

De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva¹

JOAN OLEZA
Universitat de València

En el tercer acto de *Adonis y Venus*, una de las más tempranas tragedias² de Lope de Vega, el dios Apolo hace descender sus claros rayos a los oscuros abismos del infierno, rasgando sus tinieblas y perturbando a sus habitantes. Tras invocar a Plutón, le pide que le envíe, en representación suya, a una de sus Furias, a la que llama no sin una cierta heterodoxia, Tesifonte³. Una acotación presenta su irrupción en la escena: «Salga la furia Tesifonte, vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro, y argenterías, el tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro» (334). La Furia, arrastrada contra su gusto a la claridad del día, reprocha a Apolo que haya provocado su salida del infierno, en el que comparte morada con Tántalo y Prometeo, eternamente torturados. En su respuesta, Apolo hace alusión a los atributos propios de la Furia, bien conocidos de los lectores expertos en mitología: esa dama infernal,

¹ Esta investigación ha contado con el patrocinio del proyecto de investigación TC/12 (CSD 2009-00033), del Programa Consolider-Ingenio 2010, y con el de ARTELOPE (FFI 2012-34347), ambos del Plan Nacional I+D+i.

² Se la etiqueta así en el título de la obra en la edición príncipes de la *Parte XVI* (1621), mientras que en la despedida de la representación se lee: «Y aquí la tragicomedia / del bello Adonis acabe». Cito siempre por Lope de VEGA CARPIO, *Adonis y Venus*, en *Obras Completas. Comedias, IX*. Ed. de J. Gómez y P. Cuenca. Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, p. 283-354. La datación de Sylvanus G. MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, muy dubitativa, dado el carácter de pieza cortesana, no creada para el corral, la sitúa vagamente entre 1597 y 1603. En su momento, me incliné por una mayor cercanía a 1596, considerándola obra indudable del primer Lope (Joan OLEZA, «*Adonis y Venus*: una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III-3, 1983, p. 160). También Norman D. SHERGOLD, *A history of the Spanish Stage from medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, London, Clarendon Press, 1968, p. 215) tiende a considerar su estreno anterior a 1599.

³ Las *Erinias*, *Euménides* o Furias de la mitología griega eran tres: Alecto, Tisífone y Megera (Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 169).

«señora de las armas», con sus «hachas de fuego», y su cabeza ceñida de serpientes, se rodea de un aura de violenta destrucción. Pero Apolo no la quiere para que vuelva a provocar la destrucción de Troya, ni para que aplique su furor sobre el Asia, el África o las indianas playas, sino para un encargo: que se traslade a la Arcadia y, transformada en un jabalí fiero, embista a Adonis y le entre los colmillos por las entrañas. La Furia se pone de inmediato a disposición del dios, y en su ofrecimiento evoca a los que sufren tormentos terribles en el infierno, como Sísifo, atropellado eternamente por el peñasco que con tanto esfuerzo empuja hacia arriba, como Ixión, condenado a rodar por la eternidad atado a su rueda en llamas, pero también a Radamanto, el que juzga a los muertos. Apolo, contento de la disposición de la Furia, le responde:

Si aquella vida acabas,
te prometo cien libras
del oro de la Arabia
para unas armas bellas.

Dicho lo cual, ambos se despiden y cada uno vuelve a su ámbito.

Nada de esto que acabo de contar se encuentra en el relato que Ovidio dedica al mito de Adonis y Venus en *Las metamorfosis* y que es considerado, con buena parte de razón, como la fuente principal en la que se inspira Lope⁴ para la composición de su obra, ni tampoco en otros relatos o pasajes que sobre el mismo mito le precedieron, como el de Garcilaso, el de Hurtado de Mendoza o el de Juan de la Cueva⁵. En ninguno de estos relatos hay un papel en el reparto para Apolo, y ninguno saca a relucir a la Furia, ni tampoco se exhiben las citas mitológicas aludidas.

