

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RECURSO DEL CONTRASTE EN LOS CONTENIDOS DE LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA

REYES NARCISO GARCÍA-PLATA
Universidad de Extremadura

En el Neoclasicismo las tragedias se convirtieron en una manifestación adecuada a una sociedad absolutista e ilustrada, pues ofrecían enormes posibilidades para la difusión de los intereses del sistema monárquico. En una época en la que existe un deseo de reformar los usos y comportamientos sociales, modificando la mentalidad colectiva a través de la educación, el teatro adquiere una gran importancia ya que permite utilizar el tradicional procedimiento de «enseñar deleitando» a un grupo mayoritario¹. De ahí que la mayoría de las composiciones se atenga a los esquemas previamente definidos en las preceptivas, en las que se alude a la mayoría de los constituyentes del género: desde el sometimiento a las tres unidades clásicas o la ca-

¹ G. Carnero, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», en *Anales de Literatura Española*, x, 1994, págs. 37-67. La intención moralizadora de este teatro se aprecia ya en la propia definición de la tragedia recogida en las preceptivas. Así, Luzán la define como *una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otra pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder*. (I. Luzán, *Poética*, ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pág. 433) y Montiano y Luyando como *«la imitación de una Acción heroica completa, a que concurren muchas personas en un mismo paraje, y en un mismo día; y que consiste su principal fin en formar o rectificar las costumbres, excitando el terror y la lástima»*. (A. Montiano y Luyando, *Discurso. Sobre las tragedias españolas*, 1, Madrid, Joseph de Orga, 1750.) Sobre la tragedia neoclásica, *vid.*, además, A. Mendoza Fillola, *La tragedia neoclásica española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1980 y «Aspectos de la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Filología*, vii, 1981, págs. 369-389; así como J. Cañas Murillo, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, xxv, 1, 1999 (en prensa).

racterización de los personajes atendiendo al decoro hasta el empleo del verso o determinados recursos como la anagnórisis, del mismo modo que se indica cuál debe ser el asunto de las tragedias. Y precisamente debido a que el género se concibe como un medio de difusión de los intereses ilustrados, los preceptistas recomiendan que el tema sea preferiblemente histórico con el objeto de facilitar el adoctrinamiento. Por ello los dramaturgos acudieron con frecuencia a los temas y personajes de la antigüedad: la historia bíblica o clásica, la historia antigua y medieval española, incluso la oriental o de países exóticos. El neoclásico se acercaba al material histórico en busca de lecciones para su presente; creía que los hechos se repetían y por ello consideraba que a través del aprendizaje de los errores cometidos en el pasado el hombre moderno podía subsanar los que surgían en su tiempo. La Historia, contemplada desde un distanciamiento temporal, constituía así una mera excusa para plantear un asunto de actualidad. En España la tragedia buscó en principio sus temas en la historia clásica, y posteriormente en la historia nacional. Los autores del siglo XVIII se acercan a nuestro pasado: Numancia, Guzmán el Bueno, Pelayo, Sancho García, Alfonso VIII..., personajes históricos fundamentales de la restauración de la España medieval, con la intención didáctica de descubrir los paralelismos más o menos explícitos que mantenían con la historia contemporánea². El argumento de la tragedia puede tomarse de la historia o ser fingido, lo que verdaderamente importa no es la ficción o la verdad de la fábula, sino la buena construcción de la misma. Los hechos históricos se subordinan a las finalidades estética y didáctica siempre dentro de los límites de la verosimilitud, por lo que los asuntos no deben corresponder al contexto espacio-temporal del espectador.

En cuanto a los contenidos propios del género trágico neoclásico es preciso señalar la existencia de ciertas convenciones literarias, de códigos que consisten en la acumulación de rasgos recurrentes y tópicos, y que aparecen para desarrollar un determinado tema. Se concede especial importancia a ciertos asuntos, siempre relacionados con la Historia, según establecen los preceptistas³, para proporcionar a las composiciones una validez didáctica y moral. Para ello los dramaturgos, a partir del suceso histórico seleccionado —que constituye la base argumental de la tragedia—, pueden recurrir a diversos temas que sirvan para introducir una serie de posturas acordes con la mentalidad ilustrada. Y debido precisamente al marcado carácter didáctico de estas composiciones, los contenidos más recurrentes son la patria y el honor, y en menor medida el amor y las relaciones paterno-filiales —siempre que estos últimos estén en función de los temas anteriores, considerados de mayor gravedad y por tanto más propios de la tragedia—.

² A. Mendoza Fillola, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *art. cit.*, pág. 386.

³ I. Luzán, *op. cit.*, pág. 455.

La forma de presentación de estos temas es siempre conflictiva y por este motivo el contraste se convierte en un recurso fundamental del género trágico. Generalmente son dos los elementos conceptuales que se oponen, y por este motivo su uso está estrechamente relacionado con el recurso de las oposiciones binarias; pero además se suelen dar a modo de conflictos internos de los personajes por lo que se relacionarían al mismo tiempo con el recurso de la introspección y servirían, por tanto, para caracterizar. Por otra parte, la mayoría de las veces los temas aparecen interrelacionados, por lo que resulta muy difícil sistematizar la presencia del recurso. No obstante, es posible establecer una serie de recurrencias que permiten un acercamiento más preciso al estudio del tratamiento, uso y función del contraste en las tragedias del siglo XVIII.

Para ello, es necesario establecer un *corpus* de obras encuadradas en los límites cronológicos comprendidos entre 1750, fecha de la publicación de la *Virginia* de Montiano, y los albores del Romanticismo. En este espacio de tiempo las piezas trágicas pretenden hacer popular el género a la vez que ofrecer una ideología acorde con los planteamientos ilustrados, por lo que las obras se convierten en verdaderos medios de propaganda política. A pesar de todo parece que no se logró esta intención debido a varias razones: sometimiento demasiado estricto a los modelos clásicos, primacía de los aspectos formales, inexistencia de una tradición, o la oposición de un público que estaba habituado a otro tipo de espectáculos⁴.

Para el análisis del recurso del contraste en el género trágico del siglo XVIII hemos seleccionado una serie de textos, de manera que nos proporcionen una idea bastante aproximada de su funcionamiento en el conjunto de obras que pertenecen a este período. El *corpus* manejado lo constituyen las siguientes tragedias:

1. *Virginia* (1750)⁵.
2. *Athaulpho* (1753)⁶.
3. *Lucrecia* (1763)⁷.
4. *Hormesinda* (1770)⁸.
5. *Guzmán el Bueno* (1777)⁹.

⁴ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 288.

⁵ A. Montiano y Luyando, *Virginia*, en *Discurso. Sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1750.

⁶ A. Montiano y Luyando, *Athaulpho*, en *Discurso II. Sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1753.

⁷ N. Fernández de Moratín, *Lucrecia*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Ribadeneira (BAE, 2), 1846, págs. 102-117.

⁸ N. Fernández de Moratín, *Hormesinda*, en *Obras de...*, *op. cit.*, págs. 85-101.

⁹ N. Fernández de Moratín, *Guzmán el Bueno*, en *Obras de...*, *op. cit.*, págs. 118-140.

