojas Zorrilla también dedica cuatro versos de carácter anafórico a presentarnos al agresor de Lucrecia y los completa con una amplificación explicativa de seis versos. En la descripción que hace Lucrecia de Sexto, desciende de lo público y social a lo privado y personal. Primero hace referencia a su condición de persona perteneciente a una familia real y poco a poco lo somete a un proceso de degradación que culmina con la alusión a la consumación efectiva de la violación de la que ha sido víctima. Los versos son los siguientes:

.....

---

<sup>1375</sup> [...] *amado esposo / el casto lecho ofendido / manchado con torpe lodo / en su pureza el armiño / que celó cándidos copos.*

*Este príncipe tirano,  
este de la tierra aborto,  
este monstruo de crueldades,  
este de torpezas monstruo,  
llegó a mi casa esta noche;  
y dando ingrato retorno  
a la piadosa acogida,  
al hospedaje piadoso,  
de sus lascivos deseos  
dejó anegarse en el golfo.*

Finalmente, de nuevo se centra en ella misma. La presencia del pronombre personal de primera persona encabezando parte de los versos refuerza la conciencia que tiene Lucrecia de que es ella misma y no nadie más, ni su marido, ni su padre, ni sus amigos, quien debe hacerse cargo de su concreta realidad. Por eso alude a su propia identidad y a las relaciones que ha mantenido a lo largo de su vida con el medio en cuanto al decoro y al honor se refiere utilizando el pretérito perfecto simple, es decir, un tiempo que denota que ya es pasada la significación del verbo, sin ninguna proyección en el presente. Hasta este punto siente ya Lucrecia su vida como algo pasado; tiene plena conciencia de que no puede seguir viviendo:

.....  
*Yo que no temía la muerte,  
yo que el vivir tuve en poco,  
yo que sólo a mi opinión  
y al honor atendí sólo,  
caí en la mayor afrenta,  
choqué en el mayor escollo;*  
.....

El peso semántico que sostiene, en los tres primeros versos, el pronombre personal *yo* con valor anafórico recae en los dos últimos versos transcritos en las formas verbales *caí* y *choqué* de una forma muy plástica. Con una rapidez vertiginosa, sentimos casi en



Cuando Colatino, Acronte y Tito, en la escena primera de la jornada segunda, ponderan la virtud de sus respectivas esposas, Bruto no puede dejar de hacer, a modo de un original y extraño coro, una serie de comentarios muy interesantes. Intenta hacerle ver a Sexto y los tres esposos que *no todos los bienes que posee el hombre son comunicables*, que las cualidades de una esposa no deben ser objeto de debate. Estas son sus palabras:

*(Majaderos son los tres, [Aparte.]  
a pagar de mis bolsillos.)*  
.....  
*[...] no alabéis, divertidos  
en vuestra imaginación,  
lo que no ha de ser vendido.  
¿Son caballos las mujeres,  
que se alaban de castizos,  
de alentados, de bríosos,  
de prestos, de corregidos,  
para venderlos mejor?  
(¡Oh cuánto provoca el vicio!) [Aparte.]*

Y un poco más abajo continúa:

.....  
*[...] la mujer y la hacienda  
se han de gozar sin testigos;  
ni se alaben ni publiquen,  
porque la envidia es preciso  
que en esa alabanza tenga  
sus robos y latrocinios.*

Sexto, que no comparte la visión que tiene este personaje, afirma que la alabanza en las mujeres está permitida, a lo que Bruto apostilla:

*Es delito*

*en las propias porque en ellas  
toda noticia es peligro.*

Y del imprudente marido que se atreve a difundir las excelencias de su esposa, Bruto dice que busca

.....  
*su perdición, su martirio;  
que la alabanza despierta  
los deseos más dormidos.*

Pero sus consejos y argumentos caen en saco roto, pues Colatino, Acronte y Tito aceptan la confrontación entre las tres esposas propuesta por Sexto. Ante semejante solución, Bruto comenta para sí:

*(Tres necios miro en los tres, [Aparte.]  
pero el mayor, Colatino.)*

El deseo de vencer en el careo mantiene a Colatino, Acronte y Tito, envanecidos; ciegos a cualquier reflexión. Sexto, por el contrario, acostumbrado a arrollar y a no ceder, mantiene la cabeza fría. Sabe que sus compañeros de fiesta son unos imprudentes, pero naturalmente se abstiene de decirlo. Así lo evidencia esta consideración suya expresada inmediatamente después del anterior aparte de Bruto:

*(Gracias al cielo que soy  
juez, y que no soy marido.)*

La primera parada de esta peculiar comitiva es palacio, escena segunda de la jornada segunda. Allí, Acronte y Tito esperaban encontrar a sus respectivas esposas en una actitud de recogimiento, puesto que ellos se encontraban en el campo de batalla y, por tanto, expuestos a una serie de peligros, entre ellos, la muerte. Sin embargo, desde la puerta se percibe que en palacio se está celebrando una fiesta. Se escucha la música y todo hace pensar que hay gran diversión y regocijo. Este panorama propicia la



siguiente reflexión de Bruto sobre la veleidad que, tradicionalmente, se le venía atribuyendo a la mujer:

*Necio es quien prueba mujeres  
ni espadas, pues es forzoso  
que se rompan o se queden.*

A continuación, se dirigen a casa de Colatino, escena tercera de la jornada segunda. Lucrecia se sorprende mucho de esta visita; no acierta a comprender qué hace en su casa a tales horas y sin avisar su marido en compañía de estos señores. Por eso dice en aparte:

*([...]) ¡Qué imprudencia                      (Aparte)  
de mi esposo!*

Sexto queda extasiado ante la hermosura de Lucrecia; se siente desfallecer y ésta se ofrece para traerle un refrigerio. Sexto le dice que no hace falta que se encargue ella personalmente de este menester:

*SEXTO*

*Un poco de agua querría;  
perdonad, bella Lucrecia.*

*LUCRECIA*

*Julia, unos dulces aprisa;  
mas ¿qué digo? Perdonad,  
señor esta grosería.  
Yo iré a serviros.*

*SEXTO*

*Mayor  
será en quien os lo permita.  
No habéis de faltar de aquí.*

Lucrecia le recrimina que en su casa manda ella y Sexto responde haciendo una reflexión sobre el poder que puede llegar a ejercer una mujer hermosa:

*LUCRECIA*

*Cuando vuestra alteza asista  
en su casa, mandará;  
que ahora que está en la mía,  
yo he de hacerlo, pues mandando,  
no habrá quien mejor os sirva.*

*SEXTO*

*Yo obedezco. No hay imperio  
que una hermosura no rinda.*

Lucrecia ante tales palabras se ratifica en su opinión de que esta visita es un grave error de su marido. Por eso en la primera ocasión que tiene le dice a Julia en aparte:

*([...] a esto obliga* *[A Julia]*  
*Un necio esposo [...]*  
*.....)*

Para Bruto, gran observador de hechos y almas, no pasa desapercibida la actitud de Sexto. Así lo evidencia estas palabras:

*(O yo estoy loco del todo* *[Aparte]*  
*o Sexto Tarquino mira*  
*la honestidad de Lucrecia*  
*con los ojos de su envidia)*

Finalmente, consideramos oportuno hacer referencia a una serie de versos en los que el tono reflexivo se tiñe de un carácter luctuoso o de presagio.

En la escena segunda de la jornada tercera, la acción se sitúa en el campamento del rey Tarquino. Éste conversa con Colatino de la gran resistencia que la ciudad de Ardea esta poniendo a su conquista. Ante semejante heroicidad el propio rey comenta:





*que dice “viva quien venza.”)*

La redondilla, en la jornada primera, aparece en dos momentos seguidos. Uno primero de carácter cortesano en el que intervienen el rey, el príncipe, Colatino y Bruto. Y un segundo momento, muy largo, que se desarrolla en casa de Lucrecia, la cual conversa con su criada Julia hasta la llegada del mensajero Fabio.

La primera parte la podemos considerar a efectos de su comprensión dividida en varias partes. Un diálogo inicial entre el rey quien responde a Colatino y su hijo Sexto. Lo que encontramos en este comienzo es una recomendación que Colatino le hace al rey pidiéndole que haga realidad su poder teniendo en cuenta el beneficio del pueblo, y que no emplee el temor. El rey, que es un tirano, naturalmente se niega:

.....  
*Con el temor y el rigor  
al principado he llegado;  
sea, pues, el principado  
conservado del temor;*  
.....

Y el hijo, Sexto Tarquino, corrobora la opinión de su padre:

.....  
*reino que empieza en rigores,  
consérvese con rigor.*

El hecho de que Sexto piense lo mismo que su padre es consecuencia de una educación cortesana recibida como se percibe en estas palabras:

.....  
*Cuando un sujeto se cría  
desde la cuna y el pecho  
con venenos, le es provecho  
lo que a otro muerte sería;  
porque la costumbre es tal,*

*si con el tiempo se observa,  
que le alimenta y conserva  
aquel veneno mortal.*

.....

Fruto de esta conversación, el rey comunica a su hijo que ha decidido atacar a los gabios y quiere que participen sus tres hijos además de Colatino, que era un militar prestigioso. Es lógico que este último dé las gracias al rey por esta deferencia, mientras que Bruto -que representa la sensatez- hace un pequeño comentario que va a ser premonitorio:

*(Colatino  
se acordará de Tarquino.)*

Como las palabras de Bruto parecen un tanto críticas, Sexto le pregunta qué es lo que ha querido decir y Bruto expresa su pensamiento con mayor efectividad:

*Que el interés  
hace al hombre irracional;  
porque es dulce tiranía  
cambiar el favor de un día  
a la sujeción bestial  
de un siglo, siendo, en efeto,  
esclavo del interés;  
pues viene a verse después  
menos hombre y más sujeto.*

El rey Tarquino aconseja a su hijo la táctica que tiene que seguir para apoderarse del territorio de los gabios. En resumen, viene a ser la siguiente: penetrará solo en el

lugar en que éstos se encuentren y deberá fingir lastimosamente que su padre lo ha expulsado. El fingimiento debe ser perfecto, puesto que de ello depende engañar al enemigo.

Bruto se encarga de cerrar este diálogo compendiando en un pareado la idea clave de todas las redondillas. No deja de tener una nota sarcástica en lo que precisamente niegan padre e hijo:

*(Pues murió la libertad,  
romanos), ¡viva Tarquino!*

Podríamos resumir el ideario de estas primeras redondillas afirmando que el rey hace una defensa de la crueldad frente a la piedad. A la libertad opone la tiranía. En otro momento, descubrimos que para el autor la condición de una persona está vinculada con la educación recibida y si Tarquino es cruel y tirano, el hijo va a seguir el mismo camino. Quien mejor ha entendido este ideario es Bruto que lo expresa de un modo directo y efectivo en un texto ya recogido. Éstas son sus palabras:

*Que el interés  
hace al hombre irracional;  
porque es dulce tiranía  
cambiar el favor de un día  
a la sujeción bestial  
de un siglo, siendo, en efeto,  
esclavo del interés;  
pues viene a verse después  
menos hombre y más sujeto.*

También encontramos una defensa de la mentira como medio para conseguir un fin. Un fin que no es legítimo. Quizá podría discutirse si este recurso es válido en el arte de la política, pero no parece ir Rojas Zorrilla por este camino.

La segunda parte nos traslada del palacio a la casa de Colatino y Lucrecia. Se inicia con un diálogo entre ésta y su criada Julia. Este coloquio se va a interrumpir con la llegada de Fabio que propiciará una conversación con tres interlocutores.

Comienza Lucrecia recriminando a su camarera que no la haya despertado antes, no porque sea tarde sino que le hubiera gustado levantarse antes ya que, según la idea generalizada en la época, la mujer casada debía ser la primera en poner en actividad su casa:

*Quien casa y familia tiene,  
dormir menos le conviene;  
no es bien que duerma hasta ahora.  
Porque en ella es bien que adviertas  
que hacen señores dormidos  
criados poco advertidos  
y criadas muy despiertas.*

Una vez que ha terminado esta intervención, Julia le recuerda a su ama que se celebran las fiestas en honor a Palas y lo lógico es que ella cambie su indumentaria habitual por otra más suntuosa. Esto le permite al autor una descripción del vestuario femenino con una orientación muy definida, resaltar la belleza y la posición social de la ama de casa:

.....  
*Sal a ganarte despojos  
entre las matronas bellas,  
y en aquel cielo de estrellas*



*presida el sol de tus ojos.  
De tu hermosura te precia,  
pues tu fama te asegura;  
y en la gala y hermosura  
conozca el mundo a Lucrecia.*

Naturalmente, Lucrecia no está por la labor y le responde que la bazaría y la hermosura no están ligadas a lo suntuoso, sino a la discreción y al aislamiento:

.....  
*[...] la que es cuerda y honrada  
es -cuando más ignorada-  
más bizarra y más hermosa.*

Esto no quiere decir que se desprecien las galas, son necesarias, lo que hay que saber es hacer un buen uso de ellas, puesto que puede ocurrir que si una mujer se arregla demasiado los demás murmuren, sobre todo en el ambiente cortesano en el que la vista jugaba un papel muy importante.

Fabio aparece para comunicar a Lucrecia que las nueras del rey, Lavinia y Casimira, van a celebrar un sarao con motivo del cumpleaños del príncipe y quieren que ella asista. En esa fiesta de tarde-noche va a ver de todo:

.....  
*Comedia hay disparatada,  
máscara, sarao; y en fin,  
quieren que honres el festín.*

Lucrecia no va a ir, tiene otros intereses pero agradece la invitación:

*A merced tan señalada,  
a favor tan singular,  
¿qué puedo yo responder  
si / no, humilde, agradecer  
lo que no puedo pagar?*

Fabio no sabe interpretar las últimas palabras de Lucrecia y está convencido de que la buena dama va a asistir al festín. Animado por esta idea y un poco extemporáneamente, no sólo se va a extender sobre el tipo de fiesta que se va a celebrar y especialmente sobre la comedia resumiendo el camino por donde va a discurrir ese sarao o festín donde estará a la orden del día la relajación de costumbres, sino que se pone a conversar con Julia. Como no podía ser de otro modo, esta última acción es recriminada por Lucrecia:

.....  
*¿Quién os ha dado licencia  
para hablar en mi presencia  
con Julia?*

*FABIO*

*(¡Linda frialdad!)*

*En una fiesta como ésta  
podemos hablar los dos.*

Así las cosas, Lucrecia no tiene más remedio que declinar de un modo expreso la invitación. Alega *ocupaciones caseras y domésticos cuidados*, lo que provoca el siguiente comentario de un Fabio rendido a la singularidad de la dama:

*( Éstas las mujeres son  
que honran una monarquía.  
Las vanidades desprecia  
que estima el mundo engañoso.*

.....

Desaparecido Fabio, Julia anima a su señora a que asista al festín, diciéndole que en casa de damas tan principales nada malo le puede ocurrir. Sin embargo, Lucrecia no las tiene todas consigo:

.....

*[...] si miramos los fines,  
nunca de tales festines  
cosa buena resultó.*

Y termina reafirmandose en la idea expresada en el texto anterior, aludiendo a un problema propio de la sociedad del siglo XVII, el de la honra:

.....

*Y así, [...]  
la mujer [...]  
no vuelve, Julia, a su casa  
tan honrada como fue.*

Prácticamente, toda esta segunda parte gira en torno a una mujer, Lucrecia. Es lógico que se destaque la belleza de la dama y su atuendo y que el autor se encargue de presentarla al espectador.

También deja caer algunas ideas de la época como que la mujer casada debe ser madrugadora, no debe excederse en su vestuario, solamente debe hacerlo a los ojos de su marido para que los demás no pongan en ella sus ojos libidinosos. También nos dice que no debe salir alegremente de la casa en ausencia del esposo, puesto que esto contribuye a que las costumbres se relajen y nada bueno se sigue de esto, pero de todas estas cuestiones hablaremos en su lugar oportuno.

En la jornada segunda, la redondilla es más profusa, pues la hallamos en tres momentos concretos. En una conversación habida entre Tarquino y su hijo, en los acontecimientos que acaecen en la fiesta que se está celebrando en casa de Lavinia y, finalmente, nos encontramos en casa de Lucrecia.

Comienzan las redondillas contando Sexto Tarquino a su padre cómo le ha ido en el campamento de los gabios, el éxito que ha obtenido, hasta el punto de que lo han hecho jefe. No puede evitar mostrar su orgullo y así, envanecido, le oímos decir:

.....  
*Soberbia condición mía,  
pues ya hallado en el bien,  
no quisiera ver a quien  
le debo la monarquía.*

Su padre le da una lección por medio de un ejemplo que es toda una premonición. Por supuesto que Sexto ha entendido el verdadero sentido del ejemplo y se da por aludido:

*Son tus palabras en mí  
un oráculo divino;  
y lo que has dicho es bastante*

*para entender y saber  
que en el jardín no ha de haber  
flor desigual ni gigante.*

Cierra esta conversación el sensato Bruto que recoge en unos versos la condición del padre y del hijo:

*(¡Oh tiranos -vive el cielo-  
que con estudio y desvelo  
a la crueldad dan oído!)*

Estas redondillas nos muestran los medios empleados por Sexto Tarquino para conseguir su fin, el engaño y la astucia. En definitiva, lo que nos quiere decir el autor es que el tirano no se para en barras para conseguir sus malos propósitos. Pero al mismo tiempo se enorgullece de las malas acciones y no duda en eliminar violentamente a todo aquel que trate de hacerle sombra.

El segundo momento en el que aparece la redondilla es en casa de Lavinia. Se está representando una comedia que tiene como protagonista a Paris y el contenido gira en torno al juicio. Comenzada la obra, en la que interviene Fabio conversando con Paris sobre el problema que se va a suscitar con la manzana de oro, encontramos en boca del criado una observación que poco tiempo después va a jugar un papel decisivo en la obra:

*Extraño  
y afrentoso desengaño.  
Comisión es peligrosa  
o peliaguada, señor;  
porque ¿quién se ha de atrever,*

*entre mujeres, a hacer  
a una sola tal favor?*

En esta escena, lo que nos llama la atención es la alegría de Lavinia porque va a celebrar una fiesta sin que se encuentre su esposo en casa y, por lo tanto, puede actuar con mayor libertad como podemos deducir del empleo de la palabra “festín” frente al término “fiesta”<sup>1376</sup>. Por eso le dice a Fabio:

*Dí que salgan a cantar,  
y que la comedia empiece.  
.....  
[...] y avisa  
a la gente del festín.*

Otra idea que podemos inferir de este texto es que es un mal asunto, poco político, elegir a una mujer por su hermosura a despecho de las demás.

La verdadera intención del autor es presentarnos una sociedad cortesana éticamente impresentable y que refleja la decadencia del final de la monarquía en Roma. No sabemos si hay una intención oculta en esto.

El tercer momento en que se hace realidad la redondilla es en casa de Lucrecia. Es un diálogo entre ella y su camarera Julia. Lucrecia está ocupada en una labor y mientras cose le dice a su interlocutora que el verdadero motivo por el que no ha ido al festín es por el qué dirán:

*No quiero*

---

<sup>1376</sup> El término “festín” (derivado de “fiesta”) es de principios del siglo XVII a través del francés “festin”. Rojas Zorrilla lo utiliza porque implica un tipo de celebración totalmente apartada de lo sacro y donde el baile, la música, el banquete y otros entretenimientos invitan a una mayor relajación de las costumbres. Véase COVARRUBIAS, S. DE, *op. cit.*, p. 593; COROMINAS, J. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1994, p. 272; Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1992, p. 678 y 681.

*que diga el vulgo envidioso  
que está en la guerra mi esposo,  
y yo en festines le espero.*

Por supuesto que el hecho de que ella no esté interesada en asistir a la fiesta no tiene nada en contra de que los demás lo realicen. En el fondo, Lucrecia tiene miedo al murmurar de la gente, no quiere dar pábulo a los murmuradores. Para amenizar la monotonía del trabajo, nuestra protagonista le pide a su criada que cante.

De nuevo insiste el autor en presentarnos a Lucrecia como una mujer hacendosa. Frente a ella encontramos al pueblo que por su propia índole es envidioso de la felicidad de los demás y capaz de levantar falsos testimonios. Vislumbramos también en Lucrecia una especie de incapacidad en divertirse en ausencia de su marido, obsesionada por la repercusión social que hubiera podido tener el haber acudido a casa de Lavinia.

En la jornada tercera, encontramos la redondilla en dos ocasiones, si bien en la segunda hay una interrupción con una intervención de Colatino en soledad que barrunta algún acontecimiento grave ocurrido en su casa. No puede pensarse que haya tres textos, puesto que en el segundo, interrumpido, los personajes son los mismos.

La primera redondilla está constituida por un diálogo mantenido entre Sexto, Cloanto y Pericles. También está presente Fabio, pero siempre que interviene lo hace en aparte. El diálogo tiene lugar en la tierra de los gabios.

Sexto inicia el coloquio manifestando que se encuentra un tanto perdido porque está enamorado y, por lo tanto, no quiere que nadie le moleste:

*SEXTO*

*No me preguntéis por mí;  
que aun no sé yo de mí mismo.*

*CLOANTO*

*(¡Qué soberbia!)*

*[Aparte.]*

*SEXTO*

*En un abismo*

*de hermosura me perdí.*

*¡Ay, vida, en peligro os veis!*

*PERICLES*

*Dinos tu mal, si te agrada.*

*No quiero deciros nada.*

*Dejadme; no me canséis.*

A pesar de todo, Cloanto le manifiesta su malestar porque su comportamiento es bien distinto al que solía ser. Cuando llegó huyendo de su padre, ellos le hicieron su jefe y ahora observa que ha cambiado y le pide explicaciones por ese cambio de actitud. Sexto responde que él no pidió ser elegido jefe de los gabios pero como lo ha sido, va a defender por encima de todo su privilegiada posición y está dispuesto a matar a quien se le ponga por delante:

*Yo, gabios, nunca os pedí*

*lo que vosotros me distes;*

*vuestra cabeza me hicistes;*

.....

*Pero una vez elegido,*

*mi lugar no he de perder;*

*soy cabeza, y he de ser*

*temido y obedecido.*



*Y si por diversos modos  
importare a mi grandeza,  
para guardar la cabeza,  
cortaré los miembros todos.*

Por su parte, Pericles considera que las palabras de Sexto son acertadas y recrimina a Cloanto; no entiende las quejas de éste. Cloanto le dice que está harto del imperio y gravedad con que Sexto los trata, porque aunque sea jefe, no debería olvidar que vino huyendo de su padre y que ellos no sólo lo ampararon, sino que lo eligieron como señor y, en consecuencia, pueden quitarle el mando:

*Este injusto proceder  
no es para los que le vimos  
huyendo; que si le hicimos,  
le podemos deshacer.*

Las palabras de Cloanto causan enojo a Sexto, quien determina eliminar al que considera su enemigo, recordándole además que él fue elegido príncipe por el senado y como no da ningún motivo de queja nadie puede quitarle el cargo que le ha sido otorgado.

Aparecen por escena unos soldados y Sexto ordena que se lleven preso a Cloanto. Éste le recrimina que se comporta exactamente igual que su padre, como un tirano. Oídas estas palabras, Sexto revela la verdad y ordena que maten a Cloanto. Pericles avisa a Sexto de que la muerte de Cloanto puede caer mal a la nobleza y aquél le responde que eso no le importa, pues las tropas de su padre están preparadas para atacar cuando él lo ordene.

Este diálogo recoge una serie de ideas que son claves para un mejor entendimiento de la obra. En primer lugar, se manifiesta que una pasión amorosa puede cegar al hombre y hacerle perder el norte. También se nos dice que un jefe si se quiere presentar como tal y mantenerse en el poder, debe ser temido y obedecido. Cloanto

observa la falta de agradecimiento de Sexto al que no sólo el amor, sino también el poder se le han subido a la cabeza. Parece que el autor quiso aludir, y no veladamente, al poder de decisión y elección que tiene el Senado:

*SEXTO*

.....

*Príncipe me hizo el Senado,  
mas no sin dar causa yo  
podrá deshacerme, no,  
sin ser de traición notado;  
que el pueblo que reyes hace,  
si deshacerlos quisiera,  
no pudiera; y traición fuera  
que de sediciones nace.*

.....

Cuando Sexto ordena matar a Cloanto, en el fondo lo que está haciendo es eliminar a aquél que puede estorbarle. A pesar de que Cloanto había apoyado firmemente la idea de elegirlo como jefe de los gabios; por eso le recuerda que fue él quien le dio el principado y que, por consiguiente, debería agradecersele guardándole fe y lealtad. Sexto le responde que el amigo que busca un beneficio no es tal:

*[...] el amigo fingido  
que los beneficios cuenta,  
merece ser por la afrenta  
odioso y aborrecido.*

.....

Hay una contradicción entre estas palabras de Sexto en torno a la amistad y la actitud que emplea para con los gabios a los que ha engañado miserablemente; demuestra que carece de escrúpulos. Podemos afirmar que la mentira y la astucia como medios para conseguir un fin subyacen en los últimos versos del diálogo.

El segundo y extenso fragmento escrito en redondillas es totalmente distinto a este anterior. La escena tiene lugar en casa de Lucrecia. Llega a ella Sexto, de noche, con el pretexto de que se le ha hecho muy tarde en el camino y no sabe dónde descansar. Le acompañan Pericles y Fabio. Esta visita inesperada sorprende a Lucrecia y, naturalmente, se inquieta, pero no tiene más remedio que aguantarse y recibir al príncipe con buena cara. Se lamenta de que su casa no sea la más adecuada para acoger a un príncipe, pero a Sexto, que va con otra intención, no le importa la calidad de la casa. Lucrecia le recuerda que su marido no está y que debe honrarla en su ausencia /con su presencia. Sexto disimula y con un aire cínico le responde que por supuesto; que no debe preocuparse por la honra de su casa, pero al mismo tiempo la piropea.

Entonces, Lucrecia se da cuenta de cuál es el motivo de la visita de Sexto y recurre al honor tratando de enfriar los impulsos de su interlocutor. Se produce una lucha entre el estar amoroso y el honor concebido como virtud. Ese tira y afloja termina cuando Lucrecia le dice a Sexto que es muy tarde y que deben irse a descansar.

Hasta aquí observamos cómo el impulso amoroso ciega al hombre tanto más cuanto menos calidad personal tiene. Sexto es un hombre sin principios, incapaz de frenar el arrebató amoroso. Frente a él, tenemos a Lucrecia que representa la cara opuesta. Una vida regida por la razón y que tiene como pilares el honor y la virtud.

A continuación, tras una pequeña interrupción, Sexto les dice a Pericles y Fabio que preparen el coche con urgencia. Pericles le pregunta la razón de tanta prisa y el príncipe le cuenta a grandes rasgos lo ocurrido: que entró en la habitación de Lucrecia, ésta dormía plácidamente, el deseo le ofuscó por completo e intentó que fuera suya, primero con ternezas y después con amenazas. Ante la presencia de un cuchillo, la mujer se desmaya y él aprovecha esta situación para forzarla. Ahora se encuentra aturdido por el delito que ha cometido y pide al cielo que le haga pagar su culpa:

.....

*Yo me voy adonde pueda*

*pedir al cielo que un rayo,  
mientras vuelve del desmayo,  
venganza a su honor conceda.*

Desaparecen de escena Sexto, Pericles y Fabio y aparecen, por un lado, Acronte, Tito, Lavinia y Casimira y, por otro, Colatino, Espurio y Bruto. Seguimos en casa de Lucrecia. Los citados en primer lugar han ido hasta allí con la intención de que sus esposas vean la honestidad y el recato en el que vive Lucrecia. Colatino, sin embargo, va a su casa porque no está tranquilo. Se extraña de que la puerta que da a la calle esté abierta y de que todo esté en una completa oscuridad. También se extrañan todos los demás. Oyen a Lucrecia que le pide una luz a Julia. Su voz tiene un tono de profundo lamento exclamativo:

*¡Julia! ¡Ay de mí sin ventura!*

*¡Julia, una luz, presto, presto!*

En estos diálogos se nos hacen presentes una serie de ideas tales como que el deseo amoroso puede ser un impulso devastador si no es canalizado por la razón, el honor y la virtud. Se ataca también el abuso de poder, puesto que Sexto es un príncipe y amparándose en su condición social fuerza a Lucrecia. Finalmente, se nos muestra a Sexto como un personaje cobarde porque después de forzarla huye precipitadamente.

A través de la redondilla se conoce la idiosincrasia de cada personaje y nos permite dibujar la etopeya de los más relevantes.

Colatino, a pesar de que es militar y de que está al servicio del rey Tarquino y de su hijo, no se nos muestra tan violento como éstos. Parece que desea que el principado se mantenga por la bienquerencia del pueblo. Pero todo esto no es obstáculo para que cuando el autor nos lo presente en su condición de militar y actuando en la guerra se comporte como un soldado.

El rey y su hijo Sexto se nos evidencian como tiranos, hombres crueles que son capaces de llegar hasta el asesinato para conseguir un fin. Pero, además, como Sexto

tiene un papel más importante que el de su padre, su presentación es más profunda porque aparte de tener los mismos vicios que su progenitor, es apasionado, no admite reclamaciones, se muestra altivo con quienes le ayudaron. Parece ser que en el fondo está orgulloso de su condición principesca y eso es lo que le obliga a violar a Lucrecia a la que considera de menor posición social.

Ésta, por su parte, representa a la esposa perfecta: providente en su casa; discreta en el vestir; prudente con el qué dirán; laboriosa; es comedida en sus palabras; no le apasiona la calle; está, en verdad, enamorada de su marido.

Bruto encarna al hombre sensato, sabio, experimentado, que es capaz de leer los corazones y desvelar lo que ocurre en el fondo de las conciencias de los malvados.

Cumple, por tanto, la redondilla con su misión de a través de los acontecimientos presentarnos de un modo directo aspectos que afectan y condicionan el yo de los personajes. En suma, sirve para algo más que para la expresión de los sentimientos amorosos en un marco casero y teniendo como interlocutores a personas entre las que existe un vínculo estrecho, puesto que también se emplea para la reflexión y la exposición de ideas.

Conviene detenernos a continuación, por su vinculación con la redondilla, en las escasas décimas que aparecen en esta obra y que se ubican en la jornada tercera, al comienzo de la escena tercera. El autor emplea esta estrofa octosílaba para dar encarnadura a dos diálogos que tienen lugar en la casa de Lucrecia. En el primero, de carácter más intimista, Lucrecia, molesta e inquieta a causa de la desafortunada visita de su marido en compañía de Sexto, conversa con Espurio, su anciano padre, quien intenta tranquilizarla:

*ESPURIO*

*Pues ¿quién te tiene enojada?*

*LUCRECIA*

*Una visita excusada,  
una necedad curiosa,*

*una merced peligrosa,  
y un favor no prevenido,  
un imprudente marido,  
y una mujer no dichosa.*

*ESPURIO*

*¿Discelo por Sexto?*

*LUCRECIA*

*Sí.*

*ESPURIO*

*Pues no dices bien; y entiende  
que el príncipe nunca ofende.*

Pero Lucrecia no las tiene todas consigo. Su experiencia de la vida le hace presentir un peligro y esta desazón ahoga su habitual paz interior. Por eso, evocando la visita de Sexto, afirma:

.....  
*ya entró, y ya miro perdido  
cuanto recato he tenido.  
Y así es preciso temer  
lo que puede suceder,*  
.....

Esurio se marcha y quedan solas Lucrecia -sumida en una honda aflicción- y su criada Julia. La primera ordena a la segunda que cierre las puertas y le acompañe en su soledad. Julia le responde que el mejor estado del hombre es cuando está dormido. La señora le contesta:

*Dichosa tú que durmiendo  
te olvidas de tus cuidados.*

A lo que Julia replica:

*Los que somos desgraciados  
sólo vivimos durmiendo.  
Cuando duermo, a nadie ofendo.  
Tal vez sueño que me caso,  
que a mejor estado paso,  
de más nombre y más valor;  
y así, la vida mejor  
es la que soñando paso.*

Un eco calderoniano creemos encontrar en estas palabras de la criada que obligan a su ama a completar la verdad expuesta en dichos versos:

*LUCRECIA*

*¿Y alguna vez no has soñado  
que en un peligro te ves,  
y huyéndolo, das después  
en otro de más cuidado?*

*JULIA*

*Sí, mas por bien empleado  
ese sobresalto doy  
aun cuando más muerta voy,  
ajena de remediallo,  
por el gusto en que me hallo  
después que despierta estoy.*

El uso de las décimas por parte de Rojas Zorrilla se debe a que fue, como Moreto, discípulo de Calderón. No tienen sus décimas la rotundidad de las calderonianas, pero no por ello las podemos desdeñar.

El empleo de la silva está relacionado con los personajes que conversan y el motivo de su conversación. A un tema bélico y político en boca de personajes de clase social alta le corresponde un estrofismo más selecto que a un simple relato donde se plantean cuestiones de carácter más privado y personal. En la jornada primera encontramos dos momentos que se ajustan a estas premisas.

El primero de ellos abre la tragedia. Se trata de un diálogo entre Tarquino el viejo, su hijo y heredero Sexto y su consejero y militar Colatino. El rey manifiesta a su heredero que hoy ha conseguido afianzar en su persona la monarquía, mientras que a su colaborador le transmite su agradecimiento:

*Hoy, ¡oh Sexto Tarquino!, hoy es el día  
que aseguro por ti mi monarquía;  
y hoy, Colatino, en tu valor contemplo  
de lealtad y valor un raro ejemplo.*



El rey pide a su hijo que le relate los acontecimientos bélicos y luctuosos que ha poco han tenido lugar. En larga intervención, Sexto cuenta la horrible matanza perpetrada en el senado por sus tropas, con la intención de acallar a los disidentes y afianzar el trono. La narración es minuciosa y en ella se advierten todos los horrores de una matanza hecha a conciencia. Comienza contándole a su padre que con la ayuda de las tropas se presentó ante el senado del Pueblo Romano y, habiéndose encontrado las puertas cerradas, las abrió con violencia:

.....  
*Cerráronme las puertas,  
mas fueron luego con violencia abiertas;  
que en levantando el vengativo brazo,  
ni en rastillos ni en puertas me embarazo.*  
.....

