

LOS ARGENSOLA Y EL DRAMA. APUNTES DE REFLEXIÓN LITERARIA

Luis SÁNCHEZ LAÍLLA¹

La idea asentada de que en España la producción de literatura crítica en torno a la poesía y sus géneros fue extremadamente pobre, en comparación sobre todo con el panorama que presenta la Italia contemporánea, originó entre nuestros estudiosos un ímprobo esfuerzo de búsqueda de material susceptible de análisis en los campos más variados. Esta tradición indagadora, inaugurada para la preceptiva española por Margarete Newels,² tras la estela de los trabajos de Weinberg³ sobre el *corpus* italiano, ha tenido una espléndida cosecha. El estudio-antología de esta investigadora pretendía echar por tierra la supuesta escasez de teoría literaria sobre el drama en España y propuso para ello un camino que pasaba por incluir, junto a las poéticas canónicas de López Pinciano, Carvallo, Cascales o González de Salas, las manifestaciones teóricas camufladas en todo tipo de textos, desde retóricas a prólogos de obras, misceláneas y polémicas en torno a la licitud del teatro. De esta forma la crítica puso su atención en textos de entidad sin duda menor, pero que podían tener su interés para el pensamiento literario de la época, por ser reflejo de los conceptos al uso o de los problemas abordados con su conveniente aparato explicativo en obras de factura más científica. Fruto culminante de este afán recopilador ha sido la antología de textos de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo.⁴

¹ Université de Bordeaux III.

² Cf. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro (Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro)*, Londres, Tamesis Books, 1974.

³ Vid. su recopilación de poéticas, retóricas y escritos varios sobre polémicas literarias en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 vols.

⁴ Me refiero, cómo no, a la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, Gredos, 1972 [segunda edición muy ampliada]), libro que ya no podemos leer sin tener en cuenta las serias salvedades que expone Marc VITSE (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, en particular el *Apéndice III*). En adelante me referiré a esta antología como *Preceptiva*.

Entre los documentos incluidos en la nómina establecida hasta la fecha hay páginas de los hermanos Argensola, que son el objeto de este breve trabajo. De Lupericio Leonardo, figura ineludible en la historia de la presunta tragedia española,⁵ encontramos en la consideración de la crítica el prólogo de la *Tragedia Isabela* y la loa y el epílogo de la *Tragedia Alejandra*. La determinación de la fecha de escritura de estas dos tragedias es dificultosa, aunque la mayor parte de los estudiosos se inclina por situarla entre 1581 y 1585. Su primera edición corresponde a López Sedano en el siglo XVIII,⁶ texto empleado para la reproducción del prólogo y la loa en *Preceptiva*⁷ y en la antología de Porqueras Mayo.⁸ La *Alejandra* tiene una segunda edición cuidada por el conde de la Viñaza.⁹ Newels¹⁰ transcribe los textos de los manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Estos textos son testimonio evidente del modo en que la reflexión literaria desborda los límites de los comentarios para hacer acto de presencia en los moldes genéricos más variados. Porqueras Mayo ya había avisado de la importancia que tienen al respecto los prólogos de las obras, que están preñados de conceptos literarios o que son en sí mismos un completo, si bien breve, tratado de teoría literaria.¹¹ En el campo del prólogo se prestaron los escritores clásicos a la reelaboración divulgativa de ideas literarias que, sin alcanzar el rigor expositivo de los grandes tratados, nos permiten comprobar qué conceptos teóricos y con qué variantes eran moneda corriente en la época. Su segunda antología de prólogos¹² va precedida de una introducción en la que identifica un género denominado «prólogo preceptivo», de contenido literario, con subgrupos como los prólogos de noticias de obras o representaciones y los que constituyen auténticos testamentos literarios de los autores. De esta forma el prólogo de la *Isabela* se hermana con otros de interés preceptivo avalado por la crítica, todos ellos de la misma mano del autor, como Torres Naharro (*Propalladia*, 1517), Lorenzo de Sepúlveda (*Comedia*, ¿1566?), Virués (*La gran Semíramis* y *La cruel Casandra*, 1609),¹³ Cervantes (*Ocho comedias*, 1615) y Pérez de Mon-

⁵ Cf. Rinaldo FROLDI, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto, 1986), Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457-467.

⁶ Juan LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, vol. VI. El prólogo de la *Isabela* ocupa las pp. 313-315; la loa de la *Alejandra*, las pp. 421-424.

⁷ Ocupan las páginas 70-72 y 67-69, respectivamente.

⁸ A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 171-173. Reproduce solamente el texto de la *Isabela*. Cito por esta edición.

⁹ Lupericio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Obras* (ed. del CONDE DE LA VIÑAZA), Madrid, 1889.

¹⁰ M. NEWELS, *op. cit.*, pp. 161-164. Incluye la loa y el epílogo de la *Alejandra*. Cito estos textos por su edición.

¹¹ *Op. cit.* Esta obra nace en seguimiento del ejemplo dado por B. WEINBERG en su *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston-Illinois, 1950. Porqueras Mayo recoge prólogos no sólo de dramas, sino de libros de poesía, obras ascéticas y místicas y novelas pastoriles o picarescas.

¹² *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968. Vid. «Los prólogos y la teoría literaria», pp. 19-22.

¹³ En *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, 1609. Los textos de este autor, especialmente relevante también para la historia de la tragedia española, se pueden leer en *Preceptiva* (pp. 151-153; pp. 153-154 [incompleto]). A pesar de

talbán (*Primer tomo de comedias*, 1638). Todos los prólogos proceden de obras dramáticas, bien piezas individuales, bien colecciones de comedias o tragedias, como las de Virués o Pérez Montalbán.¹⁴

Cecilia Vennert Sargent¹⁵ vio en el prólogo de la *Isabela* ecos de los prólogos de tragedias italianas, conjunto de textos que, por sus planteamientos, autores y contenidos, constituyen un *corpus* de crítica práctica, junto con otros documentos surgidos como reacción, defensa o ataque de obras dramáticas importantes.¹⁶ Ya Meredith¹⁷ propuso la *Marianna* de Dolce y *Orbecche* de Giraldi Cinzio como fuentes para el prólogo de la *Alejandra*.

Este último, sin embargo, no es una parte introductoria aislada, sino que está integrada en la misma obra, adquiriendo así la función de loa dramática.¹⁸ A lo largo del siglo XVI se fue creando una tradición de loa teatral con algunos elementos característicos que podemos encontrar en el fragmento del autor aragonés:¹⁹ un tono personal de confianza en el teatro moderno, una revisión de la historia de los progresos del teatro y la defensa ambigua de las innovaciones más atrevidas. Francisco Rico la pone en relación con el panegírico a través del *genus laudativum* de la retórica.²⁰ Esta tradición llega desde Argensola hasta el mismo *Arte nuevo*, pasando por Juan Rufo (*Alabanzas de la comedia*, 1596) y Agustín de Rojas (*Loa de la comedia*, 1603).

que su publicación se produce ya bien entrado el siglo XVII, las tragedias, en las que se junta «lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre», como declara el propio Virués en el prólogo al *Discreto lector* (*Preceptiva*, p. 151), fueron escritas en los mismos años que las obras de Lupericio Leonardo de Argensola, como recuerda R. FROLDI (*Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 111 y ss.).