6. *La muerte de Munuza (Pelayo)* (1769)¹⁰.
7. *Solaya o los circasianos* (1770)¹¹.
8. *Don Sancho García* (1770)¹².
9. *Numancia destruida* (1775)¹³.
10. *Raquel* (1778)¹⁴.
11. *Agamenón vengado* (1779)¹⁵.
12. *Xayra o La fe triunfante del amor y cetro* (1784)¹⁶.
13. *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla* (1788)¹⁷.
14. *Pítaco* (1792)¹⁸.
15. *Idomeneo* (1799)¹⁹.
16. *Pelayo* (1805)²⁰.
17. *La viuda de Padilla* (1814)²¹.
18. *Aben Humeya* (1830)²².
19. *La conjuración de Venecia* (1830)²³.

Una vez establecido el *corpus* que constituye nuestro objeto de análisis, podemos realizar un estudio del recurso del contraste, que como es sabido consiste en la oposición de ideas, pensamientos o expresiones, en la presentación de sucesos, temas, personajes... de manera que sus caracteres chocan entre sí. Como el resto de los recursos puede ser utilizado con distintas

¹⁰ Gaspar Melchor de Jovellanos, *La muerte de Munuza*, en *Obras completas*, I, ed. J. M. Caso González, Oviedo, Universidad de Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII (Colección de autores españoles del siglo XVIII), 1984, págs. 351-466.

¹¹ José Cadalso, *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 118), 1982.

¹² J. Cadalso, «Don Sancho García», en *Cuatro tragedias neoclásicas*, ed. J. Johnson, Salamanca, Ediciones Almar (Patio de Escuelas), 1981, págs. 171-231.

¹³ Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida*, ed. Rusell P. Sebold, Madrid, Anaya (Biblioteca Anaya, 94), 1971.

¹⁴ Vicente García de la Huerta, *Raquel*, ed. J., Fucilla, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 5), 1974.

¹⁵ V. García de la Huerta, *Agamenón vengado*, en *Raquel. Agamenón vengado*, ed. A. Cortina, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina (Austral, 684), 1947, págs. 95-164.

¹⁶ V. García de la Huerta, *Xayra o La fe triunfante del amor y cetro*, en *Obras poéticas*, tomo I, 2ª ed., Tragedias, suplemento al *Theatro Hespañol*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1786.

¹⁷ Ignacio García Malo, *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*, ed. G. Carnero, Madrid, Cátedra, (Letras Hispánicas, 412), 1996.

¹⁸ Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Pítaco*, en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. J. Johnson, Barcelona Bruguera, 1972, págs. 557-611.

¹⁹ N. Álvarez de Cienfuegos, *Idomeneo*, en *Cuatro tragedias neoclásicas*, *op. cit.*, págs. 233-300.

²⁰ Manuel José Quintana, *Pelayo*, en *Cuatro tragedias...*, *op. cit.*, págs. 301-360.

²¹ Francisco Martínez de la Rosa, *La viuda de Padilla*, en *Obras dramáticas*, ed. J. Sarrailh, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos), 1974, págs. 1-115.

²² F. Martínez de la Rosa, *Aben Humeya*, en *Obras dramáticas*, *op. cit.*, págs. 117-230.

²³ F. Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, en *Obras dramáticas*, *op. cit.*, págs. 231-345.

finalidades, si bien particularmente el contraste presenta una gran variedad debido a que no es una figura exclusivamente dramática. Ciñéndonos a lo más específicamente teatral podemos establecer una clasificación del recurso dependiendo de cuál sea la intención dominante del autor, sin olvidar que en la mayoría de las ocasiones se combinan varias funciones. Así, el contraste puede ser un recurso de acción, un medio de producir incidentes y generar conflictos; de personajes, si contribuye a la caracterización de los mismos; de contenidos, si se utiliza con la intención de plantear un tema desde varios puntos de vista; y, por último, podemos considerarlo como un recurso del didactismo, como un procedimiento para defender unas posturas y atacar otras, muchas veces con intención moralizadora. Además, el contraste se relaciona muy estrechamente con otros procedimientos dramáticos como el paralelismo, los enfrentamientos dialécticos, las oposiciones binarias, o la perspectiva múltiple.

A partir de estos principios generalizadores se puede efectuar un análisis más detenido del funcionamiento del contraste en el *corpus* de obras expuesto con anterioridad. Para ello, resulta imprescindible aludir a los principales temas de la tragedia española del siglo XVIII: el honor, el amor, las relaciones paterno-filiales, el deber y la obligación, la patria, el estado, la Fortuna... El planteamiento temático, como ya hemos señalado, es siempre conflictivo, los contenidos aparecen interrelacionados, generalmente de manera dual, con la intención de provocar en los personajes zozobras, dudas, desasosiegos... El protagonista ha de tomar una decisión que le causa dolor, si bien de ella se puede obtener una enseñanza moral. Se trata del bien colectivo frente al bien individual, de la defensa del deber frente al amor.

El mensaje que pretende transmitir la tragedia es la defensa de un determinado tipo de comportamiento social acorde con la ideología ilustrada. La tragedia, en un período de absolutismo y en una sociedad rígidamente jerárquica, alecciona al poderoso en el uso de la autoridad que su posición le confiere: es una responsabilidad tanto ética como social en la que únicamente la Razón sirve de freno al abuso de poder. Todo el afán de los neoclásicos fue reformar al hombre y a las instituciones que le dirigían la existencia²⁴. Se busca la corrección de los vicios morales encarnados en los personajes trágicos

«para que los reyes y los poderosos moderen y corrijan con este medio sus vicios y pasiones violentas, porque movidos a misericordia y lástima por la representación de casos atroces y lastimosos, es fuerza que templen en parte su crueldad, la ira, la ambición, y se inclinen a las virtudes opuestas a tales vicios, y que el temor y horror concebidos en el teatro los haga más cuerdos y

²⁴ Jerry L. Johnson, *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Bruguera, 1972, pág. 18.

menos desvanecidos en la próspera fortuna y más sufridos y constantes en la adversa»²⁵.

La obra dramática tenía que ser útil, y el tema, por la censura de un vicio o por la recomendación de una virtud, servía para proporcionar a la pieza un tono didáctico y un aire reformador, y para ello la obra tiene que ser verosímil²⁶. En la verosimilitud radica que el espectador se identifique con la obra dramática y por tanto el efecto didáctico que buscan los dramaturgos, de ahí la importancia del sometimiento a las reglas proporcionadas por los preceptistas.

El honor y la patria

Frente a lo que sucedía en el teatro barroco, en el Neoclasicismo se produce una evolución, pues el honor no responde ya a una concepción individualizada sino que se entiende en un sentido más amplio, como patrimonio de una colectividad. De ahí que sobre todo se incida en el honor familiar, o de la patria. Sin embargo, se sigue considerando como uno de los bienes más preciados del individuo, incluso por encima del amor o de la vida, y en esto coincide con la visión del honor proporcionada por el teatro del siglo anterior. Para los trágicos, fue un recurso más para completar la caracterización de los héroes ya que se concibe como una virtud de la aristocracia, entendida ésta en un sentido amplio. Los ilustrados confiaban en la renovación de ideas positivas de conducta para la regeneración de la Patria²⁷.