Tras la puerta se encuentra un anciano que trata de impedirle la entrada y defender los derechos del pueblo representados en el senado. Las palabras dirigidas al opresor no tienen desperdicio. Suponen una sentida defensa de la libertad y del poder legítimamente instituido y al mismo tiempo tiene palabras lúcidas para Sexto al que considera un ambicioso sin escrúpulos que por medio de la violencia pretende asegurarse el trono.

Hay, en boca del anciano, una cerrada defensa de los derechos de los ciudadanos y un ataque abierto a la tiranía:

.....  
*¿A Roma, a Roma cautivar pretendes?  
¿Cómo la libertad, tirano, ofendes  
sin reparar que desto, lastimado,  
llora el pueblo y da voces el Senado?*

.....

Sigue diciendo que el senado está compuesto por padres de la patria, que todos los veneran, que son personas honorables y libres de toda ambición. Para demostrar la veracidad de sus palabras, está dispuesto a sacrificar su vida en defensa de las libertades. Esa es la razón por la que con su cuerpo impide la entrada del opresor:

.....

*Los padres de la patria, a quien la fama  
justamente venera y padres llama,  
a este honor aspiraron,  
y de toda ambición se desnudaron.*

.....

*Rompe mi pecho, mi valor profana,  
abre puerta por esta barbacana.*

.....

Sexto le responde que el destino lo ha hecho violento y que no se va a andar con contemplaciones; así que hunde la espada en el pecho del anciano no sin antes manifestar sus intenciones y poner en evidencia una razón de estado de raíz maquiavélica:

.....

*abrí puerta en su pecho como él dijo;  
que no hará nada en tales ocasiones  
si el que reinar pretende oye razones.*

.....

Una vez cometido este asesinato a sangre fría, sigue narrando sus “hazañas”. Entra en el senado y allí lo deja todo sumido en un baño de sangre.

Terminada la intervención de Sexto, el rey pide a Colatino que cuente su participación en la empresa. Éste comienza diciendo que después de haber arrasado el Esquilino, se dirige al castillo de Tulio donde estaba acogido un escuadrón de ciudadanos armados y dispuestos a resistir. Lo rodea con sus tropas y ordena el asalto. Él es el primero en escalar los muros e iniciar la matanza. Tras él sus soldados que consiguen reducir al pueblo. Sigue diciendo que después de llorar a los muertos, perdona la vida a los vivos por dos razones. Primero por compasión y después por política:

.....  
*Y en modos compasivos*  
*lloré los muertos, perdoné los vivos;*  
*porque, a menos violencia*  
*rendidos, te juraron obediencia.*  
.....

A continuación, describe minuciosamente el incendio del castillo para que nadie se pudiera acoger en él:

.....  
*Mas, porque ya no sea*  
*ocasión el castillo en que se vea*  
*otra vez profanado*  
*el nombre tuyo, lo dejé abrasado.*  
.....

Y él mismo se congratula de su hazaña:

.....  
*Si arder le vieras, si a mirar atento  
del voraz elemento  
la irreparable actividad miraras,  
no dudo, gran señor, que te admiraras.*

Hemos visto a través de estos textos cómo el empleo de la silva está al servicio de la expresión de dos terribles represalias con la única intención de asegurar el reino en la cabeza del viejo Tarquino, dispuesto a allanar las posibles dificultades que pueda encontrar su hijo en el futuro. Desolación, sangre y muerte en dos intervenciones colectivas.

El segundo momento conducido por la silva se encuentra al principio de la escena tercera. Estamos en el dominio de los gabios. Los capitanes Cloanto y Pericles conversan acerca del peligro que les amenaza por parte del rey Tarquino y enardecen a sus soldados para que estén dispuestos a resistir las embestidas del contrario:

.....  
*Resistid, pues, la entrada  
deste fiero león solicitada;  
y cada cual, valiente,  
-ya que el ajeno daño ve presente-  
o se resuelva en arriesgar la vida,  
o llore ya la libertad perdida.*

.....

En efecto, este diálogo supone un canto a la libertad y un rechazo de la tiranía como forma de gobierno representada en la figura del rey Tarquino. Leamos, por ejemplo, los siguientes versos:

*CLOANTO*

*Mucho, mucho quisiera,  
oh valerosos gabios, persuadiros  
al peligro –que el sabio considera-  
en la acción de cercaros y oprimiros,  
ya con halagos, ya con vigilancia,  
del soberbio Tarquino la arrogancia.*

.....  
*No es Tarquino persona  
que con la autoridad de la corona  
a la igualdad introducirse quiera,  
que entre nosotros vive y persevera.*

*PERICLES*

*Todos, Cloanto, a tu razón atentos,  
morir ofrecen, y morir contentos  
por la patria; que en tales ocasiones  
vida es la muerte, y gloria las acciones.*

*CLOANTO*

*Todo está en vuestra mano.  
¡Viva la libertad! ¡Muera el tirano!*

## Ritmo

De las diferentes combinaciones de rima asonante que adopta el romance en esta tragedia, son dignas de mención -por sus efectos sonoros- dos de ellas, las cuales armonizan especialmente bien con la situación dramática o el estado emocional del que habla.

La candencia de la rima asonante i-o de los versos 870-886 en boca de Colatino es un caluroso tributo a su esposa y nos recuerda, en parte, la forma de hablar de la propia Lucrecia:

*Quien a Lucrecia no ha visto  
no conoce la hermosura,  
ni del ingenio y el brío  
tiene noticia, ni puede  
hacer de nada juicio.*

*Porque lo cuerdo y lo hermoso,  
lo prudente y lo entendido,  
lo airoso y [lo] recatado,  
lo desenvuelto y lo lindo,  
está en ella tan conforme,  
vive con tanto art[i]cio,  
que se abrazan los extremos  
cuando más están distintos.*

*Y con todas estas partes  
y otras muchas que no digo,  
no tiene más voluntad*

*de la que yo le permito.*

Estos versos contrastan con el profundo tono de la rima o-o en el lamento final de Lucrecia al tiempo que están en franca armonía con la honda pena que embarga a nuestra protagonista. Especialmente intensos son los versos 2074-87 y 2104-14:

*Tito, Acronte, Casimira,  
padre amado, amado esposo,  
veis aquí de la infeliz  
Lucrecia el noble decoro  
profanado; veis aquí  
el vidrio de su honor **roto**,  
el casto lecho ofendido,  
manchado con torpe **lodo**  
en su pureza el armiño  
que celó cándidos **copos**.  
Ya no es Lucrecia, Lucrecia;  
ya su vida es un **asombro**,  
ya su honestidad dio **fin**,  
ya su recato, **malogro**.*

Y, después de nombrar a su agresor, continúa:

*Cautelas oí en sus labios,  
libertades vi en sus **ojos**;  
fuerzas previno que **admiro**,  
violencias logró que **lloro**.*

*Yo que no temía la muerte,  
yo que el vivir tuve en poco,  
yo que sólo a mi opinión  
y al honor atendí sólo,  
caí en la mayor afrenta,  
choqué en el mayor escollo.*

Interesantes también en cuanto al ritmo del romance son los dos momentos en los que Sexto y Lucrecia se intercambian frases rápidas, lapidarias, cargadas de segundas intenciones, y que suponen una defensa del honor por parte de Lucrecia y la expresión del arrebató pasional de Sexto. Las frases del primer momento son las siguientes:

*SEXTO*

.....  
*Vuestra deuda es la mayor.*

*LUCRECIA*

*No es deuda, señor, la mía.*

*SEXTO*

*Es cautiverio del alma.*

*LUCRECIA*

*¿Quién la prende o la cautiva?*

*SEXTO*

*Una hermosura invencible.*



*LUCRECIA*

*Mal vuestra alteza lo mira.*

Las frases del segundo momento son:

*LUCRECIA*

*(¡Qué visita tan sin tiempo!) [Aparte]*

*SEXTO*

*(¡Qué venturosa visita!) [Aparte]*

*LUCRECIA*

*(¡Qué necesidad de mi esposo!) [Aparte]*

*SEXTO*

*(¡Qué ocasión para mis dichas!) [Aparte]*

*LUCRECIA*

*(Yo lloraré estos favores) [Aparte]*

*SEXTO*

*(Veré esta deidad rendida) [Aparte]*

La rima asonante en los versos pares del romance se hace realidad mediante dos tipos cuantitativos: la rima aguda y la llana, si bien la primera está escasamente representada y muy separadas sus manifestaciones. Sólo aparece con tímida profusión

en el diálogo entre Sexto, Colatino, Acronte, Tito y Bruto en el que surge la disputa sobre la virtud de Lavinia, Casimira y Lucrecia -escena primera de la jornada segunda; y en el lamento de Colatino en aparte que hay al principio de la escena segunda de la jornada tercera. Del primer texto mencionado, destacamos cuatro versos agudos hechos realidad mediante el numeral cardinal *tres* que aparecen de vez en cuando como hitos semánticos que quieren recalcar en el espectador-lector que la disputa surgida lo es entre tres maridos:

*Ahora bien; pues de los tres*

*quede el pleito entre los tres*

*(Tres necios miro en los tres*

*Vamos a ver a las tres*

Los versos agudos del segundo texto son o bien sustantivos abstractos o bien verbos. Con estas dos clases de palabras Rojas Zorrilla quiere subrayar la desesperación de Colatino al recordar la actitud de Sexto ante Lucrecia:

*mucho pierde de quietud*

*Después que a Sexto llevé*

*una celosa inquietud*

*porfía!-, en sus ojos vi*

*que a la ocasión que le **di***

La rima consonante de la redondilla también se hace realidad mediante la rima aguda y la llana. La segunda se lleva la parte del león en todas las manifestaciones y el autor elige para ella o bien una palabra polisilábica o bien una bisilábica, siendo la más empleada la polisílaba que se adueña con relativa frecuencia de los cuatro versos de una misma redondilla tal y como se desprende de estas muestras elegidas al azar:

*REY*

.....

*Eres mi hijo, en **efeto**,  
y apercibo en tus **entrañas**  
un lienzo de mis **hazañas**,  
un parto de mi **conceto**.*

.....

*PARIS*

*Que se dé a las más **hermosa**,  
dice, la manzana.*

*FABIO*

***Extraño***

*y afrentoso **desengaño**.  
Comisión es **peligrosa**.*

*LUCRECIA*

.....  
*vuestra alteza la **posada**  
que Colatino **quisiera**.*

*SEXTO*

*Ninguna en el mundo **hubiera**  
tanto a mi gusto **ajustada**.*

Las redondillas en las que los cuatro versos concluyen con palabra bisilábica se dan con menos profusión, no obstante leamos las siguientes:

*JULIA*

*¿Quieres -pues es hoy el **día**  
que se hacen fiestas a **Palas-**  
vestir diferentes **galas**?*

*LUCRECIA*

*No, Julia, esta gala es **mía**.*

*FABIO*

*(¿Cómo, cómo? Bueno es **eso**  
para quien el cuento **sabe**.  
Aún no ha empezado a ser **grave**;  
que desde hoy empieza el **peso**.)*

Pero lo dominante es que ambos tipos de palabras aparezcan en una misma redondilla sin obedecer su empleo a ningún criterio claro. Ahora bien, sí observamos, en algunas

ocasiones, determinadas estructuras dignas de mención como puedan ser palabras polisilábicas abrazando a bisílabas:

*SEXTO*

.....  
*los ánimos; la **inquieta***  
*juventud las armas tome;*  
*del gabio la cerviz dome,*  
*y a [Roma] viva **sujeta**.*

Y la contraria:

*SEXTO*

.....  
*Y si por diversos **modos***  
*importare a mi grandeza,*  
*para guardar la cabeza*  
*cortaré los miembros **todos**.*

O bien redondillas donde los dos primeros versos acaban con palabra polisílaba y los dos siguientes lo hacen con palabra bisílaba:

*SEXTO*

.....  
*Más yo, a tantos **embarazos***  
*deshaciendo el nudo **estrecho**,*  
*puse un puñal en su pecho,*

*y ella la vida en mis brazos.*

.....

Y la estructura inversa:

*ESPURIO*

*¿La puerta abierta, la **casa***

*sin luz? ¿Qué es aquesto, **cielos**?*

*BRUTO*

*De Tarquino en los desvelos*

*temo que todo se abrasa.*

También encontramos la palabra polisílaba y la bisílaba en armónica alternancia:

*JULIA*

.....

*Sal a ganarte **despojos***

*entre las matronas bellas,*

*y en aquel cielo de **estrellas***

*presida el sol de tus ojos.*

.....

El autor no se decanta claramente por un tipo de palabra desde el punto de vista morfológico para hacer realidad la rima llana, sino que observamos en las tres jornadas prácticamente un equilibrio en la elección de sustantivos y verbos; los adjetivos calificativos también tienen su protagonismo pero en menor proporción que las dos

clases de palabras anteriores. Y un poco por todos lados podemos espigar alguna vez otro tipo de palabra como es el caso del adverbio y del gerundio.

Estas clases de palabras aparecen mezcladas en los cuatro versos de la redondilla sin seguir una pauta determinada, aunque esto no es obstáculo para que de vez en cuando encontremos redondillas en las que domina alguna o incluso el autor se haya decantado para hacer realidad la estrofa por una única clase de palabra. Por ejemplo, en ésta que copiamos se lleva la palma los sustantivos abstractos, existiendo una perfecta simbiosis entre forma y contenido. El tema de la conversación entre Lucrecia y Sexto implica la existencia de abstractos y Rojas Zorrilla los ha puesto como palabra rima:

*SEXTO*

*¡Qué honor!*

*LUCRECIA*

*¡Qué vana **porfía!***

*SEXTO*

*Al poder no hay **resistencia***

*LUCRECIA*

*¿Dónde hay amor, hay **violencia!***

*SEXTO*

*Hay premio.*

*LUCRECIA*

*No es **bizarria.***

Por su parte, los verbos hacen lo propio en éstas dos:

*SEXTO*

.....  
*que el pueblo que reyes **hace**  
si deshacerlos **quisiera**,  
no pudiera; y traición **fuera**  
que de sediciones **nace**.*

*LUCRECIA*

*Quien de violencias se **aplace**,  
mas se ofende si **pretende**  
cosas que al amor no **entiende**,  
con ser amor quien las **hace**.*

Y los adjetivos calificativos en las siguientes:

*LUCRECIA*

.....  
*de discreto, al **malicioso**;  
despejado, al **insolente**;  
linajudo, al **maldiciente**;  
al blasfemo, de **gracioso**.*

*SEXTO*

.....



*Con/que es menos **peligroso**  
en este trato **villano**,  
el padre más **inhumano**  
que el amigo más **piadoso**.*

Véase la riqueza de la palabra rima con los adjetivos de una terminación *insolente* y *maldiciente*.

Lo que sí abundan son las redondillas en las que constatamos como palabra rima dos de las tres clases de palabras antes citadas. Así, las hay en las que dos verbos abrazan a dos adjetivos:

*LUCRECIA*

.....  
*Y déste y de aquél se **obliga**  
a oír la cuerda y honest  
una razón descompuesta  
como por festín se **diga**.*

Dos verbos encierran a dos sustantivos abstractos:

*SEXTO*

.....  
*si compararse **pretende**  
con una honesta hermosura.*

*LUCRECIA*

*Quéjese de su ventura*

*quien un imposible **emprende**,*

.....

Y la estructura inversa:

*LUCRECIA*

*Descanse, pues, vuestra **alteza**.*

*SEXTO*

*Ya, Lucrecia, he descansado*

*con sólo haberos mirado.*

*LUCRECIA*

*Señor, esa **gentileza***

.....

Otra forma de organización es la presencia de una misma clase de palabra en los dos primeros versos y otra en los dos siguientes. Podemos espigar redondillas en las que hay dos verbos más dos sustantivos:

*JULIA*

.....

*De tu hermosura te **precia**,*

*pues tu fama te **asegura**;*

*y en la gala y hermosura,*

*conozca el mundo a Lucrecia.*

O bien lo contrario, dos sustantivos más dos verbos:

*FABIO*

.....

*De Lavin[i]a y Casimira  
traigo, señora, un **recado**.*

*LUCRECIA*

*¡Tanto favor!*

*FABIO*

*Han trazado*

*(su compostura me admira)                      (Aparte)*

.....

No quedaría completo este recorrido por la rima llana en la redondilla si no hiciéramos mención de otros dos tipos de palabra rima que aparecen de vez en cuando. Tal es el caso del adverbio y del gerundio. Ejemplificamos con el segundo:

*SEXTO*

*¿Cuerdo **amando**?*

*LUCRECIA*

*Cuerdo **amando**.*

*SEXTO*

*No es posible.*

LUCRECIA

*¿Quién lo niega?*

SEXTO

*Quien muere en su pasión ciega.*

LUCRECIA

*Pues sepa morir **callando**.*

La rima aguda aparece un poco por todos lados en las diferentes jornadas. El autor no la emplea por descuido o al azar, sino que su uso responde a varios factores.

La presencia de la rima aguda en boca del rey, en el diálogo que éste mantiene con su hijo Sexto y con Colatino al final de la escena primera de la jornada primera, está supeditada a la definición de su carácter. Todo empieza cuando Colatino le dice al rey que *es mejor ser amado que temido*. La réplica de Tarquino no se hace esperar y en ella se revela su malvada condición de tirano dispuesto a todo con tal de preservar el poder en sus manos. Sus palabras suponen una respuesta enérgica y viva a la actitud del militar que es menos cruel y que tiende a una solución diplomática del problema. Tarquino consigue dotar de fuerza a su contestación mediante el empleo de versos octosílabos lapidarios perfectos y además muy rítmicos:

REY

.....  
*Nadie me podrá **negar**,*  
*por más que intente **argüir**,*  
*que el medio de **conseguir***  
*lo es también de **conservar**.*

*Con el temor y el **rigor**  
al principado he llegado;  
sea, pues, el principado  
conservado del **temor**.*

Versos octosílabos con rima aguda los encontramos también en la jornada primera, principio de la escena segunda, en boca de Lucrecia como respuesta a una pretensión de su criada Julia. Ésta anima a su señora a que se ponga vestidos más suntuosos y Lucrecia se niega. Los versos puestos en boca de la señora tienen un cierto carácter descriptivo, puesto que ella trata de contraponer sus ideas a las de su criada y para ello gusta de emplear los siguientes versos lapidarios:

.....  
*Las galas se han de **tener**  
solamente por tenellas,  
mas no para usar mal dellas;  
que en una ilustre **mujer**,  
cuando éstas son con exceso,  
sólo sirven de **ocasión**  
o a la **murmuración**  
de algún ingenio travieso,  
o de encender y **alentar**  
en el cortesano airoso,  
si efecto no victorioso,  
victorias que **desear**;*  
.....

Al comienzo de la jornada segunda, constatamos un diálogo entre Sexto y su padre, el rey Tarquino, en el que ambos juegan sus cartas. Sexto cree que, a causa del éxito que ha conseguido en el territorio de los gabios, su padre se siente obligado poco menos que a entregarle el poder. En consecuencia, éste responde de un modo categórico y para hacerle ver con total claridad quién es el que manda echa mano de muchos versos octosílabos agudos, claves, por otra parte, en el desarrollo del texto:

.....

*Si los sucesos regulo,  
informarte quiero **yo**  
con la respuesta que **dio**  
Periandro a Trasibulo.  
Tenía sus mismos temores;  
pidió consejo, y en **fin**,  
entrándole en un **jardín**  
lleno de hierbas y flores,  
respondió sin **responder**,  
dejando en él destroncadas  
las hierbas más empinadas,  
dándose en esto a **entender**  
lo que importa la **igualdad**,  
y que es odiosa la planta  
que se descuella y levanta  
a igualar la **majestad**.  
Entendióle; yo imagino  
La misma agudeza en **ti**.*

Al principio de la jornada tercera, Sexto se encuentra en el territorio de los gabios y no quiere que nadie le moleste, pues aún está aturdido por la impresión que le ha causado Lucrecia. Ante las observaciones que le hace Cloanto, Sexto no tiene más remedio que abandonar sus pensamientos y afirmar su condición de jefe que ha sido puesta en entredicho. La rima aguda viene muy bien para la expresión de la personalidad y al mismo tiempo sirve para apabullar a quien se ha atrevido a juzgarlo. Hemos seleccionado los siguientes versos:

.....  
*La república **mejor**,*  
*para que ordenada **esté**,*  
*es un cuerpo en quien se **ve***  
*la cabeza **superior**.*

.....  
*Príncipe me hizo el Senado,*  
*mas no sin dar causa **yo***  
*podrá deshacerme, **no**,*  
*sin ser de traición notado;*

.....  
*Y aquel sangriento **rigor**,*  
*que en mi padre vi algún día,*  
*será en la defensa mía*  
*cuchillo para el **traidor**.*  
  
*Y para que echés de **ver***  
*que deshacerme no puedes,*  
*hoy haré a muchos, mercedes,*  
*y a ti te he de **deshacer**.*

La palabra aguda afecta a la rima y al ritmo. A la rima porque se exige una sílaba menos y es muy fácil la bimetración si la palabra central es monosilábica, tal y como se desprende de las siguientes muestras:

*Consérvese con rigor*

*Sexto, la sagacidad*

*y triunfe la majestad*

*victorias que desear*

*respondió sin responder*

*a igualar la majestad*

*mudaste de condición*

*con imperio y gravedad*

Al ritmo, en tanto en cuanto la palabra aguda conlleva que también el acento rítmico, no sólo el ortográfico, recaiga en la última sílaba; y eso da lugar a que aparezca rítmicamente un verso perfecto, puesto que implica un silencio y anula el encabalgamiento. Podemos ejemplificar con los siguientes versos, elegidos al azar:

*el consejo que me das;*



*conservado del temor;*

*que veneno mortal.*

*todos mi nombre aclamad.*

*que en una ilustre mujer,*

*con lástima y con dolor.*

*mi lugar no he de perder;*

*le podemos deshacer.*

También tienen su interés en cuanto al ritmo las décimas que aparecen en esta tragedia, aunque sólo ocupen setenta versos, puesto que, dada su ubicación, rompen la monotonía del romance que las precede de un modo brillante.

En la estructura de la décima figuran dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final, abba-ac-cddc. Normalmente, el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la segunda completa el pensamiento; la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace. La décima que más se ajusta a esta estricta correlación es aquella en la que Lucrecia le manifiesta a Espurio que está intranquila, pues no se fía de Sexto. Éste es un hombre joven y, además, príncipe y amparado en su privilegio de clase puede atentar contra su honra. Por eso dice Lucrecia:

*Fuego los príncipes son,*

*que en las casas inferiores*

*abrasan con los favores  
la más segura opinión.  
Desde su casa es razón  
que honre el príncipe al vasallo;  
mas llegando a visitarlo  
-que raras veces sucede-,  
todo lo que en cesto excede  
le basta para afrentallo.*

En la primera redondilla tenemos una presentación general del tema; dos versos a modo de puente en los que se alude a lo que hace un príncipe por sus vasallos desde su palacio; y una segunda redondilla en la que Lucrecia desciende al terreno personal y expone, ya sin rodeos, sus temores.

También es digna de mención la primera décima de este diálogo entre Lucrecia y su padre, pues aunque no se ajusta estrictamente al esquema esencial de la décima, no obstante tenemos en ella dos partes bien diferenciadas. Una primera redondilla en la que se presenta el tema: el enfado de Lucrecia; y una segunda que es una amplificación, potenciada por el indefinido *una / un*, al verso que la introduce:

*ESPURIO*

*¿Estás ya menos airada?*

*LUCRECIA*

*Con otro enojo mayor  
cesó el primero, señor.*

*ESPURIO*

*Pues ¿quién te tiene enojada?*

LUCRECIA

*Una visita excusada,  
una necesidad curiosa,  
una merced peligrosa,  
y un favor no prevenido,  
un imprudente marido,  
y una mujer no dichosa.*

En la obra que nos ocupa, la silva adopta en todo momento la forma de pareado. Lo que sí presenta cambios es la disposición de endecasílabos y heptasílabos y ello se debe a la búsqueda de una variedad.

En la silva que abre la tragedia, encontramos dos momentos de movimiento más vivo por la acumulación de heptasílabos. El primero es conducido por Sexto cuando cuenta a su padre que un venerable anciano se colocó en la puerta del senado impidiéndole el paso:

.....

***Un venerable anciano,***  
*cano en la causa, y en el seso cano,*  
***a la puerta se puso,***  
*y en alta voz esta razón propuso:*  
***“No a la puerta rompida,***  
*No el temor de la muerte, no la vida*  
*-amable siempre, ahora despreciada-*  
*te han de facilitar, Sexto la entrada;*  
***que primero, sospecho,***

*has de abrir, para entrar, puerta en mi pecho.*

.....  
*Los padres de la patria, a quien la fama*

*justamente venera y padres llama,*

***a este honor aspiraron,***

*y de toda ambición se desnudaron.*

***Si imitarles deseas,***

*¿cómo soberbio en la ambición te empleas?*

***Si su sangre te abona,***

*¿cómo altivo pretendes la corona?*

***Si veneras sus plantas,***

*¿cómo ambicioso el cetro te levantas?*

*Rompe mi pecho, mi valor profana,*

*abre puerta por esta barbacana.*

.....

El segundo tiene como protagonista a Colatino, quien cuenta al rey el asalto al castillo de Tulio y su decisión de quemarlo:

.....  
*Al castillo de Tulio, en él fundado,*

*un escuadrón del pueblo amotinado*

***se había reducido,***

*de armas y de temor fortalecido.*

*Asáltéle por partes diferentes;*

*y ellos, resueltos a morir valientes,*

*en él se defendieron,  
y en altas voces libertad pidieron.*

***Los ingenios y escalas***  
*a tus soldados les sirvieron de alas,  
y a mí que fui el primero  
que en la muralla desnudó el acero.*

***Duró el tesón tres horas***  
*hasta que, ya tus armas vencedoras  
reconociendo, ceden la victoria  
los cercados, e yo canto la gloria.*

***Y en modos compasivos,***  
*lloré los muertos, perdoné los vivos;  
porque, a menos violencia  
rendidos, te juraron obediencia.*

***Mas, porque ya no sea***  
*ocasión el castillo en que se vea  
otra vez profanado  
el nombre tuyo, lo dejé abrasado.*

Frente a esta sonoridad, la silva adquiere un carácter más grave y lento cuando hay preponderancia de endecasílabos. En estos casos destaca la solemnidad de los versos, a la altura de la seriedad narrativa o descriptiva. En esta primera silva también constatamos dos momentos que se ajustan a este efecto rítmico. El primero está en boca de Sexto, quien relata a su padre la muerte del anciano y su entrada en el senado:

.....

*Yo, que por ley del hado*

*nací a violencias tales inclinado,  
menospreciando el orador prolijo,  
abrí puerta en su pecho como él dijo;  
que no hará nada en tales ocasiones  
si el que reinar pretende oye razones.  
“Si vienes a morir”, dije, “en mi acero  
a matar vengo yo; muere el primero.  
Préciate de ese honor, si te es bastante”.  
Murió al fin, y pasemos adelante.  
Llegué al Senado; halléle en armas puesto;  
mas ¿qué importó si quien entró era Sexto,  
y el temor los tenía ya de suerte  
que mi nombre, no más, les diera muerte?  
Murió Servio, y probaron mis rigores  
-después de Servio- veinte senadores,  
y en partes diferentes,  
sus deudos, sus amigos y parientes.*

.....

El segundo, en boca de Colatino, y se trata de la descripción de la quema del castillo:

.....  
*la cal ardía, el hierro se ablandaba;  
y del incendio abrasador, recelo  
que temblaron las bóvedas del cielo.  
Aquí de un torreón la pesadumbre*

*por caer titubea de su cumbre.*  
*Sin lengua dice a voces, “¡qué me abraso!*  
*Regatea el caer, teme el fracaso,*  
*y apenas lo ha dudado,*  
*cuando se ve en ceniza transformado.*  
*Allí un muro valiente*  
*en vano se resiste al fuego ardiente;*  
*todo es horror, lamentos, confusiones;*  
*capiteles y almenas son carbones;*  
*y sin que de su forma quede indicio,*  
*sombra se mira el que se vio edificio.*

En la silva que inicia la escena tercera de esta jornada primera Cloanto, capitán de los gabios, anima a sus soldados a luchar contra el rey Tarquino. Aunque hay mayoría de endecasílabos<sup>1377</sup>, sin embargo es interesante destacar el dinamismo del siguiente pasaje, en el que abundan los heptasílabos:

.....  
*Su cauteloso engaño*  
*dirige a vuestro daño;*  
*sus cautos pensamientos*  
*a vuestra sujeción corren atentos.*  
*No es Tarquino persona*  
*que con la autoridad de la corona*  
*a la igualdad introducirse quiera,*  
*que entre nosotros vive y persevera.*

---

<sup>1377</sup> Esta silva consta de 40 versos y de ellos 26 son endecasílabos.

***Por más blandos caminos***

*se hizo obedecer de los latinos,*

***y si a Turno creyeran,***

*sujetos a Tarquino no estuvieran.*

***Las figuras mayores***

*lejos se proporcionan a mejores;*

***y los que nos exceden,***

*con la distancia tolerar se pueden.*

***Resistid, pues, la entrada***

*deste fiero león solicitada;*

.....

En la jornada tercera, Rojas Zorrilla utiliza la silva cuando Colatino va de camino a su casa al tiempo que se dirige a su nueva misión militar. Por lo tanto, la emplea justo antes de que se produzca la violación de Lucrecia. El empleo de esta estrofa momentos antes de la crisis o durante la consumación del acto trágico es una constante en las tragedias de Rojas Zorrilla. Este soliloquio en silvas de Colatino contrasta, por la sonoridad que le insufla la alternancia de endecasílabos y heptasílabos, con el diálogo rápido, lapidario y sincronizado de la escena precedente:

*Todo es horrores, todo pardas sombras,*

*todo temores vanos y recelos,*

*todo brasas y hielos*

*cuando mi ofensa ¡oh vil temor!, me nombras.*

*¿Si la simple paloma*

*que puerto tarde entre mis brazos toma,*

*del cazador herida,*

*agüero fue que malogró mi vida?*



*¿Si ha de ser Lucrecia  
esta paloma que el vivir desprecia?  
¡Plega amor que no sea,  
y entre mis brazos palpitar se vea!  
¡Oh qué viles temores!  
Yo voy pisando sombras, y entre horrores,  
perdiéndose el sentido  
en las viles sospechas de marido.*

En cuanto al empleo de los diferentes tipos de endecasílabos, en la silva primera el heroico casi duplica al enfático y al melódico; el sáfico apenas está representado. Quizá el empleo del heroico se deba a la búsqueda de un ritmo próximo al yambo, puesto que, aunque sólo encontramos un verso con cinco acentos:

*Llegué al Senado; halléle en arma puesto*

no obstante, hay muchos endecasílabos heroicos que tienen cuatro acentos tal y como se evidencia en estas muestras:

*La vida gano en la opinión que pierdo*

*y en altas voces libertad pidieron*

*lloré los muertos, perdoné los vivos*

*el nombre tuyo, lo dejé abrasado*

Algunos endecasílabos enfáticos son:

*llora el pueblo y da voces el Senado*

*Rompe mi pecho, mi valor profana*

*abre puerta por estabarcana*

Melódicos:

*a matar vengo yo; muere el primero*

*y el temor los tenía ya de suerte*

*Asáltéle por partes diferentes*

Sáficos:

*menospreciando el orador prolijo*

*un escuadrón del pueblo amotinado*

En la silva conducida por Cloanto y Pericles, observamos un cierto equilibrio en el empleo de los cuatro endecasílabos, no obstante podemos establecer la siguiente secuencia decreciente: enfático-heroico-melódico-sáfico. Algunas muestras del endecasílabo enfático son:

*lejos se proporcionan a mejores*

*vida es la muerte, y gloria las acciones*

Del heroico:

*morir ofrecen, y morir contentos*

*se hizo obedecer de los latinos*

Rojas Zorrilla consigue el ritmo yambo en el siguiente verso:

*un hombre huyendo a nuestras puertas vino*

En lo que respecta al sáfico, sirva de ejemplo:

*a la igualdad introducirse quiera*

En el lamento de Colatino simultáneo a la vil acción de Sexto, escena tercera de la jornada tercera, el endecasílabo enfático es el dominante. Con él el autor quiere destacar la rapidez con que se suceden los sombríos temores en la mente de Colatino. Algunas muestras son:

*Todo es horrores, todo pardas sombras*

*todo temores vanos y recelos*

## **Elocución**

González de Salas considera la elocución la parte cuarta de la tragedia. Afirma que es común a todas las artes, puesto que ninguna puede sin palabras comunicar conceptos:

*La locución se sigue ahora, parte cuarta que de la tragedia hace Aristóteles. Común es también a todas las artes, pues ninguna sin palabras puede significar sus conceptos<sup>1378</sup>.*

Deducimos de sus ideas que la locución trágica ha de ser grande, adornada con suma majestad y grave decoro, aproximándose al estilo de los poetas épicos. Ahora bien, hay que evitar la oscuridad. Éstas son sus palabras:

*La imitación, pues, de las acciones lastimosas, de donde ha de proceder el afecto de conmiseración que la tragedia pide, con palabras ha de ser y modos afectuosos; y a éstos bien se conoce no conviene por la mayor parte la soberbia y furor del lenguaje.*

González de Salas cree que los escritores gongorinos han dejado a un lado estas características necesarias y han ido oscureciendo y afeando el estilo. Advierte a los dramaturgos y poetas épicos que no caigan en este tipo de errores.

Rojas Zorrilla emplea unos recursos retóricos muy concretos, en una línea cercana al conceptismo. No crean una lengua brillante y efusiva, sino que están al servicio de la exposición de ideas. Ahora bien, esto no es obstáculo para que en determinados momentos encontremos una lengua rica y plástica.

---

<sup>1378</sup> La referencia bibliográfica de todos los textos de González de Salas se halla en el capítulo noveno de nuestra tesis.