¹⁴ Sobre los prólogos de comedias impresas *vid.* M^a G. PROFETI, «Il prologo tra testo spettacolo e testo letterario per il teatro: campionature spagnole», en *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 1988 e 1989) (ed. de Gianfelice PERON), Padua, Esedra Editrice, 1995, pp. 193-202.

¹⁵ *Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930, pp. 137-138. La estudiosa vio también el ejemplo definitivo de Giraldi Cinzio en el uso por parte de Virués de prólogos separados de la acción para defender posiciones literarias. *Vid.* los textos de este relevante dramaturgo italiano en sus *Scritti critici* (ed. de Camillo GUERRIERI-CROCETTI), Milán, Marzorati, 1973.

¹⁶ En Italia fueron frecuentes las críticas de obras por parte de amigos o detractores, gran parte de las cuales han llegado a nuestros días gracias al celo de Weinberg. Las obras de los principales trágicos dieron lugar a abundante reflexión teórica, y muy especialmente la *Canace* de Sperone Speroni (1542), a pesar de no ser la obra más representativa, mérito que la crítica contemporánea no duda en reservar para *Orbecche* de Giraldi Cinzio (1543). Con todo, a *Canace* dedicaron su crítica, a lo largo de un vasto período de tiempo, Bartolomeo Cavalcanti (1543), Giraldi Cinzio (1558), Faustino Summo (1590) y el mismo autor de la tragedia (1597). Destacan también, por la abundancia de material conservado, las tragedias *Heraclea* de Livio Pagello y *Alessio* de Vincenzo Giusti, autores de los que hoy poco o nada se sabe pero que interesaron a los hombres más destacados de la reflexión literaria: Guarini (1583), Alberto Ingegneri (1583), Antonio Riccoboni (1583) o Marc-Antoine Muret (1584).

¹⁷ Joseph A. MEREDITH, «Introito» and «Loa» in the *Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Filadelfia, University of Pennsylvania Publications, 1928, p. 119. Para la influencia de los prólogos italianos en las loas de las comedias españolas, *vid.* J. L. FLECNIAKOSKA, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pp. 21-27.

¹⁸ Para el empleo de los prólogos dramáticos para la expresión de teoría literaria *vid.* J. A. MEREDITH, *op. cit.*, pp. 116-134.

¹⁹ Cf. A. PORQUERAS MAYO, «El *Arte Nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 399-414.

²⁰ Cf. «Para un itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte* de comedias», en *Homenaje al Profesor William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

Por su parte, Bartolomé Leonardo de Argensola ha suministrado a la crítica el poema *A un caballero estudiante*, para cuya composición José Manuel Blecua²¹ da por buena la fecha de 1627. El texto está reproducido en *Preceptiva*.²² Así se suma al gran número de poemas exentos cuyo asunto está relacionado con problemas literarios, encabezado por el inigualable *Arte nuevo* de Lope (1609), y que son testimonio de hasta qué punto en España teoría y creación literaria andaban juntas. A esta piedra angular de la preceptiva española habría que añadir a Juan de la Cueva (*El viaje de Sannio*, 1585; y *Ejemplar poético*, 1606), Juan Rufo (*Alabanzas de la comedia*, 1596), Carlos Boyl (*A un licenciado que deseaba hacer comedias*, 1616), Ricardo del Turia (*Apologético de las comedias españolas*, 1616), Esteban Manuel Villegas (*Elegía VIII*, 1617), Feliciano Enríquez Guzmán (*Primera parte de los jardines y campos sabeos*, 1624), Cubillo de Aragón (*El enano de las Musas*, 1654) y, de nuevo, al final de su vida, Lope de Vega (*Égloga a Claudio*, 1632). Basta repasar los nombres de los autores para reconocer a los principales creadores de la época.

El poema de Argensola tiene forma epistolar, esquema retórico de estirpe horaciana y muy propicio para la divulgación de temas de erudición,²³ como queda de manifiesto en la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano (1596) y en las *Cartas filológicas* de Cascales (1634). La epístola es el medio elegido también por Rey de Artieda (*Al ilustre señor don Tomás de Villanueva*, 1581), Juan de la Cueva (*Epístola dedicatoria a Momo*, 1588), Villegas (*Elegía VIII*, 1617), González de Sepúlveda (*Carta al licenciado Francisco de Cascales sobre sus «Tablas poéticas»*, 1625), Cascales (*Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio*, 1613; *Carta al maestro Pedro González de Sepúlveda*, 1626), Álvaro Cubillo (*Carta que escribió el autor a un amigo suyo, nuevo en la Corte*, 1654), Juan Caramuel (*Primus calamus*, 1668) y el autor anónimo que escribe *A la majestad católica de Carlos II* (1681). Quedamos con la duda de incluir el *Arte nuevo* de Lope en este grupo.²⁴

En cuanto al contenido de cada uno de los textos aquí considerados, Lupericio Leonardo de Argensola comienza por oponer en el prólogo de la *Isabela* las materias dramáticas de tragedias y comedias, alabando al público de las primeras y emitiendo uno de los primeros juicios contrarios al denostado vulgo espectador de las segundas:²⁵

21 Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas* (ed. de José Manuel BLECUA), Madrid, Espasa-Calpe, 1974, vol. II, pp. 76-88. Cito por esta edición. J. FERRER DUESO reproduce algunos pasajes (cf. *La estética literaria de los hermanos Argensola*, Barbastro, Caja de Huesca, 1981, pp. 48-50).

22 En pp. 244-247. En esta ocasión la fuente es *Rimas de Lupericio y Bartolomé L. de Argensola* (ed. de José Manuel BLECUA), Zaragoza, 1950, vol. II, pp. 377-381.

23 Vid. Asunción RALLO GRUSS, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, cap. II.

24 Sabido es que J. M. ROZAS, tomando como punto de partida la peculiaridad métrica del *Arte nuevo*, identificó en él la estructura retórica de la epístola (cf. *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976).

25 Los espectadores tampoco constituían un grupo homogéneo en cuanto a formación y cultura, con las consecuencias que ello traía para la aceptación de una determinada obra. Sobre la composición de este público y la conciencia de

pues publicando yo que recitaba
 Salcedo, no comedias amorosas,
 nocturnas asechanzas de mancebos
 y libres liviandades de mozuelas
 (cosas que son acetos en el vulgo),
 sino que de coturnos adornado,
 en lugar de las burlas, os contaba
 miserables tragedias y sucesos,
 desengaño de vicios, cosa fuerte,
 y dura de tragar a quien los sigue.
 Vosotros, por no ser amigos de esto,
 venís a ver los trágicos lamentos,
 y la fragilidad de vuestra vida:
 evidente señal de que sois tales,
 que discernís lo malo de lo bueno,
 para lo cual ternéis materia luego,
 si proseguís a oírme con sosiego (vv. 51-67)

El fragmento alude en primer lugar al papel de los espectadores, que ocupa un lugar destacado en el pensamiento literario de la época bajo la especie genérica de *vulgo*, sinónimo de nuestro moderno y aséptico *público* y término que fue acumulando múltiples connotaciones a medida que iba pasando de unos escritores a otros.²⁶

El autor se presenta al público subido en los coturnos trágicos. El coturno, calzado de gruesas suelas propio de los representantes trágicos,²⁷ era adorno común a actores y actrices y había pasado a convertirse en sinónimo del estilo trágico, puesto que la elevación física se corresponde con la alteza del estilo. La *grandeza*, que es el término aristotélico para referirse al estilo, se identifica con el estilo *sublime* de la tradición retórica.²⁸ Al mismo tiempo, viene en auxilio de la *Poética* el *Arte de Ho-*

su fragmentación en los creadores y pensadores de la segunda mitad del siglo XVII, es de gran interés un artículo de Sebastian NEUMEISTER («Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», *Ibero-Romania*, 7 [1978], pp. 106-119).