Y no obstante, si de las fuentes librescas nos trasladamos a las teatrales, la cosa cambia. En *Orbecche*, de Giraldo Cinthio, la tragedia que inspiró como modelo de tragedia del horror el movimiento trágico de toda Europa, y que fue representada ante la corte de Ferrara en 1541, y publicada en 1543, apenas el Prólogo ha trasladado a los espectadores al antiguo reino de Persia,

⁴ Leída probablemente en la versión castellana de Jorge de Bustamante (1595), según coincide en señalar la crítica: Michael D. MCGAHA, «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en A. González, T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 67-82; Natividad VALENCIA LÓPEZ, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Madrid, Univ. Complutense de Madrid, 2000; Juan A. MARTÍNEZ BERBEL, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*. Granada, Universidad de Granada, 2002; A. SÁNCHEZ AGUILAR, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 2010.

⁵ Garcilaso, «Égloga III», en *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros. Barcelona, Crítica, 1995, p. 232-233, v. 173-192; Diego HURTADO DE MENDOZA, «Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta» (1553), en *Poesía*. Ed. de L.F. Díaz Larios y O. Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990, p. 167-193. Juan de la CUEVA, «Llanto de Venus en la muerte de Adonis» (1582), en *Fábulas mitológicas y otras fáblicas*. Ed. de J. Cabré García. Madrid, Editora nacional, 1984, p. 157-199.

a la ciudad de Susa, y al real palacio del tirano Sulmone, se abre la primera escena del primer acto con la aparición de una diosa. No es Apolo, pero sí se dispone como él a la venganza, pues se trata de Némesis, la especialista del Olimpo en esa materia, quien en un larguísimo parlamento, advierte que si bien puede parecer negligente o demorarse en su cometido durante generaciones, acaba actuando indefectiblemente, y se precipita sobre el malvado cuanto más impune o afortunado se creía, o lo condena a los tormentos del infierno, o golpea bíblicamente sobre sus hijos o sus nietos. Solemnemente Némesis declama:

Annunzio per certissimo che mai
non fu buon fatto alcun senza mercede
ne mai un reo fuggi l'aspra mia ferza⁶.

Viene todo ello a cuenta del Rey Sulmone, «questo fiero tirano». Némesis anuncia entonces cuánto va a ocurrir y cómo saldrán de «l'oscuro abisso/ l'irate Furie co le faci ardenti», esas Furias que son «figliuole de la Notte e d'Acheronte», y que habitan en compañía de los grandes atormentados, como Tántalo o Tieste. Irrumpe entonces ante los espectadores una innominada Furia, que se pone de inmediato a las órdenes de la diosa, dispuesta a anegar con su furor la corte de Sulmone, a hacer mutar en ella todo cuando «in lei é di lieto in doglia e'n pianto». Némesis le hace su siniestro encargo:

Empiete adunque de furor si grave
quest'empia corte ove Sulfón soggiorna,
ch'altro non vi si veggia che dolore
e strazi e pianto e morti.

Apenas sale la Furia a cumplir su tarea, entra la sombra de Selima, la reina asesinada por su marido, dispuesta a tomar su parte en la venganza. También ella se declara arrancada del oscuro reino de Plutón, donde sufren eternos suplicios Tántalo y Tizio, Ixion y Sísifo, y en que Radamante dispone para los culpables sus terribles penas.

Como en la tragedia de Lope, un ser divino convoca a una Furia infernal y le encarga una misión violenta y destructora. La Furia evoca los lugares infernales de donde procede, a su rey, el dios Plutón, a su temible juez, Radamante, y a los castigados a atroces tormentos: Sísifo, Ixión, o Tántalo. Solo hay una diferencia: Lope llama Prometeo a quien Giraldo llama Tizio. Y este lo llama así siguiendo, sin duda, la huella de Séneca en su tragedia *Tyestes*,

⁶ Cito por *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La Tragedia*. Ed. a cura di Enzo Cremante. Ricciardi Ricciardi, Milano-Napoli, 1988, p. 287-448.