Hemos elegido una serie de fragmentos importantes para conocer a los personajes y ricos en recursos. Un texto pertenece a la jornada primera, otro a la jornada segunda y varios forman parte de la jornada tercera. Se trata de parlamentos de carácter luctuoso y de diálogos, las dos formas preferidas del autor.

Hay tres recursos que son los dominantes. Se trata de la anáfora, las interrogaciones retóricas y el apóstrofe. Hay otros que también tienen su interés si bien aparece en menor medida. Son la antítesis, la metáfora y el epíteto.

La anáfora y el paralelismo le sirven al autor para trabar estructuras versales buscando una coherencia. Las interrogaciones retóricas están al servicio del contenido y tiene, por tanto, una fuerte carga semántica, puesto que mediante ellas el autor o bien llama la atención del lector sobre algún aspecto doctrinal que le interesa destacar, o bien es el recurso elegido para expresar la angustia sentida por Lucrecia y Colatino. Con el apóstrofe, Rojas Zorrilla consigue un tono vehemente, exaltado; y a veces lo emplea junto con la interrogación retórica. Con la antítesis crea juegos de contrarios tras los que se ocultan conceptos. Mediante la metáfora establece, en determinados momentos, una ligazón entre la forma y el contenido, puesto que le permite crear una rica simbología, generalmente de carácter doctrinal, como más adelante tendremos ocasión de demostrar. El epíteto lo emplea para llamar la atención del sustantivo al que modifica.

Hay otros recursos que tan sólo aparecen en una o dos ocasiones. Este es el caso del quiasmo, la amplificatio y la personificación. Finalmente, el hipérbaton, la hipérbole y la paranomasia tienen un valor prácticamente testimonial.

En suma, la presencia, en mayor o menor medida, de las figuras literarias mencionadas confiere una gran dignidad a la lengua; la dota de una gran hondura y de un carácter atemporal por el valor universal de la doctrina expuesta.

En el texto de la jornada primera encontramos varias anáforas. Vamos a ejemplificar con tres. La primera consiste en la repetición de la misma preposición y supone la proyección del carácter de Sexto sobre la empresa militar que está llevando a cabo. Las palabras del príncipe configuran una poética imagen teñida de rojo. La sangre, la ruina, la destrucción actúan como hitos sensoriales de una gran plasticidad:

.....

*en ira, en sangre y en furor envuelto  
llegué al Senado, intrépido y resuelto.*

.....

La segunda anáfora adopta la forma de epanadiplosis y se trata de la repetición del adjetivo calificativo *cano*, con el que el autor insiste en la dignidad de la persona que le sale al paso a Sexto:

.....  
*Un venerable anciano,  
cano en la causa, y en el seso cano,  
a la puerta se puso,*

.....

La tercera anáfora esconde antítesis semánticas, hechas realidad mediante interrogaciones retóricas y son el arma que utiliza el anciano para detener a Sexto. Con estos recursos el autor crea un lenguaje persuasivo, próximo a la oratoria, con el que se enaltece la figura del anciano y se envilece la de Sexto. El anciano le recuerda al hijo de Tarquino que el senado está compuesto por padres de la patria a los que todos respetan y en los que él debería mirarse:

.....  
*Si imitarles deseas,  
¿cómo soberbio en la ambición te empleas?  
Si su sangre te abona,  
¿cómo altivo pretendes la corona?  
Si veneras sus plantas,  
¿cómo ambicioso el cetro te levantas?*

.....

En el diálogo entre Colatino, Sexto y Lucrecia en casa del primero, fragmento elegido de la jornada segunda, hay una anáfora conducida por la forma verbal *quedó* y orientada a expresar el estado de postración en el que ha quedado Sexto al ver a Lucrecia:

.....

*Quedó sin fuerzas la vida;  
postrado quedó el discurso;  
la razón quedó oprimida.*

.....

En el primer texto de la jornada tercera, diálogo entre Sexto y Pericles, observamos dos anáforas interesantes. La primera está constituida por catorce versos trabados no sólo por la anáfora, sino también por la antítesis semántica luz/oscuridad. Dentro de esta larga anáfora, hay una amplificación de diez versos a los cuatro versos primeros, hecha realidad mediante una oración subordinada comparativa de igualdad, con la que el príncipe viene a decir que los ojos cuando miran al sol quedan momentáneamente cegados, igual le ha ocurrido a él al ver a Lucrecia, quien, por consiguiente, ha actuado como dicho astro. El texto dice así:

.....

*Vi un sol, vi una hermosura,  
vi un prodigio, vi un cometa,  
vi un rayo, vi una deidad;  
y cegome su belleza.  
¿No has visto, mirando al sol*

*incautos ojos, que quedan*  
*-vencidos de mayor lumbré,*  
*heridos de mayor fuerza-*  
*con tan sobrado esplendor,*  
*más que a la luz, en tinieblas?*  
*Pues, así yo, inadvertido,*  
*-mas ¿quién a decirlo acierta?-*  
*vi un sol que me dejó a oscuras;*  
*vi a Lucrecia, vi a Lucrecia.*

La segunda anáfora consiste en la repetición de la preposición *con* y crea, en la mayoría de los versos en los que aparece, un ritmo muy marcado por la aparición de estructuras bimembres. Con esta anáfora, Sexto le explica a Pericles cómo pretende persuadir a la esposa de Colatino; y da lugar a una estructura bipolar -de la ternura a la violencia-, basada en el consentimiento o no de la relación por parte de Lucrecia:

***Con** halagos, **con** ternezas,*  
***con** dádivas, **con** regalos,*  
***con** mercedes, **con** ofertas,*  
***con** el laurel de mi frente,*  
***con** el alma; y cuando sea*  
*sorda a tanto beneficio,*  
*ingrata a tanta fineza,*  
***con** amenazas, **con** iras,*  
***con** rigores y violencias;*

.....



En el soliloquio de Colatino, la anáfora es muy compleja, puesto que se consigue por cuatro medios, a través del anafórico *todo* que preside los tres primeros versos; por medio de cuatro sustantivos abstractos (*horrores, sombras, temores, recelos*), que abren y cierran el lamento, con el único cambio de la sustitución del sustantivo *recelos* por su sinónimo *sospechas*; mediante dos interrogaciones retóricas y dos apóstrofes, estructuras de las que queremos señalar, por un lado, el cambio de tono que implican al encontrarse una a continuación de la otra, y, por otro, su trabazón, hecha realidad por la repetición del sustantivo *brazos* (*entre mis brazos toma / entre mis brazos palpitar se vea*), con el que Colatino establece un vínculo entre Lucrecia y la paloma que responde al gusto de la época de considerar a la paloma como metáfora de la mujer honesta. Leamos el lamento:

*Todo es horrores, todo pardas sombras,  
todo temores vanos y recelos,  
todo brasas y hielos  
cuando mi ofensa, ¡oh vil temor!, me nombras.  
¿Si la simple paloma  
que puerto tarde entre mis brazos toma,  
del cazador herida,  
agüero fue que malogró mi vida?  
¿Si ha de ser Lucrecia  
esta paloma que el vivir desprecia?  
¡Plega amor que no sea,  
y entre mis brazos palpitar se vea!  
¡Oh qué viles temores!  
Yo voy pisando **sombras**, y entre **horrores**,  
perdiéndose el sentido  
en las viles **sospechas** de marido.*

En el parlamento de Lucrecia que cierra la obra, hallamos tres anáforas. Una consiste en la repetición del adverbio de tiempo *ya* con el que Lucrecia establece un antes y un después en su vida, marcado por la agresión de que ha sido víctima:

.....  
*Ya no es Lucrecia, Lucrecia;*  
*ya su vida es un asombro,*  
*ya su honestidad dio fin,*  
*ya su recato, malogro.*  
.....

La segunda tiene por objeto presentar a su agresor:

.....  
*Este príncipe tirano,*  
*este de la tierra aborto,*  
*este monstruo de crueldades,*  
*este de torpezas monstruo.*  
.....

Y la tercera, en clara antítesis semántica con la anterior, pone el énfasis en la figura de Lucrecia y la actitud que ante la vida ha mantenido hasta ahora:

.....  
*Yo que no temía la muerte,*  
*yo que el vivir tuve en poco,*

*yo que sólo a mi opinión*

.....

Vinculada a la anáfora, se encuentra el paralelismo con el que Rojas Zorrilla no sólo consigue una peculiar estructura rítmica, sino que también profundiza en el alma del personaje que habla. Esto es lo que ocurre en un fragmento concreto del parlamento último de Lucrecia en el que mediante una serie de sustantivos abstractos resume la vileza cometida por Sexto:

.....

*Cautelas oí en sus labios,  
libertades vi en sus ojos;  
fuerzas previno que admiro,  
violencias logró que lloro.*

.....

Y momentos antes de suicidarse justifica su decisión mediante una serie de versos estructurados también del mismo modo. Así decide quitarse la vida porque

.....

*el consuelo es mentiroso,  
la esperanza es lisonjera,  
la dilación no es ahorro,  
la venganza no es excusa,*

.....

Aparte de las interrogaciones retóricas mencionadas a propósito de la anáfora, en el texto que hemos elegido de la jornada primera encontramos las siguientes, con las que el anciano se enfrenta a Sexto:

.....  
*¿A Roma, a Roma cautivar pretendes?  
¿Cómo la libertad, tirano, ofendes  
sin reparar que desto, lastimado,  
llora el pueblo y da voces el Senado?*

Cuando Colatino, Sexto y los demás están en casa del primero, el príncipe dice para sí en un momento concreto:

( [...] *¡Ay, amor!* (Aparte.)  
*Si desta gloria me privas,  
¿para qué son las coronas  
ni los cetros?)*

Y cuando se le cae el vaso de agua afirma, también en aparte:

( [...] *Divertido estuve;* [Aparte.]  
*ciego estuve. Mas quién mira  
al sol, ¿qué mucho que quede  
o deslumbrado o sin vista?)*

Al marcharse, Sexto le ordena a Colatino que vaya al campamento de su padre a luchar en la conquista de Ardea. Este cambio de planes hace recelar al militar, por eso dice en aparte:

*(¿Por qué de sí me desvía?                    [Aparte.]  
.....)*

En el diálogo entre Sexto y Cloanto, el príncipe utiliza la siguiente interrogación retórica para expresar cómo se encuentra:

.....  
*¿No has visto, mirando al sol  
incautos ojos, que quedan  
-vencidos de mayor lumbre,  
heridos de mayor fuerza-  
con tan sobrado esplendor,  
más que a la luz, en tinieblas?*  
.....

Lucrecia, en su lamento final, también utiliza la interrogación retórica:

.....  
*Pero ¿quién pudo alentar  
aquel sacrílego monstruo  
a tanta maldad? ¿Fue acaso  
mi honestidad? ¿Cómo, cómo  
el más pernicioso vicio*

*halló en la virtud apoyo?  
Pero ¿cómo a los discursos  
doy lugar cuando conozco  
que estoy sin honra –que vivo  
a las afrentas y al odio?*

.....

El apóstrofe conseguido mediante el modo imperativo es el que se documenta en el diálogo entre el rey Tarquino, su hijo Sexto y Colatino. Encontramos dos. En el primero, el rey le pide a Sexto y a Colatino que le cuenten los últimos acontecimientos bélicos:

*Decidme el caso, referidme el modo.  
Tú, Sexto, empieza; oigan tus hermanos  
Y aprendan, si se precian de romanos.*

En el segundo, el anciano le dice a Sexto que si quiere abrir las puertas del senado, primero tendrá que matarlo:

.....  
*Rompe mi pecho, mi valor profana,  
abre puerta por esta barbacana.*

En el texto elegido de la jornada segunda, el apóstrofe viene reforzado por medio de exclamaciones, tal y como se desprende de las siguientes muestras:

*LUCRECIA*

*¡Esposo amado!*

*COLATINO*

*¡Mi bien!*

*SEXTO*

.....  
*(¡Qué hermosa y qué divina!)*

*(Aparte.)*

*LUCRECIA*

*( [ ... ] ¡Qué imprudencia  
de mi esposo!)*

*(Aparte.)*

*SEXTO*

.....  
*¡Oh hermosura peregrina!*

*[Aparte.]*

.....  
*¡Qué descuido! ¡Qué torpeza!*

*COLATINO*

*(Qué turbación tan notable!*

*[Aparte.]*

.....  
*¡Oh nunca pluguiera al cielo*

*vieras la casa que pisas!)*

*LUCRECIA*

*(¡Qué visita tan sin tiempo!) [Aparte.]*

*SEXTO*

*(¡Qué venturosa visita!) [Aparte.]*

*LUCRECIA*

*(¡Qué necesidad de mi esposo!) [Aparte.]*

*SEXTO*

*(¡Qué ocasión para mis dichas!) [Aparte.]*

El apóstrofe con la forma imperativa lo observamos en estos versos:

*SEXTO*

.....

*recebid aquesta joya;*

*y tú, Julia, esta sortija.*

En el diálogo entre Sexto y Pericles, encontramos el siguiente apóstrofe con el que el príncipe empieza a sincerarse con su nuevo consejero personal:

*Pues, oye aparte; ¡ay de mí!*

Lucrecia comienza su último parlamento en un tono apostrófico, hecho realidad mediante el modo imperativo:



*Oíd rigurosos cielos,  
si al paso que tenéis ojos  
tenéis orejas; oíd  
vosotros dioses, vosotros  
de la hospitalidad; ya  
que el mundo a mi queja es sordo,  
oíd el mayor delito,  
oíd el más afrentoso.*

.....

En cuanto a la antítesis, en el texto de la jornada primera hallamos una que afecta a dos versos y con la que Sexto alude a su entrada en el senado:

.....  
*Cerráronme las puertas,  
mas fueron luego con violencia abiertas;*

.....

En la conversación mantenida entre Sexto y Pericles, el príncipe para expresar que había visto a Lucrecia dice:

.....  
*vi un sol que me dejó a oscuras;*

.....

Y cuando expone cómo piensa persuadirla también emplea la antítesis, puesto que pasa de la ternura a la violencia:

*PERICLES*

.....  
*Mas, ¿cómo has de persuadirla?*

*SEXTO*

*Con halagos, con ternezas,  
con dádivas, con regalos,  
con mercedes, con ofertas,  
con el laurel de mi frente,  
con el alma; y cuando sea  
sorda a tanto beneficio,  
ingrata a tanta finezas,  
con amenazas, con iras,  
con rigores y violencias;*

.....

Colatino en su soliloquio, se siente tan mal que en su cabeza los extremos se dan la mano, por eso dice:

.....  
*todo brasas y hielos*

.....

Lucrecia, por su parte, al preguntarse cómo ha podido ocurrirle tan ingente desgracia, también utiliza la antítesis:

.....  
[...] *Cómo, cómo*  
*el más pernicioso vicio*  
*halló en la virtud apoyo?*  
.....

Relacionado con la antítesis está el constante juego de contrarios que existe en esta tragedia. En *Lucrecia y Tarquino* el bien y el mal, la verdad y la mentira, la apariencia y la realidad se confunden. Este juego de contrastes crea antinomias muy de gusto de los dramaturgos barrocos. Pensemos, por ejemplo, en Lucrecia y Sexto y en sus caracteres que son completamente opuestos. El antagonismo existente entre ellos se revela espléndidamente en el diálogo que precede a la violación de Lucrecia:

*SEXTO*

*Vi una divina belleza,*  
*y una fuerte inclinación*  
*pudo más que la razón.*

*LUCRECIA*

*Pues vénzala vuestra alteza.*

*SEXTO*

*Fuerza es de amor impaciente.*

*LUCRECIA*

*Para esa fuerza hay valor.*

*SEXTO*

*Es muy poderoso, amor.*

*LUCRECIA*

*Y la razón muy valiente.*

*SEXTO*

*Que no hay razón en quien ama.*

*LUCRECIA*

*Hayla en quien amar pretende.*

*SEXTO*

*¿A quién, amando, se ofende?*

*LUCRECIA*

*Al crédito y a la fama.*

.....

*Yo defiando la razón.*

*SEXTO*

*Contra mi vida es crueldad.*

*LUCRECIA*

*La virtud es acto amable.*

*SEXTO*

*Todo rigor es culpable.*

*LUCRECIA*

*Toda defensa es piedad.*

*SEXTO*

*Pues ¿qué he de hacer si me pierdo?*

*LUCRECIA*

*Aprender a ser señor.*

*SEXTO*

*¿En qué escuela?*

*LUCRECIA*

*En la de honor.*

*SEXTO*

*¿Cómo podré?*

*LUCRECIA*

*Siendo cuerdo.*

*SEXTO*

*¿Cuerdo amando?*

*LUCRECIA*

*Cuerdo amando.*

*SEXTO*

*No es posible.*

*LUCRECIA*

*¿Quién lo niega?*

*SEXTO*

*Quien muere en su pasión ciega.*

*LUCRECIA*

*Pues sepa morir callando.*

*Lucrecia y Tarquino* carece casi por completo de elementos cómicos. No obstante, en la escena segunda de la jornada segunda, observamos un momento en el que lo cómico hace su aparición en franco contraste con el resto de la obra. En la fiesta en la que Acronte y Tito encuentran entretenidas a sus esposas, se está representando una comedia sobre el juicio de Paris. La escena es divertida; se hacen jocosos comentarios sobre los defectos físicos de las tres diosas:

*PARIS*

*Venus, Juno y Palas son*

*deidades pero mujeres;*

*digo, señoras de coche.*

*FABIO*

*¿De coche, señor? Advierte  
que ya anda en coche la jácara.*

*PARIS*

*Así Júpiter lo quiere.*

*Dícenme que Juno es zamba.*

.....

*Dicen que Venus es tuerta.*

*Palas, cargada de espaldas.*

Además, como la comedia se interrumpe por la llegada de los maridos, Bruto hace el siguiente comentario:

*(Malogróse la comedia. (Aparte)*

*Lo que siento es que se queden  
sin desnudar las tres diosas;  
que fuera un paso excelente.)*

Las escenas que configuran esta tragedia se van oponiendo entre sí, bien por el cambio de escenario, bien por la diferente actitud mantenida por los personajes. La escena primera de la obra es sangrienta por lo que se cuenta, puesto que Sexto y Colatino narran minuciosamente sus conquistas bélicas al rey, sin escamotear el relato de los episodios más cruentos. Del campamento del rey Tarquino nos trasladamos, en la escena segunda, a casa de Lucrecia, donde presenciamos un cuadro hogareño; un aire cálido y dulce invade toda la escena. La primera jornada se cierra, como empezó, con una escena señalando los asuntos militares de los Tarquino; pero esta vez el

escenario es el campamento de los gabios, donde Cloanto exhorta a los suyos a resistir al tirano hasta la muerte. La primera escena de la jornada segunda tiene lugar en otro espacio abierto, el campamento del rey Tarquino, frente a la escena segunda que se desarrolla en palacio, donde Lavinia y Casimira se divierten con la representación de una comedia. El ruido y el alboroto que hay en palacio contrasta con el silencio reinante en casa de Lucrecia, escenario de la escena tercera. En la última jornada, también podemos establecer una antítesis entre la escena primera y la segunda. En la primera, Sexto no puede dejar de pensar en Lucrecia; la desea con todas sus fuerzas y por encima de todo, aunque sabe que es una mujer casada. Por tanto, su angustia e inquietud son indecorosas:

*SEXTO*

*Esa honestidad divina*

*y ese recato me llevan*

*el alma; [...]*

.....

*Yo estoy perdido; yo tengo*

*determinación resuelta*

*de faltar a ser quien soy.*

Frente a esta inquietud malsana que invade a Sexto, nos encontramos en la escena segunda a dos esposos, Acronte y Colatino, intranquilos por sus respectivas esposas, pero su desazón sí es razonable y moralmente aceptada. Acronte está preocupado porque su mujer se divierte mientras él está arriesgando su vida en el campo de batalla, y esta falta de su esposa le hace estar molesto con ella:

*(De Lavinia estoy quejoso. [Aparte.]*

*A Roma volver quisiera*

*por sólo poder decirle*



*la honestidad de Lucrecia;  
que oyendo alabar virtudes,  
cualquier vicio se afrenta.  
A su casa he de llevarla  
porque en su virtud aprenda  
estimaciones de honor,  
respetos de la obediencia.  
.....)*

Y Colatino está angustiado porque no se fía de Sexto:

*([...]* *quien en su casa mete* *[Aparte.]*  
*enemigos, mucho arriesga,  
mucho pierde de quietud,  
mucho de honor atropella.  
Después que a Sexto llevé  
a la mía, no me deja  
una celosa inquietud  
y una enemiga sospecha.  
Porque si no se engañaron  
mis presunciones -¡ah, necia  
porfía!-, en sus ojos vi  
una atención desenvuelta,  
una cortesía libre  
y una medida traviesa;  
que a la ocasión que le di,*

*casi trabó la melena.*

.....

*¿Quién me asegura que vuelva*

*sin mí, Tarquino a mi casa?*

*¿Quién me asegura que sea,*

*-pues yo le enseñé el camino,*

*pues yo le franqueé las puertas-*,

*si no ladrón de mi honor,*

*tirano que lo pretenda?*

.....

También es interesante la relación de contrastes que existe en la descripción de Lucrecia que hace Colatino a sus compañeros de armas:

.....

*[...] lo cuerdo y lo hermoso,*

*lo prudente y lo entendido,*

*lo airoso y [...] recatado,*

*lo desenvuelto y lo lindo,*

*está en ella tan conforme,*

*vive con tanto art[i]ficio,*

*que se abrazan los extremos*

*cuando más están distintos.*

.....

El juego entre apariencia y realidad lo observamos en varios momentos de esta obra. Sexto llama a la puerta de Lucrecia aparentemente porque se le ha hecho de

noche y no tiene dónde dormir. Sin embargo, sabemos que esto no es verdad, que, en realidad, lo que quiere es quedarse en casa de Lucrecia esa noche para gozarla. Lucrecia, ante semejante situación, no tiene más remedio que aparentemente expresar el honor que ello supone para ella y su marido, pero, en realidad, no quiere que Sexto se hospede en su casa. Por tanto, piensa una cosa y dice otra. Leamos el pasaje:

*SEXTO*

*Busca piadosa posada*

.....

*señora, Tarquino Sexto.*

*LUCRECIA*

*¡Señor!*

*SEXTO*

*Cogióme la noche*

*tan oscura que perdido*

*llegué aquí. Ventura ha sido;*

*que ya me faltaba el coche,*

*porque del largo camino*

*llegaba ya maltrecho.*

.....

*Vuestro huésped ser quisiera*

*sola esta noche.*

*LUCRECIA*

*Señor,*

*(esto temía mi honor)*

*[Aparte.]*

*¿qué dicha mayor se espera  
en la casa donde está  
por blasón tanta obediencia?*

Bruto es un personaje que para salvar su vida se ha fingido loco. Por tanto, se mueve entre su cordura y la locura que los demás le atribuyen. El siguiente texto no admite dudas:

*SEXTO*

.....  
*Murió Servio, y probaron mis rigores  
-después de Servio- veinte senadores,  
y en partes diferentes  
sus deudos, sus amigos y parientes.*

.....  
*Sólo perdoné a Bruto, porque digo  
que un loco no es capaz de mi castigo.*

*REY*

*Bien dices; que por loco importa poco.*

*BRUTO*

.....  
*Bien me salió la traza;  
no es loco el que de loco se disfrazo.  
La vida gano en la opinión que pierdo,*

*[Aparte.]*

*Fingido loco y cauteloso cuerdo.)*

Esta dualidad entre apariencia y realidad también se da en la dignidad que Espurio le atribuye a Sexto, en tanto en cuanto es un príncipe, y la verdadera condición de éste. El padre de Lucrecia está convencido de que Sexto, al ser un miembro de la realeza, nunca ofendería a su hija. Sin embargo, el devenir de la acción nos va a demostrar lo contrario:

*ESPURIO*

*¿Estás ya menos airada?*

.....

*[...] ¿quién te tiene enojada?*

*LUCRECIA*

*Una visita excusada,  
una necesidad curiosa,  
una merced peligrosa,  
y un favor no prevenido,  
un imprudente marido,  
y una mujer no dichosa.*

*SEXTO*

*¿Diceslo por Sexto?*

*LUCRECIA*

*Sí.*

*ESPURIO*

*Pues no dices bien; y entiende  
que el príncipe nunca ofende.*

Sexto se acerca a las puertas de la ciudad de los gabios fingiendo que huye de su padre cuando, en realidad, lo que quiere es someterlos:

*Veis aquí, oh gabios, un hijo  
que se libró del acero  
de su padre riguroso,  
para cobrarse en el vuestro.  
Sexto soy, Sexto Tarquino,  
y de Tarquino soberbio  
hijo, aunque mejor dijera  
despojo suyo sangriento,  
víctima que alimentaba  
para ofrecer en el templo  
de su crueldad; [...]*

.....  
*Como a tantos ha ofendido,  
tiene temor y recelo  
de sus hijos; que al tirano  
crece en su potencia el miedo.*

.....  
*Ni por padre le conozco,  
ni por señor le respeto,*

*ni hijo le solicito,  
ni vasallo le obedezco.  
A vosotros –o piadosos  
o vengativos- os ruego  
o que amparéis mi desdicha,  
o que destronquéis mi cuello;*

.....

*(Lindamente lo he dispuesto. (Aparte)  
Valientemente he fingido.)*

Cloanto, capitán de los gabios, cuando ve acercarse a un hombre a las puertas de su ciudad, huyendo del territorio del rey Tarquino, dice:

.....

*[...] ¿qué es esto que veo?  
O me engaña la vista o el deseo;  
del campo de Tarquino  
un hombre huyendo a nuestras puertas vino.*

Cloanto desea con tanta vehemencia que Sexto verdaderamente venga huyendo de su padre que no cree necesitar de la razón para hacer juicio de lo que ven sus ojos y escuchan sus oídos. Cree en las palabras de Sexto. Por eso cuando Sexto termina de explicar las circunstancias que le han hecho llegar así ante ellos, sin armas y dispuesto a ser un gabio si lo aceptan, Cloanto dice:

.....

*[...] ponderad de un hijo*

*agraviado el sentimiento.*

.....

*Dadle una espada a Tarquino.*

Cloanto, más tarde, pagará con su vida el precio de su quimera.

En cuanto a la metáfora, en el primer texto elegido, Colatino, al describir el incendio del castillo de Tulio, manifiesta que la llama es una espada que maneja el viento:

.....

*La llama del intrépido elemento,*

*flamante espada que esgrimía el viento*

.....

En casa de Colatino, Sexto -para ganarse la voluntad de dueña y criada- le regala una cadena a Lucrecia y un anillo a Julia. Ante semejante hecho Colatino, metafóricamente, dice en aparte:

*(Prisiones de oro, ¡ay de mí!)*

*(Aparte.)*

Cuando a Sexto se le cae, rompiéndose, el vaso en que ha bebido agua, justifica su torpeza afirmando, en aparte, que la contemplación de Lucrecia -que es un sol- lo ha deslumbrado:

*(¡Oh amor! Divertido estuve;*

*[Aparte.]*

*ciego estuve. Mas quien mira*

*al sol, ¿qué mucho que quede*

*o deslumbrado o sin vista?)*



Ésta no es la única vez que en la obra se alude de un modo metafórico a Lucrecia. Cuando Sexto le confiesa a Pericles que desde que la vio no tiene paz, la nombra de la siguiente manera:

.....  
*Vi un ángel, [...]*  
*vi un prodigio, vi un cometa,*  
*vi un rayo, [...]*  
.....  
*vi un sol que dejó a oscuras;*

Pericles, por su parte, relaciona a Lucrecia, por su recato, con las realidades *perla* y *lumbre*:

*¿A Lucrecia? [...]*  
.....  
*[...] es tanto su recato*  
*que Roma la considera*  
*perla encerrada en la concha,*  
*lumbre guardada en sí misma.*

Lucrecia, en su parlamento final, cuenta a los presentes que en su forcejeo con Sexto se desmayó y que, por tanto, fue un cuerpo inerte a la lascivia del príncipe:

.....  
*[...] en un desmayo penoso*

*cadáver fui a su torpeza,  
mármol frío, inmóvil tronco.*

.....

Aparte del símbolo de la paloma, al que hicimos referencia al comentar las anáforas presentes en el soliloquio de Colatino, es interesante señalar aquí la simbología existente en determinados pasajes de esta tragedia. Es indudable que se puede asociar el destino del senador anciano de la escena primera y la posterior tragedia de Lucrecia. El honorable anciano se puso delante de las puertas del senado dispuesto a morir antes que permitir que Sexto entrara, por eso dice en voz alta:

.....

*Rompe mi pecho, mi valor profana,  
abre puerta por esta barbacana”.*

Y, en la última escena de la obra, Lucrecia también hace oídos sordos a las amenazas de Sexto, rechazando “abrir la puerta” del templo de su honor.

En la narración que hace Colatino de su participación en los acontecimientos bélicos que se evocan en la escena primera de la jornada primera, el simbolismo está presente en la descripción de la toma del castillo de Tulio. La descripción es impresionante y recuerda la quema de Roma por Nerón mientras la contempla desde la roca Tarpeya. El espectador queda sobrecogido ya que la fuerza es tal que se puede sentir y ver en escena. La fuerza de la palabra suple su representación, por otra parte vedada según las leyes de la tragedia. El horror, la sangre, la venganza no deben ser expuestas en escena, simplemente la palabra las hace realidad. Colatino prende fuego al monte Esquelino y al castillo en él ubicado. Es el primero que escala la muralla que rodea el castillo (*fui el primero / que en la muralla desnudó el acero*). Uno a uno va describiendo -mediante la técnica de la perspectiva (*aquí .....alli*) y haciendo uso de la personificación- la caída de los diferentes elementos arquitectónicos que integran el conjunto:

.....  
*Todo un volcán, todo un incendio era.*

*Crujía la madera,*

*la piedra rechinaba,*

*la cal ardía, el hierro se ablandaba;*

*y del incendio abrasador, recelo*

*que temblaron las bóvedas del cielo.*

*Aquí de un torreón la pesadumbre*

*por caer titubea de su cumbre.*

.....  
*Allí un muro valiente*

*en vano se resiste al fuego ardiente;*

*todo es horror, lamentos, confusiones;*

*capiteles y almenas son carbones;*

*y sin que de su forma quede indicio*

*sombra se mira el que se vio edificio.*

El *castillo*, la *muralla*, el *torreón*, el *muro*, los *capiteles* y las *almenas* son símbolos de fortaleza y metáforas del honor de la mujer, en nuestro caso concreto, símbolos del honor de Lucrecia. Por lo tanto, en esta descripción existe un plano real y otro alegórico, muy de gusto de la época en la que nos encontramos, principios del siglo XII. Rojas Zorrilla, por consiguiente, no hace esta descripción alegórica partiendo de la nada, sino que había en la época un terreno abonado como lo pone de manifiesto toda la poesía manierista. El sintagma *fuego ardiente* también tiene un valor metafórico. Sabemos que más tarde, en el devenir de los hechos, Colatino expondrá, por negligencia, a Lucrecia al “fuego ardiente” del ardor del príncipe. Asimismo, cuando

Lucrecia se queja a su padre porque Colatino ha traído al príncipe a su casa, habla del fuego en sentido figurado:

.....  
*[...] siempre, señor, vi  
que es ley que en el mundo pasa,  
que a la casa que se abrasa,  
le entra por la puerta el fuego,  
y que es imprudente y ciego  
quien mete el fuego en su casa.  
Fuego los príncipes son,  
que en las casas inferiores  
abrasan con los favores  
la más segura opinión.*  
.....

El vidrio también tiene un valor simbólico en esta tragedia. Se emplea, según costumbre de la época, como metáfora del honor, concebido como honestidad y recato en las mujeres y buena reputación que se granjean con estas virtudes tanto la esposa como el esposo. Son interesantes tres fragmentos; dos se refieren al honor del esposo, Colatino, y uno al honor de la propia Lucrecia. Cuando Colatino va a su casa para comunicarle a su mujer que lo requieren en el campo de batalla determinados asuntos militares, le dice que, aunque no tiene ningún motivo, teme por su honor. Afirma que el honor es tan frágil como el vidrio. Al vidrio el simple aliento lo empaña y al honor también lo puede empañar el aire -concebido como canal de comunicación-, si las palabras que se dicen suponen un ataque al honor de un hombre. En suma, Colatino declara que el honor de un marido se resiente con las habladurías malintencionadas:

.....

*Es el honor tan de vidrio  
que si no llega a quebrarse,  
teme que el aire le ofenda,  
o que el aliento le empañe.  
Y es tan basilisco el pueblo  
que, inficionando los aires,  
los ojos de su malicia  
le manchan sin que se manche<sup>1379</sup>.*

A la fragilidad del vidrio, también se vincula el honor en la última escena de la jornada segunda. Sexto deja caer, por torpeza, un vaso cuando está en casa de Lucrecia. Y Colatino, aturdido, hace el siguiente comentario en aparte:

*(¡Qué turbación tan notable! [Aparte.]  
Si como vidrio peligra  
el honor, ya tengo ejemplo  
que me previene y me avisa.)*

Pero, sin duda, donde mejor se observa que en la Edad de Oro el vidrio es, a menudo, símbolo del honor es al final de la obra, cuando Lucrecia le dice a los presentes:

.....  
*veis aquí de la infeliz*  
*Lucrecia [...]*  
.....

---

<sup>1379</sup> Dice Cervantes en la Primera Parte del *Quijote*, capítulo 33, p. 403, de la Ed. Cátedra, Madrid 1989:

*Es asimesmo la buena mujer como espejo de cristal luciente y claro, pero está sujeto a empañarse y oscurecerse con cualquiera aliento que le toque.*

*El vidrio de su honor roto,*

.....

Finalmente, Lucrecia también emplea un lenguaje simbólico para referir la violación de que ha sido víctima, puesto que mediante una imagen alude al hecho de que Sexto eyaculó de una forma torpe y lasciva:

.....

*Tito, Acronte, Casimira,*

*padre amado, amado esposo,*

*veis aquí de la infeliz*

*Lucrecia [...]*

.....