El honor se relaciona al mismo tiempo con otros temas como el amor para generar conflictos que impulsen la acción, de ahí nace la tensión argumental.

El amor

El tema del amor, en un sentido restringido —referido a las intrigas amorosas de una pareja—, no posee una especial incidencia en la tragedia neoclásica. Sólo aparece en la medida en que afecta a otros temas, fundamentalmente al honor y la patria. Así, concebido en un sentido más amplio —amor a la patria, a la familia...—, sí constituye un elemento de importancia. El contraste puede surgir al contraponer dos concepciones distintas

²⁵ I. Luzán, *op. cit.*, pág. 490.

²⁶ J.L. Johnson, *op. cit.*, pág. 19.

²⁷ A. Mendoza Fillola afirma: «el honor en la tragedia neoclásica fue una virtud de proyección social, con finalidad en el pueblo mismo; no fue sólo un concepto personalista que concluyera en la satisfacción del individuo, sino que el hombre concreto y su carácter fuera el medio para que ese honor le calificara y a la vez beneficiara a su pueblo, el que, a su vez, era susceptible de ser honrado por sus acciones» (art. cit., págs. 383-384).

del amor con la intención de generar conflictos y de ese modo desarrollar la acción, pero al mismo tiempo serviría para caracterizar personajes y apoyar el didactismo. Así, puede emplearse para contrastar el amor puro frente al amor interesado y deshonesto. Es lo que sucede en tragedias como *Lucrecia*, *Hormesinda*, *Virginia*, o *La muerte de Munuza*. Incluso puede llegar a presentar varias relaciones amorosas al mismo tiempo de las que una de ellas actúa como contrapunto de la otra, como sucede en *Ataulfo* en la que el amor puro y constante de Placidia y Ataulfo contrasta con la relación de interés de Rosmunda y Sigerico. Todos estos contrastes sirven para generar tensión y expectación, para complicar la trama y hacer que la acción avance e incluso para caracterizar personajes como sucede cuando se enfrentan los galanes o las damas que forman parte de un triángulo amoroso.

Junto a estas utilizaciones, podemos distinguir varias clases de contrastes, según enfrenten diversos tipos de honor, de amor, o bien de ambos.

Concepciones del honor

En primer lugar, cabe señalar la oposición *honor/honra* en aquellos casos en los que se mantiene la distinción procedente del teatro del Siglo de Oro: el honor como la forma de actuar de una persona, y la honra como la opinión que la sociedad tiene de la misma. Es lo que apreciamos en la *Lucrecia* de Moratín cuando la heroína mantiene su virtud y está dispuesta a conservar su honor dándose muerte y Tarquino le amenaza con manchar su honra infamándola:

LUCRECIA

No es en vano, ya está mi honor seguro.
 Este agudo puñal de acero puro,
 Que te quité, y en ti emplear no pude,
 Mi vida acabe y salve mi pureza.
 (...)

TARQUINO

...al venidero
 Tiempo dejar pretendes fama heroica;
 Pues no te ha de valer; serás infame
 Después de muerta; ya que de otro modo
 No puedo, he de vengarme de esta suerte,
 (...)
 Te he de acusar, y adúltera juzgada
 Para siempre serás en las historias,...²⁸

²⁸ Ed. cit., pág. 114.

También se establece el contraste entre las acciones propias del *honor* y aquellas otras que suponen un *deshonor*, los comportamientos impropios de la nobleza de sangre. Con términos similares lo hallamos en *Raquel* de García de la Huerta, en el personaje de Alfonso VIII, pues su actitud en el momento en que se desarrolla la tragedia, el enamoramiento de la judía Raquel y el descuido de sus obligaciones como monarca, supone una mancha en su honor que contrasta con su anterior fama. Así lo señalan sus vasallos, sobre todo Hernán García:

... Sí: para que Raquel atropellando
tus glorias, tus hazañas, tus conquistas,
tus timbres adquiridos y heredados,
oscureciese, Alfonso, tu memoria,
deshonrase tu nombre y tu reinado.

(...)

Advierte el deshonor que te resulta
del comercio tan torpe, y los estragos
que va causando en los cristianos pechos
del vil hebreo el peligroso trato²⁹.

Lo mismo sucede en la *Hormesinda* de Moratín, pues la actitud valerosa de Pelayo, excelente guerrero y defensor de la patria, se opone a la supuesta deshonor cometida por su hermana Hormesinda, actitud que, de ser cierta, constituiría un deshonor para su familia y su patria, como señala el propio Munuza:

Hormesinda, tu hermana, poco atenta
Al decoro y blasón de su prosapia,
Que a costa de peligros tú mantienes,
Frágil como mujer, de los desdenes
No se armó cual debiera: esto fue causa
De que (tu honor manchado) cometiese
El más torpe y vil de los deslices³⁰.

Frente a lo que ocurre en esta tragedia, en el *Pelayo* de Quintana sí que se considera un deshonor que Hormesinda esté enamorada de Munuza y se contrapone a su hermano, que también aquí se presenta como el gran defensor de los castellanos.

En estos casos es frecuente encontrar el contraste entre varios personajes que están unidos por un vínculo fraternal. También aparece en *Solaya o los circasianos* de Cadalso o en *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, de Gar-

²⁹ Ed. cit., págs. 64-65.

³⁰ Ed. cit., pág. 93.

cía Malo. En *Solaya* se distingue entre el honor familiar defendido por Casiro y Heraclio y el deshonor producido por Solaya. Esta oposición se hace especialmente evidente en el diálogo que mantienen los dos últimos en el acto primero, aunque es constante en toda la obra:

Si tanto de tu honor te has olvidado,
yo no me olvido; estoy acostumbrado
a despreciar los bienes que se adquieren
por medios bajos, que a lo noble hieren³¹.

Y en *Doña María Pacheco* sucede lo mismo, Doña María, por su actitud rebelde a la monarquía, origina el deshonor frente al honor familiar defendido por su hermano el Marqués de Mondéjar, leal al monarca. De ahí que éste repruebe continuamente su actitud:

¡Ay, hermana del alma!, no te espongas
a una muerte afrentosa, indigna y rea.
Mira la lealtad de nuestros padres
y el honor que te dieron por herencia.
(...)

Considera que manchas nuestra sangre
con acción tan inicua y tan proterva³².

En otras ocasiones no existe un vínculo familiar, pero contrastan igualmente ambas nociones. Resumiendo, podemos afirmar que el recurso del contraste se puede emplear tanto para distinguir los diferentes conceptos del honor y la honra, como para definir contenidos mediante la oposición establecida con situaciones que generan deshonor.

Concepciones del amor

Por otra parte podemos encontrar este recurso para oponer dos concepciones distintas del tema del amor: el amor de pareja y el amor familiar en cualquiera de sus vertientes.

Es posible diferenciar entre el *amor conyugal* y el *amor fraternal*. En el *Pelayo* de Quintana ambos se oponen en el personaje de Hormesinda, su figura se debate entre dos fuerzas poderosas, la relación amorosa con Munuza y el amor a su hermano Pelayo. En esta ocasión es un reflejo de un conflicto más amplio entre el amor y el honor, por lo que desarrolla estos temas, pero incide incluso en la acción dramática cuando al final de la tragedia ayu-

³¹ Ed. cit., pág. 69.