que acabamos de escuchar aludida⁷. Y es que en esta tragedia, probablemente la más tremendista de su autor, también aparecen citados los otros grandes atormentados del infierno, Sísifo y Tántalo, y detallados sus tormentos, y evocada la morada infernal. Es la sombra de Tántalo quien abre la acción con su estupor, el mismo que el de la sombra de Selima en la obra de Giraldi y que el de Tesifonte en la de Lope, por haber sido arrebatado a la noche abismal, y conducido hasta el que tiempo atrás fue su palacio, escapando por un día a su tormento, aunque para ser sometido a otro todavía más cruel, el de provocar y contemplar la brutal destrucción de su estirpe. Y también en esta tragedia, como en la de Lope o en la de Giraldi, hace su aparición la Furia, anunciando su saña irreprimible. Es ella la que ha dado licencia a Tántalo para escapar por un día de su atroz tormento, a fin de hacerle también un encargo, el de emponzoñar con su presencia maléfica la casa de su linaje. La fuerza retórica de Séneca, capaz de esculpir cuanto describe, e incomparable por lo menos hasta el advenimiento de Shakespeare, su mejor heredero, hace estremecer todavía hoy al lector con sus terribles augurios, que encaminan la imaginación hacia el banquete nefando que ha de culminar la tragedia.

Hay pues una conexión directa del primer Lope con los modelos que dieron fundamento al movimiento trágico en Italia, donde a partir de los años 40 la línea de Giraldi, con fundamento en Séneca, se impuso sobre la línea del Trissino y de los florentinos *Orti Oricellari*, inspirados por la tragedia griega. Como hace constar Marvin Herrick: con la representación de *Orbecche* en 1541, y con su publicación en 1543, Cinthio «became the leading authority on tragedy», y no sólo en Italia, sino también en el conjunto de Europa⁸. Giraldi proclamó la superioridad de Séneca sobre Eurípides, y en general, sobre los trágicos griegos, e introdujo en su práctica dramática una serie de transformaciones modernizadoras del género clásico para «servire a l'età, agli spettatori, e a la materia», para satisfacer en suma «a questi tempi», transformaciones que teorizó en diversos paratextos y en su *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* (1543)⁹. La *Orbecche* fue por su temprana fecha de publicación y por sus muchas ediciones a lo largo del siglo la más influyente de todas sus tragedias, y la que más se leyó en España¹⁰, donde

⁷ «¿O reservada me está la pena de Ticio, que abierto el vasto antro de su pecho, con sus entrañas excavadas, nutre los buitres negros y reparando a la noche todo cuanto perdió de día, ofrece completo el festín a monstruos que se renuevan siempre» (Séneca, *Obras completas*, ed. y trad. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1943, p. 988a).

⁸ Marvin T. HERRICK, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France, and England*, University of Illinois Press, Urbana, 1962, p. 74.

⁹ Citas en E. Cremante, *Teatro...*, p. 262.

¹⁰ El conjunto de las 9 tragedias de Giraldi se publicó póstumamente, por su hijo Celso: *Le tragedia di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio*. In Venetia. Appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583.

quizá pudo verla representar el mismo Lope, pues ha sido documentada en el *zibaldone* de un actor italiano, Abagaro Francesco Baldi, llamado Stefanello Botarga, miembro primero de la compañía de Ganassa, y después autor independiente, que recorrió nuestra geografía durante los años 80¹¹. Esta tragedia debe mucho al *Tyestes* de Séneca, como constata Cremante: «Il *Thyestes*, in primo luogo, costituisce l'*exemplum* imitato con più ostentata e programmatica fedeltà, persino nella sceneggiatura», aunque también se ha de señalar que «è l'intero corpus trágico di Seneca ad essere utilizzato nell'elaborazione dell'*Orbecche*»¹². La crítica especializada, de Crawford (1922) a Hermenegildo (1973 y 1994), de Blüher (1983) a Frolidi (1968 y 1989), de Ferrer Valls (1997a y 1997b) a De los Reyes (2008) y a Giuliani (2009)¹³ ha señalado reiteradamente la influencia de Giraldi sobre buena parte de los trágicos españoles, y la mediación que ejerce respecto de las tragedias de Séneca, sobre todo en los casos de Cristóbal de Virués, de Lupercio Leonardo de Argensola, de Juan de la Cueva, o de Diego López de Castro, y quizá en menor medida de Jerónimo Bermúdez o de Cervantes.