²⁶ Vid. al respecto O. H. GREEN, «On the Attitude toward the *Vulgo* in the Spanish *Siglo de Oro*», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), pp. 190-200; y sus noticias en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1972, vol. III, cap. 12. El estudio del vulgo en esta línea ha culminado en el trabajo de A. PORQUERAS MAYO y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO («Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Revista de Filología Española*, L [1967], pp. 123-143). Estos autores identifican dos tradiciones literarias sobre el concepto: una negativa, procedente de la literatura latina, y otra positiva, que asocia el término *vulgo* a *pueblo*, *gente* o público. Esta última se atestigua en las Sagradas Escrituras y bebe de la corriente renacentista en favor de lo popular y de las lenguas vulgares. Mediante un repaso diacrónico de textos, describen al *vulgo* como un concepto ambivalente, susceptible de modelación y control y que, como el término *comedia*, sufrió continuos vaivenes. De hecho, existe una estrecha vinculación entre la evolución del concepto y el proceso de dignificación del teatro nacional: a medida que la comedia lopesca se impone en el panorama escénico, el *vulgo* pasa a convertirse en *público*, y más tarde en *público de teatro español*.

²⁷ El coturno procedía del culto a Dionisio y fue adoptado por la tragedia para poner de manifiesto esta íntima conexión (cf. Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 473).

²⁸ El pasaje de Aristóteles correspondiente al tratamiento del estilo es *Poética*, XII (1458a18-1459a16). Dentro de los *elocutionis genera*, el estilo *sublimis* de la *rota virgiliana* corresponde al *genus grande* de los clásicos (cf. Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols., § 1079, 3).

racio, donde se ofrece el ideal estilístico de la comedia. La oposición entre la dicción *sublimis* y la *humilis* se hace patente en el empleo traslaticio del *coturno* trágico y el *zueco* cómico como imágenes, ambas de estirpe horaciana.²⁹

La teoría del género *comedia*, ausente en la *Poética* de Aristóteles, se construye *a contrario* sobre la imagen de la tragedia, partiendo de la base de que ambos géneros tienen el mismo número de rasgos opuestos uno a uno.³⁰ No podemos olvidar la relevancia en la configuración de la teoría literaria renacentista de Elio Donato, difundido gracias a la exitosa fortuna editorial de los *Terencios con comentario*.³¹ Esta tradición no aristotélica despliega todo un entramado de oposiciones en el que la tragedia se caracteriza por las acciones terribles, el final trágico, un estilo elevado y sublime, los asuntos históricos y la profusión de sangre y exilios en el escenario, mientras que la comedia presenta asuntos familiares y domésticos, un final feliz, un estilo humilde y coloquial y asuntos inventados en los que el amor ocupa un lugar destacado.

Argensola opone aquí someramente ambos géneros por el objeto de su contenido,³² manera de proceder que se fundamenta también en la oposición medieval de los géneros, que restringía las acciones humildes y privadas al ámbito de la comedia mientras que atribuía a la tragedia las acciones nobles. No había otra manera de abordar la cuestión, pues Aristóteles no se detuvo en recomendaciones sobre argumentos concretos, sino que se limitó a subrayar la necesidad de tramas ricas.³³

²⁹ «hunc socci cepere pedem grandesque coturni, / alternis aptum sermonis [...]» (*Ars poetica*, vv. 80-81). Véase el testimonio de Cristóbal de Mesa: «La Epopeya, que es el Poema heroyco, / Y la que calça el gran coturno tragico, / Y la que usa el çueco humilde comico» (*A Juan de Velasco*, vv. 10-12).

³⁰ M. T. HERRICK (*Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964) sitúa en los comentarios de Evancio y Donato a las comedias de Terencio el punto de partida de la comparación sistemática entre comedia y tragedia a la que se entregan los preceptistas del siglo XV y los primeros años del XVI. Con esta comparación se llega al punto de vista moderno sobre la comedia, que opone la definición de «lo risible» a la catarsis trágica como núcleo esencial del género, frente a las teorías medievales de la comedia, basadas en interpretaciones de naturaleza retórica, ligadas a la *rota Virgilio*.

³¹ Desde la edición *princeps* las comedias de Terencio iban escoltadas por los comentarios de Elio Donato a cada una de las seis comedias y por unos preliminares de los que formaban parte el opúsculo *De fabula*, atribuido en cierta tradición filológica a un autor de nombre Evancio, el *Commentum Terentii* de Eugrafio y los trataditos *De comædia* o *Excerpta de comædia* del propio Donato (cf. M^a J. VEGA RAMOS, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *prænotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, XI [1995], p. 238). El opúsculo *De fabula* incluye unas diferencias entre la tragedia y la comedia (IV, 2) que son fundamentales para que esta tome carta de naturaleza en el paradigma renacentista de los géneros.

³² Las acciones de la comedia se resumen en las consecuencias de conflictos amorosos y paterno-filiales y en los engaños de los siervos (cf. Miguel ZUGASTI, «De enredo y de teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1997)* [ed. de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL], Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, p. 110). Así delimita los argumentos Rojas en la *Loa*: «y empiezan a introducir / amores en las comedias, / en las cuales ya había dama, / y un padre que [a] aquesta cela; / había galán desdeñado / y otro que querido era; / un viejo que reprendía, / un bobo que los acecha, / un vecino que los casa, / y otro que ordena las fiestas» (vv. 155-165). Desde luego, los vv. 53-54 de Argensola delimitan perfectamente el primero de estos componentes.

³³ En *Poética*, VIII (1451a9-11).