³² Ed. cit., pág. 121.

da a Pelayo liberándolo y posteriormente intenta ayudar a Munuza provocando el desenlace trágico.

Otra posibilidad es que surja el contraste entre el *amor conyugal* y el *maternal*. En *Don Sancho García* representan intereses encontrados. De una parte doña Ava, como madre de don Sancho, se resiste a dar muerte a su hijo; de otra, como amante de Almanzor, siente el impulso contrario:

No sabes los asaltos en que se halla
mi pecho combatido al escucharte.
No es todo de García, mucha parte
ocupa el Moro; y en afán dudoso,
al bien de mi hijo cede el de mi esposo.

(...)

dudo entre el hijo y el amante mío:
cualquiera de los dos que yo despida,
una mitad fallece de mi vida³³.

También aquí se extiende a un conflicto más amplio que analizaremos más adelante, en este caso, la oposición *amor/patria*.

El enfrentamiento del amor conyugal y el maternal también lo encontramos en el personaje de Clitemnestra de *Agamenón vengado*, pues el amor de ésta a Egisto se presenta como una pasión desordenada que se opone al amor maternal a Electra, Orestes y Chrisótemis que debería anteponerse al primero.

Más recurrente es la utilización del recurso para enfrentar el *amor conyugal* y el *paternal*: en *Pítaco* se da en Safo, que se debate entre el amor que siente por Faon y el amor hacia su padre³⁴; en *Aben Humeya Zulema* siente de una parte el amor por su esposo y de otra el dolor de hallarse ante la persona que ha dado muerte a su padre; en *La conjuración de Venecia* Laura se debate nuevamente entre el amor a su esposo Rugiero y el amor a su padre:

LAURA.—¡Pesarme!... Yo no vivo sino por ti; yo no pienso sino en ti; yo no pudiera existir ni un solo día, si llegara a perderte... ¡Pero engañar a un padre tan bueno; recibir de sus labios mil elogios que estoy tan lejos de merecer; haber dispuesto de mi mano sin su voluntad, exponiéndome a su enojo y tal vez a su maldición... ¡antes morir, Dios mío!³⁵

Igualmente aparece en *Xayra y Solaya*, entre el amor conyugal de las protagonistas a Orosmán y Selin respectivamente, y el amor a sus familias —padres y hermanos—.

³³ Ed. cit., págs. 183-184.

³⁴ Escenas IV y V, acto II, ed. cit., págs. 583-587.

³⁵ Ed. cit., págs. 273-274.

El contraste entre varios conceptos

Hasta el momento hemos visto los casos en los que se enfrentaban diferentes concepciones del amor o del honor, si bien los que ofrecen un mayor rendimiento dramático son los que originan el enfrentamiento entre ambos, a través de una serie de oposiciones binarias fundamentales para el desarrollo de las tragedias: *amor/honor*, *amor/patria* y *honor/patria* son la base sobre la que se construyen toda una serie de contrastes.

El honor plantea determinadas limitaciones al amor, de las que nace la tensión argumental, por lo que podríamos establecer una primera clasificación mediante el binomio *amor/honor*. En este grupo podemos incluir todos aquellos contrastes en los que uno de los elementos que se oponen es el amor en cualquiera de sus múltiples formas, y el otro el honor, el deber de actuar de una manera concreta. En primer lugar podríamos distinguir los casos en los que se enfrenta el *amor conyugal* al *honor*, como ocurre en la figura de don Pedro de *Guzmán el Bueno* cuando Fátima le permite regresar junto a su familia con la promesa de que volverá a su cautiverio. En ese tiempo mantiene un diálogo con su prometida, doña Blanca, en el que se aprecia la existencia de dos fuerzas antagónicas, ya que si el amor le impulsa a quedarse con su amada y con su familia, el honor, que se considera superior, le obliga a cumplir con su promesa y marcharse nuevamente.

En Munuza de *Pelayo* se da una situación parecida si tenemos en cuenta las palabras de Audalla, que aconseja a su rey que anteponga su honor y se olvide del amor que siente por Hormesinda para volver a disfrutar de su anterior fama como guerrero. Y es precisamente este hecho el que permite establecer el contraste entre ambos personajes.

De igual forma, aunque más desarrollado, aparece el conflicto *amor/honor* en *Raquel*. Si el rey Alfonso ama a Raquel está ofendiendo a sus súbditos, pero si antepone el interés de la patria perjudica a su propio interés, hecho que origina un profunda confusión:

...¿Qué congojas,
qué pasiones y afectos tan contrarios
atormentan el alma? ¿Qué es posible
qué a su Reino motivo Alfonso ha dado,
para que a su decoro se le atreva?
Mas ¡oh cuán neciamente que lo extraño!
¿No se ha olvidado Alfonso de sí mismo?
Pues ¿que mucho es le olviden sus vasallos?
¿Pero Raquel no sirve a mi locura
de disculpa? ¿El dulcísimo milagro

de su veldad...? ¡Oh suerte rigurosa!
 ¿con cuanta confusión lidio y batallo!...³⁶

En *Lucrecia* lo apreciamos en Colatino, que debe decidirse entre permanecer junto a su amada esposa o mantener su honor cumpliendo con su obligación como guerrero, y, desde una perspectiva diferente, en Tarquino, que se debate entre mantener su honor y respetar a Lucrecia, o dar rienda suelta a su pasión amorosa.

Otra variante muy frecuente es la que opone el *amor fraternal* y el *honor*. Esta oposición binaria aparece en las tres tragedias basadas en la figura de Pelayo. En *Hormesinda* de Moratín, Pelayo se debate entre el amor fraternal por Hormesinda y el honor, que le obligaría a vengar su deshonra dándole muerte si ésta efectivamente se hubiera producido; como ella ha mantenido su virtud y se trataba de un engaño, mata al ofensor, Munuza. En *La muerte de Munuza* de Jovellanos el recurso no presenta demasiadas divergencias respecto al anterior. El rey moro se presenta caracterizado negativamente y su interferencia atenta contra el honor de su sangre, pero el conflicto no está muy marcado pues el protagonista confía más en su hermana, circunstancia que se repite en el *Pelayo* de Quintana.

Además existen casos en los aparecen simultáneamente dos tipos de amor frente al honor, por lo que no se registra únicamente la oposición *amor fraternal/honor*, sino también *amor paternal/honor*. En *Solaya o los circasianos*, Casiro y Heraclio se debaten entre el amor de hermanos de Solaya y las imposiciones del honor familiar y de la patria, que les obligan a vengar su ofensa. Y en la misma circunstancia se encuentra su padre Hadrio, cuyas palabras son claras:

(...) Mucho más la acusa
 mi misma sangre, a cuyo honor injuria.
 Duro es amor, si se convierte en furia.
 Ella al honor faltó. Merece aleve
 que yo falte al cariño que me mueve
 a perdonar su yerro... No por eso deja
 de ser mi hija... Mas su exceso
 de amor, que borra de su pecho amante
 honor y parentesco... Sí... No obstante
 es hija aunque no digna.