Acabamos de comprobar, en *Adonis y Venus*, la persistencia de esta influencia, o si se prefiere la conexión del primer Lope con la poética giraldiana-senequista, más allá de 1587, fecha que se ha dado por Frolidi, Hermenegildo o Ruiz Ramón¹⁴, como la de la liquidación de la tragedia española.

De todas las tragedias etiquetadas como tales por Lope y conservadas hoy, la de *Adonis y Venus* podría ser la más propicia a entroncar con la poética de la tragedia clasicista. Tenía a su favor, para ello, la materia mitológica, esencialmente noble, legitimada por la Antigüedad clásica, y asumida como materia

¹¹ El fragmento conservado de *Orbecche* está traducido al castellano en el *zibaldone*. Véase Valle OJEDA CALVO, *Stefanello Botarga e zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del cinquecento*, Roma, Bulzoni editore, 2007. El texto en p. 227-240.

¹² E. Cremante, *Teatro...*, p. 270-271.

¹³ J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*. Cito por la edición revisada de Greenwood Press Publishers. Westport, Connecticut, 1967; Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973 y *El teatro del siglo XVI*, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española*, Tomo 15, Madrid, Ediciones Júcar, 1994; Karl A. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983; Rinaldo FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, y «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Frankfurt, Vervuert Verlag, I, 1989, p. 457-467; T. FERRER VALLS, *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, y «Géneros y conflictos en la producción del grupo dramático valenciano», *Edad de Oro*, XVI, 1997, p. 137-148; Juan DE LA CUEVA, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, M. De los Reyes, V. Ojeda Calvo y J. A. Raynaud (eds.), Junta de Andalucía, s. l., 2008; Lupercio Leonardo DE ARGENSOLA, *Tragedias*, Luigi GIULIANI (ed.), Zaragoza, Larumbe, Textos aragoneses, 2009.

¹⁴ R. FROLDI, *Lope de Vega y...*; A. HERMENEGILDO, *La tragedia...*; Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

de tragedia por una parte importante de los trágicos griegos y latinos, en cuyas obras lo mitológico y lo legendario se funden inextricablemente, como en numerosas tragedias italianas y españolas: así ocurrió con las diversas *Didos*, quizá la más solicitada de las leyendas míticas, como atestiguan la *Didone*, de Giraldi, la *Dido in Cartagine*, de Pazzi de' Medici, la *Didone* de Dolce, la *Elisa Dido* de Virués o *La honra de Dido restaurada* de Lobo Lasso de la Vega; o el mito de Merope, explotado en la *Telefonte* de Cavallerino, en la *Cresfonte* de Liviera y en la *Merope* de Torelli; otras tragedias se orientan hacia otros mitos, como la *Antígona* de Alamanni, la *Canace* de Speroni, la *Dalida* de Groto, el *Ajax Telamón*, de Juan de la Cueva o el *Narciso* de Francisco de la Cueva. La mitología entraba además como componente esencial en las nuevas tragedias pastoriles italianas, así la *Egle*, de Giraldi, *Il Sacrificio* de Beccari, el *Calisto* o *Il pentimento*, de Groto, y sobre todo, la *Aminta* de Tasso e *Il pastor Fido*, de Guarini, tan difundidas en España. La mitológica era pues la materia privilegiada por la poética clasicista del siglo XVI, junto con la proporcionada por la historia antigua, sobre todo por la romana, como muestran las dos *Sofonisbas*, la de Carretto y la de Trissino, la *Tullia* de Martelli, la *Cleopatra* de Giraldi, el *Marco Antonio y Cleopatra*, de López de Castro, la *Orazia* de Aretino, la *Mariana* de Dolce, la *Adriana* de Groto, *La gran Semíramis* de Virués, *La muerte de Virginia y Appio Claudio*, de Cueva, la *Numancia*, de Cervantes, o la anónima *Los vicios de Cómodo*. A estas dos materias plenamente legitimadas por la poética clásica, Giraldi había venido a incorporar la materia de libre invención, de forma harto heterodoxa pero apoyada en su discurso teórico, así como en el poder seductor de sus *novelle*, reunidas en la colección de los *Hecatommitti* (1565), que le suministraron argumentos para siete de sus tragedias, pero que también se los suministraron a Shakespeare, Sidney, Greene o Whetstone¹⁵. A diferencia, no obstante, de lo que hará Lope de Vega en su uso de la materia de libre invención en comedias y tragedias palatinas, acercándola a las costumbres contemporáneas, la materia fingida en Giraldi en tragedias como *Orbecche*, *Altile*, o *Selene*, tiene siempre una pátina antigua y ocurre en lugares consagrados por la historia antigua, como Persia, Egipto, o Siria, e introduce a menudo dioses y personajes mitológicos, lo que acerca mucho esta materia a la de las tragedias de historia antigua: solo el conocimiento erudito de las fuentes permite distinguir una materia de libre invención como la de *Orbecche* de otra de historia legendaria, como su *Didone*, o de otra mitológica, como la de *Tyestes* de Séneca¹⁶.