*el casto lecho ofendido,*

*manchado con torpe lodo*

*en su pureza el armiño*

*que celó cándidos copos<sup>1380</sup>.*

El epíteto en esta tragedia también tiene un valor metafórico, si bien en el plano denotativo actúa como un mero intensificador, puesto que destaca una cualidad inherente a la sustancia. El epíteto del sintagma *fuego ardiente*, comentado a propósito de la descripción de la quema del castillo de Tulio, tiene un valor sensual y se opone

---

<sup>1380</sup> Cervantes en la Primera Parte del *Quijote*, en el capítulo 33, p. 403, también vincula la honestidad y castidad de una mujer con este animal:

*Cuentan los naturales que el arminio es un animalejo que tiene una piel blanquísima, y que cuando quiere cazarle, los cazadores usan deste artificio: que, sabiendo las partes por donde suele pasar y acudir, las atajan con lodo, y después, ojeándole, le encaminan hacia aquel lugar, y así como el arminio llega al lodo, se está quedo y se deja prender y cautivar, a trueco de no pasar por el cieno y perder y ensuciar su blancura, que la estima en más que la libertad y la vida. La honesta y casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad.*

semánticamente a los que hallamos en boca de Lucrecia al final de la obra. La dama cuenta que se desmayó defendiéndose de Sexto y emplea dos epítetos (*mármol frío, inmóvil tronco*) que aluden a su indiferencia al placer sexual buscado por el príncipe:

.....  
*[...] en un desmayo penoso*  
*cadáver fui a su torpeza,*  
*mármol frío, inmóvil tronco.*  
.....

En el sintagma *un desmayo penoso* el epíteto destaca una cualidad que estando en la sustancia no es muy evidente.

El quiasmo lo utiliza Rojas Zorrilla, en estos ejemplos de dos versos, con un valor de intensificación:

#### LUCRECIA

.....  
*este monstruo de crueldades*  
*este de torpezas monstruo*  
.....  
.....  
*a la piadosa acogida*  
*al hospedaje piadoso*  
.....

Es digna de mención la voluntad de estilo del dramaturgo, perceptible en el empleo de los sinónimos *crueldades-torpezas*, con la significación de infamias; y *acogida-hospedaje*.

Con la amplificatio, Lucrecia explica al espectador las razones por las que ha decidido vengarse ella misma de la agresión que ha sufrido:

.....  
*¿Adónde iré por venganza?  
Si al rey la pido, me estorbo;  
me usurpo el tomarla yo,  
de que me afrento y me corro.  
¿Si al cielo? No lo merece  
mi desdicha. Si a vosotros,  
a nuevas calamidades  
os solicito y dispongo.  
Y así –pues de mi fortuna  
la infelicidad no ignoro,  
y que con ella no valen  
ni favores ni sobornos;  
pues el temor es sin fruto,  
el consuelo es mentiroso,  
la esperanza es lisonjera,  
la dilación no es ahorro,  
la venganza no se excusa,  
y en el ofensor no hay modo-  
vengarme yo de [mi] misma  
será venganza de todos.*



.....

En suma, en los fragmentos que hemos seleccionado de la obra de Rojas Zorrilla, pertenecientes a diversas jornadas, encontramos las siguientes figuras, según el uso que hace de ellas:

Anáfora

Interrogaciones retóricas

Apóstrofe

Antítesis

Metáfora

Epíteto

Estructuras paralelas

Quiasmo

Amplificatio

Personificación

Hipérbole

Hipérbaton

Paranomasia

En los teóricos que hemos considerado en la parte teórica de nuestra tesis, hallamos las siguientes figuras que pudieron ser conocidas por Rojas Zorrilla a través de sus obras:

En Demetrio:

Anáfora

Epíteto

Hipérbole  
Interrogación retórica  
Metáfora  
Repetición

El Anónimo:

Amplificatio  
Apóstrofe  
Hipérbaton  
Hipérbole  
Interrogación retórica  
Metáfora

En Hermógenes:

Apóstrofe  
Expresiones metafóricas  
Hipérbaton  
Oraciones imperativas

De Aristóteles todo lo referido a la Elocutio y la metáfora cuyo estudio y comprensión viene explicitado en la Retórica.

En Quintiliano:

Antíteto  
Apóstrofe  
Epíteto

Hipérbaton

Hipérbole

Metáfora

Paranomasia

De casi todas estas figuras habla J. C. Escalígero. Rojas Zorrilla pudo conocer su obra, pues fue muy conocida en España en toda la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en las últimas décadas de dicho siglo.

Pinciano afirma que un vocablo puede modificar su significado de siete modos diferentes. De las posibilidades que contempla, Rojas Zorrilla sólo emplea:

Metáphora

Hypérbole

El hipérbaton lo incluye dentro de las licencias que se puede permitir un poeta en su manejo de la lengua; el epíteto, dice, dota a la poesía de una gran belleza, si bien no se debe abusar de él. No considera tropo la alegoría, sino figura creada mediante la composición de vocablos.

De las posibilidades que contempla Cascales dentro del tropo, encontramos en Rojas Zorrilla solamente la metáfora. Dentro de la metáfora incluye la alegoría. Este teórico también se detiene en el concepto de figura y sus clases. Entre las figuras que incluye en el primer tipo, nuestro dramaturgo sólo emplea la anáfora y la anadiplosis; y, del segundo tipo, la paranomasia.

### **2. 1. 3. Modo**

González de Salas afirma que los hechos sangrientos no deben escenificarse, sino que han de ser narrados al espectador o lector. Así, al hablar del temor y la compasión, dice que estos afectos también se pueden conseguir mediante la narración:

*[...] y no por aquellas otras fieras ejecuciones que necesariamente eran fuera de la arte; sino que, leída solo o escuchada la tragedia, sin otro algún artificio, moviese y perturbase los ánimos.*

En *Lucrecia y Tarquino* encontramos cinco textos de carácter narrativo. Uno versa sobre las hazañas bélicas conseguidas por Sexto y Colatino; dos tienen por objeto contar cómo Sexto engaña a los gabios; y dos refieren la violación de Lucrecia.

En la escena primera de la jornada primera, el rey Tarquino pide a su hijo Sexto y a Colatino que cuenten sus éxitos militares. Empieza Sexto, quien narra su llegada a las puertas del senado y cómo un anciano le sale al paso impidiéndole la entrada:

*Con los pocos soldados  
que estaban en tus tiendas alojados,  
.....  
llegué al Senado, intrépido y resuelto.  
.....  
Un venerable anciano,  
.....  
a la puerta se puso  
y en alta voz esta razón propuso:  
“No la puerta rompida,  
no el temor de la muerte, no la vida  
-amable siempre, ahora despreciada-  
te han de facilitar, Sexto, la entrada;  
que primero sospecho,  
has de abrir, para entrar, puerta en mi pecho.  
.....*

Finalmente, lo mata; penetra en el senado y continúa la matanza:

*.....  
Murió al fin, y pasemos adelante.  
Llegué al Senado; halléle en armas puesto;  
mas ¿qué importó si quien entró era Sexto,*

*y el temor los tenía ya de suerte  
que mi nombre, no más les diera muerte?  
Murió Servio, y probaron mis rigores  
-después de Servio- veinte senadores,  
y en partes diferentes,  
sus deudos, sus amigos y parientes.*

.....

Colatino, por su parte, cuenta cómo abrasó el monte Esquelino y el asalto al castillo de Tulio:

*Yo, señor, abrasé el monte Esquelino.  
Al castillo de Tulio, en él fundado,  
un escuadrón del pueblo amotinado  
se había reducido,  
de armas y de temor fortalecido.  
Asáltéle por partes diferentes;  
y ellos, resueltos a morir valientes,  
en él se defendieron,  
y en altas voces libertad pidieron.  
Los ingenios y escalas  
a tus soldados les sirvieron de alas,  
y a mi que fui el primero  
que en la muralla desnudó el acero.*

Sigue diciendo que la contienda duró tres horas:

.....  
*Duró el tesón tres horas  
hasta que, ya tus armas vencedoras  
reconociendo, ceden la victoria  
los cercados, e yo canto la gloria.*

.....

Finalmente, cuenta lo que hizo con los vencidos y su decisión de quemar el castillo:

.....  
*Y en modos compasivos  
lloré los muertos perdoné los vivos;  
porque, a menos violencia  
rendidos, te juraron obediencia.  
Mas, porque ya no sea  
ocasión el castillo en que se vea  
otra vez profanado  
el nombre tuyo, lo dejé abrasado.*  
.....

El rey quiere conquistar a los gabios y decide la táctica que se ha de seguir para someterlos: su hijo Sexto ha de presentarse a sus enemigos como expulsado del reino, ha de arremeter contra la tiranía de su padre y actuar con verosimilitud para que su mentira sea creída. Sexto, en un largo parlamento con el que concluye la jornada primera, ejecuta la orden de su padre. Comienza desvelando su identidad y la razón que le ha llevado a huir del lado de su progenitor:

*Veis aquí, oh gabios, un hijo  
que se libró del acero  
de su padre riguroso,  
para cobrarse en el vuestro.  
Sexto soy, Sexto Tarquino,  
y de Tarquino soberbio  
hijo, aunque mejor dijera  
despojo suyo sangriento,  
víctima que alimentaba  
para ofrecer en el templo  
de su crueldad. [...]*

.....  
*Como a tantos ha ofendido,  
tiene temor y recelo*

*de sus hijos; que al tirano  
crece en su potencia el miedo.*

.....

A continuación, expresa su deseo de ser acogido por ellos:

.....  
*[...] oh gabios, [...]  
[...] sea ejemplo  
vuestra piedad para afrenta  
de sus tiranos deseos.  
Cuando el padre es enemigo,  
es necesario que luego  
sean los enemigos, padres;*

.....  
*Yo quiero ser vengador  
destas injurias; [...]*

.....  
*No ambicioso, no estadista,  
quiero parte en el gobierno;  
vosotros solo seréis  
en la política dueños.  
En la milicia, sí os pido  
mucha parte; que pretendo  
anticipar con la espada,  
a mi venganza, trofeos;  
a vuestra piedad, servicios;  
y aplausos al escarmiento.*

.....

Finalmente, tras romper de nuevo con su padre, le pide a los gabios que lo acepten o que lo maten:

.....

*Ni por padre le conozco,  
ni por señor le respeto,  
ni hijo le solicito,  
ni vasallo le obedezco.  
A vosotros -o piadosos  
o vengativos- os ruego  
o que amparéis mi desdicha,  
o que destronquéis mi cuello;*

.....

La jornada segunda se abre con otro parlamento de Sexto, en el que cuenta el sigilo que ha empleado para salir del campamento de los gabios y poder hablar con su padre y amigos. Asimismo, le narra a su progenitor el procedimiento que ha seguido para engatusar a sus enemigos y la fuerza de sus palabras y actitud ha sido tal que ha conseguido ser cabeza de los gabios:

*Con tal secreto he venido,  
con tal recato y cuidado,  
que aun la tierra que he pisado  
pienso que no me ha sentido.  
Quejéme de tu rigor,  
y supe tan bien quejarme  
que merecí acreditarme  
con lástima y con dolor.  
Tanto pude, y tanto gana,  
aun en la más cauta oreja,  
saber fingir una queja,  
y oírla de buena gana.  
Hiciéronme al fin [...]*

.....

*cabeza suya los gabios.*

En la última escena de la obra, mediante la narración, el espectador es informado de la violación de Lucrecia. Primero es Sexto quien lo cuenta:



.....  
*Entré en su cuarto [...]*

.....  
*Quise en amorosos lazos,  
ciego, asegurar mi empeño,  
y el tiempo que duró el sueño  
tuve el cielo entre mis brazos.  
Despertó turbada; y cuando  
yo, más turbado y más ciego,  
con halagos la sosiego  
y con ternezas la ablando,  
resuelta, determinada,  
descompuesta y sin aliento,  
quejas le propone al viento,  
voces a mi fe jurada,  
lágrimas a mi piedad,  
respetos a mi grandeza,  
afrentas a su belleza,  
y honras a su honestidad.  
Mas yo, a tantos embarazos  
deshaciendo el nudo estrecho,  
puse un puñal en su pecho,  
y ella la vida en mis brazos.  
Desmayóse, y desmayada,  
-no sé, no sé qué te diga;  
tu entendimiento prosiga-  
sin culpa fue desgraciada,*

.....

Y, un poco más tarde, la misma Lucrecia:

.....  
*Este príncipe tirano,*

.....  
*llegó a mi casa esta noche;  
y dando ingrato retorno  
a la piadosa acogida,  
al hospedaje piadoso,  
de sus lascivos deseos  
dejó anegarse en el golfo.*

.....  
*fuerzas previno que admiro,  
violencias logró que lloro.  
Yo que no temía la muerte,  
yo que el vivir tuve en poco,  
yo que sólo a mi opinión  
y al honor atendí sólo,  
caí en la mayor afrenta,  
choqué en el mayor escollo;*

.....  
*No porque en mí hubiese culpa;  
que en un desmayo penoso  
cadáver fui a su torpeza,  
mármol frío, inmóvil tronco.*

.....

### **3. FÁBULA, CARACTERES, PENSAMIENTO**

#### **3. 1. Fábula**

##### **3. 1. 1. Acción: principal y secundaria**

González de Salas defiende la unidad de acción. Leamos su definición de tragedia:

*[...] es una imitación severa que imita y representa alguna acción cabal y de cantidad perfecta, cuya locución sea agradable y deleitosa, y diversa en los lugares*

*diversos; no, empero, empleándose en la simple narración que alguno haga, sino que, introduciéndose diferentes personas, de modo sea imitada la acción que mueva a lástima y a miedo, para que el ánimo se purgue de los afectos semejantes.*

En otro pasaje puntualiza qué no se debe entender por única acción:

*[...] no se entiende ser una la fábula porque trate la acción de una persona sola, pues le pueden suceder a uno y hacer él propio mucho número de cosas tan diversas y incoherentes, que de ninguna manera de ellas se pueda formar la acción que quiere ser una.*

En *Lucrecia y Tarquino* existe una única acción principal y otra secundaria. La acción principal la forman todas aquellas escenas que desembocan en la violación de Lucrecia y las consecuencias que este hecho trae consigo. La acción secundaria está constituida por las empresas militares de los Tarquino.

El punto de partida de la acción principal tiene como sujeto de la acción a Sexto. Éste pide permiso a su padre para, en compañía de sus hermanos y Colatino, celebrar una fiesta que le sirva de beleño a sus actividades militares. Lo primero que pide es la presencia de músicos y se presenta uno que se pone a recitar un romance de Dido. Las cualidades de Dido suscitan diversos comentarios puestos en boca de Acronte y Sexto:

*ACRONTE*

*¡Famosa mujer por cierto!*

*SEXTO*

*Pocas como ella se han visto.*

Y propicia que los participantes en la reunión canten las excelencias de sus respectivas esposas. Es una amplificación a estas palabras de Colatino:

*Hoy tiene mujeres Roma  
que fueran en otro siglo  
capaces de eternizar  
los mármoles de Lisipo.*

Acronte defiende a su mujer Lavinia y Colatino alaba las virtudes de Lucrecia. Todo porque Sexto ensalza la hermosura y honestidad de Dido:

*SEXTO*

*Elisa fue muy hermosa  
y muy honesta.*

*ACRONTE*

*Lo mismo  
Puedo decir de Lavinia.*

*COLATINO*

*Quien a Lucrecia no ha visto  
no [...]*

.....  
*[...] puede  
hacer de nada juicio.*  
.....

Ninguno de los esposos está dispuesto a ceder; para cada uno su mujer es la mejor. Por eso dice, por ejemplo, Acronte:

*Pues yo nunca he de ceder  
al sujeto más divino  
las partes que yo en mi esposa  
reverencio y solemnizo.*

Para encontrar una solución satisfactoria, deciden ir al hogar de los tres casados para comprobar de visu las excelencias dedicadas a sus respectivas esposas:

*SEXTO*

*[...] pues de los tres  
ninguno ha de ser vencido*

*en su opinión, y cualquiera,  
de satisfacciones rico,  
puede ostentar experiencias,  
caballos hay; el camino  
no es largo; vamos a Roma  
esta noche, y concluído  
quede el pleito entre los tres.*

*COLATINO*

*Yo lo admito.*

*ACRONTE*

*Yo lo admito.*

.....  
*Sexto tiene de juzgalo.*

*SEXTO*

*La judicatura admito.*

Por tanto, estamos ante un juicio cuyo juez es Sexto y donde se ha de juzgar la hermosura y honestidad de tres mujeres: Lavinia, Casimira y Lucrecia.

Primero van a palacio donde Acronte y Tito esperaban encontrar a sus respectivas esposas guardándoles ausencias, sin embargo, lejos de ello quedan sorprendidos y decepcionados al ver que se está representando una comedia en el marco de un festín organizado por Lavinia y Casimira:

*SEXTO*

*Gran festín hay en palacio.*

*ACRONTE*

*¿Lavinia sin mí se alegra?*

*¿Ausente yo, se entretiene?*

.....  
*Lavinia, ¿qué es esto?*

Tras marcharse de palacio, la comitiva se dirige a casa de Colatino, donde todo es paz y armonía. Lucrecia está entregada a una labor de aguja y el silencio sólo es interrumpido por la voz de Julia, la criada, quien canta una canción. La imagen habla por sí sola y Sexto declara a Colatino vencedor:

*SEXTO*

*Aquí no hay comedia, Acronte;  
virtud, sí:*

.....

*ACRONTE*

*¡Virtud notable!*

*SEXTO*

*Venciste,  
Colatino, en tu porfía.*

*ACRONTE*

*Désele el lauro a Lucrecia.*

*SEXTO*

*Ella sola se compita;  
pues en virtud y en belleza,  
solo se iguala a sí misma.*

Esta conversación acaecida entre los hombres, obliga a Lucrecia a preguntar a Julia quien conversa en su cuarto. El propio Colatino se presenta ante su esposa y una breve pero intensa escena de amor se va a vivir entre ambos esposos, hasta que Colatino le dice a su mujer que no están solos:

*Repara  
que está aquí el príncipe; y mira  
que Acronte también le asiste.*

Lucrecia se inclina ante Sexto y éste, en un aparte comienza a sentirse inquieto ante la majestuosidad y belleza de la dama:

*(¡Qué hermosa y qué divina)*                      *(Aparte.)*

Lucrecia invita a los asistentes a que tomen asiento y ella misma les va a servir un refrigerio, no sin antes mostrar su desasosiego por la imprudencia cometida por su marido. Flota en el ambiente un funesto presagio de luctuosos acontecimientos que comienzan a prefigurarse a partir de este momento. Los siguientes versos recogen la inquietud de la dama a pesar de las palabras obsequiosas que les dirige a los hijos del rey:

*Estoy turbada y corrida  
de que en tan humilde casa  
vuestras altezas asistan.  
Pero ya que no es posible  
que con las obras se mida  
la grandeza que la honra  
y el valor que la ilumina,  
la voluntad de sus dueños  
vuestras altezas reciban;  
que ésta suplirá, aunque pobre,  
generosamente rica.*

Mientras estas cosas suceden, Sexto se muestra interiormente agitado. Algo se está fraguando en su ser. Una irresistible tentación de atraer la mirada y la atención de Lucrecia. Todas sus intervenciones revelan una segunda intención. Cada vez con más intensidad está preso de una pasión insana:

*(.....)*                      *(Aparte.)*

*Quedó sin fuerzas la vida;  
postrado quedó el discurso;*

*la razón quedó oprimida.*

*Muerto estoy.)*

Poco a poco el ambiente se va enturbiando. Colatino se arrepiente de haber llevado a Sexto a su casa y éste está cada vez más ciego. Por eso Colatino ahora desea que se marchen lo antes posible. Encontramos unas frases rápidas, cargadas de intención:

*COLATINO*

.....  
*Señor, mira que ya es tarde.*

*SEXTO*

*Bien está; cuerdo me avisas.*

*Vuestra deuda es la mayor. [A Lucrecia.]*

*LUCRECIA*

*No es deuda, señor, la mía.*

*SEXTO*

*Es cautiverio del alma.*

*LUCRECIA*

*¿Quién la prende o la cautiva?*

*SEXTO*

*Una hermosura invencible.*

*LUCRECIA*

*Mal vuestra alteza lo mira.*

*COLATINO*

*¿No ves, señor, que amanece?*

*SEXTO*



*Ya miro que llega el día.*

Tanto Colatino como Sexto están dispuestos a partir. Es necesario que se incorporen a sus respectivos puestos como militares. Pero el príncipe se las apaña para que Colatino marche a la batalla contra la ciudad de Ardea, cercada por su padre, mientras él parte a territorio de los gabios:

*SEXTO*

*Vamos, Colatino; vamos,  
Acronte.*

*COLATINO*

*¿Dónde camina  
Vuestra alteza?*

*SEXTO*

*Yo a los gabios;  
vosotros a la conquista  
de Ardea donde mi padre  
os espera.*

Cuando se marchan de casa de Lucrecia, los tres personajes que configuran este triángulo han perdido su serenidad. Colatino desconfía de la decisión de Sexto de alejarlo de su lado:

*(¿por qué de sí me desvía?                    [Aparte.]  
Dado me ha qué sospechar  
y aun qué temer.)*

Sexto sólo piensa en poseer a Lucrecia:

*(Veré esta deidad rendida.)                    [Aparte.]*

Lucrecia está profundamente molesta por esta ocurrencia de su marido:

*(¡Qué visita tan sin tiempo!) [Aparte.]*

.....  
*(¡Qué necesidad de mi esposo!)*

Rojas Zorrilla no precipita el desenlace, sino que gusta de entretener la acción ahondando en los tres caracteres clave. Por eso encontramos a continuación tres estampas, cada una en un escenario diferente, cuya función es explorar el estado de la mente de Sexto, Colatino y Lucrecia: la pasión de Sexto, el arrepentimiento del marido y la inquietud de la víctima. Pero el objetivo de estas estampas no es sólo revelar las preocupaciones de estos personajes en los momentos cruciales de la obra, sino también enfocar el tema trágico desde tres puntos de vista diferentes. La perspectiva tridimensional de estas estampas paralelas une los elementos esenciales de la tragedia inminente: el ardiente deseo de Sexto levantado por la honestidad de Lucrecia, la negligencia de Colatino y el celo de Lucrecia por su recato.

Sexto descubre a Pericles, su nuevo amigo y consejero, la pasión que se ha apoderado de él. Una vez que ha conseguido su palabra de fidelidad, le manifiesta inesperadamente que le ha de confiar un secreto. El otro como buen cortesano se rinde y le anima a una confesión abierta. Sexto le dice:

*Amigo, yo estoy sin alma.  
los tormentos y las penas  
de todos los condenados  
son una vana apariencia,  
son una sombra fingida,  
son una fácil quimera;  
y al fin, no suponen todos  
con los que mi pecho encierra.*

Pericles cree que alguna conspiración se ha tramado contra él, pero Sexto le desvela cuál es su preocupación:

*No, amigo, pena mayor  
el espíritu me inquieta.*



Incluso presente que Sexto es muy capaz de acudir a ella en su ausencia:

.....  
*¿Quién me asegura que vuelva  
sin mí, Tarquino a mi casa?  
¿Quién me asegura que sea,  
-pues yo le enseñé el camino,  
pues yo le franqué las puertas-,  
si no ladrón de mi honor,  
tirano que lo pretenda?*  
.....

A partir de este momento todos los acontecimientos van a tener lugar en casa de Lucrecia. La esposa de Colatino se va a situar en el centro de todos los sucesos hasta la tragedia final. Todo ocurre paso a paso; el autor no desdeña cualquier resquicio que el argumento pueda ofrecerle para crear un ambiente cada vez más comprometido y espeso.

Lo primero que nos interesa es un diálogo entre Lucrecia y su padre, Espurio. Constituye la tercera estampa. Espurio trata de calmar el enojo de su virtuosa hija preguntándole la causa de su enfado. Todavía permanece en el recuerdo de la dama la impertinente visita recibida. Lucrecia responde a su padre lo siguiente:

*Una visita excusada,  
una necedad curiosa,  
una merced peligrosa,  
y un favor no prevenido,  
un imprudente marido,  
y una mujer no dichosa.*

La mujer de Colatino resume muy bien lo ocurrido en la visita anteriormente narrada. Ella ha creado secuelas imborrables; parece que ya en sus palabras adivinemos el porvenir. El adjetivo *peligrosa* compendia cuanto va a suceder instantes después. Por supuesto que el anciano sabe que la causa de su fastidio es la visita de Sexto, pero

intenta calmarla diciéndole que el joven es un príncipe y debe comportarse como tal. Sin embargo, Lucrecia no las tiene todas consigo y contesta a su interlocutor con palabras fruto de la experiencia del autor como cortesano y hombre de mundo. Es indudable que Rojas Zorrilla está añadiendo su grano de sal para aderezar el hondo calado de la respuesta de Lucrecia:

.....  
*Pero siempre, señor, vi  
que es ley que en el mundo pasa,  
que a la casa que se abrasa,  
le entra por la puerta el fuego,  
y que es imprudente y ciego  
quien mete el fuego en su casa.  
Fuegos los príncipes son,  
que en las casas inferiores  
abrasan con los favores  
la más segura opinión.  
Desde su casa es razón  
que honre el príncipe al vasallo;  
mas llegando a visitallo  
-que raras veces sucede-,  
todo lo que en esto excede  
le basta para afrentallo.*

Una vez enfocado el asunto trágico desde estas tres perspectivas, la acción continúa. Sexto, en compañía de Pericles y Fabio, llega a casa de Lucrecia a altas horas de la noche. Aunque hemos visto cómo Lucrecia preveía lo que iba a pasar, no esperaba visita tan intempestiva y además de noche. El príncipe se excusa afirmando que ha salido del asentamiento de los gabios y se le ha hecho muy tarde; no se atreve a seguir, por eso, le pide ayuda, es decir, que, al menos, esa noche los acoja en su casa. Lucrecia, a pesar del problema que se le avecina, hace de tripas corazón y accede a su petición:

*Señor,*

*(esto temía mi honor)*

*[Aparte.]*

*¿qué dicha mayor se espera  
en la casa donde está  
por blasón tanta obediencia?*

Tras excusarse por no poder ofrecerle un techo más digno de su condición real, la dama le hace una observación muy oportuna diciéndole que en ausencia de su esposo, siendo él príncipe, honrará la casa en la que es acogido:

.....  
*Mas aunque la ausencia siente  
del dueño; vos la honraréis;  
que sois príncipe, y debéis  
honrar a su dueño ausente.*

Por supuesto que Sexto le dice que no faltaba más. Su amistad con Colatino era salvaguardia de su honor, sin embargo no puede reprimir dirigirle un encendido piropo a su hermosura. Lucrecia recoge el reto y se trenza entre ambos un diálogo dotado de continuas reticencias:

*SEXTO*

*Mucho a Colatino debo,  
siempre lo confieso así;*

.....

*LUCRECIA*

*Descanse, pues, vuestra alteza.*

*SEXTO*

*Ya, Lucrecia, he descansado  
con sólo haberos mirado.*

*LUCRECIA*

*Señor, esa gentileza*

*guárdela para otro dueño;  
que se emplea mal en mí.*

*SEXTO*

*La g[r]andeza en que nací  
-y el mundo- es valor pequeño  
si compararse pretende  
con una honesta hermosura.*

*LUCRECIA*

*Quéjese de su ventura  
quien un imposible emprende,  
pues le ha de causar desmayo  
si mide arenas al mar,  
o al sol pretende contar  
tantos rayos, rayo a rayo.*

Tras una breve intervención de Fabio y Pericles, hay un interesantísimo diálogo entre Sexto y Lucrecia en el que se hace una serie de consideraciones entre el amor y el honor. Se revela definitivamente la intención del príncipe que se contiene ante las respuestas rápidas e incisivas que hace Lucrecia a sus insinuaciones. Cada verso es una frase lapidaria puesta en boca de los intervinientes, y se encadenan de tal manera que no hay resquicio a través del cual nadie pueda añadir ni una palabra más. El diálogo es una pequeña pieza maestra, uno de los momentos culminantes de la tragedia, la antesala de la escena final. El diálogo se inicia de esta manera:

*SEXTO*

*Vi una divina belleza,  
y una fuerte inclinación  
pudo más que la razón.*

Es decir, el príncipe expresa el motivo de su visita: estar junto a la mujer que ha despertado en él una pasión ciega. Responde Lucrecia:

*Pues vénzala vuestra alteza.*

La pasión es más poderosa que la razón:

*SEXTO*

*Fuerza es de amor impaciente.*

*LUCRECIA*

*Para esa fuerza hay valor.*

*SEXTO*

*Es muy poderoso, amor.*

*LUCRECIA*

*Y la razón muy valiente.*

*SEXTO*

*Que no hay razón en quien ama.*

*LUCRECIA*

*Hayla en quien amar pretende.*

*SEXTO*

*¿A quién, amando, se ofende?*

*LUCRECIA*

*Al crédito y a la fama.*

La contienda dialéctica se estrecha cada vez más; Lucrecia defiende la virtud y Sexto la pasión amorosa:

*LUCRECIA*

*La virtud es acto amable.*



*SEXTO*

*Todo rigor es culpable.*

*LUCRECIA*

*Toda defensa es piedad.*

*SEXTO*

*Pues ¿qué he de hacer si me pierdo?*

*LUCRECIA*

*Aprender a ser señor.*

*SEXTO*

*¿En qué escuela?*

*LUCRECIA*

*En la de honor.*

*SEXTO*

*¿Cómo podré?*

*LUCRECIA*

*Siendo cuerdo.*

*SEXTO*

*¿Cuerdo amando?*

*LUCRECIA*

*Cuerdo amando.*

*SEXTO*

*No es posible.*

*LUCRECIA*

*¿Quién lo niega?*

*SEXTO*

*Quien muere en su pasión ciega.*

*LUCRECIA*

*Pues sepa morir callando.*

La primera parte de esta conversación se termina tras el anuncio de Lucrecia de que es muy tarde y, en consecuencia, conviene que todos se retiren a descansar. Sexto no tiene más remedio que ahogar lo que de vida tienen sus urgencias y aceptar la propuesta de la dama, pero ya en su fuero interno ha trazado el procedimiento a través del cual vencerá la castidad de Lucrecia.

La acción se traslada al campamento de Colatino. Es de noche y no consigue serenarse. Aprovechando un cambio en su emplazamiento militar, toma la decisión de dirigirse a su casa.

Regresamos a casa de Lucrecia. Conversan Pericles y Sexto. Éste le ordena a Fabio que le prepare el coche porque desea huir precipitadamente de aquel lugar. La razón de su huida la va a contar en un largo y trágico monólogo en el que se describe la deshonra de su anfitriona y la necesidad de poner tierra por medio.

Entra en su cuarto y contempla la hermosura de Lucrecia que duerme tranquilamente, fiada en la palabra del príncipe:

.....  
*Entré en su cuarto -¡ay de mí!-*  
*cuando el cielo de sus ojos*  
*rendía al suelo despojos*  
*nieve y clavel carmesí.*  
.....

La espléndida belleza de la dama enciende aún más su pasión y se acerca al lecho y la abraza:

.....

*Quise en amorosos lazos,  
ciego, asegurar mi empeño,  
y el tiempo que duró el sueño  
tuve el cielo entre mis brazos.*

Lucrecia se despierta y trata de impedir que Sexto lleve a buen puerto su intento. El príncipe trata de halagarla con la intención de vencer su resistencia, pero la mujer se defiende como puede y no tiene más remedio que amenazarla con un puñal. En ese momento Lucrecia se desvanece, circunstancia que es aprovechada por Sexto para forzarla:

.....  
*Desmayóse, y desmayada,  
-no sé, no sé qué te diga;  
tu entendimiento prosiga,  
y yo más, pues vine a ser  
quien agravió -¡infame cosa!-  
a la mujer más hermosa,  
a la más casta mujer.*  
.....

Hemos llegado al final de la tragedia. Acronte, Tito, Lavinia, Casimira, Colatino, Espurio y Bruto se dirigen a casa de Lucrecia. Los cuatro primeros para demostrar a sus respectivas esposas la honestidad de Lucrecia y que les sirva de lección. Al llegar encuentran la puerta abierta y todo en total oscuridad. Esta situación causa asombro a todos. En su interior se oye una voz que pide a Julia una luz para alumbrar la escena. Al mismo tiempo la voz es quejumbrosa y aparece Lucrecia con el cabello suelto y un puñal en la mano. Se dirige a los presentes y les pide que presten atención a sus palabras.

En un primer plano, encontramos a Lucrecia y, al fondo, rodeando su desfigurada persona todos los demás. Lo primero que cuenta es la deshonra proferida a su condición de mujer y esposa. La pérdida de su decoro y de su honor:

.....

*veis aquí de la infeliz  
Lucrecia el noble decoro  
profanado; veis aquí  
el vidrio de su honor roto,  
el casto lecho ofendido,  
.....*

A continuación, descubre la identidad de su agresor:

*.....  
Tarquino Sexto, Tarquino ...  
.....*

Se sigue la narración pormenorizada de la llegada del profanador a su casa, de la acogida que le dio, de las proposiciones veladas que le hizo y de la dificultad para entender dicha situación:

*.....  
Pero ¿quién pudo alentar  
aquel sacrílego monstruo  
a tanta maldad? [...]  
[...]¿Cómo, cómo  
el más pernicioso vicio  
halló en la virtud apoyo?  
.....*

La pobre mujer se encuentra en un callejón sin salida. No tiene más remedio que reparar, en la medida de lo posible, el daño infligido a su persona. Sabe que nadie puede reparar su honor y que al malvado, prevalecido de su condición real, nadie le va a pedir responsabilidades, así que no tiene más solución que ser ella misma la reparadora del honor perdido. Con el puñal que porta en la mano, sin dilación alguna, lo hunde en su pecho:

*.....*

*Y este riguroso acero  
entre en mi pecho hasta el pomo;  
lave con sangre esta mancha;  
y en desdichados elogios  
digan que de mis desdichas,  
por menor la muerte escojo.*

La acción de Lucrecia provoca las siguientes reacciones en los demás:

*CASIMIRA*

*¡Oh nunca visto valor!*

*BRUTO*

*¡Oh caso el más lastimoso!*

*COLATINO*

*Retirad el cuerpo muerto.*

Hemos visto a través de estas páginas cómo existe una única acción principal perfectamente trazada.