(...) Circasianos,
 mi honor y amor hoy dejo en vuestras manos³⁷.

³⁶ Ed. cit., págs. 68-69.

³⁷ Ed. cit., pág. 117.

En *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* la oposición *amor fraternal/honor* aparece en las figuras del Marqués de Mondéjar y de Doña María. Mondéjar expresa el amor que siente por su hermana:

Aunque por mis avisos irritada
te enoja y enfurezca mi presencia,
el amor fraternal que te profeso,
la sangre que me corre por las venas,
me obligan a que venga de este modo
a librarte del riesgo que te espera³⁸.

(...)

Aunque tantos excesos de mi hermana
y su obcecada cólera aborrezco,
para verla morir en un cadalso
os confieso, señor, no tengo aliento.
Sus delitos me pasman y horrorizan,
su obstinación me causa gran despecho;
pero al fin es mi hermana, y por sus venas
corre la misma sangre que yo tengo³⁹.

El amor a Doña María hace que suplique a Haro que tenga piedad con ella y que intente convencerla de lo equivocado de su actitud, como también hace don Pedro López, padre de Padilla, que siente el mismo amor paternal hacia la misma:

...mas el amor de padre me estimula
a mirar por la suerte de mi nieto
y a evitar la ignominia y la vergüenza
que causara su madre a tantos deudos
cuya sangre y antigua fama ilustre
pura ha sido en Castilla muchos tiempos⁴⁰.

Un tratamiento distinto recibe el recurso en *Agamenón vengado* de García de la Huerta, pues el amor se antepone, en Electra y Orestes principalmente, al amor materno; de ahí la necesidad de vengar ante todo la muerte del padre, Agamenón, con absoluta preponderancia del honor. Bien es cierto que esta oposición no genera un conflicto muy marcado en los personajes, pues Clitemnestra aparece caracterizada de forma negativa.

Por otra parte, es posible distinguir otro tipo distinto mediante la oposición *honor/patria* que enfrenta el concepto de honor y el amor a la patria. En alguna ocasión el mantenimiento del honor se opone a la defensa de la

³⁸ Ed. cit., pág. 120.

³⁹ *Ibidem*, pág. 148.

⁴⁰ *Ibidem*.

patria. Lo observamos en *Numancia destruida* de López de Ayala, en el personaje de Olvia, que debe vengar el honor familiar afrentado por la muerte de su hermano Olón, y esta acción va en contra de la salvación de la patria ya que el ofensor es Yugurta y, aunque éste había ofrecido su ayuda al pueblo numantino a cambio del amor de Olvia, el honor exigía su muerte. El resto de los personajes son conscientes de lo conflictivo de la situación:

DULCIDIO

Es imposible Olvia; el africano
que le dio muerte o ha de ser tu esposo,
o va a acabar Numancia⁴¹.

Esta oposición genera además repercusiones en la acción, pues provoca la muerte de Olvia cuando Aluro, para vengar la deshonra, cree matar a Yugurta y en realidad da muerte a su amada.

Lo cierto es que el binomio *honor/patria* no es muy frecuente, la norma general hace que un ataque contra el honor conlleve al mismo tiempo un ataque a la patria. Ejemplos claros los tenemos en *Virginia* —Claudio ofende el honor de Virginia, y su afrenta se entiende a su vez como un ataque a la libertad de Roma—, en *Lucrecia* —aquí es Tarquino quien provoca la deshonra de Lucrecia y de todas las romanas—, o en *Ataulfo* —la conspiración contra el honor de Placidia, de llevarse a cabo, implicaría un ataque a todos los godos—. Igualmente, en *Guzmán el Bueno*, tanto Guzmán como Don Pedro anteponen el honor para salvaguardar la patria. La mayoría de las veces la defensa del honor está íntimamente unida a la defensa de la patria, por lo que esta oposición no posee demasiada recurrencia.

Sí que es frecuente, en cambio, la oposición binaria *amor/patria* en la mayoría de las obras, puesto que presenta una gran eficacia a la hora de imprimir un carácter didáctico a las composiciones. Representa el conflicto entre el interés individual —el amor—, y el interés común —la patria—, del que generalmente sale vencedor el segundo, provocando en ocasiones desenlaces trágicos. Dentro de este apartado podemos distinguir a su vez diversas variantes. Una de ellas es la oposición *amor conyugal/patria*. Así en Solaya la protagonista femenina se encuentra en una situación conflictiva: por una parte, el amor a Selin y por otra, el honor familiar y de su patria, Circasia. El choque entre estas fuerzas sostiene la acción dramática, es la base sobre la que se construye la tragedia. Además origina una serie de cambios de actitudes: Solaya en un principio antepone su amor, posteriormente acepta las limitaciones del honor y de la patria y, por último, vuelve a decantarse por el amor, circunstancia que provoca la muerte de los dos enamorados

⁴¹ Ed. cit., pág. 125.

a manos de Casiro, defensor de los valores opuestos. La oposición se hace evidente en el texto en varias ocasiones:

SOLAYA

Esos vínculos mismos poderosos
de mi Padre y hermanos amorosos,
de Patria, casa, sangre y conveniencia,
el héroe rompe en su marcial violencia,
y el que cruza los mares avariento
con leño débil y mudable viento.
Quien me obliga es Amor. ¿Y quién no sabe
el atractivo poderoso y suave
con que suplica y manda a un mismo instante?⁴²
(...)

HERACLIO

¿Tu patria vendes a tan bajo precio?
¿el logro de un amor te determina
a ser de tu familia la ruina?⁴³

En *Xayra* la protagonista experimenta un conflicto similar entre el amor de Orosmán de una parte, y el amor a su patria, su familia y su religión de otra:

...Bien conozco,
que yo me labro una prisión perpetua,
admitiendo a Orosman. Por otra parte,
el ver la patria de mi stirpe regia,
mis deseos excita, y me estimula,
a abandonar esta mansión funesta.
Mas luego, desmintiéndome á mí misma,
hago secretos votos, porque de ella
jamás me saquen. ¡Oh que estado el mío!⁴⁴

En este caso la oposición la origina la presencia de otro recurso, la anagnórisis, pues es posterior al reconocimiento de Lusiñán y Nerestán como padre y hermano respectivamente. Y, al igual que en *Solaya*, sirve para desarrollar la acción y para caracterizar al personaje, si bien aquí se extiende además al conflicto religioso.

En el *Pelayo* de Quintana ocurre algo similar porque encontramos por una parte la relación amorosa de Hormesinda y Munuza, y por otra el ho-

⁴² Ed. cit., pág. 65.

⁴³ *Ibidem*, pág. 70.

⁴⁴ Ed. cit., pág. 96.

nor familiar y la defensa de la patria y la religión cristiana frente al ataque de los moros. En el personaje de Hormesinda confluyen el amor y la patria:

El amor de mi patria y de los míos
 Prendió en mi pecho la funesta llama
 Que me va á consumir; este himeneo
 Juzgaba yo que a la afligida España
 Anuncio fuese de quietud, y al moro
 De templanza y de quietud, prenda sagrada.
 ¡Que engaño tan cruel!...⁴⁵

En Olvia y Aluro de *Numancia destruida* también se produce la confluencia de estas dos fuerzas, al plantearse la disyuntiva de tener que elegir entre la salvación de la patria o el mantenimiento de su amor, por la oferta de Yurgurta de favorecer a los numantinos si Olvia le corresponde en su sentimiento amoroso. Esta oposición nuevamente genera conflictos internos en los personajes. Se manifiesta explícitamente en la escena III del acto primero y en la escena I del acto tercero, dos ocasiones en las que dialogan los dos personajes:

ALURO

... Si la patria
 yace en tantas angustias, inhumano
 sería tratar de amor.
 (...)