¹⁵ M. T. HERRICK, *Tragicomedies...*, p. 64.

¹⁶ Lo más lejos que Giraldi lleva a su tragedia, en términos espacio-temporales, es hacia la evocación de una era legendaria post-romana y remotamente europea en tres de sus tragedias: *Gli Antivalomeni*, *Arrenopia* o *Epitia*.

Pero además de la materia mitológica tenía a su favor, para entroncar con la poética clasicista, su carácter de representación cortesana, por actores que en buena medida debieron ser cortesanos, incluso probablemente personas reales¹⁷, ante una audiencia cortesana y cerrada, y en unas condiciones de puesta en escena muy distintas a las del corral de comedias. Y este carácter cortesano la acercaba todavía más a las tragedias italianas, nacidas en el ambiente áulico de la Ferrara ducal ya desde los tiempos de Il Pistoia, a finales del siglo XV, pero sobre todo en los tiempos de los mayores trágicos italianos, Giraldi, Tasso o Guarini, que vieron representar sus tragedias en la corte a cuyo servicio se empleaban. Quizá fue esta la razón principal de que la propuesta de una tragedia española no prosperara, pues nacida en círculos letrados, no cortesanos, de hombres como Bermúdez, Cervantes, Juan de la Cueva, Virués, o López de Castro, trató de abrirse un espacio propio no al abrigo de las cortes, ni en los ambientes protegidos de las universidades, las academias y los colegios, sino en la práctica escénica popular, que era ajena a sus preocupaciones clasicistas y eruditas, pero también a su desencantada ideología posthumanista, y a la que no consiguió adaptarse. Ajenos por su condición social a la práctica escénica de palacio, y por su formación humanística a la práctica escénica popular, no consiguieron concretar una práctica escénica propia, tanto más cuando lo intentaron en un medio que, como el de los corrales, no era el suyo.

Sea como fuere, la inserción de *Adonis y Venus* en la práctica escénica cortesana configuró un espectáculo muy distinto al de las comedias de corral¹⁸, y por ello, y en cierta medida, más cercano a las tragedias clasicistas. Y sin embargo, no podría calificarse de ningún modo *Adonis y Venus* como una tragedia en la línea de las de Virués, Argensola, y en última instancia de Giraldi o de Séneca. Son demasiadas las rupturas con esa línea, rupturas que comparte con otras obras etiquetadas por Lope, no por los editores, como tragedias, así *La tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* o *Roma abrasada*, o etiquetadas como tragicomedias, tales *El marqués de Mantua*, *El príncipe despeñado* o *El postrer godo de España*. Se podrían añadir otras obras que fueron etiquetadas por Lope como comedias y que sin embargo tienen las mismas características o todavía más acusadas que las etiquetadas como tragedias o tragicomedias. Por no citar más que las mejor conocidas, recordaré *La campana de Aragón*, *El perseguido*, *El casamiento en la muerte*, *Los comedadores de Córdoba* o *La fuerza lastimosa*. Todas las que he citado se datan con seguridad antes de 1601, salvo en un caso, el de *La fuerza lastimosa* que oscila entre 1595 y 1603, por lo que tiene una mayor probabilidad de ser anterior a

¹⁷ J. OLEZA, «*Adonis y Venus...*», p. 145-150.

¹⁸ *Ibid.*, p. 145-168.