La acción secundaria está formada por las operaciones militares del rey Tarquino, en las que participan también sus hijos y Colatino.

Una vez que el rey ha conocido de boca de su hijo Sexto y de Colatino el éxito de sus últimas campañas militares, les hace saber que ha decidido atacar a los gabios y someterlos a su jurisdicción:

.....  
*Prevénganse las legiones;  
que hoy determino sitiar  
a los gabios para dar  
principio a nuevos blasones.*  
.....

Naturalmente quiere que su mejor militar, Colatino, esté cerca de sus hijos también en esta misión:

.....  
*Tú, Colatino, tendrás  
parte en el bien que repito,  
y a Sexto Tarquino y Tito  
y Acronte asistir podrás.  
Sean mis hijos soldados  
de tu doctrina advertidos,  
de tu valor corregidos,  
y de tu industria enseñados.*

El rey le dice a Sexto la táctica que van a seguir:

*Sexto, la sagacidad  
nos ha de dar la vitoria;*  
.....  
*Tú, te has de entrar, cuando estemos  
a la vista de los gabios,  
fingiendo ofensas y agravios  
míos, con grandes extremos.  
Entre ellos serás creído,  
de su ignorancia engañada.  
Di mal de mí; persuada  
tu retórica su oído  
para alcanzar la vitoria;  
que una acción bien conseguida,  
el que la abomina, olvida  
la afrenta y canta la gloria.  
Esto has de hacer.*

Cloanto, capitán de los gabios, anima a sus soldados a no sucumbir ante el rey Tarquino. Deben luchar con todas sus fuerzas; es preferible perder la vida a vivir sin libertad:

*Mucho, mucho quisiera  
oh valerosos gabios, persuadiros  
al peligro -que el sabio considera-  
en la acción de cercaros y oprimiros,  
ya con halagos, ya con vigilancia,  
del soberbio Tarquino la arrogancia.*

.....  
*No es Tarquino persona  
que con la autoridad de la corona  
a la igualdad introducirse quiera,  
que entre nosotros vive y persevera.*

.....  
*Resistid, pues, la entrada  
deste fiero león solicitada;  
y cada cual, valiente,  
-ya que el ajeno daño ve presente-  
o se resuelva en arriesgar la vida,  
o llore ya la libertad perdida.*

En medio de esta proclama, cada vez más incendiaria, para levantar el ánimo de su tropa, un hombre viene huyendo del campo de Tarquino y se aproxima a las puertas de la ciudad. Es Sexto, el hijo del rey, que va a poner en ejecución lo ordenado por su padre. En largo parlamento consigue convencer a los capitanes de los gabios para que le acepten entre los suyos.

Lo primero que hace es presentarse, desvelar su identidad. A continuación, arremete contra su padre al que vitupera con toda la habilidad de que es capaz. Se refiere, en primer lugar, a la condición de cruel y tirano, buscador de la sangre de su propio hijo, al que persigue incansablemente, y esto ha propiciado que aprovechando un descuido se pase al bando enemigo para encontrar en él cobijo y salvación. Las

palabras que dirige a su padre están cargadas de odio fingido para que su trabajo de zapa sea más verosímil:

*SEXTO*

.....  
*Su sangre en la de su hijo  
busca, y pretende con esto  
hacer al fiero apetito  
plato extraordinario y nuevo,*

.....  
*Más seguro de su furia  
estará el que esté más lejos;  
mejor es ser su enemigo  
que su hijo, pues es cierto  
que contra sus asesinos  
la enemistad es remedio.*

.....  
*Vuestra república viva;  
vuestra libertad deseo;  
y muera, oh gabios, aquél  
que indebidamente, al cuello  
de vuestra quietud, pretende  
pesado yugo ponerlos.*

Tan a lo vivo describe su situación personal que consigue convencer a sus enemigos para que lo acojan y le entreguen el mando de sus tropas:

*CLOANTO*

*¡Suceso extraño!*

*PERICLES*

*¿Quién vió  
tan peregrino suceso?*

.....



*CLOANTO*

*Dadle una espada a Tarquino.*

Sexto, a la primera ocasión que se le presenta, sale sin ser visto y regresa al campamento de su padre para darle cumplida cuenta del éxito de la empresa:

*SEXTO*

*Con tal secreto he venido,  
con tal recato y cuidado,  
que aun la tierra que he pisado  
pienso que no me ha sentido.*

*Quejéme de tu rigor,  
y supe tan bien quejarme  
que merecí acreditarme  
con lástima y con dolor.*

*Hiciéronme al fin [...]*

.....  
*cabeza suya los gabios.*

.....

Cuando Sexto vuelve al territorio de los gabios ya no es el mismo. La honda impresión que le ha causado Lucrecia hace que se encuentre inquieto y malhumorado. Este cambio en su condición provoca una nueva situación política y convivencial entre Sexto y los capitanes de los gabios, especialmente Cloanto. Efectivamente, Sexto, a causa de la pasión que lo invade, ha descuidado un tanto el gobierno de las tropas que se van a enfrentar a las de su padre. Cloanto se lo recrimina, así como que su actitud y disposición hacia él y Pericles no sea la misma de antes:

*CLOANTO*

*Después que te hubimos dado  
la obediencia y que llegaste  
-cuando menos lo esperaste-  
al solio del principado,*

*desde la hora y el día  
que hicimos de ti elección,  
mudaste de condición.*

A Sexto, soberbio y acostumbrado a que nadie le contradiga, le parecen muy mal las palabras de Cloanto y renace en él la condición manifiesta desde el principio, hasta el punto de que ordena su prisión y ejecución con el objeto de que nadie le haga la contra. Gran trecho de la escena es un diálogo entre los tres en el cual el carácter del príncipe se va agriando. El proceso de cambio de conducta y de actitud de Sexto, a través de cada intervención, constituye una pequeña pieza maestra de dosificación de consecuencias y efectos. Asistimos a un proceso gradual de contumacia y soberbia por parte de nuevo jefe de los gabios. Así, en su primera intervención decisiva leemos estas manifestaciones:

.....  
*Pero una vez elegido,  
mi lugar no he de perder;  
soy cabeza, y he de ser  
temido y obedecido.  
Y si por diversos modos  
importare a mi grandeza,  
para guardar la cabeza,  
cortaré los miembros todos.*  
.....

Y dirigiéndose directamente a Cloanto le hace saber esta tajante decisión:

.....  
*Y aquel sangriento rigor,  
que en mi padre vi algún día,  
será en la defensa mía  
cuchillo para el traidor.  
Y para que echés de ver  
que deshacerme no puedes,*

*hoy haré a muchos mercedes  
y a ti te he de deshacer.*

.....

En consecuencia, Cloanto le recuerda que es hijo de su padre, y si éste es un tirano, él ha heredado su condición. A estas palabras, Sexto no oculta ya su verdadera intención:

*Serlo desde hoy determino,  
porque te acuerdes de mí;  
que para darte el castigo  
que a tu atrevimiento cuadre,  
mi padre será mi padre,  
y tú serás mi enemigo.*

Finalmente, lo condena a muerte:

.....

*Llévadle; y porque jamás*                      *[A los soldados.]*  
*al que es cabeza arguya,*  
*corte un verdugo la suya.*  
*Sea ejemplo a los demás.*

Pericles, ante la decisión de Sexto, le hace una importante observación. Que tenga cuidado porque la nobleza probablemente esté alterada y esto traiga consecuencias imprevisibles. Sexto no se amilana y le dice que las tropas de su padre están a vista de pájaro y con la ayuda de ellas puede vencer cualquier sedición. Pericles descubre, aunque tarde, el juego, y Sexto se lo evidencia a través de estas palabras:

*Pues, ahora sabes  
que el enojo y la pasión  
entre padre e hijo son  
más leves cuando más graves.  
Y cuando con más rigor  
el padre al hijo maltrata,*

*si otro de ofenderle trata,  
no lo consiente su amor.*

Ante tal circunstancia, Pericles no puede sino ponerse a disposición del tirano:

.....  
*Señor, a tu lado estoy.  
Mi honor, mi vida y mi hacienda,  
todo es tuyo; que no hay cosa  
que del príncipe no sea.*  
.....

Con el reconocimiento de sumisión de Pericles, termina la acción secundaria, concerniente a la política y asuntos militares de los Tarquino.

A través de la secuenciación de la acción secundaria, hemos podido constatar cómo Rojas Zorrilla demora la acción principal entreteniéndola con intrigas secundarias. Las razones son obvias. Por una parte, no podía transcurrir mucho tiempo entre el nacimiento de la pasión insana en el alma de Sexto, la violación de Lucrecia y su suicidio; por otra parte, dado que el argumento era conocido del espectador, se hacía necesario mantener todo lo posible la incertidumbre del desenlace. El autor mediante la acción secundaria acierta a sostener el clima de expectación a la vez que también se sirve de la acción secundaria para dibujar la etopeya de los Tarquino, sobre todo de Sexto, el protagonista.

### **3. 1. 2. Estructura**

González de Salas considera que la fábula no sólo ha de ser una, sino que también es de obligado cumplimiento que sea *toda y entera*:

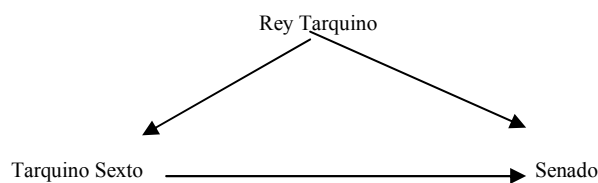
*[...] así como se requiere ser una la acción de la fábula, es necesario también que sea toda y entera: que sea una, pero que conste de todas sus partes y no quede defectuosa de alguna de ellas. Y que, para conocer si aquellas partes de que consta el todo de la fábula son propias suyas y necesarias, se ha de observar si, quitada alguna de ellas o mudada de su lugar, se disuelve y deshace toda la acción de la fábula o se*

*perturba su buena constitución. Porque, en no deshaciéndose o perturbándose toda la acción en quitando de ella alguna parte o mudándola, no es propia parte suya; porque lo que puede quitarse o ponerse sin que se conozca y se eche menos no puede ser parte propia del todo.*

La tragedia *Lucrecia y Tarquino* es entera y completa, puesto que tiene un planteamiento, un nudo y un desenlace. Pero antes de establecer sus límites y relaciones, es conveniente dar una visión de conjunto de la estructura de esta obra.

Toda tragedia es una lucha establecida entre fuerzas que se oponen por múltiples razones. Se parte de individuos concretos para alegorizar mediante su actuación, vicios o virtudes, dos concepciones distintas de la vida, de la moral, de la condición humana. Aunque esta obra, como tantas de la época, se llame "comedia famosa", tiene de todo menos componentes cómicos y su final no es feliz sino desastroso. Tampoco podemos llamarla drama porque este tipo de obra, aunque empiece desastrosamente, al final todo se resuelve a favor del protagonista, el cual debe vencer infinidad de obstáculos, sabiendo que le espera una recompensa debida a sus propios esfuerzos. Esta obra empieza mal y termina peor, por lo tanto, tiene todas las características de una tragedia si bien sólo a medias se atiene a las condiciones establecidas por los clásicos.

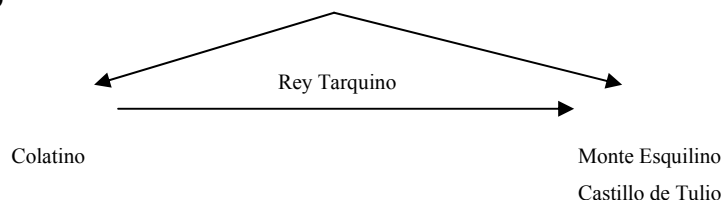
En la jornada primera se establecen dos contrastes muy acusados entre fuerzas individuales, representativas de la realeza romana, y dos entidades colectivas, ambas establecidas también en Roma. Estas antítesis marcan la pauta de la tragedia pues con ellas se viven escenas de horror, violencia, sangre, definidoras de un carácter, el de Sexto, secundariamente, por razón de sumisión, el de Colatino, si bien en última instancia el responsable es el rey viejo que con tal de mantenerse en el poder sin oposición alguna, permite tales tropelías. La primera oposición se establece entre



Leyenda: Con la anuencia del padre, Tarquino Sexto, acompañado de sus tropas se dirige al Senado, representante del poder popular, y tras atacar las puertas y matar a un

viejo senador que se opone a que se entre violentamente en él, Sexto mata a diestro y siniestro sin dejar senador vivo.

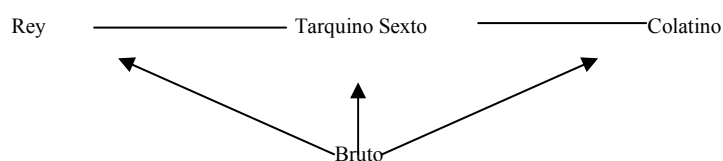
La segunda oposición consiste en debelar y destruir la fuerza establecida en el monte Esquilino y en el castillo de Tulio que según deducimos, mantenían un enfrentamiento con la monarquía. Colatino, con permiso del rey, acude con sus tropas y lo arrasa todo



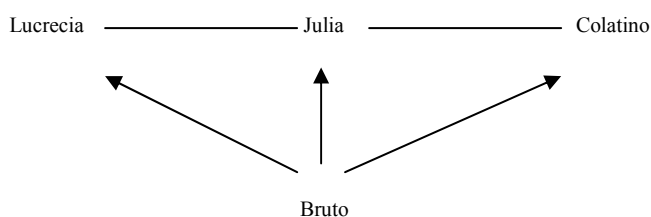
Leyenda: Colatino y sus tropas atacan inmisericordes a los acogidos en el Monte Esquilino y poco después se pone cerco al Castillo de Tulio y tras apoderarse de él, mata a sus moradores y lo incendia.

Toda oposición al rey Tarquino ha sido debelada. A sangre y fuego consigue mantenerse en el poder y, en consecuencia, su hijo Sexto, heredero de la corona, aprende pronto la lección. Cree a pie juntillas que todo se puede conseguir por medio de la fuerza. A partir de este momento, el rey pasa a un segundo plano, aunque siempre está presente, virtual o realmente, y emerge como autor de constantes enfrentamientos sangrientos o deshonrosos, su hijo Sexto Tarquino. Verdadero protagonista frente a la antagonista Lucrecia.

Hay un personaje, Bruto, que permanece al margen de todos. Observando el devenir de los acontecimientos y exponiendo su punto de vista enfrentado a la opinión de todos. Parece reflejar el pensamiento del autor al hilo de los sucesos y saca consecuencias muy provechosas que nadie quiere escuchar. Si sus admoniciones, muchas de ellas en aparte, hubieran sido tenidas en cuenta, la tragedia no hubiese tenido lugar. El se opone en dos momentos iniciales a grupos de personajes considerados claves en el devenir de los hechos. El primer contraste aparece de este modo

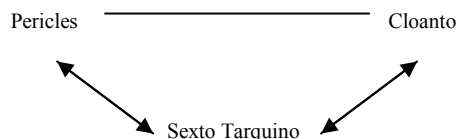


La segunda oposición se da en la conversación que mantiene Lucrecia con su marido Colatino:



Leyendas: la primera oposición ocurre en medio de los acontecimientos sangrientos anteriormente narrados. Bruto es capturado, pero ante su estado de aparente locura se salva y pasa a ser el augur de todo cuanto sucede. La segunda ocurre en casa de Lucrecia y, en verdad, es Bruto quien hace atinadas observaciones a Colatino.

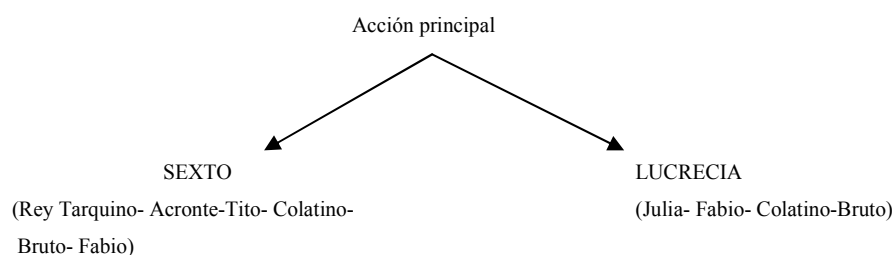
Se cierra la primera jornada tras la oposición que mantienen los jefes de los gabios, Cloanto y Pericles, frente a Sexto Tarquino quien ha urdido una perfecta trama para engañarlos. En efecto, aunque al principio están reticentes, terminan por ceder el poder a su enemigo:



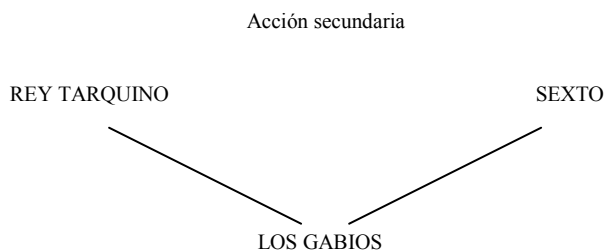
Unos contrastes podemos considerarlo como tales. Cuando se producen enfrentamientos con derramamiento de sangre es porque dos fuerzas se oponen con todos sus medios, sin embargo en otras ocasiones las antítesis son verbales, fruto de la observación de los acontecimientos. Así Bruto no se enfrenta a nadie directamente sino que al final de cada diálogo o en el transcurso del mismo deja oír su voz en medio de la ofuscación y de las pasiones e instintos primarios desatados. Previene hechos que después se van a cumplir con todas sus consecuencias.

En la jornada primera, encontramos el planteamiento de la acción principal, dedicado a presentar al espectador los diversos personajes, bien delineados, puesto que revelan su índole, demoníaca o angelical. En torno al protagonista y la antagonista, una serie de figuras, de muy diversa índole, necesarias para que el desarrollo de la obra llegue a buen fin. Hasta ahora ni Sexto ni Lucrecia han tenido contacto. El autor se ha

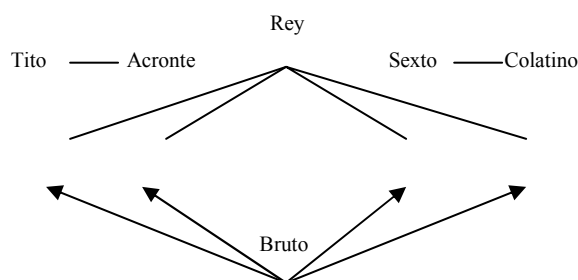
limitado a presentarlos a los espectadores en los papeles respectivos con que la tradición los había fijado:



En la jornada primera, también se encuentra el planteamiento de la acción secundaria. El rey Tarquino decide conquistar a los gabios y le comunica a su hijo Sexto el plan de ataque:



La jornada segunda también está protagonizada por Bruto quien al hilo de las conversaciones mantenidas entre los hijos del rey y Colatino saca sus consecuencias y deduce que nada bueno se puede seguir de ellas. Estamos en uno de los momentos culminantes de la tragedia, en la antesala de los acontecimientos más luctuosos. Así que la estructura posible quedaría de esta manera:

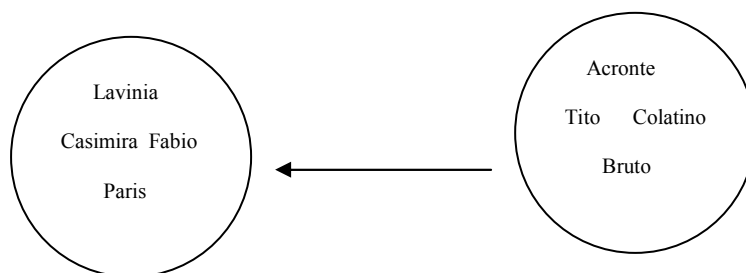


Leyenda: Los hijos del rey y Colatino deciden ir a casa de sus respectivas esposas con la intención de ver si están guardando la ausencia de sus maridos. A Bruto no le

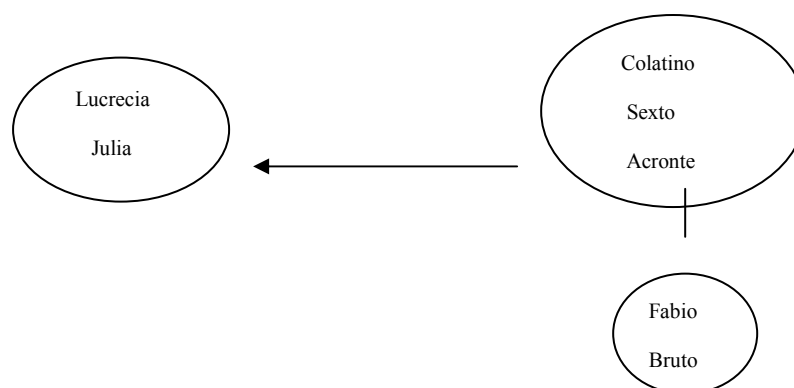


parece la idea muy atinada ni oportuna, más por las consecuencias que se puedan seguir de sus actos.

En primer lugar acuden a casa de Acronte donde las mujeres se están entreteniendo con una comedia en la que se narran los amores de Paris y Elena. Tenemos dos bloques bien delimitados; por una parte los que están haciendo de actores y Lavinia y Casimira, por otro los recién llegados:



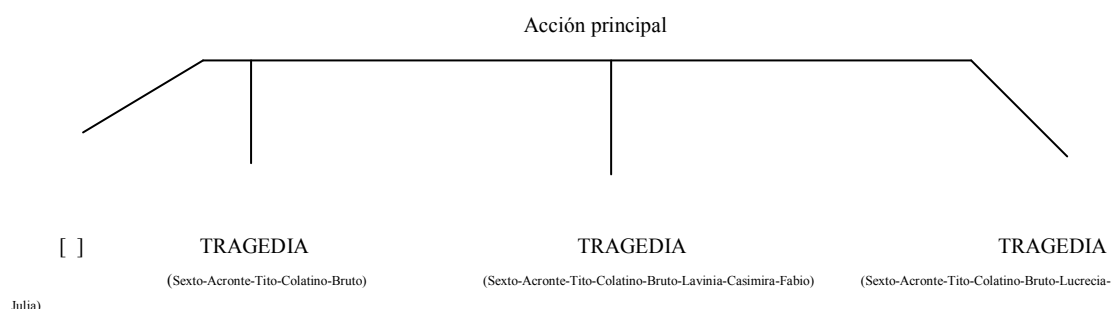
A continuación deciden ir a casa de Colatino para comprobar si también las mujeres se están divirtiendo. Llegan en un momento muy inoportuno, pero así ha de ser para que la tragedia se cumpla:



Prácticamente el nudo se desarrolla en dos viviendas. El primer contraste se produce en casa de Lavinia. Asistimos a una representación mítica; a caballo entre la comedia desenfadada y el sentido oculto que revela. Mientras que en la morada de Lucrecia, todo es orden, pulcritud, silencio; necesarios para que el autor resalte las virtudes de la dueña. El mantenimiento de la honestidad debida al marido ausente. Estamos en presencia de una escena hogareña interrumpida en mal momento.

El nudo cuenta la desafortunada alabanza de las virtudes de Lucrecia por parte de Colatino. El fortuito encuentro de Sexto con Lucrecia. La pasión engendrada en el alma del príncipe, rendido ante la hermosura y recato de Lucrecia. Hay soterrada,

porque ninguno habla directamente, una lucha entre el vicio y la virtud, clave en el desenvolvimiento de la última jornada:



Del análisis del nudo de la acción principal que hemos realizado, se constata la presencia de una serie de episodios. Para González de Salas los episodios han de ser, por un lado, verosímiles con respecto al contenido de la acción principal; y, por otro lado, breves:

*Los episodios son aquellas digresiones que se introducen entre la acción principal de la fábula. Estos, pues, dice Aristóteles que son abominables cuando no se juntan o asen a la fábula de manera que parezcan partes necesarias de ella, o que tengan verisimilitud de ser necesarias.*

*[...] los episodios de las fábulas dramáticas han de ser mucho más breves que los del poema épico.*

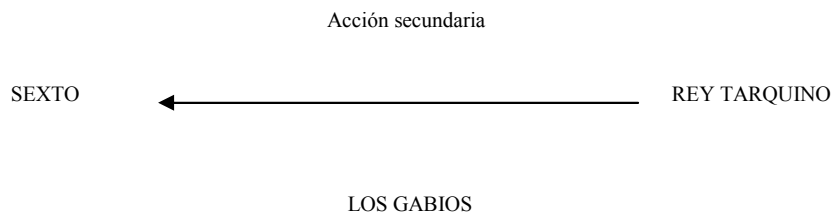
En orden de aparición, los episodios que integran el nudo son los siguientes:

- Diálogo entre Sexto, Acronte, Tito, Colatino y Bruto acerca de la virtud y la belleza en la mujer.
- Visita de Sexto, Acronte, Tito, Colatino y Bruto a palacio, donde se encuentran Lavinia y Casimira. Diálogo entre los citados.
- Visita de Sexto, Acronte, Tito, Colatino y Bruto a casa de Lucrecia. Diálogo entre estos personajes.

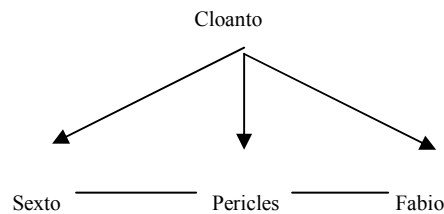
Estos episodios son demasiado largos, a tenor de la preceptiva. Ahora bien, hemos de destacar en ellos su dinamismo. Cada uno se produce en un escenario distinto y plantea situaciones controvertidas en torno a las nociones de virtud y belleza en la mujer casada, en clara progresión hacia la catástrofe. La disputa surgida entre Acronte,

Tito, y Colatino propicia los otros dos episodios, apropiados para el devenir de la acción trágica.

En la jornada segunda, también se halla el nudo de la acción secundaria. Sexto sale, sin ser visto, del territorio de los gabios y se dirige al campamento de su padre. Una vez allí, le informa del plan urdido para conquistar a los gabios. Éstos no sólo lo han creído, sino que lo han puesto al frente de su ejército:

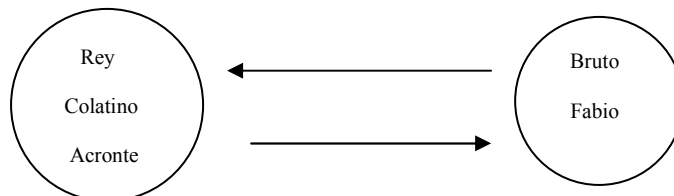


La tercera jornada se inicia con otra antítesis entre las pretensiones de Sexto y la denuncia de Cloanto:

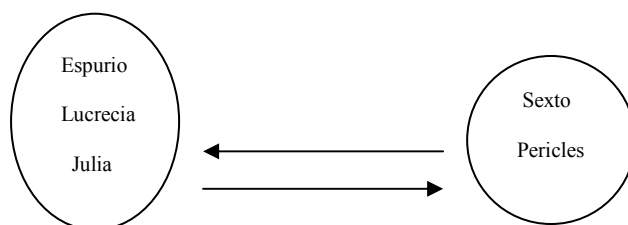


Leyenda: Una vez más se manifiesta la índole malvada de Sexto, quien no admite, como tirano, contradicción alguna a sus pretensiones. Cloanto se enfrenta a él y es condenado a muerte. Pericles, el otro mandatario de los gabios, sabe nadar y guardar la ropa ante el cariz de los acontecimientos.

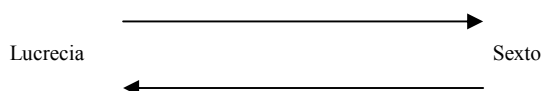
Otro enfrentamiento entre dos intenciones antagónicas se producen entre:



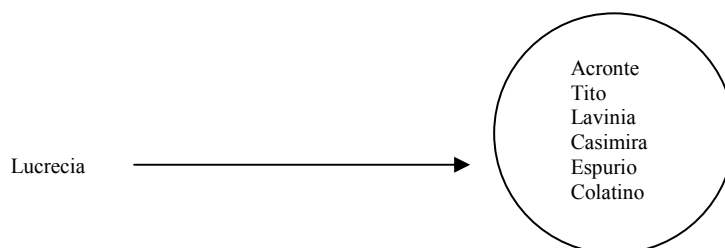
Los momentos culminantes de la tragedia se encuentran en las tres poderosas antítesis que pasamos a señalar. En ellas se lleva la palma Lucrecia y Sexto. La primera se produce momentos después de llegar éste a casa de la dama:



La segunda acontece en la soledad de la cámara de Lucrecia:



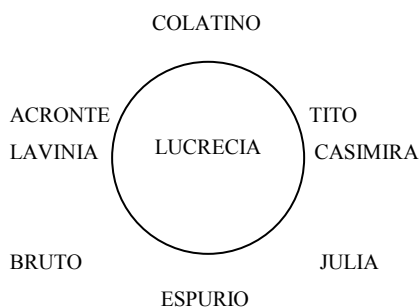
La tercera y última ocurre entre Lucrecia y los recién llegados, una vez consumada la violación:



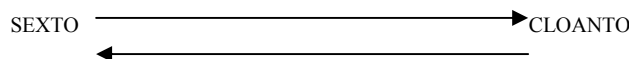
Leyenda: las tres oposiciones ocurren en casa de Lucrecia. Es de noche. Primero llegan Sexto y su ayudante Pericles, quienes han abandonado en secreto la ciudad de los gabios. A continuación, y para cerrar la tragedia, una vez que Sexto y su acompañante han abandonado el lugar, aparecen en escena Colatino, los dos hermanos de Sexto y sus respectivas mujeres. A todos ellos relata Lucrecia la deshonra inferida a su castidad y virtud.

La escena tercera de la jornada tercera contiene el desenlace de la acción principal. Sexto, en compañía de Pericles y de Fabio, llega a casa de Lucrecia. Le pide que lo hospede porque se le ha hecho de noche. Pronto manifiesta la verdadera razón de su visita y se produce una discusión entre ambos. Cuando se retiran para dormir, Sexto

entra en la habitación de Lucrecia y la viola. A continuación, desaparece precipitadamente del lugar de los hechos, al tiempo que llegan a casa de Lucrecia Acronte, Tito, Casimira, Lavinia y Colatino. Lucrecia cuenta a los presentes el ultraje de que ha sido víctima y seguidamente se clava un puñal en el pecho. Todos quedan sobrecogidos ante semejante espectáculo y Bruto cierra la obra con una nota jocosa que está fuera de lugar:



La escena primera de la jornada tercera contiene el desenlace de la acción secundaria. Cloanto cuestiona la actitud de Sexto y éste ordena su muerte:



Rojas Zorrilla se aviene con los preceptos clásicos en lo que respecta al desenlace- naturalmente nos referimos al desenlace de la acción principal-, puesto que el desenlace de esta tragedia está no sólo perfectamente vinculado al nudo, sino que también confluyen en él todos los personajes que han participado en la acción principal. Así, todo empezaba con una disputa entre Acronte, Tito y Colatino, en presencia de Sexto y Bruto. En el desarrollo del nudo aparecieron los personajes de Lavinia, Casimira y Lucrecia. Pues bien, todos ellos, junto con Espurio, están presentes en el desenlace.

Asimismo, esta tragedia tiene un único desenlace. Todo gira en torno a Lucrecia y la reacción que su suicidio suscita en los diversos personajes.

Desde el punto de vista de la estructura, también podríamos considerar que la nota cómica de las tres diosas y el juicio de Paris, escena segunda de la jornada segunda,

divide la obra simétricamente en dos partes. La primera parte es la preparación y, la segunda, la resolución de la acción trágica.

Del análisis de la estructura que hemos realizado, se desprende que ésta es más abierta que la de Virués. El sistema de oposiciones existente pertenece más al terreno de las ideas y al análisis de la situación, como es el caso de los aciertos de Bruto, que a una intencionalidad de crear acusados contrastes. Solamente al final, en las escenas acaecidas en casa de Lucrecia podemos hablar de un auténtico sistema de oposiciones necesario para conducir su nave a un varadero seguro. Sí podemos pensar en la unidad de acción, la relación Sexto-Lucrecia, ya que todas las demás sirven para perfilar caracteres; de las unidades de tiempo y lugar, hablaremos a continuación.

### **3. 1. 3. Unidad de tiempo y lugar**

Sin lugar a dudas, para que el sentido de lo trágico surta su efecto y adquiriera una mayor fuerza disuasoria en el espectador, es necesario concentrar los episodios en un tiempo reducido. Sin embargo, *Lucrecia y Tarquino* no respeta el consejo aristotélico de que toda tragedia debe intentar atenerse a una revolución del sol. También se aleja del gusto imperante en la Italia renacentista de elevar a categoría de precepto este consejo del Estagirita. Rojas Zorrilla no puede obviar su condición de hombre del siglo XVII. Pinciano y Cascales -como ya hemos tenido ocasión de demostrar al analizar la tragedia *Elisa Dido*- alargaban el límite temporal de una tragedia hasta un máximo de cinco y diez días respectivamente. González de Salas, por su parte, a propósito de las diferencias entre tragedia y epopeya, afirma que una diferencia es el *tiempo de la acción* porque

*La tragedia dentro e un día natural la circunscribe, o excede de él pequeña cantidad.*

Rojas Zorrilla se aviene mejor con lo establecido por Pinciano y Cascales, puesto que, aunque no hay indicadores temporales en la obra, deducimos de su argumento que son necesarios varios días, como mínimo dos, para que todo se desarrolle con sucesiva normalidad. Por lo tanto, los acontecimientos dramatizados requieren, en su constante ir y venir, un mayor tiempo que el deseable.

No se da la unidad de lugar. Los personajes se mueven en diversas ciudades (Roma, los alrededores de la ciudad de Ardea y la ciudad de los gabios); campamentos (hay asentamientos de tropas del rey Tarquino tanto en los alrededores de la ciudad de Ardea como en la ciudad de los gabios) y casas (palacio, donde viven Lavinia y Casimira, y la casa de Lucrecia). Todos estos lugares están próximos pero constituyen diferentes escenarios.