OLVIA

¿Que ha de acabarse,
 o tu amor o tu patria?
 (...)

Pon de una parte a Olvia, y el estado
 de tu patria infeliz pon de otra parte;
 ¿a quien amarás más?
 (...)

¿Cómo, patria insensible, me violentas
 a abandonar al que olvidar no puedo?⁴⁶

En *Don Sancho García* aparece el conflicto en Doña Ava, pues la oposición entre el amor maternal y el conyugal implica al mismo tiempo el binomio *amor/patria*; el hecho de acceder a los deseos de Almanzor supone poner en peligro la patria.

⁴⁵ Ed. cit., pág. 341.

⁴⁶ Ed. cit., págs. 77, 79 y 99.

También el conflicto aparece en la tragedia *Raquel* en la figura de Alfonso VIII. Si de un lado el amor impulsa al rey, de otro la patria impone limitaciones a esa relación que supone un descuido en sus obligaciones de monarca y el perjuicio de los castellanos con respecto a los judíos. Esta circunstancia genera una tensión interna en el personaje:

¿Podrás Alfonso, tú, vivir sin ella?
 No: que mi vida pende de sus ojos.
 No: que en su pecho mi alma se aposenta.
 Mas la razón, el Reino, mis vasallos,
 mi honor, su misma vida, las estrellas,
 todo influye en su ausencia. ¡Suerte injusta!
 ¡Oh cruel dolor! ¡Oh bárbara violencia!⁴⁷

Y es cuando el amor interfiere claramente en la Corona cuando comienzan a desencadenarse los acontecimientos que desembocan en el final trágico, por lo que repercute directamente en la acción:

...desde hoy de mi Cetro y mi Corona
 serás dueña absoluta. Mis dominios
 a tu arbitrio se rijan y gobiernen:
 de todos mis vasallos los destinos
 de ti dependerán públicamente,
 porque todos así te estén sumisos⁴⁸.

Junto a este contraste que enfrenta el amor conyugal a la patria existen otras variantes, dependientes de los diversos tipos de amor a los que hemos aludido. Así, en segundo lugar podemos distinguir la oposición *amor paternal/patria*. Resulta especialmente relevante tanto en *Guzmán el Bueno* como en *Idomeneo*. En la primera obra el conflicto *amor/patria* se produce en el héroe durante toda la tragedia por lo que constituye el soporte argumental y sirve para presentar a Guzmán como modelo de vasallo leal al rey, el alcalde de Tarifa frente al padre de familia, aunque no deja de producir conflictos, dudas y dolor:

Y mi suerte infeliz á tal estado
 Me abatió, que aunque padre me es preciso
 Olvidarme de serlo; y así lo quiso
 Quiso mi desgracia, que tengo que olvidarme
 De Castilla ó de tí; ya no hay remedio,
 Hijo, ¡que pena y riguroso trance!
 Mas no es justo tampoco que padezca

⁴⁷ Ed. cit., pág. 88.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 101.

Por solo uno la patria. Yo reviento
 Del tremendo dolor; mas ¿que he de hacerme?
 Que aunque soy padre, soy leal vasallo.
 Yo por la patria cosa mas no hallo
 Que ofrecer que mi hijo; este le ofrezco,
 Y la ofendiera haciendo lo contrario⁴⁹.

En *Idomeneo* también es preciso el sacrificio de un hijo para salvar la patria, aunque con la diferencia de que aquí esta exigencia parte de un engaño. Las dudas invaden al protagonista:

Soy padre, es mi deber, lo manda el cielo,
 Amar y conservar á Polimenes⁵⁰
 (...)

Arrancadme un amor que infatigable
 Lucha con mi deber, mas victorioso
 Cuanto me esfuerzo mas á combatirle⁵¹

Esta situación genera el conflicto en otros personajes de la tragedia, Sofrónimo y Linceo. Este último deberá luchar contra dos fuerzas, el amor a su padre y el amor a su patria, que le lleva a defender a Polimenes ante cualquier circunstancia.

También en *Solaya o los circasianos* se encuentra esta oposición. Hadrio se debate entre el amor a su hija Solaya y el honor familiar y la patria —no puede aceptar que el príncipe de Tartaria llegue a recoger un impuesto de guerra consistente en doncellas circasianas, se considera un ultraje—, y éstos lo impulsan a vengar su afrenta.

Por otra parte, en *Virginia* el personaje de Lucio se debate de igual forma entre el amor a su hija y la patria; pero en el conflicto salen vencedores la patria y el honor. Se antepone la libertad de Roma y el honor familiar a la vida de Virginia según se aprecia con claridad en el desenlace trágico de la obra en el que Lucio mata a su propia hija para defender el honor.

En *Numancia destruida* lo encontramos en Dulcidio y Aluro y en menor medida en Megara y su hijo. Dulcidio le comunica a su hijo que debe ser sacrificado, hecho que provoca un gran dolor:

Aunque gustoso
 tu noble vida por la patria ofrezco,
 permitirás, Aluro compasivo,

⁴⁹ Ed. cit., pág. 127.

⁵⁰ Ed. cit., pág. 254.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 274.

a la naturaleza el sentimiento;
que soy padre⁵².

En otras ocasiones la figura que aparece es la de la madre por lo que también es posible encontrar la oposición *amor maternal/patria*. Y en este apartado aparecen variaciones. Es más frecuente que en ellas, frente a lo que ocurriría con el amor paternal, en el que se concede primacía a la patria, suela salir vencedor el amor a los hijos. Así en *Guzmán el Bueno* y en *Idomeneo* cuando estos dos elementos se enfrentan, en los personajes de doña María y Brisea vence el amor a don Pedro y a Polimenes respectivamente, y por ello hacen lo posible para salvarlos. Su función es la de presentar un obstáculo más a las figuras paternas, resaltando aún más lo valeroso de sus acciones.

En doña Ava de *Don Sancho García* se produce el conflicto amor *maternal/patria*, pero al intervenir otro elemento más, el amor a Munuza, se intensifica el conflicto: si desea casarse con Almanzor debe dar muerte a don Sancho, si bien a esta fuerza se opone el amor de madre y el deber de velar por la patria.

En las dos tragedias sobre Padilla observamos esta oposición aunque en ellas se concede mayor importancia a la patria. En *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* la protagonista duda entre el amor que siente por su hijo, que le llevaría a aceptar la lealtad al rey, y el amor por la patria, que le obliga a continuar la rebelión:

La muerte no me asusta, pues resuelta
por amor de la patria la deseo
en caso de que no pueda defenderla.
Pero verte morir, hijo querido,
junto a mí, indignamente y con afrenta
yo no podré sufrir. ¡Ay, hijo amado!⁵³

Pero se resuelve, a pesar del dolor, por la patria:

Pues, ¿por qué me desmaya? ¡Ah, no! Yo muera
antes que abandonar la Liga intente
y dejar que mi patria quede opresa,
aunque tú quedes huérfano, y tan pobre
que tengas que pedir de puerta en puerta⁵⁴.