Dos notas caracterizan para el poeta los argumentos de la tragedia, por un lado acontecimientos terribles (v. 58) y por otro historias ejemplares (v. 59), que parecen indicar una equidistancia en su preferencia de una tragedia *patética* o de una tragedia *moral*.³⁴ De acuerdo con la descripción aristotélica de estas modalidades, la tragedia *patética* o *afectuosa* se caracteriza por estar llena de horribles sucesos³⁵ que provocan dolorosos afectos en el público. Hemos de entender estos afectos en el sentido de sufrimiento, como paso previo para llevar a cumplimiento la función catártica de la tragedia. Bien es cierto que, de acuerdo con la definición del género trágico, toda tragedia podría pertenecer a esta categoría. Se trata, en definitiva, de que exista una intención previa por parte del autor de dar mayor preponderancia a estos componentes truculentos y, en consecuencia, a considerar el *movere* la finalidad primera de la fábula.³⁶

El segundo tipo de tragedia, la tragedia *moral*, por el contrario, sitúa el *prodesse* a la cabeza de las preocupaciones del autor.³⁷ Ferrer Dueso³⁸ recuerda que Lupericio Leonardo compuso en 1597 un *Memorial contra las comedias* para impedir que se abrieran de nuevo los teatros, cerrados desde la muerte de la infanta Catalina ese mismo año. Los argumentos de este opúsculo inciden en la inmoralidad y el afeminamiento de los españoles a causa de la comedia, en un momento en que la tragedia senequista practicada por el poeta ha caído en total decadencia.³⁹

Las tragedias morales imitan acciones virtuosas y excelentes y quieren mover también a su imitación.⁴⁰ Son sin duda estas por las que aboga Lupericio Leonardo

³⁴ Aristóteles distingue en la *Poética* (X [1452a12-18]) entre tragedias *simples*, *compuestas* o *implexas*, *patéticas* o *afectuosas* y *morales*, según la acción y la constitución de sus partes. No obstante, salta a la vista la mezcla de criterios en la definición de cada uno de los tipos: las tragedias son *simples* o *compuestas* en función de su propia estructura interna, mientras que su clasificación como *patéticas* o *morales* responde al objeto de la imitación y atiende más a su contenido que a su forma.

³⁵ *Poética*, XI (1452b9-13).

³⁶ Junto al *docere* y al *delectare*, el *movere* constituía uno de los grados de la persuasión, a cuyo servicio se pone la Retórica (cf. H. LAUSBERG, *op. cit.*, § 256).

³⁷ El *prodesse* horaciano convivió en equilibrio inestable con el *delectare* hasta que la balanza se inclinó en el Barroco del lado de este último principio, en consonancia con la mayor preponderancia del *ingenium* y del plano de la expresión literaria (cf. A. GARCÍA BERRIO, «La teoría literaria en la Edad Renacentista», *Studia Philologica Salmanticensia*, 5 [1981], pp. 101-120). Los argumentos sobre el papel moralizador que puede llevar a cabo el teatro o la condena por su influjo probadamente pernicioso han de leerse teniendo presentes los debates a favor o en contra del *prodesse* o el *delectare* horacianos.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 26-29.

³⁹ El contenido de todas las polémicas en torno a la licitud del teatro se resume en dos alternativas inseparables: la comedia es / no es indiferente en lo cristiano y la comedia es / no es conveniente en lo político (cf. M. VITSE, *op. cit.*, p. 72).

⁴⁰ También Virués insiste en este aspecto en el prólogo de la tragedia *Semíramis*: «y desto al fin y lo demás se advierte / con su alto ingenio cada cual, y admita / lo que más la virtud en sí despierte, / que es el fin justo a que aspirar se debe», vv. 35-38. La idea es remachada en el prólogo de la *Casandra* con el tópico horaciano del *utile dulci*: «y puesto que en el mundo ande acosada / la virtud por el vicio, su enemigo, / de la suerte que todos entendemos, / yo creo que el más alto y cierto amparo / que en todo el suelo tiene, está sin duda / aquí donde hoy se guarda la tragedia / de la cruel Casandra, ya famosa, / la cual también cortada a la medida / de ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio, viene / acompañada con el dulce gusto». Insiste en este aspecto Rojas al referirse a la tragedia,

de Argensola, si atendemos a los últimos versos del prólogo. La persecución de este fin moralizante conlleva unos determinados argumentos, específicamente trágicos, que contrastan con las materias de la comedia. Parece que el aragonés es ajeno al papel didáctico que también tuvo la comedia⁴¹ y que fue formulado bajo el tópico de la comedia como *magistra vitæ*, cuya finalidad también es el desengaño, si bien su medio es la risa. Frente a la tragedia, que recoge acciones de personajes nobles y poderosos, la fábula de la comedia implica a la totalidad de los hombres y sirve mejor a la concepción del teatro como imagen del mundo.⁴²

La misma preocupación por la finalidad moralizante impregna la loa de la *Alejandra*, que en su mayor parte es solo un recordatorio de los ejemplos morales presentados en la tragedia. En este texto la figura alegórica de la Tragedia toma la palabra y cuenta brevemente la evolución histórica del género trágico anterior al momento de la composición de la *Poética*, desde su origen legendario en Tespis a su culminación en Esquilo, Sófocles y Eurípides:⁴³

imbentada al principio por los Griegos,
celebrada despues por los Latinos,
y puesta en perfeccion por muchos otros
como fueron Euripides, y Sófocles
y buestro celebrado Español Seneca,
quieren decir que Tespis fue mi padre
y que nací en las fiestas del dios Baco:
al fin es mui antigua mi prosapia,
y de mas gravedad que la Comedia. (vv. 5-13)

Argensola emplea en este pasaje la comedia como término de comparación, pero en el texto aristotélico la tragedia es el género más antiguo y superior a la epo-

muy condicionada por unos personajes y unos argumentos: «porque aquí representamos / una de dos: las proezas / de algún ilustre varón, / su linaje y su nobleza, / o los vicios de algún príncipe, / las crueldades o bajezas, / para que al uno se imite / y con el otro haya enmienda» (*Loa de la comedia*, vv. 71-78).

⁴¹ No escapó este valor a Rey de Artieda, para quien la comedia y la economía doméstica se proponen el mismo objeto: organizar la familia sobre la base de la moral. El cumplimiento de esta finalidad requiere el respeto a las normas del decoro y la verosimilitud en la composición de los caracteres: «Sepamos: la Heconómica ¿no es ciencia? / pues la comedia, ¿qué otra cosa enseña? / Óygame, y tenga un poco de paciencia: / La gravedad que ha de tener la dueña, / la ley que ha de guardar, firme y constante, / el hombre que su fe y palabra empeña; / zelo y amor del padre vigilante; / de los hijos, el miedo y el respeto / que han de guardar teniéndole delante; / del que es galán, el término discreto; / la vergüenza y valor de una donzella, / quando se ve en confusión y aprieto; / el fin de una justissima querella; / la muerte arrebatada de un tyrano / que por su gusto todo lo atropella. / Esto enseña al discreto cortesano, / para que la virtud moral abraze / y de lo pernicioso alce la mano» (*Al marqués de Cuéllar*, vv. 127-144).

⁴² El símil estoico de vida-comedia procede del *Manual* de Epicteto (cf. Antonio VILANOVA, «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII [1950], p. 3). *Vid.*, *infra*, n. 69.