En lo que respecta al número de actos o jornadas, esta tragedia se ajusta a lo establecido por Cascales, en tanto en cuanto consta de tres jornadas. En la primera se dispone la fábula, en la segunda se desarrolla y en la tercera se encuentra la solución.

### **3. 1. 4. Fábula simple y compleja**

González de Salas distingue entre fábula simple y compuesta:

*A las fábulas simples exornaron mucho los episodios, pero con las cualidades advertidas. Y fueron, sin duda, por su misma sencillez, aquellas fábulas más dificultosas de dejar perfectas, habiéndose de buscar para su buena sazón más condimentos. Las compuestas tenían menos riesgo en la tibieza de su acción, como se conoce bien de lo que de ellas enseña Aristóteles, pues les atribuye las mudanzas grandes de contrarias fortunas, y los raros y no pensados conocimientos; estando uno y otro en la constitución de la fábula dispuesto de tal modo que, de los sucesos que precedieron, viniesen a suceder, o necesaria o verisimilmente, aquellas mudanzas y conocimientos.*

Con respecto a las especies de conocimientos, establece cinco posibilidades:

- Algunas señales impresas de la misma naturaleza en los cuerpos humanos.
- Una señal adquirida por algún suceso.
- A través de la memoria, cuando viendo u oyendo algo, viene a ser conocido.
- Por silogismo o raciocinación que se induce de alguna señal de la persona o de las costumbres.
- Por engaño o paralogismo, que viene a ser una falsa raciocinación.

*Lucrecia y Tarquino* es una fábula compleja por la presencia de agnición. En efecto, encontramos a lo largo de la obra varias agniciones, hechas realidad mediante diversos procedimientos.

Al principio de la obra, el rey Tarquino decide atacar a los gabios. Van a participar sus tres hijos, Sexto, Acronte y Tito. Naturalmente, invita a Colatino a que asista a sus hijos en tal empresa. Colatino se lo agradece y Bruto dice en aparte unas palabras anunciadoras de males futuros:

*REY*

.....  
*Prevenganse las legiones;  
que hoy determino sitiar  
a los gabios para dar  
principio a nuevos blasones.  
Tú, Colatino, tendrás  
parte en el bien que repito,  
y a Sexto Tarquino y Tito  
y Acronte asistir podrás.  
Sean mis hijos soldados  
de tu doctrina advertidos,  
de tu valor corregidos,  
y de tu industria enseñados.*

*COLATINO*

*Beso mil veces tus pies  
Por tal favor.*

*BRUTO*

*(Colatino                      (Aparte.)  
se acordará de Tarquino.)*

Antes de emprender esta nueva misión militar, Colatino, en compañía de Espurio y Bruto, va a su casa con la intención de comunicar a su esposa que por orden del rey debe ausentarse para luchar contra los gabios y siente una extraña comezón, como si algo le hubiera de pasar a su honor. Sin embargo, está convencido de que todo son suposiciones, pero la duda nadie se la puede quitar. El mismo lo expone a su mujer con sencillez, sin titubeos, de un modo meridiano:



.....  
*No digo esto porque piense  
que de tan bajos [quilates]  
es mi honor que temer pueda  
de la malicia, el contraste;  
de la presunción, la duda;  
ni de la duda, el desaire.  
Mas, como no tiene menos  
de cuerdo que de galante  
amor, previene desdichas  
y duda felicidades.*

Hay cierta premonición en sus palabras. Gracias a la serenidad de Lucrecia, Colatino poco a poco se va tranquilizando. El amor que siente el uno por el otro consigue dejar a un lado estos presagios. Sin embargo, Bruto, al ver este cariño manifiesto, le hace la siguiente advertencia a Colatino, quien se la toma a risa:

*BRUTO*

*[...] el cielo,  
que sujetó las ciudades  
a los Tarquino, no quiso  
que las almas sujetasen.  
Tú, que en esta parte reinas,  
ruega al cielo que esta parte,  
o la olvide su ambición,  
o por divina se escape.*

*COLATINO*

*De tus locuras me río.*

*BRUTO*

*Yo no; que entre disparates  
los vaticinios de un loco*

*tal vez se lloran verdades.*

Momentos más tarde, una paloma cae a los pies de Colatino, atravesada por una flecha. Este augurio es la primera señal visible de la tragedia y no sólo inquieta a Colatino, sino también a Bruto, quien en su condición de adivino, se adelanta al futuro con palabras certeras que al mismo tiempo definen el tipo de obra que tenemos entre manos:

*BRUTO*

*(Prodigio extraño, amenaza [Aparte.]  
de tragedias miserables.)*

Naturalmente, Lucrecia trata de limar hierro y reconducir el diálogo por otros derroteros, haciéndole ver a su marido que debe tener fe en la promesa de fidelidad y que pone su honra por encima de todo. No hace caso de agüeros y trata de encauzar el mal augurio de la paloma, serenando el ánimo de su esposo y dándole fuerzas para que olvide tanto sus temores y dudas cuanto el acontecimiento luctuoso que ha tenido lugar ante sus ojos.

Pese a todo, la paloma es mensajera de males futuros. Siempre las aves han sido anunciadoras de males y remonta a una honda tradición el que sirvan para poner en evidencia acontecimientos nefastos. Nos parecen muy acertadas las palabras de Lucrecia dirigidas a su marido:

.....  
*Ea, señor, que parece  
que anticipas los pesares;  
y donde tanto se temen,  
pueden más y vienen antes.  
Si el hado fatal permite  
que el pecho casto derrame  
líquido rubí inocente,  
esa inocencia le baste.*  
.....

Certeras son sus advertencias. Parecen presagiar un final funesto en el que ella será la protagonista. Es indudable que todo el acto primero está muy cerca del espíritu de la tragedia griega. Aparte de los acontecimientos bélicos teñidos de sangre, de la perversión anunciada en la propia boca de los personajes reales, tenemos constantes alusiones a hechos no escritos pero que el destino parece que había trazado como algo ineludible. Flota en el ambiente el aire de la tragedia entre una vida virtuosa y la violencia y la ambición.

Cuando Sexto está divirtiéndose con sus hermanos y Colatino, un músico comienza a recitar un romance sobre la figura de Elisa Dido. Este romance, por su temática lastimosa, supone una premonición de acontecimientos futuros, puesto que Dido se suicida para que no la posea Yarbas, y Lucrecia se va a suicidar al final de la obra porque la ha poseído Sexto. Efectivamente, Dido le había prometido castidad a Siqueo y se quita la vida porque no quiere romper esta promesa y entregarse a Yarbas. Y Lucrecia se clava un puñal en el corazón porque no le ha guardado castidad a su marido, puesto que Sexto la ha forzado. Por lo tanto, ambas se suicidan por la misma razón: el querer mantener por encima de todo la castidad debida a su cónyuge.

Bruto es el único que percibe el anuncio de tristes sucesos, presente en la letra del romance citado y en la alabanza de sus respectivas esposas que efectúan Acronte, Tito y Colatino a raíz de él. Por eso afirma que elogiar a la esposa en público es peligroso:

*Es delito  
en las propias porque en ellas  
toda noticia es peligro.*

Y el marido que lo hace busca su propia desgracia:

*Ese se agravia a sí mismo;  
.....  
Busca  
Su perdición, su martirio;  
que la alabanza despierta  
los deseos más dormidos.*

Aparte del suceso de la paloma antes citado, existen en la obra otras dos agniciones por señales. Ambas tienen lugar en casa de Lucrecia y cuentan con la participación de Sexto.

El príncipe, ante una sugerencia de Lucrecia, le pide un poco de agua. Apenas termina de beber, obsesionado por la hermosura de la dama, no se da cuenta y en vez de poner el vaso en la bandeja, lo deja caer. Su rotura es un mazazo para todos, en especial para Colatino:

*COLATINO*

*(¡Qué turbación tan notable!                    [Aparte.]*  
*Si como vidrio peligra*  
*el honor, ya tengo ejemplo*  
*que me previene y me avisa.)*

*SEXTO*

*Yo he venido a haceros daño.*  
.....  
*Un vidrio roto*  
*y vuestro es cosa de estima;*  
.....

Era de mal augurio la caída violenta e inesperada de un vaso. Además, tal y como hace Colatino en los versos transcritos, el vaso, en la Edad de Oro, simbolizaba el honor de la mujer<sup>1381</sup>. Todo cambia para los contertulios. La alegría inicial se transforma en resquemor y se pasa a una conversación cargada de negros presagios. Colatino, turbado y arrepentido de la decisión tomada, insiste ahora en que se marchen lo antes posible; mientras que Sexto, que tiene cada vez más absorbido el seso por la belleza y castidad de Lucrecia, no tiene ninguna prisa. Lejos de marcharse de inmediato, dilata su partida entregándole una joya a dama y criada. Este hecho supone otra agnición por señal,

---

<sup>1381</sup> Covarrubias distingue entre vasos para los señores y vasos para los criados. A los primeros los denomina “vasos de honor”, por lo que es fácil vincular la dignidad que le otorga al vaso con la persona que lo usa:

*[...] ay vasos que nos servimos dellos en las mesas y aparadores, y éstos se llaman vasos de honor. Otros que son para la cocina y para las cosas inmundas, y éstos son contumeliosos y retirados de la presencia del señor. Tales son las almas de los justos y las de los pecadores [...]. COVARRUBIAS, S. DE, op. cit, p. 995.*

puesto que lo que pretende es ganarse la voluntad de la dama para sus males intenciones. Así lo expresa Colatino:

*(Prisiones de oro, ¡ay de mí!) (Aparte.)*

Marido y mujer expresan sus temores por la actitud de Sexto:

*LUCRECIA*

*(Males el alma adivina.) (Aparte.)*

*COLATINO*

*(Ofensas el honor teme.) (Aparte.)*

*LUCRECIA*

*(Temores la fe acredita.) (Aparte.)*

Estamos ante una agnición por silogismo, cuya premisa es la actitud que poco a poco ha ido adoptando Sexto desde su llegada, mientras que la conclusión la constituyen los versos en boca de Lucrecia y Colatino que acabamos de transcribir.

Otra agnición por silogismo viene determinada por la decisión de Sexto de apartar de su lado a Colatino. Dispone que éste se incorpore al campamento de su padre, mientras él vuelve al territorio de los gabios. Esta resolución causa extrañeza en Colatino, quien nunca se había separado del príncipe y presiente que un peligro, que afecta a su dignidad, se avecina:

*COLATINO*

*(¿Por qué de sí me desvía? [Aparte.]*

*Dado me ha qué sospechar*

*y aun qué temer.)*

Una tercera agnición por silogismo se halla en el diálogo en el que Lucrecia le confía a su padre la causa de su malestar: ha venido Sexto a mi casa y me ha mirado con ojos llenos de deseo. Sexto es un príncipe y está acostumbrado a conseguir todo lo que desea. En consecuencia, no puedo estar tranquila, pues desconfío de él:

*ESPURIO*

*Pues, ¿quién te tiene enojada?*

*LUCRECIA*

*Una visita excusada,  
una necedad curiosa,  
una merced peligrosa,  
y un favor no prevenido,  
un imprudente marido,  
y una mujer no dichosa.*

*ESPURIO*

*¿Diceslo por Sexto?*

*LUCRECIA*

*Sí.*

.....  
*Fuego los príncipes son,  
que en las casas inferiores  
abrasan con los favores  
la más segura opinión.  
Desde su casa es razón  
que honre el príncipe al vasallo;  
mas llegando a visitallo  
-que raras veces sucede-,  
todo lo que en esto excede  
le basta para afrentallo.*

.....  
*ya entró, y ya miro perdido  
cuanto recato he tenido.  
Y así es preciso temer  
lo que pueda suceder,  
más que lo que ha sucedido.*

Rojas Zorrilla no consigue elaborar una fábula compleja en toda su extensión, puesto que en ningún momento de su tragedia aparece la peripecia. Frente a ello, la obra es rectilínea de la dicha a la desdicha, sin cambio en el comportamiento de los protagonistas. Podemos preguntarnos qué peripecias podían tener cabida en una obra de esta naturaleza. Sin ir más lejos, estaríamos ante una auténtica peripecia si Lucrecia le hubiera dado calor a Sexto en la visita que éste le hizo en compañía de sus hermanos y Colatino. Pero esto sabemos que nunca ocurrió.

### 3. 1. 5. Lance patético

Para González de Salas la turbación o pasión que se produce en el ánimo de los espectadores ha de estar ocasionada por medio de horribles muertes, de rigores, heridas y cualquier otro tipo de acontecimiento en esta línea.

Si analizamos el pathos en *Lucrecia y Tarquino*, hallamos cuatro lances patéticos de distinta índole. Tres son narrados y, de ellos, dos están fuera de la acción principal de la obra, si bien no podemos desdeñar la manifestación de violencia y crueldad inherente a ellos. Se trata, por un lado, de la narración de la entrada de Sexto al senado con la muerte no sólo del anciano senador que le sale al paso, sino también de otros muchos, junto con sus amigos y parientes:

*SEXTO*

.....  
*abrí puerta en su pecho como él dijo;*

.....  
*Llegué al Senado; [...]*

.....  
*Murió Servio, y probaron mis rigores  
-después de Servio- veinte senadores  
y en partes diferentes,  
sus deudos, sus amigos y parientes.*  
.....

Y, por otro lado, la narración, dominada por el fuego y el horror, en la que Colatino cuenta cómo abrasó el monte Esquelino y la quema del castillo de Tulio:

*COLATINO*

*Yo, señor, abrasé el monte Esquelino.*

.....  
*Mas, porque ya no sea  
ocasión el castillo en que se vea  
otra vez profanado  
el nombre tuyo, lo dejé abrasado.  
Si ardes le vieras, si a mirar atento  
del voraz elemento  
la irreparable actividad miraras,  
no dudo, gran señor, que te admiraras.  
La llama del intrépido elemento,  
flamante espada que esgrimía el viento  
entre humo y centellas,*

*cintarazos les daba a las estrellas,*

.....  
*Todo un volcán, todo un incendio era.*

*Crujía la madera,  
la piedra rechinaba,  
la cal ardía, el hierro se ablandaba;*

.....  
*Todo es horror, lamentos, confusiones;  
capiteles y almenas son carbones;*

.....

El tercer lance patético es la narración de la violación de Lucrecia de la mano de los dos implicados. Primero nuestros ojos son Sexto:

.....  
*Entré en su cuarto [...]*  
.....



*Despertó turbada; y cuando  
yo, más turbado y más ciego,  
con halagos la sosiego  
y con ternezas la ablando,  
resuelta, determinada,  
descompuesta y sin aliento,  
quejas le propone al viento,  
voces a mi fe jurada,  
lágrimas a mi piedad,  
respetos a mi grandeza,  
afrentas a su belleza,  
y honras a su honestidad.  
Mas yo, a tantos embarazos  
.....  
puse un puñal en su pecho,  
y ella la vida en mis brazos.  
Desmayóse, y desmayada,  
sin culpa fue desgraciada.*

El sufrimiento moral y psíquico que siente Lucrecia por esta honda humillación de que ha sido objeto se hace aún más evidente en sus propias palabras:

*.....  
veis aquí de la infeliz  
Lucrecia el noble decoro  
profanado; veis aquí  
el vidrio de su honor roto,  
el casto lecho ofendido,  
.....  
Ya no es Lucrecia, Lucrecia;  
.....  
ya su honestidad dio fin,  
ya su recato, malogro.  
Tarquino Sexto, Tarquino...*

.....  
*llegó a mi casa esta noche,*

.....  
*violencias logró que lloro.*

.....  
*yo que sólo a mi opinión  
y al honor atendí sólo,  
caí en la mayor afrenta,  
choqué en el mayor escollo;*

.....  
*No porque en mí hubiese culpa;  
que en un desmayo penoso  
cadáver fui a su torpeza,  
mármol frío, inmóvil tronco.  
Pero ¿quién pudo alentar  
aquel sacrílego monstruo  
a tanta maldad? ¿Fue acaso  
mi honestidad? ¿Cómo, cómo  
el más pernicioso vicio  
halló en la virtud apoyo?*

.....

El último lance patético se produce a continuación de estos versos. En presencia de Lucrecia se encuentran su padre, su esposo, Acronte, Tito, Lavinia, Casimira y Bruto. La desdichada dama explica cómo nadie puede vengarla excepto ella misma. Así, sola en su dolor, sin mano que la proteja y refrene, revela y ejecuta su pensamiento:

.....  
*¿Adónde iré por venganza?  
si al rey la pido, me estorbo;  
me usurpo el tomarla yo,  
de que me afrento y me corro.  
¿Si al cielo? No lo merece  
mi desdicha. Si a vosotros,*

*a nuevas calamidades  
os solicito y dispongo.  
Y así -pues de mi fortuna  
la infelicidad no ignoro,  
y que con ella no valen  
ni favores ni sobornos;  
pues el temor es sin fruto,  
el consuelo es mentiroso,  
la esperanza es lisonjera,  
la dilación no es ahorro,  
la venganza no es excusa,  
y en el ofensor no hay modo-  
vengarme yo de [mi] misma  
será vengarme de todos.  
Y este riguroso acero  
entre en mi pecho hasta el pomo;  
lave con sangre esta mancha;  
y en desdichados elogios  
digan que de mis desdichas,  
por menor la muerte escojo.*

Nos parece que Rojas Zorrilla termina su tragedia de una manera muy pobre. No encontramos largos lamentos a modo de colofón a la aterradora escena, puesto que los versos finales son:

*CASIMIRA*

*¡Oh nunca visto valor!*

*BRUTO*

*¡Oh caso el más lastimoso!*

*COLATINO*

*Retirad el cuerpo muerto.*

## *BRUTO*

*Cese el llanto, empiece el ocio,  
y tenga fin la tragedia,  
casta vida y amor loco  
de Lucrecia y de Tarquino;  
prometiéndolo al auditorio  
para la segunda parte,  
la venganza de su esposo.*

No sabemos qué impresión causa el suicidio de Lucrecia en su padre y en su esposo. Se escamotean al espectador estas emociones. Espurio, estamos seguros, recordaría ahora con dolor y remordimiento la conversación que había mantenido con su hija momentos antes de la catástrofe; estaría profundamente arrepentido de no haber tomado en serio su preocupación. Colatino, por su parte, estaría muy abatido al sentirse culpable de todo lo ocurrido, pues no debemos olvidar que fue su orgullosa alabanza de las virtudes sin igual de su esposa lo que provocó la decisión de ir a visitarla.

De los cuatro lances patéticos aducidos, en tres de ellos todo se produce fuera de la escena. Por tanto, las muertes de los senadores y Cloanto y la quema y destrucción del castillo de Tulio con la matanza de muchos de sus moradores se avienen perfectamente con los preceptos clásicos. Ahora bien, el suicidio de Lucrecia sí se produce en escena y ello constituye un atentado a lo establecido por los preceptistas.

### **3. 1. 6. Personaje intermedio**

En cuanto al tipo de personaje capaz de perturbar los ánimos, González de Salas afirma que el más apto es el personaje intermedio. Primero rechaza los dos extremos:

*[...] se ha de considerar que entre los hombres todos unos son buenos, otros malos y otros que podemos llamar indiferentes o medios, entre malos y buenos. De manera que pueden introducirse en la fábula los buenos que caigan de la felicidad en la suerte adversa. Y esto reprueba el Filósofo, porque dice que no puede mover a miedo o lástima [...], sino que es una cosa nefanda y abominable y, así, necesariamente mal admitida [...]*

*Después dice [...] que podrían introducirse los malos que subiesen de la infeliz fortuna al estado próspero; y esto también lo reprueba, porque no es muy conforme a la acción trágica, pues siendo cosa tan aborrecible al corazón humano, no puede así engendrar los afectos que se pretenden de miedo y conmiseración, que todo no puede dudarse. Como también lo que añade luego de los mismos malos que caigan del bien a la desgracia, [...] porque, aunque el ver esto es agradable al hombre, no empero de allí resultarán el miedo pretendido de la tragedia ni la misericordia. No el miedo, pues ése se contrae de ver padeciendo al semejante, y ninguno se juzga a sí por tan malo; no la misericordia o lástima, pues ésa nace del mal que aqueja al que no le ha merecido, y esto de los malos ninguno ha de pensarlo.*

A continuación, define personaje intermedio:

*[...] quedan convenientes solos los medios o indiferentes, que no son buenos ni malos. Y éstos señala el propio Aristóteles [...] son los que inadvertidamente cometen algún delito; porque no son buenos, pues pecan, ni malos, habiendo pecado con ignorancia. Constituyendo, pues, a los semejantes en suprema grandeza y dignidad, si de ella los miramos abatidos por pecado que con ignorancia cometieron, es cosa clara que muevan los afectos de miedo y lástima que tantas veces se ha dicho son propios a la tragedia y, juntamente, apasionen y perturben los ánimos de los oyentes.*

Lucrecia, como personaje, responde al prototipo de personaje intermedio, puesto que el problema que le afecta tiene su origen en un yerro: seguir fiel hasta sus últimas consecuencias al modelo social establecido, pues en ella pudo más el decoro y la obligación de hospedar en su casa a una persona de clase social superior como es el caso de un príncipe que su deseo de no hacerlo, puesto que no se fiaba de él. En consecuencia, su yerro fue anteponer lo público a lo privado, el decoro a su propia honra. Luego luchó con toda la fuerza de la palabra para doblegar la malsana intención de Sexto pero no hizo nada efectivo. No se propuso marcharse de su casa cuando se fueron a dormir, no huyó sino que actuó conforme al modelo social, en razón de que habría sido un desaire muy grave dejar en su casa solo al príncipe.

Colatino también se aviene al concepto de personaje intermedio, pues su yerro fue expresar en público las virtudes de su esposa y aceptar la propuesta de Sexto de ir a visitar a las tres mujeres. Por supuesto que en Colatino no hubo malicia, fue una

negligencia; no se detuvo a pensar en las funestas consecuencias que sus actos pudieran tener.

Igualmente responde al modelo de personaje intermedio la figura de Cloanto, ligada a la acción secundaria. Su yerro fue dejarse engañar por Sexto, fiarse de su palabra. Sabemos que pagó con su vida su error.

En suma, estamos ante una obra que provoca compasión por haber sido un yerro el origen de la tragedia; un yerro cometido por personajes que no se merecían tan enorme desgracia. Lucrecia no podía transgredir las normas sociales relativas al hospedaje de una persona perteneciente a la realeza. No tenía, desde el punto de vista del decoro, otra alternativa que aceptar las pretensiones del príncipe y hospedarlo en su casa. Este hecho propicia la catástrofe. Lucrecia, al dormir bajo el mismo techo que el príncipe, caminó sin remedio a una deshonra segura. Y, una vez deshonrada, dada la fuerza que tenía en la época el matrimonio como institución social y el honor que repercute en el marido por dicho vínculo, no tenía otra salida que limpiar su honra. Esta circunstancia vital que rodea a Lucrecia provoca en el espectador compasión, y nace del desarrollo de los acontecimientos. En cuanto al temor, inserto en el desenlace, hemos de afirmar que esta tragedia lo inspira, si bien sobreviene del espectáculo, puesto que Lucrecia se clava el puñal en escena.

Es el momento de abordar la cuestión del vínculo que debe haber entre las personas implicadas en la acción trágica. Los preceptistas consideran que tal acción debe producirse entre personas amigas porque son las más trágicas. González de Salas no es una excepción, pues afirma:

*[...] si el caso atroz sucede entre los que son amigos o parientes, pues entonces se han de mover aquellos afectos que son tan propios de la tragedia.*

El vínculo de consanguinidad es el más claro en el que se produce una amistad basada en un amor puro y honesto, pero no es el único, sino que debemos incluir también el lance, las situaciones trágicas que se producen entre dos personas que, sin ningún vínculo de sangre, durante muchos años han estado unidas por una amistad muy estrecha tal como ocurre entre el esposo y la esposa, entre el novio y la novia o entre compañeros muy cercanos en una actividad, como por ejemplo el mundo de la milicia. Nuestra tragedia, no siendo muy escrupulosos en la aplicación de este precepto que nace en Aristóteles, podríamos decir que lo cumple porque Colatino -que es el

esposo de Lucrecia- inicia con su yerro la acción trágica. Y Sexto, al violar a Lucrecia, traiciona la amistad que lo une con Colatino, amistad basada, por un lado, en los muchos servicios que éste había prestado a la corona de su padre, y, por otro, en el hecho de que habían sido compañeros de armas y ello habría propiciado muchos momentos de complicidad y amistad.

Finalmente, de las cuatro situaciones distintas establecidas por Aristóteles en que se puede resolver el lance producido entre personas amigas, la obra que nos ocupa se ajusta a la segunda situación, es decir, ejecutar la acción, pues Sexto viola a Lucrecia y ésta después se suicida.

González de Salas también aborda esta cuestión:

*Son así mismo circunstancias de este género los modos en el conocimiento con que la atrocidad se ejecuta, porque puede ser sabiendo que se comete, y puede ser ignorándolo. De lo uno es ejemplo Medea, cuando quita la vida a sus hijos, y de lo otro Edipo, cuando a su padre. Hay otro modo tercero, cuando alguno ignorante se prepara para alguna crueldad y por algún conocimiento la suspende. El menos trágico dice Aristóteles que es el que advertidamente quiere alguno ejecutar y al fin suspende el efecto. Especie ésta del modo primero, aunque con alguna diferencia. Por algo mejor reconoce el segundo, que es cuando, después de haberse ejecutado la fiereza, se viene en su conocimiento: porque aquel caso es menos atroz y, descubriéndose después el engaño, obliga a mayor horror y espanto. Pero el modo que prefiere por más aventajado es el postremo, como cuando Ifigenia quería sacrificar a su hermano Orestes y lo suspendió en conociéndole.*

### **3. 2. Caracteres**

#### **3. 2. 1. Visión de conjunto**

Es interesante analizar detenidamente el carácter de Sexto, Lucrecia y Colatino.

*Sexto*

A Sexto, el protagonista, lo conocemos por sus acciones. A través de la acción principal y de la acción secundaria se perfilan los rasgos que definen su etopeya. Es un

hombre violento; un asesino que ha hecho de la muerte el emblema de su existencia. Tampoco tiene valores morales ni respeto alguno por la amistad. Es un tirano sin escrúpulos que no se detiene ante nada y que es capaz de romper cualquier vínculo afectivo si ello supone un freno a la realización de sus deseos y ambiciones.

Los acontecimientos bélicos que se narran en la primera escena de la obra sirven para dibujar un rasgo de su carácter: su condición de asesino, que el mismo reconoce:

.....  
*Yo, que por ley del hado  
nací a violencias tales inclinado,*  
.....

Sexto llega a las puertas del senado y no duda en matar a un anciano senador que le impide la entrada. A continuación, entra en el senado y se encuentra a sus componentes armados. Los desprecia como tirano que va acompañado de sus tropas a las que da carta blanca para satisfacer sus necesidades. Lleva a cabo una auténtica matanza; prácticamente todos los componentes del senado mueren de forma violenta. Con gran frialdad cuenta a su padre la intervención personal de él y sus tropas y cómo tiene allanado el camino para sucederle sin problema.

También son interesantes los versos en los que Sexto se enorgullece de su crueldad y pasión por la sangre. Afirma que su maldad emana de la educación y formación recibidas. Si él se ha alimentado de veneno, bueno es que lo vierta en sus intervenciones:

.....  
*Cuando un sujeto se cría  
desde la cuna y el pecho  
con venenos, le es provecho  
lo que a otro muerte sería;  
porque la costumbre es tal,  
si con el tiempo se observa,  
que le alimenta y conserva  
aquel veneno mortal.*



Por orden de su padre, Sexto se presenta ante los gabios fingiendo que viene huyendo de su propio progenitor. En esta escena revela un espíritu sinuoso que, con tal de conseguir un propósito, es capaz de vender su alma. El parlamento puesto en su boca es uno de los momentos más felices de la tragedia; definidor de la doblez del personaje, dispuesto a cualquier cosa con tal de satisfacer su ambición. El mismo, en aparte, se alaba de sus dotes:

*(Lindamente lo he dispuesto. (Aparte.)  
Valientemente he fingido.)*

E incluso apostilla en las palabras finales su condición de aparente traidor:

*Ya es tiempo  
que sepáis con la experiencia  
si agradezco o no agradezco,  
si soy gabio o soy Tarquino,  
si soy suyo o si soy vuestro.*

Cuando informa a su padre de este triunfo personal, lo hace imbuido en una soberbia desmedida que le lleva, de un lado, a considerarse un ser superior:

.....  
*Con esto, informado estás  
de lo que me ha sucedido.  
Saber sólo he deseado,  
siendo ya príncipe amado,  
¿cómo lo he de ser temido?*  
.....

Y, de otro, a querer arrebatarse a su padre el trono:

.....  
*Soberbia condición mía,  
pues ya hallado en el bien,*

*no quisiera ver a quien  
le debo la monarquía.*

Otro aspecto del carácter de Sexto es su propensión a la lujuria. Cuando en compañía de sus hermanos y Colatino irrumpe en casa de Lucrecia, una malsana pasión nace en su interior y poco a poco llega a dominarlo. A partir de este momento el tiempo ido y la captación del instante lo encierran en una tiránica cárcel donde el recuerdo de esta mujer actúa como un imán. Ya no tendrá paz hasta que no la posea. La descripción que le hace a Pericles de cómo se propone vencer la resistencia de Lucrecia denota de nuevo pinceladas de maldad, pues está dispuesto a forzarla si hace falta:

*PERICLES*

.....  
*Mas, ¿cómo has de persuadilla?*

*SEXTO*

*Con halagos, con ternezas,  
con dádivas, con regalos,  
con mercedes, con ofertas,  
con el laurel de mi frente,  
con el alma; y cuando sea  
sorda a tanto beneficio,  
ingrata a tantas finezas,  
con amenazas, con iras,  
con rigores y violencias;*

.....

Sabemos que Sexto no exagera con estas palabras, puesto que, cuando su pasión amorosa desencadena la catástrofe, le pone a la infeliz mujer un cuchillo en el pecho y la viola.

También es cobarde, pues, consumada la violación, huye. Es verdad que invoca a los dioses pidiendo venganza en él, pero su arrepentimiento no es sincero, sólo está momentáneamente aturdido y abrumado por la dimensión de su delito:

*PERICLES*

*¿Dónde vas, señor?*

*SEXTO*

*No sé.*

.....

*PERICLES*

*¿No sé me das por respuesta?*

*SEXTO*

*Ignoro el bien que gocé,  
amigo; mi suerte ignoro.  
Toqué al sol, ofendí al cielo,  
y entre temor y recelo  
huyo lo mismo que adoro.*

.....

*Yo me voy adonde pueda  
pedir al cielo que un rayo,  
mientras vuelve del desmayo,  
venganza a su honor conceda.*

Su invocación a los astros pidiendo justicia son palabras vacías. En suma, podemos preguntarnos si Sexto adquiere la categoría de héroe trágico, si su arrepentimiento lo eleva a héroe trágico; creemos que no.

*Lucrecia*

Lucrecia, el otro protagonista de la tragedia, se erige en símbolo de la esposa virtuosa y honesta. Es importante que tengamos en cuenta la antítesis tan pronunciada que existe entre el mundo de Sexto Tarquino y el de Lucrecia. El autor no tiene más remedio, para ahondar diferencias, que establecer una imagen rendida a los encantos hogareños. Estamos ante una mujer celosa de su propia intimidad, guardadora de la

fidelidad debida a su marido, en extremo cuidadosa con cualquier tipo de excesos que puedan poner a prueba su castidad.

Encontramos reminiscencias de *La perfecta casada* de Fray Luis en muchos de los rasgos que la adornan. Es madrugadora:

*LUCRECIA*

*Dame de vestir; y advierte,  
Julia, que es muy tarde, y quiero  
que me despiertes primero  
que otro en mi casa despierte.*

*JULIA*

*Aun es temprano, señora.*

*LUCRECIA*

*Quien casa y familia tiene,  
dormir menos le conviene;  
no es bien que duerma hasta ahora.*

.....

Desprecia el lujo y la vanidad, por eso discute con su criada acerca de unos vestidos suntuosos que ésta le ofrece con la intención de que se los ponga para así resaltar más belleza y posición:

.....

*[...] ponte hoy siquiera  
la nacara[da] pollera,  
la leonada o verde mar.  
Ponte el celeste vestido  
con flores y lazos de oro,  
a tu divino decoro  
y a tu hermosura debido.*

.....

Con esta indumentaria conseguirá ser afamada entre sus iguales y su gala y hermosura asegurará la fama en el ambiente cortesano. Todo esto lo rechaza Lucrecia con razonamiento y medida. Sin alzar la voz; manteniendo ese término medio que hace de ella una mujer ponderada, juiciosa y ecuánime:

*Julia, este vestido basta;  
y aun es sobrado vestido,  
a los ojos de un marido,  
en la mujer noble y casta.  
Y juzga infalible cosa  
que la que es cuerda y honrada  
es -cuando más ignorada-  
más bizarra y más hermosa.*

.....  
*Las galas se han de tener  
solamente por tenellas,  
mas no para usar mal dellas;  
que en una ilustre mujer,  
cuando éstas son con exceso  
sólo sirven de ocasión  
o a la murmuración  
de algún ingenio travieso,  
o de encender y alentar  
en el cortesano airoso,  
si efecto no victorioso,  
vitorias que desear;  
porque para su conquista,  
el discurso que le asiste  
le dice que la que viste  
galas desea ser vista.  
Y yo, que en tales batallas  
no poner mi honor intento,  
con tenerlas me contento,  
y las desprecio en no usallas.*

Julia no puede persuadirla. Lucrecia es la encarnación del estoicismo de Séneca.