No obstante, debido al propósito didáctico de la composición, que definiendo la lealtad absoluta a la monarquía, al final de la obra acabará

⁵² Ed. cit., págs. 100-101.

⁵³ Ed. cit., págs. 117-118.

⁵⁴ *Ibidem*.

arrepintiéndose de su actuación. En *La viuda de Padilla*, en cambio, sucede lo contrario. En primer lugar la viuda reconoce que le vence el amor maternal:

Triunfa, sí, triunfa; y el fatal secreto
De mi flaqueza arranca... ¡Ay! no publiques
De una mísera madre el desconsuelo;
Oculto mis temores, mis angustias;
Guarda ilesa mi fama...⁵⁵

Pero posteriormente se da muerte evitando de ese modo el arrepentimiento y la lealtad al rey.

En otro apartado situaríamos la oposición *amor fraternal/patria*, que sería una variante del contraste *amor/honor* que ya hemos analizado. Lo señalábamos a propósito de *Hormesinda*, *La muerte de Munuza* y *Pelayo*, tragedias en las que el personaje de Pelayo mantiene el conflicto entre el amor a su hermana Hormesinda y el honor familiar, pero al mismo tiempo la defensa de la patria ante la intromisión de Munuza, que supone un ataque a los castellanos. Por ello los intereses del honor, de la sangre y de la patria coinciden. En el *Pelayo*, al estar Hormesinda enamorada de Munuza, también encontramos esta oposición en su personaje, puesto que el amor a su hermano y las obligaciones del honor le exigirían abandonar al rey moro y defender la patria.

En el caso de Olvia de *Numancia destruida* esta oposición también es una variante de la que enfrenta el honor y la patria. Aparece en las hermanas Olvia y Terma, que dudan entre vengar la muerte de su querido hermano Olón, y salvar la patria, si bien el conflicto se centra principalmente en la primera.

De un modo más amplio, podemos agrupar en otro apartado los casos en los que aparecen de forma simultánea varias concepciones amorosas —fraternal, maternal y paternal—, frente a la patria, oposición que denominaríamos *amor familiar/patria*. En ella se incluirían las tragedias de *Solaya o los circasianos* y *Xayra o la fe triunfante del amor y cetro*, en las que aparecen tanto las figuras paternas como las de los hermanos, e igualmente se pueden interpretar como una variante del binomio *amor/honor*, aunque sería el amor a la familia el que impulsaría a defender los intereses de la patria, pues éstos coinciden.

No sucede lo mismo en los casos en los que realmente representan intereses opuestos. En *Aben Humeya* se produce el conflicto cuando le desve-

⁵⁵ Ed. cit., págs. 112-113.

lan al protagonista que Muley Carime, el padre de su esposa, los ha traicionado, y por tanto debe darle muerte, pero las dudas surgen:

¡En mi familia, en mis hogares, va a mostrarse a los pueblos indignados el primer traidor a la patria; desde el mismo cadalso llamará hijos suyos a mis propios hijos!... (...) No; ¡vida, vida!... Es preciso salvar al padre de mi mujer...⁵⁶

Y en Pedro Morosini de *La conjuración de Venecia* también se opone el amor a su hermano Juan y a la hija de éste, Laura, y el honor y la patria que le exigen castigar como culpable a Rugiero:

PEDRO MOROSINI.—No, Juan, no me hagas ese agravio: amo a mi familia, como es justo, y a ti como a un hermano..., mas no por eso olvido lo que debo a mi patria, y que Dios un día ha de pedirme cuenta...⁵⁷

Si las oposiciones que hemos venido analizando se repiten con extraordinaria frecuencia en el *corpus* de obras, el conflicto entre padres e hijos es otro de los temas que también nos ofrece la tragedia neoclásica. En varias de estas composiciones aparece este contenido para presentar un enfrentamiento que puede surgir por dos motivos: o bien por no querer los hijos aceptar la voluntad de los padres, o bien por querer los padres forzar la voluntad de los hijos. En la mayoría de los casos el recurso se utiliza con el propósito de marcar las distancias entre la juventud y la vejez y, al mismo tiempo, entre las cualidades propias de cada una: la madurez representa la reflexión, la experiencia y la prudencia, frente a la juventud, que es sinónimo de insensatez, de impulsividad, de pasión y de inexperiencia.

Además el tema de las relaciones paterno-filiales abunda en los conflictos de *amor/honor* y *amor/patria* ya señalados, porque todos los temas de la tragedia se presentan profundamente interrelacionados. El propósito del recurso es complicar la acción y mover los ánimos del auditorio, que sentirá mayor conmoción al contemplar los sucesos trágicos que afecten a los miembros de una misma familia, y de ese modo favorecerá el adoctrinamiento. Los contrastes que contribuyen a desarrollar el tema de las relaciones paterno-filiales se sitúan en el contexto ideológico del Neoclasicismo, que también pretende educar a la juventud. El objetivo consiste en ofrecer un modelo de conducta.

El contraste se emplea fundamentalmente para distinguir entre la impulsividad y la prudencia. En *Guzmán el Bueno*, Guzmán contrasta con su hijo

⁵⁶ Ed. cit., pág. 209.

⁵⁷ Ed. cit., pág. 298.

don Pedro, caracterizado por su juventud e impetuosidad, algo que señalan los propios personajes:

GUZMÁN

¡Que un joven temerario e imprudente
Cause tanto pesar! ¡Que mis consejos
De tal manera este rapaz desprecie!
(...)

Ahora la prudencia se requiere:
Con fortuna cualquiera es virtuoso,
La desgracia examina el que es prudente⁵⁸.

Lo mismo sucede entre Dulcidio y Aluro en *Numancia destruida*, en la que se destaca la diferencia de edad en relación con la pertinencia de la muerte de uno de ellos para la salvación de Numancia:

Hoy la vejez estorba. Al enemigo
los jóvenes resistan, los ancianos
mueran⁵⁹.

En ambos casos se emplea el contraste con el fin de originar la oposición amor paternal/patria.

Similar tratamiento encontramos en *Solaya o los circasianos*. Hadrio, por su templanza, experiencia y vejez, contrasta con Casiro, joven, inexperto y extremadamente impulsivo, circunstancia por la que se opone a su hermano Heraclio, igualmente prudente:

¡Con cuánta complacencia, oh hijos, miro
de mi vigor pasado en ti, Casiro,
y de mi actual prudencia Heraclio amado,
en tu persona...⁶⁰

En el caso de *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* y de *La viuda de Padilla* se podría establecer este contraste entre don Pedro y doña María ya que en ambas tragedias la figura del padre de Padilla trata a la viuda como hija propia. Éste representa la templanza y la lealtad al rey frente a ella, que se caracteriza por una mayor impulsividad que la sitúa en la posición de los rebeldes.