⁴³ Este esquema histórico es reproducido en numerosos textos con versiones más o menos extensas. La misma historia encontramos en el *Ejemplar poético* de Cueva, III, vv. 1773-1781: «Tuvo imperio est'alegre compostura / hasta que Typhis levantó el estilo / a la grandeza trágica i dulçura. / Siguió en nueva invención el propio hilo, / anidiéndole ornatos i enseñando / a los farsantes, el discreto Aeschlylo. / Desterró el uso prisco mejorando / las personas, haziéndolas onestas, / i a no representar satyrisando». Y, más abajo, vv. 1791-1796: «No transpassando el inviolable fuero / de los actos i cenas i el decoro / de las personas i el successo fiero, / Sóphocles anidió el lloroso coro / lamentando desdichas miserables / entre reales púrpuras i oro». Su origen es el pasaje de *Poética*, IV (1449a9-15).

peya por el mayor efectismo de la representación.⁴⁴ No obstante, los tiempos modernos han traído novedades con respecto a la descripción del género ofrecida en la *Poética*, circunstancia que expone la Tragedia con una velada censura a los infractores de las reglas:

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 quitandome un acto que solia
estar en cinco siempre dividida. (vv. 14-19)

Vemos, pues, cómo el autor es consciente de la transformación de los principios literarios con el paso del tiempo, aunque todavía no hace referencia explícita a los cambios del gusto, en consonancia con la actitud despectiva hacia el público que hemos podido apreciar en el prólogo de la *Isabela*. La idea de la evolución de los gustos, que va a ser la principal justificación de la *comedia nueva* entre sus partidarios, no era extraña. Por el contrario, estaba ya fuertemente enraizada en todo el pensamiento literario español y había crecido entrelazada con la conciencia de que el teatro español era, de hecho, un perfeccionamiento con respecto al modelo teatral antiguo.⁴⁵

Uno de estos cambios era, desde luego, la reducción de actos en los que tradicionalmente se había dividido la trama trágica.⁴⁶ Las obras en cuatro actos estaban ya en boga en torno a 1580.⁴⁷ En 1586 las propias tragedias de Argensola demuestran que el modelo de tres actos, que más tarde se demostraría como el más apropiado para la tragicomedia española, se había adoptado definitivamente.⁴⁸ Otra innovación

⁴⁴ El drama fue anterior a la epopeya, siendo Homero el que dio carta de naturaleza a la figura del narrador al introducirla entre los primitivos pasajes interlocutivos (*Poética*, XXIII [1459a-17-21]).

⁴⁵ Juan de la Cueva nos sirve un testimonio de este hermanamiento en el *Ejemplar poético*: «Tuvo fin esto, i como siempre fuessen / los ingenios creciendo i mejorando / las artes i las cosas s'entendiessen, / fueron las de aquel tiempo desechando, / eligiendo las propias i decentes / que fuessen más al nuestro conformando. / Esta mudança fue d'ombres prudentes, / aplicando a las nuevas condiciones / nuevas cosas, que son las convenientes. / Considera las varias opiniones, / los tiempos, las costumbres que nos hazen / mudar i variar operaciones. / Estas cosas no sé si te desplazen / por ser contra tu gusto su estrañeza, / aunque en probable exemplo satisfazen» (III, vv. 1665-1679).

⁴⁶ La división en actos, sobre la que nada dice Aristóteles, se fundamenta en la recomendación de Horacio en su *Ars poetica* (vv. 189-190).

⁴⁷ Práctica que declara haber iniciado Juan de la Cueva: «qu'el un acto de cinco l'é quitado, / que reduzi los actos en jornadas, / cual vemos qu'es en nuestros tiempo usado» (*Ejemplar poético*, III, vv. 1611-1613).

⁴⁸ Virués se jactó de esta innovación. Dice así en *Semíramis*: «Y solamente porque importa, advierto / que esta tragedia, con estilo nuevo / que ella introduce, viene en tres jornadas» (vv. 23-25). Aunque se justifica aludiendo a la unidad interna de cada uno de los actos: «Formando en cada cual una tragedia / con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas» (vv. 30-32). En esto consisten básicamente, junto con la ruptura de la unidad de espacio y tiempo, la «moderna costumbre» a la que se refiere en el prólogo al *Discreto lector* de sus tragedias o el «moderno uso» del prólogo de la *Casandra* (cf. R. FROLDI, *op. cit.*, pp. 111 y ss.). Eran posibles otras divisiones, sin embargo, como en dos actos, que lleva a cabo Rey de Artieda para su tragedia de *Los amantes*: «Por ello, y porque mil ejemplos tuve, / siguiendo el uso, y plática española, / de mi tragedia hacer dos partes tuve. / Pero porque cualquiera de ellas sola, / cansar pudiera, la razón y el uso / (digo español) en otras dos partióla. / Con esto si me emprenden, pues me escuso, / en lo demás, si algún descuido o falta, / ruin lenguaje, término confuso» (*A don Tomás de Vilanova*, vv. 43-51).

señalada por la Tragedia es la eliminación de los coros, una de las partes de cantidad de la tragedia en la *Poética*, cuya materia no era esencial para la fábula trágica y carecía ya por completo de referente en la práctica literaria de su tiempo:⁴⁹

me han quitado tambien aquellos choros
que andaban de por medio entre mis scenas
y a la verdad no siento ya esta falta (vv. 20-22)

Argensola presenta también por boca de la Tragedia la ruptura de la unidad de lugar,⁵⁰ aspecto este que no tiene fundamento en el tratado aristotélico y sobre el que guardó silencio la mayor parte de los pensadores literarios españoles:

Mirad en poco tiempo quantas tierras
os hace atrabesar esta Tragedia;
y asi si en ella veis algunas cosas
que os parezcan dificiles y graves,
tenedlas sin dudar por verdaderas,
que todo a la Tragedia le es posible,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos Reinos en otros, y los lleva. (vv. 72-79)

Con todo, lo cierto es que también para la mayor parte de los autores unidad de lugar y de tiempo están estrechamente unidas⁵¹ y su ruptura parece ser asumida por los mismos escritores de tragedias.⁵²

⁴⁹ Dice Rey de Artieda: «Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra, / aunque impresos los vi, no ha muchos meses, / en dos Nizes, que así el autor las nombra. / Mas como lo que montan señor peses, / volvemos a los coros es volvemos / los graves, y antiquísimos arneses. / Ya no queremos tanta hevilla y pernos, / bastan los que nos sirven a la justa: / más bien garbados, llanos y modernos» (*A don Tomás de Vilanova*, vv. 28-33). El coro desapareció porque era un obstáculo que impedía la libertad de movimientos (cf. Henri MÉRIMÉE, *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985, pp. 290-293). Como dice A. HERMENEGILDO, «el sentido auténtico del coro se perdió en la España del siglo XVI y, aunque se conserva, en apariencia formal en algunos casos, prácticamente fue absorbido o reemplazado por otros elementos» (*La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 63).

⁵⁰ F. RICO justifica la ruptura de unidades y, sobre todo, de la unidad de espacio por una idea de progreso, de cambio y variación en la Historia que es una de las «naciones seminales de la gramática más inequívocamente humanística» («Tiempos, teatros, lugares», en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, pp. 37-39).

⁵¹ La necesidad de circunscribir la acción de la tragedia a un límite temporal sí tenía, por el contrario, un fundamento en la *Poética*, pero tampoco fue tan acuciante como tradicionalmente se ha dado a entender. De la Cueva la despacha en pocas líneas: «Hüymos la observancia que forçava / a tratar tantas cosas diferentes / en término de un dia que se dava» (*Ejemplar poético*, III, vv. 1632-1634). Lope se burla de ella y al mismo tiempo se disculpa por no respetarla: «no hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica. / Pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos» (*Arte nuevo*, vv. 188-197). No faltan, sin embargo, acérrimos defensores como Feliciano Enríquez: «Esto es quanto al lugar; más quanto al tiempo / es passatiempo lo que en esto passa. / una misma jornada, un mismo acto / casa a los padres, y a los hijos luego / saca de quatro, diez, y veynte años; / y junta sin poetica licencia / unos siglos con otros, no guardadas, / mas ni entendidas sus subtiles leyes» (*Tragicomedia*, vv. 68-75).