Es casera y no gusta de asistir a fiestas en ausencia de su esposo. Cuando Fabio va a su casa para invitarla a una fiesta en palacio, organizada por Lavinia y Casimira, Lucrecia declina la invitación por medio de una excusa un poco forzada. Obligaciones caseras ineludibles llenan todo el tiempo en que su marido está ausente y ha de tener la casa dispuesta y limpia para cuando él regrese. Leamos la respuesta que le da a Fabio:

*Esto podéis responder:  
que estimo, como es razón,  
haberse de mí acordado,  
aun cuando no han granjeado  
mis méritos su afición.  
Y a tal favor obligada,  
les suplico humildemente  
que a mí en el festín presente  
me tengan por excusada;  
que ocupaciones caseras  
y domésticos cuidados,  
si no son grillos pesados,  
cadenas son no ligeras.  
Y acudir primero es justo  
a aquellas cosas que son  
de precisa obligación  
que a las que apetece el gusto.*

.....

Una vez que se ha marchado Fabio, la dama le confiesa a su criada la verdadera razón por la que ha rechazado la invitación. Piensa que de tales reuniones no puede resultar nada bueno. Además, no está dispuesta a oír barbaridades en boca de unos y otros. Muchos son maldicientes, insolentes, graciosos con segundas intenciones, desvergonzados, y según su opinión:

.....

*[...] aunque más cuerda esté  
la mujer donde esto pasa,  
no vuelve, Julia, a su casa  
tan honrada como fue.*

En otra escena, continúa, afirma que hay mujeres que tienen facilidad para pasárselo bien mientras sus maridos están en otros quehaceres. Como es lógico, Lucrecia no reprocha a dichas mujeres la capacidad que tienen para mitigar la ausencia, pero ella está hecha de otra pasta. Prefiere guardar su honor y no acudir a semejantes fiestas, pues no quiere

.....  
*que diga el vulgo envidioso  
que está en la guerra mi esposo,  
y yo en festines le espero.*

Es cariñosa con su marido. Así lo evidencian los siguientes versos:

*LUCRECIA  
¡Esposo amado!*

*COLATINO  
¡Mi bien!*

*LUCRECIA  
¿Cómo a estas horas caminas?*

*COLATINO  
Por sólo vivir Lucrecia;  
que ya sin ti no vivía.  
Dame los brazos.*

*LUCRECIA  
Y el alma*

.....  
*Vuelve a abrazarme.*

Y cuando su marido le dice que ahogue las muestras de cariño porque está el príncipe, se dirige a Sexto del siguiente modo:

*El alma, señor, el alma,  
como a un solo fin aspira,  
y éste es mi esposo, al mirallo  
corrió al temor las cortinas;  
fuése el afecto a los brazos,  
y el corazón a la vista.  
Cesó el obrar; que en llegando  
a su postrimera línea  
todas las cosas, es cierto  
que si no acaban, declinan.  
Última línea es mi esposo;  
no discurrí que podía  
haber cosa que impidiese  
el logro de tanta dicha...*

Como mujer casera y hogareña, se entretiene en labores de aguja, sobre todo en ausencia de su marido. Podemos ejemplificar con los siguientes versos:

*LUCRECIA*  
*Dame, Julia, esa labor;  
y ya que se alabe el sueño,  
que de nuestra vida es dueño,  
séalo en parte menor.*

También la encontramos dedicada a este quehacer cuando Colatino llega inesperadamente:

*COLATINO*



*¿Tanto a la labor te aplicas?*

*LUCRECIA*

*Huyo del lecho en tu ausencia;  
que sin ti es bóveda fría.*

.....

Estamos ante una mujer que ha hecho de la virtud y el recato los pilares de su existencia. Por eso en la discusión que mantiene con Sexto defiende a toda costa su honor y su honra. No concede ni un ápice de terreno a su contrincante. Hemos elegido los siguientes versos:

*SEXTO*

*¿A quién, amando, se ofende?*

*LUCRECIA*

*Al crédito y a la fama.*

.....

*La virtud es acto amable.*

*SEXTO*

*Todo rigor es culpable.*

.....

*¿Pues que he de hacer si me pierdo?*

*LUCRECIA*

*Aprender a ser señor.*

*SEXTO*

*¿En qué escuela?*

*LUCRECIA*

*En la de honor.*

## Colatino

Colatino como militar es compasivo. Esta cualidad se observa en su acción de perdonar a los vencidos después de su rendición. Recordemos sus palabras a propósito de la conquista del monte Esquelino y la quema del castillo en él ubicado:

.....  
*Duró el tesón tres horas  
hasta que, ya tus armas vencedoras  
reconociendo, ceden la vitoria,  
los cercados, e yo canto la gloria.  
Y en modos compasivos  
lloré los muertos, perdoné los vivos;  
porque, a menos violencia  
rendidos, te juraron obediencia.*  
.....

Tiene una concepción de la política distinta a los Tarquino. Frente a la tiranía en el ejercicio del poder, considera que es mejor gobernar sin ser temido:

*Señor, ya que llegaste y que te veo  
en la cumbre de tu deseo,  
gana el pueblo advertido;  
que es mejor ser amado que temido.*  
.....  
*[...]señor, no es acertado,  
usar del mismo remedio  
que para adquirir fue medio,  
para conservar tu estado.  
Cese el rigor comenzado,  
porque el enfermo tal vez  
se desazona después  
con lo mismo que ha sanado.*

Quiere medrar en el mundo de la milicia. Ésta es la razón por la que no hizo caso de la advertencia de Bruto cuando el rey Tarquino le comunica que deseaba que ayudara a sus hijos en la conquista de los gabios. Colatino agradece al rey esta deferencia hacia él:

*Beso mil veces tus pies  
por tal favor.*

Y Bruto comenta:

*(Colatino                      (Aparte.)  
se acordará de Tarquino.)*

Creemos que el no tomarse en serio los avisos de Bruto puede deberse a su humano intento de ignorarlos, puesto que aceptaba favores de los Tarquino. Colatino se beneficiaba de su cercanía al rey y a sus hijos y si hubiera tenido en cuenta las advertencias de Bruto, y, sobre todo, si hubiera actuado en consecuencia, los Tarquino le hubieran retirado ese trato de favor que le dispensaban.

Colatino es el agente de la tragedia de Lucrecia y de su propia desgracia. La alabanza de las virtudes de su mujer que hizo en presencia de Sexto, Acronte y Tito es el punto de partida de la tragedia. Su soberbia es la que teje su corona de espinas, pues el creerse dueño de una mujer excepcional le impidió ver los peligros que conllevaba llevar a su casa a un hombre como Sexto, joven, malvado y sin escrúpulos. Cuando se da cuenta de su error es demasiado tarde. Rojas Zorrilla refleja muy bien la lucha interior del personaje, dramáticamente desgarrado entre opuestos sentimientos. Por un lado, consciente de su grave fallo y conociendo la condición de Sexto, está tremendamente inquieto porque sabe que un peligro acecha a su honor; pero, por otro lado, es conocedor de la entereza y fortaleza de su mujer. Podemos ejemplificar con los siguientes versos:

*([...]) quien en su casa mete                      [Aparte.]  
enemigos, mucho arriesga,  
mucho pierde de quietud,  
mucho de honor atropella.*

*Después que a Sexto llevé  
a la mía, no me deja  
una celosa inquietud  
y una enemiga sospecha.*

.....  
*Y a no asegurarme, a no  
considerar en Lucrecia  
tanta discreción humilde,  
tanta hermosura compuesta,  
tanto recato advertido,  
tanta inculpable obediencia,  
hubiera dejado el campo  
sólo por volver a verla.*

En otras ocasiones, nos encontramos ante un personaje vencido de antemano. Quizá porque es sabedor de la magnitud de su imprudencia; no puede hacer nada; debe vivir con el dolor que atormenta su alma. Su condición de personaje vencido se observa en los siguientes versos:

*Todo es horrores, todo pardas sombras,  
todo temores vanos y recelos,  
todo brasas y hielos  
cuando mi ofensa, ¡oh vil temor!, me nombras.*

.....  
*¡Oh qué viles temores!  
Yo voy pisando sombras, y entre horrores,  
perdiéndose el sentido  
en las viles sospechas de marido.*

El análisis de estos tres caracteres, Sexto, Lucrecia y Colatino, pone de manifiesto que Rojas Zorrilla fue uno de los contados dramaturgos de su tiempo capaz de comprender los profundos resultados que podían obtenerse de que un héroe trágico poseyera las más excelsas cualidades y que fueran éstas precisamente las que condujeran los hechos hacia el resultado catastrófico. Porque, si de una parte, es la

malsana pasión de Sexto la que provoca la tragedia, ésta se alimenta de la propia virtud de la protagonista, perfección también capaz de estimular la jactancia culpable de su esposo.

### 3. 2. 2. Cualidades de los caracteres

González de Salas, como no podía ser de otra manera, considera que en una tragedia lo más importante es la acción, en segundo lugar los caracteres:

*Síguense ahora las costumbres o exornación moral, parte segunda esencial de la tragedia y que, después de la fábula, dignamente ocupa el lugar primero en su composición.*

Continúa diciendo que sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí:

*Pero, aunque [...] es de tanta importancia en la tragedia esta moral exornación, con ella sola, aunque sea muy aventajada, no podrá formarse una tragedia; pero podría con sola la fábula, aunque quedase desnuda deste adorno.*

Este teórico también establece cuatro condiciones para los caracteres. La primera es que las costumbres sean buenas; por eso arremete contra aquéllos que presentan personajes de costumbres reprobables; en todo caso, afirma, pueden ser personajes medianos en la virtud:

*[...] la exornación moral [...] ha de tener cuatro condiciones. La primera es que sea de costumbres buenas, en donde parece sin duda reprehende el error de muchos poetas trágicos que no admitían ni figuraban persona alguna en sus tragedias que no fuesen de horribles y abominables costumbres. Pues, cuando demos que en la persona primera o principal de la fábula no se ha de admitir sino la medianía de las virtudes, [...] en aquella medianía se pueden exprimir e imitar costumbres oportunas para el buen ejemplo. Fuera de que se introducen otras muchas personas, en quien tienen lugar propio las que son mejores y de más consumada virtud, como es en el sacerdote, en el juez, en el consejero anciano y en otros.*

La segunda condición es que las costumbres sean convenientes, tengan relación con el sujeto portador de ellas:

*La segunda condición o calidad es que sean convenientes las costumbres, y esto es que convengan propiamente al sujeto de cada uno: al viejo, la prudencia y cordura; al joven, el ardimiento y precipitación; a la femenil juventud, la presunción y mudanza; y así a todos.*

La tercera es que las costumbres sean semejantes, esto es, respetando aquéllas que la tradición ha fijado para un determinado personaje:

*La tercera es que sean semejantes las costumbres, y esto se entiende de las personas cuyas costumbres y condiciones son conocidas. Porque si propiamente queremos imitar a Ulises, astuto le habremos de representar, y semejante a la noticia que de él nos han dado los antiguos; a Pirro, soberbio y implacable; y de esta suerte a otros.*

La cuarta consiste en que las costumbres guarden igualdad y que siempre sean conformes:

*La condición cuarta debe ser que guarden las costumbres una igualdad y temor siempre conforme, porque hará grande disonancia que, al que figuramos en una parte de la tragedia animoso, en otra le mostremos cobarde; liberal una vez a alguno, y otra vez avariento.*

El carácter de Sexto no es bueno porque todas sus decisiones constituyen un atentado a los principios éticos y morales que rigen la vida de toda persona. Son decisiones correctas como tirano, pero de ello hablaremos en su lugar correspondiente.

En cuanto a Lucrecia, toma dos decisiones en toda la obra. La primera es declinar la invitación a la fiesta que se va a celebrar en palacio; la segunda, rechazar la propuesta de Sexto. Ambas decisiones son buenas en su condición de mujer casada.

Otra cualidad de los caracteres es que sean semejantes. La tragedia de Rojas Zorrilla se alimenta de un clásico, Tito Livio, y, por consiguiente, cumple con este

precepto. El carácter de Lucrecia y el de Sexto están trazados de acuerdo con la tradición.

El carácter también debe ser consecuente. El carácter de Sexto es consecuente desde el principio hasta el final, es rectilíneo, puesto que desde que ve a Lucrecia se siente atraído por ella y ya no será capaz de pensar en otra cosa hasta que no la posea. En cuanto a su condición de tirano, también cumple con esta cualidad de los caracteres porque en todo momento se comporta como un hombre malvado.

Lucrecia, por su parte, es consecuente en su comportamiento como mujer, pues siempre actúa de una forma ejemplar. Asimismo es consecuente en la decisión que toma de rechazar a Sexto. Lucrecia se mantiene firme en su determinación de principio a fin; su comportamiento es rectilíneo.

Finalmente, el carácter de Sexto es apropiado. Es un tirano y se comporta como tal en todo momento. Todas sus acciones lo definen como una persona acostumbrada a abusar de su poder y a actuar guiada tan sólo por los designios de su voluntad.

Lucrecia también se comporta de acuerdo a su condición de mujer. Sus aficiones así lo evidencian, pues en varios momentos de la obra la encontramos dedicada a labores de aguja. Asimismo su carácter es apropiado como mujer casada, puesto que es honesta, recatada, hogareña, cariñosa con su marido y celosa de su intimidad y honra. Todas sus actuaciones avalan estos atributos, excepto permitir que Sexto durmiera esa noche en su casa. Pudo más en ella sus obligaciones sociales que el cuidado de su honra. Ya hemos hablado de esta cuestión y sabemos que no podía actuar de otra manera.

En cuanto a los caracteres según las edades, Sexto se comporta de acuerdo con lo establecido para el *joven*. Es altivo, apasionado y del amor sólo le interesa el deleite carnal.

Desconocemos la edad de Lucrecia, pero no cabe duda de que su comportamiento se adecua a lo que se espera de la edad madura. Es reflexiva y prudente y evita cometer errores que después tengan que esforzarse en subsanar.

No quedaría completo este estudio de los caracteres si no abordáramos la cuestión de la adecuación que debe existir entre un personaje y el lenguaje que emplea.

Sexto se expresa en todo momento como tirano y Lucrecia lo hace de acuerdo a su condición de mujer prudente y reflexiva.

### 3. 3. Pensamiento

González de Salas llama *sentencia* al pensamiento y afirma que es la tercera parte de la fábula. Su estudio, continúa, pertenece más al campo de la retórica que al de la poética. Su definición es la siguiente:

*[...] es la sentencia un concepto agudo y elegante, que contiene excelente doctrina para instruir el ánimo y mejorarle, en donde con universalidad se habla, no con singularidad.*

En *Lucrecia y Tarquino* más que conceptos agudos y elegantes, encontramos una serie de ideas de honda proyección moral.

Rojas Zorrilla crea en esta tragedia una técnica contrastiva muy acusada para que la obra deje una honda huella en los espectadores. Sirva de lección moral y aviso de navegantes. Hay una crítica larvada al mundo de la corte representada por dos tiranos y una serie de adláteres que todo lo consiguen mediante la fuerza de las armas y a este complejo protagonista se opone como antagonista una sola mujer dotada de unas cualidades merecedoras de mayor fortuna. Pero la historia fue así y el dramaturgo no podía traicionar sus fuentes, ni tampoco estaba en su intención hacerlo.

La monarquía está representada por un rey, Tarquino el Soberbio, que ejerce su gobierno de forma tiránica. Nadie como él resume su propia concepción del poder:

.....  
*Con el temor y el rigor  
al principado he llegado;  
sea, pues, el principado  
conservado del temor;  
que ilustra más mi persona  
la sangre de esos tiranos  
que está tiñendo mis manos,  
que el oro de mi corona.*

El príncipe, Sexto, piensa igual que su padre:



.....  
*reino que empieza en rigores,  
consérvese con rigor.*

La ambición es superior a cualquier afecto, incluso al amor y respeto que se le debe a un padre. Por eso Sexto, en un momento concreto, a causa de sus éxitos bélicos, ve a su progenitor como un obstáculo para sus ansias de poder. Ante semejante osadía, su padre le informa de una atrocidad cometida con la intención de que nadie le pueda hacer sombra en el gobierno real:

*SEXTO*

.....  
*Saber sólo he deseado,  
siendo ya príncipe amado,  
¿cómo lo he de ser temido?*

.....  
*Soberbia condición mía,  
pues ya hallado en el bien,  
no quisiera ver a quien  
le debo la monarquía.*

*REY*

*Si los sucesos regulo,  
informarte quiero yo  
con la respuesta que dio  
Periandro a Trasibulo.  
Tenía tus mismos temores;  
pidió consejo, y en fin,  
entrándole en un jardín  
lleno de hierbas y flores,  
respondió sin responder,  
dejando en él destroncadas  
las hierbas más empinadas,  
dándole en esto a entender*

*lo que importa la igualdad,  
y que es odiosa la planta  
que se descuella y levanta  
a igualar la majestad.  
Entendióle; yo imagino  
la misma agudeza en ti.*

Es toda una lección simbólica a través de las plantas del jardín que no deben descollar si no quieren ser segadas para que todas permanezcan igualadas y ninguna descuella. Sexto se regocija con las palabras de su padre y ha entendido el mensaje oculto de su actuación. Bruto define a la perfección a padre e hijo y a cada intervención de ellos pone un broche de sensatez y advertencia a los que medran en torno a la figura de un tirano:

*(¡Oh tiranos –vive el cielo-                      [Aparte.]  
que con estudio y desvelo  
a la crueldad dan oído!)*  
.....  
*(¡Ah fiera ambición!)*

Junto a esta crítica a la monarquía, también hallamos una censura a la frívola vida cortesana. La relajación de costumbres se evidencia en las figuras de Lavinia y Casimira. Son las nueras del rey y mientras sus respectivos maridos se encuentran en el campo de batalla, se entretienen celebrando una fiesta. Lo que ocurre en dichas reuniones nos lo describe Rojas Zorrilla de la mano de Lucrecia:

.....  
*Allí se toman licencia  
para hablar con libertad,  
el noble en su libertad,  
y el plebeyo en su insolencia.  
Y déste y de aquél se obliga  
a oír la cuerda y honesta  
una razón descompuesta,*

*como por festín se diga;  
porque ya se ha introducido  
el dar nombre disfrazado  
de airoso al desvergonzado,  
de agudo, al entremetido;  
de discreto, al malicioso;  
despejado, al insolente;  
linajudo, al maldiciente;  
al blasfemo, de gracioso.*

.....

Aparece una y otra vez el tema del honor que en la época de nuestro dramaturgo se había refugiado en la mujer casada como salvaguarda de la honestidad debida a su marido. Lucrecia cumple a la perfección esta función. Como no podía ser de otra manera el teatro se hace eco de esta realidad, hasta el punto de que el tema del honor es el resorte primordial de nuestra dramaturgia áurea. Dos son las direcciones capitales que el tema suele adoptar en nuestros dramaturgos: una orientada hacia la inmanencia de la hombría; otra, hacia la trascendencia social de la opinión. En este último campo, los conflictos dramáticos giran con preferencia en torno al honor conyugal. El hecho de que el honor dependa de la opinión de los demás pone de manifiesto su carácter eminentemente social. En este sentido, la restauración de su honor que hace Lucrecia suicidándose hay que considerarla como una heroicidad. Por tanto, son los principios del honor lo que obliga a Lucrecia a su autodestrucción final.

Es interesante la figura de Bruto; él representa el coro. Quien va revelando la verdad por medio de sus pequeñas intervenciones al estar dotado de un sexto sentido, de una perspicacia nada común. Es uno de los personajes claves de la tragedia que no participa directamente en ninguna acción y cuando habla lo hace por medio de un aparte, dirigiéndose a los espectadores. Es la conciencia de la tragedia. Rojas Zorrilla se vale de él para censurar determinadas actuaciones de los personajes. Sirva de muestra:

La ambición de Colatino, su deseo de medrar en el campo profesional que le impide reflexionar sobre el peligro que conlleva depender de un tirano:

*BRUTO*

*(Colatino* *(Aparte.)*  
*se acordará de Tarquino.)*

.....  
*[...] el interés  
hace al hombre irracional;  
porque es dulce tiranía  
cambiar el favor de un día  
a la sujeción bestial  
de un siglo, siendo, en efeto,  
esclavo del interés;  
pues viene a verse después  
menos hombre y más sujeto.*

La falta de libertad cuando el gobierno lo dirige un tirano:

*(Pues murió la libertad,* *[Aparte.]*  
*romanos), ¡viva Tarquino!*

Donde hay un hombre sin principios éticos ni valores morales, todo peligra, incluso el honor de un marido:

*[...] el cielo  
que sujetó las ciudades  
a los Tarquinos, no quiso  
que las almas sujetasen.  
Tú, que en esta parte reinas,  
ruega al cielo que esta parte,  
o la olvide su ambición,  
o por divina se escape.*

Un marido no debe alabar en público la belleza y virtudes de su esposa:

.....  
*[...] la mujer y la hacienda*

*se han de gozar sin testigos;  
ni se alaban ni publiquen,  
porque la envidia es preciso  
que en esa alabanza tenga  
sus robos y latrocinios.*

En suma, en boca de Bruto se resume muy bien el problema que ha sido dramatizado. Estamos ante la lucha entre una “casta vida” y el “amor loco”. La tragedia se basa en una profunda antítesis entre el bien y el mal. Por una parte, la virtud, la castidad, el honor; por otra, el vicio, la pasión, el deshonor. El efecto dramático es mucho mayor por pertenecer a estamentos sociales muy diversos el agraviante y la agraviada, y peor debido a la amistad reinante entre el príncipe y Colatino. Aquél no tuvo en cuenta los servicios prestados por el segundo y le paga hiriéndolo en aquello que más dolor le podía causar. Todo esto contribuye a engrandecer el espíritu trágico de la obra. Supone una lección y denuncia de todos aquellos que abusan de una condición privilegiada.

## CONCLUSIONES FINALES

Como objetivo de esta Tesis Doctoral nos propusimos inicialmente lograr una caracterización de la tragedia española basándonos en sus rasgos más determinantes, que, tras su verificación práctica, permitiera en adelante una definición teórica como género en los siglos XVI y XVII. Con ello pretendemos contribuir al conocimiento general de la producción dramática de los Siglos de Oro, integrando una perspectiva teórico-literaria con otra textual. En la **Introducción** preliminar expusimos los precedentes y presupuestos de que partíamos, concretando justificadamente también la metodología que aplicaríamos en el desarrollo de nuestra investigación. Ya que a través de ésta hemos elaborado conclusiones parciales para las dos primeras Partes, en este lugar insistiremos en los aspectos más relevantes recogidos allí, y expondremos los resultados últimos extraídos finalmente.

El objetivo de las Partes Primera y Segunda ha sido la recopilación y estudio de un *corpus* teórico que, desde nuestro punto de vista, y sobre todo dada la naturaleza del material que nos proponemos examinar, fuese adecuado y suficiente para conseguir una guía fiable y efectiva en que basarnos para proceder al análisis de los textos seleccionados.

Las reflexiones y teorizaciones sobre el fenómeno poético, la naturaleza, fines y especies de la poesía, la finalidad, cometido y exigencias en el poeta, los elementos componentes de la poesía y del lenguaje poético recibieron un múltiple y profundo tratamiento en el mundo greco-latino. Hallaron expresión en variedad de escritos que atienden al contenido y forma de la poesía y que vienen a confluir en dos tipos de obras, uno de carácter analítico-filosófico y otro retórico. Utilizándose tanto criterios formales como de contenido, en parte ya existentes, la tragedia recibe una especial atención en la *Poética* aristotélica, como creación poética privilegiada y resultado de la mimesis, y, por oposición o similitud con ella, la comedia y la épica. En época helenística se acentúan y propagan de manos de los gramáticos alejandrinos y de los rétores (Demetrio) las ideas y doctrinas sobre el estilo, que conducen a la aparición de las teorías de la *imitatio* y a la consagración de modelos literarios. Con Cicerón y durante los dos primeros siglos del Imperio romano, se consolidan unas elaboradas teorías sobre los estilos y la expresión verbal como integrantes sustanciales de la obra literaria, representadas por autoridades que sirven de referencia a la Antigüedad y a las

formas y momentos de recepción de los modelos ofrecidos por ella (Dionisio de Halicarnaso, Longino, Hermógenes). También se plantea en estas obras la importancia del contenido, la necesidad de las dotes personales (Cicerón, Longino), la organización estructural del texto y su orientación a los posibles efectos sobre lectores y oyentes (Cicerón, Demetrio, Dionisio de Halicarnaso), aspectos todos que identifican igualmente la prosa artística y la poesía. Entre los géneros de ésta, la tragedia recibe de nuevo, con Horacio, un tratamiento detallado como producto poético y especie poética y como cometido del poeta, destacando especialmente en el primer aspecto la importancia de la perfección técnica, de la coherencia y del decoro interno y externo de la obra artística, y en el último, el valor moral de la poesía. Estas doctrinas encuentran con Quintiliano su formulación más amplia y sistemática en una obra de gran valor pedagógico, y con numerosos aspectos aplicables a la poesía y a la obra trágica, especialmente en el terreno de la expresión verbal figurada y en el de los efectos sobre el público. En la Antigüedad tardía los comentarios de los gramáticos a los grandes poetas repercuten en la doctrina de los géneros dramáticos, especialmente en relación con la comedia y, por oposición, con la tragedia.

Producto de la enseñanza y la difusión de los autores y doctrinas literarias antiguas, los creadores del siglo XVI emprenden la elaboración de distintos tipos de escritura teatral e inician, entre otras, la teoría de los géneros dramáticos. Se trata de una dialéctica entre los clásicos y la intención de ganar un público. La conciencia de las reglas y modelos antiguos se refleja en: contenido elevado, luctuoso y terrible; cambio de dichas en infortunio y final desgraciado; cierto respeto a la estructura de la acción y al decoro; importancia de la finalidad moral del teatro, con insistencia en el *utile* horaciano; reconocimiento de las grandes exigencias técnicas que requiere el género, junto a las dotes naturales; crítica de los excesos y defectos; motivo de la comparación con otras artes, en concreto la pintura. Los actuales gustos se hacen presentes en: preferencia por temas históricos, más verosímiles que reales; reducción del número de actos a cuatro o tres; progresiva supresión del coro; introducción de personajes distintos a la realeza; importancia de la instrucción moral; posible infracción de las unidades de tiempo y lugar.

A final del siglo aparece el primer tratado poético completo, la *Philosophia Antigua Poetica*, fundamental adaptación de la *Poética* aristotélica con elementos de otras tradiciones (retórica, horaciana, helenística y gramatical). Resaltamos los aspectos destacados por el autor que afectan a la teoría de la tragedia sea por fidelidad

al filósofo griego, por propia iniciativa, o llevado por los gustos de su época: – importancia del deleite como fin de la poesía; – utilidad social como oficio del poeta; – en cuanto al objeto de la imitación, el poeta trágico mejora el modelo, mediante imitaciones de varones gravísimos, causando así admiración, que se traduce en el deleite del auditorio; – según el modo de imitación, inspirándose directa o indirectamente en el gramático Diomedes, Pinciano distingue tres especies poéticas: poema común, activo (al que pertenecen tragedias y comedias) y enarrativo, propio de la ditirámica o zarabanda; – según los medios o instrumentos de imitación se originan cuatro géneros grandes y principales a los que se reducen los demás: épica, tragedia, comedia y ditirámica; – el metro, sin ser esencial a la poesía, sirve para ornato y deleite, y ajustarse al metro es motivo de perfección del poema; – en el tratamiento de la fábula sobresale el principio de verosimilitud, sin que se identifique con la verdad; – la acción, el argumento o cuerpo de la fábula es sustancial a la tragedia, pudiendo la fábula tener diversas acciones, pero sólo una principal; – los episodios son añadiduras, que pueden agregarse o quitarse, y deben ser breves; sin ser parte esencial de la tragedia, son necesarios, puesto que intervienen, a voluntad de poeta, en la construcción de la trama y distinguen dos obras basadas en un mismo argumento; el poeta puede inventar los episodios pero éstos deben ser apropiados y bien aplicados a la obra; – sin agnición, que el autor pondera encarecidamente, la tragedia, comedia o poema épico no logran deleite; – la fábula simple en la que se produce un tránsito de felicidad a infelicidad, o al contrario, es la más apropiada para la tragedia; – en cuanto a su amplitud, la fábula debe de ser lo suficientemente extensa para que tenga claridad y sea comprensible; hechas para su representación, comedias y tragedias no pueden ser demasiado largas, como le ocurre a *La Celestina*; la duración de la representación, justa para entretener al auditorio sin cansarlo: no más de tres horas; la duración de los acontecimientos, un día, porque así deleitan o duelen más las obras, aunque el autor admite sin censura tres días para la comedia y cinco días para la tragedia; – la variedad de la fábula se debe a los episodios, que ayudan a conseguir el deleite; – en la épica y en la tragedia, los acontecimientos imitados han de ser capaces de perturbar el ánimo (provocando los efectos propios), y de aquietarlo, a fin de que perdure en él la enseñanza transmitida; en las fábulas cómicas y ditirámicas, igual, aunque la perturbación viene de la alegría y la risa; la tragedia también puede conseguir su efecto mediante la lectura; – la fábula ha de provocar admiración; si se acude a un argumento tomado de la tradición, hay que rodearlo de episodios raros y novedosos; la acción



principal puede ser inventada y ensanchada con episodios, y en este caso admira y deleita mucho más; la admiración no puede rebosar la similitud; ésta es el alma y forma de la poética, y sobre todo necesaria en las obras dramáticas que se representan, ya que su imitación entra por el ojo y la falta de verosimilitud es más manifiesta; – necesidad de verosimilitud en la creación de los caracteres, que Pinciano detalla acudiendo a fuentes ajenas a la *Poética*, aludiendo también al principio del decoro; – gran atención a la construcción de la fábula, es decir, al planteamiento, que debe comenzar no desde fuera, y sobre todo al nudo y desenlace, recomendando en las obras dramáticas estrechar el nudo y desanudar una sola vez al final, lo que causa el mayor deleite; el uso del *deus ex machina* resta verosimilitud; las cuatro partes de la fábula, tres para el nudo y una para el desenlace; –especial atención a la moción de pasiones y a su funcionamiento como correctivo de excesos; atención a dos especies de tragedia: la patética, la mejor, que deleita más cuando mayores sean el terror y la compasión; la tragedia morata, más útil pero de menor pureza trágica; clasificación de las personas ante las pasiones, desde el punto de vista activo y pasivo; ejecutar la acción sin conocer al otro y reconocerlo después es la manera más trágica y deleitosa: –inventar el argumento, mejor que acudir a la tradición; lo segundo en importancia, los caracteres, aunque sin ellos puede haber tragedia; la bondad de los caracteres consiste en que se premie al bueno y se castigue al malo, como en la morata; para ilustrar las cualidades acude a Horacio; –el lenguaje debe ser agradable y elevado; la tragedia debe estar en verso, la variedad de metros concuerda con los antiguos; –la sentencia o pensamiento, vinculada más a la retórica, ya que se relaciona con los afectos y pasiones; –atención al coro en cuanto a contenido, y a las distintas divisiones de la tragedia; fragmentación en cinco actos, que sirven para variar la acción y se relaciona con otras divisiones estructurales; referencias a las escenas; –en el desarrollo de la *elocutio* acude a la autoridad de Horacio; modificación de los vocablos, en el cuerpo o en el significado: tratamiento de los tropos; tratamiento de la oración y su clasificación retórica; – cualidades de la frasis poética, *emendada*, *clara* y *ornada*; tratamiento de los tres estilos principales y sus rasgos anejos; –definición de conceptos y sus especies; – adecuación de los metros a los personajes de la tragedia y a sus partes estructurales; – definición de la comedia, abarcando todas las diferencias que los teóricos han establecido entre ella y la tragedia (siete en total), indicando que o están contenidas en su definición, o no son realmente diferencias; –semejanzas y diferencias entre tragedia y épica: entre las primeras, ambas se proponen la extirpación de las pasiones por el

miedo y la compasión; en cuanto a las diferencias accidentales, un poema épico es frente a la tragedia un envoltorio de tragedias.

La teoría dramática experimenta un sensible crecimiento cuantitativo en el siglo XVII. Sin abandonar el impulso de los antiguos, la tragedia, grata sólo para minorías, se aleja del patrón aristotélico, aproximándose al retórico y a Séneca. Comparte con la comedia algunos rasgos, aunque para el modelo clásico se mantiene la inconveniencia de mezclar lo trágico con lo cómico, la exigencia de competentes conocimientos técnicos, la verosimilitud del argumento, la imitación de lo natural, la búsqueda de admiración y deleite en los espectadores. Se refuerza la autoridad de Horacio, insistiéndose en el decoro como norma general.

También los teóricos reflejan el triunfo de lo nuevo al gusto nacional, en un intento de difícil compromiso. Con fuerte influjo italiano, se produce la reacción clasicista de Cascales, apoyada en Aristóteles y Horacio. Se insiste en la importancia de la fábula, la mimesis, la verosimilitud, pero se prefiere lo realmente acaecido a la ficción, aunque es tarea del arte suplir toda falta de verosimilitud de lo real. Los episodios, adecuadamente aplicados a la fábula, no pueden separarse de ella sin alterar la obra. La propiedad de los caracteres es tratada estrictamente, con el apoyo de la retórica. En la *elocutio* se usan las fuentes habituales, y en la métrica se estudian las formas tradicionales y las italianas. En el apartado que Cascales dedica a la tragedia como uno de los cuatro géneros poéticos mayores, la doctrina sigue a sus modelos, manteniéndose sin embargo constantes anteriores: se aplican a la poesía en general rasgos que pertenecen a la tragedia, cuyo lenguaje se caracteriza como "suave". El tratadista admite para la tragedia un final feliz y alegre, en coherencia con sus fuentes italianas; pero se resiste a otras mezclas y contaminaciones, que tacha de "hermafroditos", y se obstina en una discusión de nombres. Achaca la falta de calidad en la escena al desconocimiento del arte. La estructuración de la fábula sigue siendo importante, con especial atención al nudo y desenlace, y a su división, que el teórico considera que puede ser varia, admitiendo la división en tres jornadas como propia de su tiempo, con la autoridad de Cicerón. A la manera de Horacio mantiene el papel del coro como un personaje más y en relación con la acción. Con respecto a la unidad de tiempo, es bastante conciliador, intentando conjugar afirmaciones aristotélicas con la práctica contemporánea.