Lo más normal es que los padres se caractericen por las cualidades mencionadas, por lo que defenderán ante todo el honor y la patria, y los hijos, en cambio, antepondrán generalmente el amor: en *Solaya* ya vimos cómo Ha-

⁵⁸ Ed. cit., págs. 118 y 120.

⁵⁹ Ed. cit., pág. 92.

⁶⁰ Ed. cit., pág. 57.

drio se mueve por los conceptos de honor y patria y se opone a su hija, que concede mayor relevancia a su relación con Selin; y en *Xayra*, Lusiñán también defiende la patria y la religión frente a Xayra, que de igual modo se decanta por el amor.

Sin embargo, existen otras tragedias en las que se produce un cambio de perspectiva al ser los hijos los que defienden por encima de todo los valores del honor y de la patria frente a sus progenitores. Lo observamos en don Pedro frente a doña María en *Guzmán el Bueno*. La madre antepone su amor al hijo al de la patria y don Pedro es consciente de la necesidad de sacrificar su vida para defender su honor y el de su ciudad, Tarifa. Tanto en él como en su padre predomina la concepción de lealtad al monarca castellano. Y en *Agamenón vengado* son los hijos, principalmente Electra y Orestes, los encargados de velar por el honor vengando la muerte de su padre, frente a la actitud de su madre, que antepone el amor a Egisto. Por último, en *Idomeneo* es Linceo el que se opone a la figura paterna. Él defiende la patria a través de la defensa de la vida de Polimenes y se enfrenta incluso a Sofrónimo, que se mueve únicamente por el interés personal. Sofrónimo da una particular visión de la diferencia entre la madurez y la juventud:

La necia juventud desvanecida
 Ídolos finge en su exaltada mente,
 Que adora la pasión; vanos fantasmas
 De la imaginación, que al grave acento
 De la madura edad desaparecen.
 Yo fui joven también; y austero alumno
 De una virtud dictada por mi antojo,
 Amar la privación era mi gloria,
 Despreciando el placer y la fortuna.
 Corrió la edad; y en mi virtud antigua
 Nada mas vi que ceguedad y orgullo⁶¹.

Aunque ya hemos visto los principales códigos sobre los que se construyen las tragedias neoclásicas, existen otros temas que no llegan a adquirir la misma importancia pero que se relacionan con los principales. En ocasiones son motivos escasamente desarrollados y a veces incluso accidentales, que constituyen visiones concretas de la sociedad de la época, aunque siempre resultan pertinentes y poseen un propósito moralizador. Entre ellos, podemos señalar algunos ejemplos como la oposición que se origina entre el comportamiento de las *mujeres honestas* y las *deshonestas*. Aparece en *Lucrecia* al comienzo de la primera jornada en el diálogo que mantienen Colatino y Tarquino⁶². Poste-

⁶¹ Ed. cit., pág. 264.

⁶² Ed. cit., pág. 102.

riormente no se vuelve a desarrollar dramáticamente, pero sin duda resulta pertinente ya que sirve para introducir el tema de la honestidad de Lucrecia, resaltando su virtud, y para que se desate en Tarquino la pasión amorosa sobre la cual se construye la obra.

Otro de estos temas es el de la religión. El contraste entre *moros* y *cristianos* aparece en muchas de las tragedias del corpus analizado, si bien en algunas de ellas se manifiesta más explícitamente la diferencia de costumbres entre ambos. En *Xayra* encontramos un claro ejemplo: se contraponen el modo de vida de los cristianos, representación de la libertad, y el de los moros, sinónimo de esclavitud. En la mayoría de las obras el pueblo musulmán se caracteriza por sus bárbaras costumbres, que lo oponen a la ilustre sangre castellana y a España. De este modo se exaltan aún más las cualidades de los protagonistas y se busca la identificación del espectador con las figuras positivas para hacer eficaz el didactismo.

Otro de los temas que se introduce en las tragedias es el de la *prudencia* frente a la *impulsividad*, que ya hemos visto a propósito de las relaciones paterno-filiales. Hay algunos casos en los que no existe un vínculo familiar pero que también presentan el contraste: la relación de Tarquino y su ayo Espurio en *Lucrecia* —Espurio aconseja a Tarquino y aparece como un ser racional y prudente, el príncipe romano, por el contrario, impulsivo y pasional—; la de Rogundo y Suero en *La muerte de Munuza*; Veremundo y Pelayo en *Pelayo*; o Cilenio y Orestes y Píladés en *Agamenón vengado*, por ejemplo. En todos ellos se advierte la recomendación de la prudencia para acometer ciertos actos, de refrenar el impulso de la pasión y el sometimiento a la razón, de ahí su marcado carácter didáctico.

También es posible encontrar el contraste entre las *clases altas* y las *clases bajas*, como ocurre en la *Lucrecia* de Moratín, cuando Espurio hace una distinción entre ambas⁶³, en *Idomeneo* en la que se enfrenta la figura del rey a la gente humilde⁶⁴, o en *Raquel*, cuando Alfonso VIII lamenta su condición de monarca frente a la tranquilidad de los villanos⁶⁵. En todos estos casos la función de este recurso es la de introducir un componente que resalte la labor del monarca y de las clases altas para excitar la compasión del auditorio y hacer eficaz la moralización.

En *Idomeneo* encontramos además otro tema presentado de forma opuesta, el enfrentamiento entre las *supersticiones* y la *razón* ya desde el comienzo de la tragedia en el diálogo que mantienen Sofrónimo y Linceo. Contribu-

⁶³ Ed. cit., pág. 110.

⁶⁴ Ed. cit., pág. 265.

⁶⁵ Ed. cit., pág. 87.

ye a caracterizar a ambos personajes oponiéndolos, a desarrollar la acción y a introducir el didactismo. Linceo reprueba la conducta de aquellos que se guían por las supersticiones⁶⁶.

La mayoría de estos temas presentados de forma opuesta se relacionan con los principales, por lo que no dejan de tener pertinencia. Cabe señalar que los meramente accidentales son muy poco frecuentes debido a las imposiciones de la acción única; se intenta evitar todo aquello que suponga una desviación de la línea argumental trazada por el dramaturgo.

El análisis que hemos efectuado del tratamiento y funciones del contraste en el *corpus* de obras expuesto pone de manifiesto que resulta un recurso especialmente productivo desde el punto de vista del rendimiento dramático. Se utiliza principalmente para caracterizar o para exponer temas; así a través de los personajes y los contenidos se traza la acción y se proponen una serie de enseñanzas moralizantes. Resulta especialmente eficaz para contraponer varias concepciones de los principales contenidos de la tragedia neoclásica: el amor, el honor, la patria o las relaciones paterno filiales, los que permiten introducir planteamientos didácticos acordes con la mentalidad neoclásica. El planteamiento temático es siempre conflictivo, los contenidos aparecen interrelacionados de manera dual con la intención de producir conflictos en los héroes protagonistas. Generalmente se enfrenta el bien colectivo al bien individual, defendiendo el deber y las obligaciones por encima de los intereses particulares con el propósito de ofrecer un modelo de conducta positivo mediante el cual hacer posible la regeneración del país que nuestros ilustrados pretendían.

⁶⁶ Ed. cit., pág. 281.