⁵² Véase lo que dice Virués en el prólogo de la tragedia *Semíramis*: «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, / y la tercera y final en Babilonia» (vv. 23-29). Y Rey de Artieda dice así: «Galeras vi una vez yr por el yermo, / y correr seys cavallos por la posta / de la Isla del Gozo hasta Palermo. /

Como ya ocurriera en el prólogo de la *Isabela*, el poeta insiste en los rasgos caracterizadores del género trágico, empezando por la naturaleza de los personajes trágicos. La utilidad de este elemento específico radicaba en que era susceptible de oponerse a otro rasgo constituyente de la comedia como eran los personajes bajos. Argensola todavía cree que el argumento de las tragedias siempre implica a los nobles.⁵³ La tragedia es «nascida de pecados de los Reyes», dice en el verso 4 de la loa y, en el epílogo, la misma Tragedia vuelve a tomar la palabra para recordar lo mismo:

Mortales revolved en la memoria
 quan ciertas han salidas mis palabras
 mirad quantos desposos me han rendido,
 los vicios arraigados en los principes (vv. 1-4)

Naturalmente la tragedia conlleva un repertorio de argumentos específicos:

que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,
 embidias,⁵⁴ inclemencias, y rigores (vv. 52-53)

En este caso, la presentación de unos contenidos no va acompañada de un recordatorio sobre la finalidad moral de la tragedia, lo que parece inclinar la balanza a favor del segundo de los modelos trágicos considerados por Aristóteles, es decir, la tragedia *patética*. Se trata de una tragedia que, sobre cumplir con el fin catártico del género, que ya incluye la producción de miedo y conmiseración, procura conmover con la representación de sucesos horribles y lastimosos. En estos rasgos distintivos la crítica ha querido ver el ideal de tragedia senequista,⁵⁵ un género que se decanta por el *movere* retórico y aplica todos sus recursos en aras del cumplimiento efectivo de la catarsis. Para Stegmann supone, en definitiva, el paso de una «tragedia moralizante de sentencias» a una «tragedia de catarsis», que tiene muy en cuenta la *receptio* por parte del espectador,⁵⁶ y ello a pesar de que la recuperación de Sé-

Poner dentro Vizcaya a Famagosta, / y junto de los Alpes Persia y Media, / y Alemania pintar larga y angosta» (*Al Marqués de Cuéllar*, vv. 190-195).

⁵³ Tiene su importancia por su contenido moral dedicado a un auditorio muy concreto de nobles. Juan de la Cueva es quien más insiste en este rasgo caracterizador. En *El viaje de Sannio*, IV, est. 55, vv. 5-8, a la pregunta de qué es la poesía trágica responde: «es un retrato que nos va poniendo / delante de los ojos los presentes / males de los mortales miserables / en héroes, reyes, príncipes notables». El mismo autor se atribuye esta novedad en el teatro español: «A mí me culpan de que fui el primero / que reyes i deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero» (*Ejemplar poético*, III, vv. 1608-1610). Rojas reconoce en la *Loa de la comedia* que Cueva fue quien marcó la necesidad de que los personajes de la tragedia fueran nobles: «luego los demás poetas / metieron figuras graves, / como son reyes y reinas. / Fue el autor primero de esto / el noble Juan de la Cueva» (vv. 175-179).

⁵⁴ La envidia es un tema muy adecuado para la tragedia (cf. A. HERMENEGILDO, «Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española», *Segismundo*, XIII [1977], pp. 43-87). Así resume la *Tragedia* su contenido en el epílogo: «envidia los movio contra Lupercio / que es comun maldicion contra privados» (vv. 17-18).

⁵⁵ El modelo dramático senequista es expuesto por Karl A. BLÜHER de la siguiente manera: «empleo del coro, lenguaje retorizado, sentencioso, crueldad de los asesinos, actitud estoica de las víctimas, deslumbradora descripción de los afectos» (*Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, p. 323).

⁵⁶ André STEGMANN, «La *Médée* de Corneille», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (ed. de Jean JACQUOT), París, CNRS, 1973, p. 116.

neca se debía en gran medida al valor pedagógico de sus tragedias por su riqueza sentenciosa.

En todo caso, los hechos crueles entran con pleno derecho en el bagaje de las acciones graves que son propias de la tragedia, frente a las acciones privadas de la comedia.⁵⁷ Las primeras son causa del terror y la piedad; las segundas provocan risa. Este aspecto se hace presente desde la misma presentación escénica de la Tragedia en la loa:

Estas tocas sangrientas, y corona
y la luída espada de dos cortes,
os descubre mi nombre, que es Tragedia (vv. 1-3)

Esta disparidad de fines hará que comedia y tragedia estén netamente separadas y la acentuación de los hechos terribles⁵⁸ en la acción obedece a la resistencia que surge en oposición a una tendencia general de nuestro teatro marcada por el cultivo de la tragedia de final feliz y a los intentos de mezcla genérica.⁵⁹ Esta acentuación, por otro lado, planteaba la cuestión de si es lícito representar hechos cruentos en escena, aspecto que no escapó prácticamente a ninguno de los comentaristas aristotélicos y horacianos de la época. Horacio censuró la representación de truculencias en escena, consciente de la superioridad en el efecto catártico de los acontecimientos percibidos por la vista,⁶⁰ pero Aristóteles y Séneca fueron partidarios de ellas. Su aceptación acarrea reparos de orden moral y tenía también implicaciones en el espinoso asunto de la verosimilitud imitativa. Con todo, parece que se impuso la necesidad de que el efecto en el espectador se derivara de la articulación de la misma acción⁶¹ y no de la acumulación de estas crueldades en escena.

Un último rasgo distintivo de la tragedia tratado en la loa atañe al decoro o correspondencia de la locución trágica con el contenido del drama, correspondencia

⁵⁷ Hay una cierta unanimidad al respecto. Léase a Cristóbal de Mesa: «Tristes representando obras magnanimas, / Altas hazañas, y successos miseros, / Grandes ruynas, espantosas perdidas» (*A Juan de Velasco*, vv. 23-26); o a Carlos Boyl: «La tragedia es todo Marte, / todo muertes, todo guerras, / que por eso a las desgracias / las suelen llamar tragedias» (*A un licenciado*, vv. 17-20).

⁵⁸ Véase el inventario de horrores de Jean-Louis FLECHIAKOSKA, «L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle», en *Les tragédies de Sénèque...*, pp. 61-72.

⁵⁹ A. HERMENEGILDO dice así: «Y las que son mezcla de comedia y producen un desenlace feliz han de tener muchas calamidades en el centro de la fábula, para poder terminar prósperamente sin destruir su condición trágica. [...] Los trágicos del Renacimiento español han modificado la tensión trágica en el centro de la obra, dejándose llevar por la preocupación de complicar la intriga para despertar el interés absoluto en el espectador. Y al darse cuenta de que la envergadura trágica de la obra ha sido disminuida, de que su centro de gravedad ha sido desplazado, se ven obligados a asegurar el efecto trágico aumentando desmesuradamente los horrores en los finales de las distintas acciones» (*La tragedia en el Renacimiento español*, pp. 43-44).