La obra de González de Salas se reduce, en muchos aspectos, a un comentario de la *Poética* de Aristóteles. Estudia el principio de imitación relacionando la pintura con la

poesía pero en su interpretación se aleja del Estagirita; la tragedia ha de imitar acción severa; la fábula puede ser simple y compuesta; la estructura de la tragedia debe tener principio, medio y fin; es preferible lo verosímil a lo verdadero y necesario; admite la tragedia con dos mudanzas; la acción trágica debe ocurrir entre personas amigas; la fábula debe constar de conexión y solución; hay cuatro especies de tragedias: simple, compuesta, patética y moral; la exornación moral es menos importante que la fábula; concibe la sentencia como una universal consideración del lenguaje, pero que sirve para adornar la tragedia; la elocución trágica ha de ser grande y adornada con grave decoro; para conseguir deleitar al oyente es necesario, frente a la lengua barroca, la perspicuidad.

La singularidad de Cristóbal de Virués destaca de modo especial en el panorama literario de su época por haber elegido el género trágico para el cultivo de la poesía dramática. En la tragedia que hemos analizado, *Elisa Dido*, se expresa claramente la intención del autor de hacer una obra "conforme al arte antiguo", diferente en su concepción, por tanto, de otros tipos de piezas teatrales pertenecientes al teatro abierto que gozaban cada vez más del aplauso del gran público. Por ello, la obra nos ha parecido adecuada para verificar el concepto de tragedia clásica a que se atuvo el dramaturgo y emplearlo como referencia para su tiempo y para el género.

El autor respeta el principio de imitación, al relatar la historia de la reina cartaginesa Dido basándose en la versión de *Las historias filípicas* de Pompeyo Trogo, extractadas por Justino en el siglo III d. C., y tomando de la *Eneida* sólo algunos elementos secundarios. La fábula se atiene a la unidad de acción, que gira en torno a una acción principal, la reacción de la reina ante la petición de matrimonio recibida del rey Yarbás. Los episodios son apropiados a la acción principal, pero sólo algunos de ellos son breves. La tragedia es una acción entera y completa, puesto que consta de principio, medio y fin, es decir de planteamiento, nudo y desenlace. Se trata de una fábula compleja, con la presencia de agnición y peripecia. El lance patético se produce entre personas amigas y se resuelve de uno de los cuatro modos establecidos por el Estagirita, si bien no el mejor de ellos. Dido se ajusta al prototipo de personaje moralmente intermedio, puesto que el conflicto trágico tiene origen en un yerro suyo: querer mantener por encima de todo la promesa de castidad hecha al espectro de su marido. El metro empleado, el endecasílabo, es apropiado a las situaciones de la trama. El autor establece generalmente una relación entre la condición social o cultural de los personajes y el verso en que se expresan; el verso es noble y los personajes son reyes y

cortesanos. El carácter de Dido y de los otros personajes, en líneas generales, está bien delineado, con propiedad y coherencia. Se excluyen completamente los elementos cómicos. Los aspectos vinculados al pensamiento surgen de la propia fábula, en relación con la acción. La obra suscita compasión, que procede del desarrollo de la acción.

La huella horaciana se concreta en ciertos aspectos, de los que destacamos la utilización del lenguaje figurado, el trazado de los caracteres, la unidad y coherencia de la fábula en la división de la obra en cinco actos.

La influencia de Séneca se evidencia también en otros rasgos. La presencia del coro concebido como recurso para proclamar reflexiones y principios morales, si bien su contenido está estrechamente vinculado con el acto que cierra. Presencia de largos monólogos. Intensificación del efecto de terror, si se considera que realmente los espectadores contemplan el cadáver de Dido. Referencias a la debilidad del ser humano, que intensifica el sentimiento de compasión. Gusto por la frase interrogativa y exclamativa, aunque este rasgo también se encuentran el teatro helénico.

El teatro de Rojas Zorrilla se inscribe dentro de los presupuestos de nuestra dramaturgia barroca, en la línea establecida por Lope y sus seguidores para la comedia nueva, aunque se inscribe dentro de la tendencia calderoniana, con afán de renovación. Se conoce generalmente que en sus dramas, para nosotros tragedias, hay novedades que afectan a la temática y al tratamiento de los personajes que lo aproximan al ideal trágico. Sin embargo el autor no sigue en puridad los preceptos clásicos ni tiene la intención de aplicar las normas aristotélicas. En consecuencia, no acierta a elaborar episodios breves; encontramos una estructura más abierta que en la tragedia de Virués; no se respetan las unidades de tiempo y lugar. No hay coro. Mezcla en cierta manera lo cómico. Todo ello es impensable en una auténtica tragedia clásica.

A pesar de todo ello, el dramaturgo acierta en el tratamiento que hace de este tema de la historia legendaria de la antigua Roma, ya que, siendo el argumento conocido a la audiencia, es capaz de crear tensión dramática y retrasar el conflicto entre Sexto y Lucrecia; éstos no se reúnen hasta la última escena de la jornada segunda, aunque el clima del inevitable desenlace trágico se percibe en el ambiente desde el principio, anunciado por fatales presagios. El momento trágico está resuelto con ejemplar sobriedad, sin truculencias exacerbadas por los recursos retóricos ni torrencial abundancia lírica. El proceso de la acción progresa gradualmente y los caracteres están

trazados con acierto. Un prudente gusto sentencioso, de impronta senequiana, enriquece y presta gravedad a numerosos pasajes.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES Y EDICIONES DE TEXTOS

ANÓNIMO, *Sobre lo sublime*, Texto, introducción, traducción y notas de J. ALSINA CLOTA, BARCELONA, Ed. Bosch, 1997.

ARGENSOLA, L. L. DE, *Memorial dirigido a Felipe II contra la representación de las comedias*, en *Obras sueltas... Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid 1889.

ARGENSOLA, L. L. DE, *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*. Edición, prólogo y notas por J. M. BLECUA, 2 vols. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C., 1950-1951.

ARISTÓFANES, *Comedias. I Los Acarnienses - Los caballeros*, Introducción, traducción y notas de L. GIL FERNÁNDEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2007).

ARISTÓFANES, *Las nubes, Las ranas, Pluto*, E. de F. RODRÍGUEZ ADRADOS y J. RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Madrid, Ed. Cátedra, 2001.

ARISTÓFANES, *Las ranas*. Introducción, comentario y traducción por I. GARCÍA LÓPEZ, Murcia, Universidad, 1993.

ARISTÓFANES, *Teatro completo*, Traducción de F. BARAÍBAR, Madrid, Ed. Hernando, 1984.

ARISTÓTELES, *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano por ... GOYA Y MUNIAIN*, Madrid 1798 (4ª ed., Madrid 1970).

ARISTÓTELES, *Poética. Tradução, Prefacio, Introdução, Comentário e Apêndices de E. DE SOUSA*, Porto Alegre 1966.

ARISTÓTELES, *Aristotle. Poetics. Translated, with an Introduction and Notes*, by G. F. ELSE, Ann Arbor 1967.

ARISTÓTELES, *Aristotele. La Poetica, a cura di M. PITTAU, Palermo 1972, a. l.*

ARISTÓTELES, ... *Poética*, Ed. trilingüe por V. GARCÍA YEBRA, Madrid, Ed. Gredos, 1974 (reimp.1992).

ARISTÓTELES, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de A. LÓPEZ EIRE y Epílogo de J. J. MURPHY. Madrid, Ed. Istmo, 2002.

ARISTÓTELES, *Retórica* Introducción, traducción y notas por Q. RACIONERO, Madrid, Ed. Gredos, 1990 (reimp.1994).

CARVALLO, L. A. DE, *Cisne de Apolo*, 2vols. Edición de A. PORQUERAS MAYO, Madrid, Ed. Aldus, 1958.

CASCALES, F., *Tablas Poéticas*, Murcia, en casa de Luis Berós, 1634.

CASCALES, F., *Tablas Poeticas...Añadese en esta II. impresión: Epístola Q. HORATII FLACCI De Arte Poetica in methodum redacta, versibus horatianis stantibus...*, En Madrid, por D. A. DE SANCHA, 1779.

CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, Obras Completas, 2vols. Madrid, Ed. Aguilar, 1970.

CERVANTES, M. DE, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* 2 vols. Edición de J. JAY ALLEN, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

CICERÓN, M. *Tvlli Ciceronis Rhetorica. Recognovit... A. S. WILKINS...T. I libros de oratore tres continens*, Oxford University Press, 1902 (reimp. 1989).

COTARELO, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil, Universidad de Granada, 1997.

CUEVA, J. DE LA, *Ejemplar poético, Sevilla 1606; Egemplar poetico. Arte poetica española. Inédita*. Edición de J. J. LÓPEZ DE SEDANO, en el *Parnaso Español*, vol. VIII, Madrid 1774, pp. 1-68.

DEMETRIO, *A Greek Critic: Demetrius on Style...* G. M. A. GRUBE, Toronto 1961.

DEMETRIO, *Demetrius on Style...* W. RHYS ROBERT, Cambridge 1902.

DEMETRIO, *Sobre el estilo. 'LONGINO', Sobre lo sublime*, Introducción, traducción y notas de J. GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1979.

DÍAZ RENGIFO, J., *Arte poética española*, Salamanca 1592. Existe una facsímil de la 2ª ed. (Madrid 1606) hecha por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1977.

DIOMEDES, *Artis grammaticae Libri III: Grammatici Latini ex recensione H. Keilii I*, Hildesheim, G. Holms, 1961.

DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma II*, Libros IV-VI Traducción y notas de A. ALONSO y C. SECO, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2007).

DIONISIO DE HALICARNASO, *La composición literaria*, Traducción, notas e introducción de V. BECARES BOTAS, Salamanca 1983.

DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición estilística*. Introducción, traducción y notas de J. PALLÍ BONET, Barcelona 1991.

DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria. Sobre Dinarco. Primera carta a Ameo. Carta a Pompeyo Gémino. Segunda carta a Ameo*, ed. de G. GALÁN VIOQUE y M. A. MÁRQUEZ GUERRERO, Madrid, Ed. Gredos, 2001.

ESQUILO, *Tragedias. Los Persas – Los siete contra Tebas – Las Suplicantes – Agamenón – Las coéforas – Las Euménides – Prometeo – Encadenado*. Introducción general de M. FERNÁNDEZ-GALIANO, traducción y notas de B. PEREA MORALES, Madrid, Ed. Gredos, 1986 (reimp. 1993).

EURÍPIDES, *Tragedias I. El Cíclope – Alcestris – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómana – Hécuba*. Introducción, traducción y notas sw A. MEDINA GONZÁLEZ, J. A. LÓPEZ FÉREZ, Madrid, Ed. Gredos, 1977 (reimp. 1991).

EURÍPIDES, *Tragedias II, Suplicantes - Heracles – Ion – Las troyanas – Electra – Ifigenia entre los taurus*, Introducción, traducción y notas de J. L. CALVO MARTÍNEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1978 (reimp. 1995).

GONZÁLEZ DE SALAS, J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua...*, Ed. y estudio preliminar de L. SÁNCHEZ LAILLA, 2 vols. Berlín, Ed. Reichenberger Kassel, 2003.

HERMÓGENES, *Sobre las formas de estilo*, Introducción, traducción y notas de C. RUÍZ MONTERO, Madrid, Ed. Gredos, 1993.

HESÍODO, *Obras y Fragmentos, Teogonia*, ed. de A. PÉREZ JIMÉNEZ, A. MARTÍNEZ DÍAZ, Madrid, Ed. Gredos, 2006.

HOMERO, *Iliada*, Introducción, traducción y notas de E. CRESPO. Índice onomástico de M. CUESTA. Revisión de C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2006).

HOMERO, *Odisea*, Traducción de J. M. PABÓN. Índice onomástico de Ó. MARTÍNEZ. Introducción y revisión de C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2006).

HORACIO, *Arte Poética...*R. M. ROSADO FERNÁNDES, Lisboa 1984.

HORACIO, *Horace. Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, Ed. N. RUDD, Cambridge 1989.

HORACIO, *Arte Poética*. Estudio, traducción y comentarios de M. MAÑAS NÚÑEZ, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.

JUSTINO, *Epítome de las “Historias Filípicas” de Pompeyo Trogo. Prólogos, POMPEYO TROGO, Fragmentos*, Introducción y traducción de J. CASTRO SÁNCHEZ, Madrid, Ed. Gredos, 1995.

LIVIO, T., *Historia de Roma desde su fundación, Libros I-III* Introducción general de A. FONTÁN. Traducción y notas de J. A. VILLAR VIDAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2008).



LONGINO, *Sobre lo Sublime*, Introducción, traducción y notas de J. GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Ed. Gredos 1979.

LOPE DE VEGA, F., *Laurel de Apolo*, Ed. de L. GUARNER, Madrid, s. a.

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poética*, ed. J. RICO VERDÚ, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro 1998.

OVIDIO, *Amores y Arte de amar*, Ed. de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, Madrid Ed. Gredos, 2001.

PLATÓN, *Diálogos, Apología de Sócrates*, ed. de F. LISI y J. CALONGE, E. LLEDÓ y C. GARCÍA GUAL, Madrid, Ed. Gredos, 1982, (reimp. 2000).

PLATÓN, *Diálogos, Fedro*, ed. de C. GARCÍA GUAL, M. MARTÍNEZ, E. LLEDÓ, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2000).

PLATÓN, *Filebo, Timeo, Critias*, ed. de M<sup>a</sup> DURÁN, F. LISI, Madrid, Ed. Gredos, 1982 (reimp. 2000).

QUINTILIANO, M. F.,... *Institutionis Oratoriae Libri XII ... Sobre la formación del orador Doce Libros ...* Traducción y comentarios: A. ORTEGA CARMONA ... 5 vols, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1997.

REY DE ARTIEDA, A., *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, por Ángelo Tauanno, 1605.

*Rhetorica ad Herennium*, Traducción, introducción y notas de J. F. ALCINA, Barcelona, Ed. Bosch, 1991.

ROBORTELLO, F., *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis de arte poetica Explicationes...* Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini, 1558, (Poetiken des Cinquecento, Manchen, W. Fink Verlag, 1968).

ROJAS ZORRILLA, F. DE, *Lucrecia y Tarquino*. Edited with an Introduction and Notes by R. R. MacCURDY... Albuquerque, University of New Mexico Press, 1963.

SÓFOCLES, *Tragedias, Áyax – Las Traquinias – Antígona – Edipo Rey – Electra – Filoctetes – Edipo en Colono*, Introducción de J. S. LASSO DE LA VEGA, traducción y notas de A. ALAMILLO, Madrid, Ed. Gredos, 1981 (reimp. 1998).

*Teatro Clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Edición y prólogo de T. FERRER VALLS, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

VIRGILIO, *Eneida*, Introducción de J. L. VIDAL. Traducción y notas de J. DE ECHAVE-SUSTAETA, Madrid, Ed. Gredos, 2008.

VIRUÉS, Cristóbal De, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Madrid, Ed. Cátedra, 2003.

## II. ESTUDIOS

ALSINA, J., *Teoría literaria griega*, Madrid 1991.

ÁLVAREZ SELLERS, M. R., «Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro», en *Poética y teatro...*, pp. 149-228.

BLÚHER, R. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Ed. Gredos, 1983.

BREMER, J. M., *Hamartia*, Ámsterdam 1969.

BRINK, C. O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963.

CAMARERO BENITO, A., “Teoría del Decorum en el Ars Poética de Horacio”, *Helmantica* 124-126 (1990) 247-280.

CANAVAGGIO, J., «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *Literatura en la época del emperador*, Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII), Salamanca, 1988, pp. 181-195.

CORREA, P., “La huella de Horacio en el Ejemplar Poético de Juan de la Cueva”, en *Retórica, poética y géneros literarios*, ed. de J. A. SÁNCHEZ MARÍN-M. N. MUÑOZ MARTÍN, Granada, Universidad, 2004, pp. 489-523.

CRAWFORD, J. P. W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia 1922.

DAWE, R. D., “Some Reflections on Ate and Hamartia” *HSCP* 72 (1967) 89-123.

DE MIGUEL MORA, C., «La comparación oratoria/poesía en el *De poeta* de Minturno», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico II. 2. Homenaje al profesor Luis Gil*, J. M. MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA, L. CHARLO BREA (eds.), Cádiz, Universidad, 1997, pp. 855-864.

DE MIGUEL MORA, C., “La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno”, en J. LUQUE MORENO-P. R. DIAZ Y DIAZ (eds.), *Estudios de métrica latina II*, Granada, Ed. Universidad, 1999, pp. 617-632.

DE MIGUEL MORA, C., «El *de oratore* de Cicerón como fuente del *De poeta* de Minturno», en *Actas do Congresso...* Coord.: J. RIBEIRO FERREIRA, II, Porto, Fund. eng. António de Almeida, 2000, p. 645-654.

DE MIGUEL MORA, C., “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*”, *Ágora* (2004) 7-26.

DEARDEN, C. W., *The stage of Aristophanes*, London 1976.

DÍAZ REGAÑÓN, J. M<sup>a</sup>., *Los trágicos griegos en España*. (Anales de la Universidad de Valencia) Valencia 1955-56, vol. XXIX, cuaderno III.

DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Ed. Taurus, 1990.

ELSE, G. F., *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge 1963.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Orígenes del teatro español*. Con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX, Buenos Aires, J. A. Pibernus 1946.

FIALHO, M. DO, C., «A retórica na tragédia grega: horizonte político da sua utilização dramática» en *Actas del II Congreso Internacional de LOGO I*, Salamanca, 1998, pp. 185-190.

FIALHO, M. DO, C., «Crise do poder e perversão da retórica no teatro de Eurípides» *Revista de História das Ideias* 26 (2005) 47-70.

FIALHO, M. DO, C., “Horacio: Ética e *Ars Poetica*”, en *Horacio e a sua perenidade*. M. H. da ROCHA PEREIRA, J. RIBEIRO FERREIRA, F. de OLIVEIRA (coords.), Coimbra, Universidade, 2010, pp. 123-136.

FORTENBAUCH, W., “Aristotle's Rhetoric on emotions”, *Arch. Gesch. Philos.* 52 (1970) 40-7.

FORTENBAUCH, W., *Aristotle on Emotions: A contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethic*, Londres 1975.

FUENTES GONZÁLEZ, P. P., “Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función” *Florentia Iliberritana* 18 (2007) 27-67.

GARCÍA BERRIO, A., “La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las *Tablas Poéticas* de Cascales”, *Studi e problemi di critica textuelle* 7 (1973) 136-160.

GARCÍA BERRIO, A., *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tónica horaciana en Europa*, Madrid 1977.

GARCÍA BERRIO, A., *Formación de la teoría literaria moderna II: Teoría poética del siglo de oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

GARCÍA GALIANO, Á., *La imitación poética en el renacimiento*, Kassel, Reichenberger 1992.

GARCÍA SORIANO, J., *El teatro Universitario y humanístico en España*, Toledo 1945.

GARDINER, H., “The Psychology of affections in Plato and Aristotle”, *Philos. Rev.* 28 (1919) 1-26.

- GIL, L., *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.
- GOLDEN, L., “Hamartia, Ate and Oedipus” *CW* 72 (1978) 3-12.
- GRUBE, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, London 1965.
- GUERRIERI CROCETTI, C., *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Turín 1936.
- HARRIOTT, R. M., “The function of the Euripides scene in Aristophanes Acharnians”, *G & R. second series*, 29 (1982) 35-41.
- HERMENEGILDO, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.
- HERMENEGILDO, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1961.
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Ed. Planeta, 1973.
- HERMENEGILDO, A., “La tragedia española en el último tercio del siglo XVI”, en *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de F. Rico II. F. López Estrada. *Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona. Ed. Crítica, 1980, pp. 582-586.
- HERMENEGILDO, A., *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Ed. Júcar, 1994.
- HERRICK, M. T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1950.
- KOLLER, H., *Die Mimesis in der Antike*, Berna 1954.
- LESKY, A., *La tragedia griega*. Presentación de J. PÓRTULAS. Traducción de J. GODÓ COSTA revisada por M. CAMPS, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., “Dido y su defensa en la literatura española”, *Revista de Filología Hispánica*, 4, 3 (1942) 209-252; 4, 4 (1942) 313-382.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975.
- LONGINO, *Longinus on sublimity...* D. A. RUSSELL, Oxford 1965.
- LÓPEZ A., “Apuntes sobre la personificación poética de los géneros literarios en la Roma Clásica”, en *Retórica. Poética y Géneros Literarios*, Granada, Universidad, 2004, pp. 125-137.
- LÓPEZ DE RUEDA, J., “Joseph Antonio de Salas, un filólogo clásico, amigo de Quevedo”, en *Tres grandes humanistas españoles*, Madrid 1976, pp. 37-62.

LÓPEZ EIRE, A., “Homero y la poética”, *Genethliakon Isidorianum*, Salamanca 1975, pp. 311-32.

LÓPEZ EIRE, A., *Los orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad, 1997.

LÓPEZ EIRE, A., “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica” en *Retórica, Poética y Géneros Literarios*, J. A.SÁNCHEZ MARÍN, M. N. MUÑOZ MARTÍN, eds. Granada, Universidad, 2004, pp. 11-37.

LÓPEZ GRIGERA, L., “Quintiliano y la selección estilística en el Renacimiento español”, en *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica I*. Actas del Congreso Internacional...: XIX Centenario de la *Institutio Oratoria*. Eds: T. Albadalejo, E. del Río, J. A. Caballero..., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 185-201.

LUCAS, D. W., “Pity, Terror and Peripeteia” *CQ* 12 (1962) 52-60.

MacCURDY, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, University of New Mexico, Albuquerque 1958.

MacCURDY, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, 1968.

MANIERI, A., “Pittura e poesia in Hor., *Ars poet.* 361-365, *Qucc* 47 (1994) 105-114.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Horacio en España*, en *Obras Completas*. Bibliografía hispano-latina clásica VI, Santander 1951.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España II*, Madrid, C.S.I.C. 1962.

MERIMÉE, H., *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII e siècle*, Toulouse 1913.

MERIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Inst. Alfons el Magnànim, 1985, 2vols.

MOYA, F., “Salas, un humanista al trabajo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, II, 2, Homenaje al profesor Luis Gil*, Alcañiz-Cádiz, 1997, pp. 455-478.

MOYA, F.-A. MORALES “González de Salas, traductor de Horacio”, *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar “Teoría y práctica de la traducción”*, Cádiz 1994, pp. 427-444.

MUÑOZ MARTÍN, M. N., “The Birth of the Tragedy according to J. C. Scaliger’s Poetics”, *Ágora. Estudios classicos em debate* 13 (2011) pp. 97-109.

NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro. Versión española de A. SOLE-LERIS, London, Tamesis Books Limited 1974.

- PATTERSON, A., *Hermógenes and the Renaissance*, Princeton 1970.
- 'Pectora mulcet'. *Estudios de Retórica y Oratoria latinas II*. T. Arcos Pereira, J. Fernández López, F. Moya del Baño, eds. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- PÉREZ PASTOR, J. L., "La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poetica* de Horacio", *Criticón* 86 (2002) pp. 21-39.
- PINEDA, V., *La imitación como arte literario en el siglo XVI español* (con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de S. Fox Morcillo) Sevilla, 1994.
- PIÑERO, F., "Traducciones españolas del tratado 'Sobre lo sublime' ", *Estudios Clásicos* 66-67 (1972) 247-62.
- POCIÑA, A., "Caracterización de los géneros teatrales por los latinos", *Emerita* 42 (1974) 409-47.
- POCIÑA, A., "Aspectos fundamentales de la tragedia latina", en *El teatre grec i romà*. VIII e Simposi. Reus... 1985, Barcelona, SEEC, 1986, pp. 23-41.
- POCIÑA, A., "La comedia latina: definición, clases, nacimiento", en *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 1-26.
- POCIÑA, A., *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid 1988. *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Estudios publicados bajo la dirección de M. J. VEGA... Seminario de Poética Europea del Renacimiento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Mirabel Ed. 2004.
- POCIÑA, A., "Cicerón como espectador y crítico teatral", *Veleia* 23 (2006) 219-246.
- PORQUERAS MAYO, A., *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, 1986.
- RICO VERDÚ, J., *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid 1973.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid 1962.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., "El Banquete platónico y la teoría del teatro", *Emérita* 37 (1969) 1-28.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- SAÏD, S., *La faute tragique*, París 1978.
- SÁNCHEZ ESCRIBABO, F., -PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, 1995.

SÁNCHEZ MARÍN, J. A.-MUÑOZ MARTÍN, M. N. “La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*. 9. 1. Júlio César Escalígero (2007) 99-145.

SAQUERO SUAREZ-SOMONTE, P.-GONZÁLEZ ROLÁN, T., «Actitudes renacentistas en Castilla durante el siglo XV: la correspondencia entre Alfonso de Cartagena y Pier Cándido Decembrio», *CFC. Estudios latinos* 1 (1991) 195-232.

SAQUERO SUAREZ-SOMONTE, P.-GONZÁLEZ ROLÁN, T., «Un importante texto político y literario de finales del siglo XV todavía inédito: la Epístola consolatoria a los Reyes Católicos del extremeño Bernardo López de Carvajal (prologada y traducida al latín por García de Bovadilla)», *CFC. Estudios latinos* 17 (1999) 247-277.

SAQUERO SUAREZ-SOMONTE, P.-GONZÁLEZ ROLÁN, T.- LÓPEZ FONSECA, A., *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV): bases conceptuales y bibliográficas*. Madrid 2002.

SAQUERO SUAREZ-SOMONTE, P.-GONZÁLEZ ROLÁN, T., «La primera huella de Plutarco latinizado en la Castilla de mediados de siglo XV: el tratado pedagógico de Rodrigo Sánchez de Arévalo», *Revista de estudios latinos* 7 (2007) 131-152.

SARGENT, C. V., *A study of the dramatic works of Cristóbal de Virués*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

SEGURA RAMOS, B., “La epístola a los Pisonos: (Hor., *Epist.* II 3)”, *Habis* 20 (1989), 111-25.

SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid 1962.

SIRERA, J. Ll., «Los trágicos valencianos», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III 1-2, Valencia, Universidad, 1981, pp.67-91.

SIRERA, J. Ll., “Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos”, en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 69-101.

SIRERA, J. Ll., «Cristóbal de Virués y su visión del poder», *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al rinascimento*, Roma 1988, pp. 275-300.

SORBOM, G., *Mimesis and Art*, Estocolmo 1966.

STINTON, F. C. W., “Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy” *CQ* 25 (1975) 221-54.

TAMBA-VEYNE, “Metaphore et comparaison selon Aristote” *REG* 92 (1979) 77ss.

VARA DONADO, J., “El enigma del origen de la tragedia” en *Ideas. Conflicto, drama y literatura en el mundo antiguo*. ed. LÓPEZ MOREDA, S. Ediciones Clásicas, Madrid 2003, pp. 291-301.

VEGA RAMOS, M<sup>a</sup>. J., *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.

VEGA, M<sup>a</sup> J., “El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento”, en *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*. Estudios publicados bajo la dirección de M.<sup>a</sup> J. Vega, con la colaboración de C. Mazzucato y C. Esteve... Seminario de Poética Europea del Renacimiento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004, pp. 63ss.

VEILLEUX-CORDEAUX, J., *La mujer española del siglo XVI y el teatro de Cristóbal de Virués*, tesis defendida en la Universidad de Montreal, Montreal 1976.

VERDENIUS, W. J., *Mimesis: Plato's doctrine of artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden 1972.

VITSE, M., “Notas sobre la tragedia áurea”, *Criticón* 23 (1983) 15-33.

VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIIe siècle*, Toulouse 1988.

WAHNÓN BENSUSAN, S., *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Prólogo de A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, Granada, Universidad, 1991.

WEIGER, J. G., *The Valencian Dramatist of Spanish Golden Age*, Boston 1976.

### III MANUALES, DICCIONARIOS Y OBRAS DE REFERENCIA

AGUIAR E SILVA, V. M. DE, *Teoría de la Literatura*. Versión española de V. GARCÍA YEBRA, Madrid, Ed. Gredos, 1972.

BALBÍN, R. DE, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1962.

BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII...* Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, 1860, (ed. facsímil: Madrid, Ed. Gredos, 1969.)

BOBES, C., *et alii*, *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Ed. Gredos, 1995.

COROMINAS, J. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1994.

COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de M. DE RIQUER, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1998.

DÍEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1949.



LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*. 3vols. Madrid, Ed. Gredos, 1975-1980.

LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1983.

MARTÍ GRAJALES, F., *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tip. de la «*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*» 1927.

PAGLIALUNGA, E., *Manual de teoría literaria clásica*, Mérida, Universidad de los Andes, 2001.

PFANDL, L., *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1992.

TICKNOR, M. G., *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia 4 vols. Madrid, Imp. de La Publicidad, 1851-1856.

VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española*, II, Barcelona 1947.

VILANOVA, A., “Preceptistas de los siglos XVI y XVII”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. G. DÍAZ PLAJA 3, Barcelona, Ed. Vergara, 1953, pp. 565-692.

## ÍNDICE

	Págs.
INTRODUCCIÓN .....	1
PRIMERA PARTE: TEORÍAS DE LA ANTIGÜEDAD SOBRE LA POESÍA Y LA TRAGEDIA.....	10
CAPÍTULO PRIMERO: IDEAS EN TORNO A LOS POETAS, LA POESÍA Y LA TRAGEDIA EN LOS ESCRITORES GRIEGOS .....	11
1. Introducción .....	11
2. Homero .....	12
3. Hesíodo .....	13
4. Platón .....	14
5. Aristófanes .....	20
CAPÍTULO SEGUNDO: TEORÍA DE LA TRAGEDIA. ARISTÓTELES .....	35
1. Los precedentes de la <i>Poética</i> .....	35
2. Corpus teórico aristotélico .....	38
2.1. Principios generales .....	38
2.2. Fábula, caracteres, pensamiento, elocución .....	44
3. Coro .....	105
4. Consejos a los poetas. Problemas críticos y soluciones .....	114
5. Teoría de la tragedia y Helenismo .....	122
CAPÍTULO TERCERO: TRATADOS TÉCNICOS POST-ARISTOTÉLICOS SOBRE EL ARTE LITERARIO: DEMETRIO, DIONISIO DE HALICARNASO, ANÓNIMO <i>SOBRE LO SUBLIME</i> Y HERMÓGENES .....	127
1. Demetrio .....	127
1.1. Estilo elevado .....	128
1.2. Estilo vigoroso .....	134
2. Dionisio de Halicarnaso .....	139
3. “Longino” .....	146
4. Hermógenes .....	168
4.1. Sobre la Dignidad y Grandeza del estilo .....	172
4.2. Sobre la Elegancia y la Belleza .....	187
4.3. Sobre el Carácter .....	191
4.4. Sobre la Habilidad .....	194
CAPÍTULO CUARTO: AD HERENNIUM Y CICERÓN .....	199
1. Ad Herennium .....	199
2. Cicerón .....	213

	Págs
CAPÍTULO QUINTO: EL <i>ARTE POÉTICA</i> DE HORACIO .....	229
1. Principios generales .....	229
1.1. Mímesis. Decorum. Géneros Poéticos .....	229
2. Acción, caracteres, elocución.....	236
2.1. Acción .....	236
2.2. Caracteres .....	242
2.3. Elocución .....	247
3. Coro .....	251
4. Consejos a los poetas .....	253
4.1. <i>Ars-ingenium</i> .....	253
4.2. <i>Prodesse-delectare</i> .....	255
4.3. El poeta ideal .....	258
 CAPÍTULO SEXTO: QUINTILIANO .....	 263
 CAPÍTULO SÉPTIMO: OTROS AUTORES LATINOS. LOS GRAMÁTICOS ....	 317
1. La tragedia en otros autores latinos .....	317
2. Los gramáticos .....	320
 CONCLUSIONES .....	 325
 SEGUNDA PARTE: TEORÍAS DRAMÁTICAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII..	 329
 CAPÍTULO OCTAVO: TEORÍA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVI .....	 331
1. Introducción .....	331
1.1. Retóricas. Traducciones de las poéticas de Aristóteles y de Horacio .....	331
1.2. Ideas poéticas en los creadores literario: Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués .....	336
2. Alonso López Pinciano .....	345
 CAPÍTULO NOVENO: TEORÍA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVII .....	 385
1. Introducción .....	385
1.1. El siglo XVII y la teoría dramática .....	385
1.2. Creadores literarios: Bartolomé Leonardo de Argensola, Miguel de Cervantes, Juan de la Cueva .....	386
2. Luis Alfonso de Carvallo .....	397
3. Francisco Cascales .....	399
4. Jusepe Antonio González de Salas .....	421
 CONCLUSIONES .....	 465

TERCERA PARTE: ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS TRAGEDIAS <i>ELISA DIDO</i> DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS Y <i>LUCRECIA Y TARQUINO</i> DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA .....	471
---	-----

CAPÍTULO DÉCIMO: APLICACIÓN DEL CORPUS TEÓRICO DE LA TRAGEDIA <i>ELISA DIDO</i> .....	473
1. Introducción .....	473
1.1. Datos biográficos y de formación de Cristóbal de Virués .....	473
2. Principios generales .....	475
2.1. Mímesis .....	475
3. Fábula, caracteres, pensamiento .....	728
3.1. Fábula .....	728
3.2. Caracteres .....	806
3.3. Pensamiento .....	827

CAPÍTULO UNDÉCIMO: APLICACIÓN DEL CORPUS TEÓRICO DE LA TRAGEDIA A <i>LUCRECIA Y TARQUINO</i> .....	843
---	-----

1. Introducción .....	843
1.1. Datos biográficos y de formación de Francisco de Rojas Zorrilla .....	843
2. Principios generales .....	846
2.1. Mímesis .....	846
3. Fábula, caracteres, pensamiento .....	994
3.1. Fábula .....	994
3.2. Caracteres .....	1048
3.3. Pensamiento .....	1064

CONCLUSIONES FINALES .....	1071
----------------------------	------

BIBLIOGRAFÍA .....	1079
--------------------	------