⁶⁰ «Segnius irritant animos demissa per aures / quem quæ sunt oculis subiecta fidelibus» (*Ars poetica*, vv. 180-181).

⁶¹ «o sea, el concepto de la tragedia vigente aún hoy en día» (M. NEWELS, *op. cit.*, p. 114). Señala A. HERMENEGILDO (*La tragedia en el Renacimiento español*, p. 55) que «los trágicos españoles, aun ofreciendo en sus obras toda clase de horrores, siguen la idea horaciana, y la escena no suele ser el teatro de las crueldades. Éstas ocurren fuera de la vista del público».

que se plantea en varias direcciones. En primer lugar el estilo ha de ser grave, porque la materia de la tragedia, hecha de truculencias y lances horribles, lo es y porque también lo es la enseñanza de sus sentencias.⁶² La sentencia, además, ha de contener excelente doctrina con el fin de instruir al auditorio, que en este caso tiene elevados pensamientos, puesto que se trata de un público noble. La elevación del estilo se ajusta, pues, a la altura de los personajes trágicos y, al mismo tiempo, al mérito de los espectadores:

mas los doctos varones, y que tienen
los altos pensamientos remontados,
con ellos van midiendo y ajustando
la real gravedad de la Tragedia;
pero aqui perderé de mi decoro,
por que havia de estar continuo triste
y ya no puedo estar sino contenta
de ver la gravedad del auditorio,
y espíritus ilustres que me aguardan (vv. 28-36)

El recurrente ejercicio de *captatio benevolentiae* está justificado por el habitual comportamiento del público, que llegaba a veces a impedir la continuación del espectáculo con su ruidosa censura.⁶³ Es comprensible, pues, la sorpresa de la Tragedia en la loa de la *Alejandra*:

yo pensé que os hallara alborotados,
impacientes, coléricos, sobervios,
y una masa de vulgo todos hechos;
y al fin os hallo blandos y amorosos,
con un silencio tal, que me parece
que estais aqui la flor de los nascidos (vv. 40-45)

No obstante, al igual que el público censuraba la obra de las formas más variadas, también podía aprobarla estrepitosamente mediante aplausos y aclamaciones. De ahí la costumbre ya antigua de pedir el aplauso al final de las obras, como ocurre en el epílogo de la *Alejandra*:

mas la mayor riqueza que yo quiero
es que todos batais asi las palmas
en señal de que os dio gusto nuestra fabula (vv. 36-38)

La epístola de Bartolomé Leonardo de Argensola arroja también interesantes observaciones en el escaso espacio que dedica al drama, aunque sus consejos se en-

⁶² Volvemos a encontrar, de esta manera, la cuestión de la finalidad moralizante. Los trágicos españoles del Renacimiento, «profundamente influidos por Séneca, darán a la moralización una importancia primordial, mucho mayor de la que le atribuyen los teorizantes Pinciano y González de Salas» (A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, p. 45).

⁶³ Lo que motivaba frecuentes peticiones de silencio. También lo hace Virués en el prólogo de *Cassandra*: «sólo advierto / que no se podrá ver en modo alguno / lo que della prometo, si el silencio / y la atención debida no se guarda; / y así con el respeto y con la salva / que yo debo, suplico que se tenga / la atención y el silencio que se debe / a la virtud que aquí amparada asiste».

cuentran ya en la órbita de la *comedia nueva*. Sanford Shepard⁶⁴ equipara a nuestro autor con Juan de la Cueva en su intento de conciliar las reglas clásicas con su espíritu de independencia. Solamente en los casos en que Argensola veía una auténtica contradicción entre la teoría literaria aristotélica y sus propias ideas, se apartaba de los antiguos o de sus intérpretes modernos, especialmente para todo lo relativo al drama.

Las palabras que dirige el poeta al estudiante con relación al teatro encierran una serie de recomendaciones prácticas que no difieren un ápice de la ortodoxia preceptiva: decoro de los personajes en su pintura y en su estilo, la verosimilitud y la propiedad en las leyes de lugar, tiempo y acción:

Haz, al fin, que el lugar, el tiempo, el modo
guarden su propiedad; porque una parte
que tuerza desta ley destruye al todo. (vv. 262-264)

La verosimilitud es la mayor virtud de la Poesía y se deriva de la propia teoría de la imitación:⁶⁵

Sigue la imitación, que tanto alaba
la escuela por precepto más seguro,
que al mismo Alcides quitarás la clava. (vv. 160-162)

La tragedia, al igual que el resto de las composiciones poéticas, es imitación, principio básico de toda la *Poética* de Aristóteles,⁶⁶ entendido como representación de la realidad. La aplicación del principio de la verosimilitud a la tragedia planteaba cuestiones como la conveniencia de que los argumentos de la tragedia fueran verdaderos o simplemente verosímiles.⁶⁷ El auditorio debe aceptar las fábulas verdaderas porque no cabe duda de su autenticidad y su verosimilitud es incuestionable, pero acepta también los argumentos procedentes de la invención del poeta siempre y cuando sean verosímiles. La insistencia en la verosimilitud en Argensola descende, sin embargo, al plano de la recomendación técnica, llegando a cuestionarse una de las principales convenciones teatrales de la época, como es el soliloquio:

Y esto de introducir una figura
que a solas hable con tardanza inmensa,
¿no es falta de invención y aun de cordura? (vv. 235-237)

⁶⁴ S. SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 185-190.

⁶⁵ Lo dice Lope en el *Arte nuevo*: «Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil» (vv. 284-285), aunque aplicado al decoro de los personajes.

⁶⁶ *Poética*, I (1447a14-16).

⁶⁷ Cuestión que preocupó a muchos literatos, con opiniones para todos los gustos. Rey de Artieda dice lo siguiente sobre la tragedia: «La cual ni sufre estado humilde o chico, / ni habla jamás de cosa que no sea / verdad, o no lo llegue a ser tantico» (*A Tomás de Vilanova*, vv. 16-18). Lope en el *Arte nuevo* distingue entre tragedia y comedia: «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112). Cristóbal de Mesa se apunta también a este principio: «La materia ha de ser capaz, y celebre, / Y fundada en historia antes que en la fabula» (*A Juan de Velasco*, vv. 66-67).

Por el contrario, se muestra flexible en aspectos secundarios del drama, como el número de actos:

Yo aquellas seis ficciones reverencio
(¿cómo que reverencio?, que idolatro)
que en sus cinco actos desplegó Terencio.
Cierra la tuya al uso en tres o en cuatro (vv. 205-208)

La devoción reconocida por Terencio tiene su importancia porque nos revela a un Argensola plenamente partidario del *prodesse* en la representación. El autor latino era bien conocido al haber sido propuesto desde la Edad Media como modelo de excelente latinidad. Su estilo era sentencioso y ofrecía modelos de uso coloquial del latín que eran muy útiles para las prácticas de conversación y las epístolas en el ámbito escolar. Por otro lado, fue más estimado que Plauto porque se le consideraba menos inmoral y más elegante. Parece, sin embargo, que acabó por imponerse su valor pedagógico y su presencia en las aulas está ampliamente documentada.⁶⁸ La finalidad moral de la comedia adquiere el punto de vista del público y requiere, por tanto, el sabio contrapeso del *delectare*:

Y pues que a la instrucción moral se empeña,
no traiga para ejemplos 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 (vv. 199-204)

La comedia es una imitación, cuyo objeto es el mismo mundo considerado en su totalidad. Es, por tanto, un espejo que reproduce una imagen verdadera de todas las pasiones humanas, buenas o malas. Esta imagen del *speculum vitæ* de estirpe ciceroniana⁶⁹ bastaría por sí misma para acallar a los censores que claman contra la

⁶⁸ La aparente contradicción entre el estilo cómico y el adoctrinamiento moral se resolvió mediante la fórmula horaciana del *ridentem dicere verum* y la aceptación en el seno de lo cómico del estilo satírico de Juvenal y su fustigamiento de los vicios. L. GIL FERNÁNDEZ («Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 95-126) estudia su difusión por lecturas de clase, representaciones universitarias, ediciones y traducciones.

⁶⁹ La imagen que nos llega a través de Donato y raro es el teórico que no la emplea. Juan de la Cueva la recoge en el *Viaje de Sannio*, en relación con el decoro horaciano: «¿Qu'es, dize Apolo, cómica poesía? / Sannio responde: de la vida umana / es la comedia espejo, luz i guía, / de la verdad pintura soberana; / en ella se describe la osadía / del moço, la cautela de l'anciana / alcagüeta, las burlas de juglares / i sucessos de ombres populares» (IV, est. 52). Más tarde la encontramos en el mismo autor pero todavía muy cargada de connotaciones morales: «Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía» (*Epístola dedicatoria a Momo*). Lo podemos leer también en Rey de Artieda: «Es la comedia espejo de la vida, / su fin mostrar los vicios y virtudes / para vivir con orden y medida. / Remedio y efficacísimo (no dudes) / para animar los varoniles pechos / y enfrenar las ardientes juventudes. / Materia y forma son diversos hechos / que guían a felizes casamientos / por caminos difíciles y estrechos; / o al contrario, plazer y contentos, / que passan como rápido torrente / y rematan con trágicos portentos» (*Al marqués de Cuéllar*, vv. 1-12). Y en Lope: «Con ática elegancia los de Atenas / reprehendían vicios y costumbres / con las comedias, y a los dos autores / del verso y de la acción daban sus premios. / Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo / en que corren parejas con la historia. / ¡Mirad si es digna de corona y gloria!» (*Arte nuevo*, vv. 119-127).

representación de acciones moralmente reprensibles. La aparición en escena de los vicios tiene el propósito de que los espectadores perciban su fealdad, bien por lo que implican en sí mismos, bien por el final desgraciado al que arrastran a sus cultivadores.

La segunda de las condiciones importantes para el poeta aragonés consiste en el decoro de las costumbres, es decir, en la conveniencia de estas al sujeto, cuestión a la que no se hace referencia en la *Poética* y que tiene su origen en el *Arte* de Horacio.⁷⁰ El poeta latino ofrecía un breve catálogo de personajes-tipo a los que correspondían unos rasgos caracterológicos concretos, recogidos hasta la saciedad por los autores de la época y en los que imperaba un principio de verosimilitud psicológica:⁷¹

si guardas a las figuras sus decoros,
¿hallará alguna impropiedad la puerta,
para descomponer lo que compones,
o por abuso o por descuido abierta? (vv. 213-216)

Otro aspecto sobre el que nuestro autor insiste es la claridad, virtud universal de toda oración según Aristóteles⁷² y requerida incluso en la tragedia, género en el que su ausencia podría estar más justificada por la grandeza de su estilo. El estilo sublime de la tragedia era también, como hemos visto, un precepto de la *Poética*, pero entrañaba el peligro de la oscuridad,⁷³ por lo que se imponía como necesaria la *perspicuitas*⁷⁴ retórica. Al pedir Bartolomé L. de Argensola que la comedia se exprese «en lenguajes más claros que sonoros» (v. 211), no hace más que recordar la oposición de los géneros también en el plano de la locución.

En todo caso, queda claro que la perfección pasa por no dejarse llevar por las oscuridades en la dicción. El poeta ha de exigirse una labor de lima, no solo en estos aspectos sino en todos los que intervienen en el proceso de creación de un drama, en un ejercicio de medida que expresa perfectamente un tópico horaciano bien conocido.⁷⁵ En la misma línea están los consejos de Argensola:

⁷⁰ «Ætatis cuiusque notandi sunt tibi mores, / mobilibusque decor naturis dandus et annis» (*Ars poetica*, vv. 156-157).

⁷¹ Este patrón se extendió de acuerdo con una serie de parámetros fijos como son la edad o la condición social de los personajes. Sin embargo, esta condición, según A. HERMENEGILDO, «tampoco es seguida con rigor» por nuestros preceptistas (*La tragedia en el Renacimiento español*, p. 58).

⁷² *Poética*, XXII (1458a18).

⁷³ «Y el peligro denunciado por González de Salas no fue producto de un temor infundado, porque, en efecto, tal oscuridad existe en ciertas tragedias renacentistas, sobre todo en aquellas en que sus autores se alejaron más de los moldes clásicos y del concepto tradicional de tragedia, para lanzarse en busca del horror y la moralización como sustitutos de la catarsis griega» (A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, p. 60).

⁷⁴ La *perspicuitas* elocutiva tiene como objetivo la comprensibilidad intelectual y se opone como *virtus* al *vitium* de la *obscuritas* (cf. H. LAUSBERG, §§ 529-530).

⁷⁵ «nonumque prematurum in annum / membranis intus positis; delere licebit / quod non edideris» (*Ars poetica*, vv. 388-390). De hecho, la necesidad de constante corrección hasta conseguir las formas más perfectas afecta al género en toda su extensión y, en concreto, a su parte más sensible: la fábula. Así lo siente Carlos BOYL: «No le ha de doler borrar /

Pero ningún poema tuyo intente,
luego como se copie o se concluya,
a la pública luz salir reciente.
¿No le diste tú el ser? ¿No es obra tuya?
Pues espere a que en ti aquel amor tierno
de la propia invención se disminuya (vv. 268-273)

Aquí terminan los apuntes de reflexión teórica incluidos en estas páginas de los hermanos Argensola. No podríamos denominarlos de otra forma puesto que carecen, como tantos otros testimonios de nuestra preceptiva literaria, de sistematicidad e intención expositiva. En todo caso son indicativos de muchos conceptos vigentes en el pensamiento literario de la época y no del todo acordes con los nuevos aires que soplaban en la escena española contemporánea.

una y otra escrita escena; / que quien algunas no borra / lejos está de la emienda» (*A un licenciado*, vv. 41-44). La cualidad suma está reñida, pues, con la precipitación, como advierte Rey de Artieda: «Y es una de sus grandes maravillas / el ver que una comedia escriba un triste / que ayer sacó Minerva de mantillas, / Y como en viento su invención consiste, / en ocho días, y en menor espacio, / conforme su caudal la adorna y viste. / ¡Oh, cuán al vivo nos compara Oracio / a los sueños frenéticos de enfermo / lo que escribe en su triste cartapacio!» (Rey de Artieda, *Al marqués de Cuéllar*, vv. 181-189).