1600. No nos salimos pues de la primera época de Lope, aquella en la que se ponen los fundamentos de la *comedia nueva*.

Y estas rupturas se imponen en la elocución, en la disposición del material dramático, en el modelo de espectáculo o en el contenido de la invención. No puedo tocar aquí, por razones de espacio, las rupturas que Lope provoca en cada uno de estos aspectos, de manera que me centraré en la *inventio* misma, en la materia narrativa que somete a un patrón trágico. Observemos qué ocurre con las obras de su primera época etiquetadas como tragedias y como tragicomedias, y con algunas de carácter especialmente trágico, calificadas como comedias. El primer Lope acepta gustosamente la materia mitológica en obras etiquetadas como tragedias, *Adonis* y *Venus*, y como tragicomedias, *El marido más firme*, además de en algunas otras obras hoy perdidas, cuya etiqueta desconocemos, pero que probablemente respondían a un patrón trágico: *Hero* y *Leandro*, *La torre de Hércules*, *Psique* y *Cupido*, o *Los amores de Narciso*¹⁹. Acepta también, aunque con menos vehemencia, la historia antigua en la “tragedia” de *Roma abrasada* y en la “tragicomedia” de *El honrado hermano*. También integra la materia de libre invención, atribuida por Giraldo a la tragedia, y aunque no etiqueta ninguna tragedia, dos de sus “tragicomedias” tempranas se adaptan a este modelo, *Los muertos vivos* y *El favor agradecido*, y se podrían añadir al menos dos obras singulares de carácter mucho más tragicómico que las dos anteriores, y que fueron etiquetadas como “comedias”: *El perseguido* y *La fuerza lastimosa*. Pero a partir de esta triple selección de material, Lope amplía considerablemente el campo de lo trágico. Por un lado acoge los temas caballerescos del ciclo carolingio, con la “tragicomedia” de *El marqués de Mantua*, pero por el otro asume decididamente una dirección con apenas antecedentes italianos, pero ya asumida por algunos trágicos españoles²⁰, la de la historia de los reinos peninsulares en su edad media: así aparecen “tragicomedias” como *El último godo*, *La desdichada Estefanía*, *El príncipe despeñado*, o *Los Benavides*, y “comedias” como *La campana de Aragón* o *El casamiento en la muerte*. Lope va más lejos, y acerca la tragicomedia histórica hasta asuntos del pasado reciente, el de la España ya unificada de los Reyes Católicos y del Emperador, o incluso hasta asuntos contemporáneos: es el caso de *La tragedia del Rey Don Sebastián*, de las “tragicomedias” *El Arauco*

¹⁹ Citadas en la primera lista de *El peregrino en su patria*, y por tanto anteriores a noviembre de 1603, fecha de la Aprobación de su publicación.

²⁰ La *Rosmunda* (escrita en 1516, publicada en 1525) de Giovanni Rucellai, que se hace cargo de sucesos históricos del siglo VI. En cuanto a los antecedentes españoles, deben hacerse constar las *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, publicadas en 1577, de Jerónimo Bermúdez, que tratan sucesos portugueses del siglo XIV. Respecto a Juan de la Cueva, son diversas sus obras de asunto histórico-medieval, pero sólo una de ellas es calificada como tragedia: *Los siete infantes de Lara*, representada en 1579. A sucesos de la historia medieval de Aragón, bajo dominación árabe, se remite la *Isabela* (1581-1585) de Luperco Leonardo de Argensola.

domado y *La Santa Liga*, o el de la “comedia” *Los comendadores de Córdoba*. Estas dos líneas, la de la historia medieval de los reinos peninsulares, y la de la historia de la España ya unificada, serán las más frecuentadas por Lope, sobre todo en la etapa siguiente, la de *El arte nuevo*. El desplazamiento de la historia de la Antigüedad por la historia medieval y reciente o moderna de España, es todo un manifiesto de su distanciamiento de la tragedia clásica.

Y esa misma ampliación del campo de lo altamente dramático que aplica a los asuntos, la aplica igualmente a los universos sociales implicados en sus tragedias y a los personajes. El campo de lo trágico deja de ser territorio exclusivo de dioses, reyes, príncipes y héroes mitológicos, para aceptar la intromisión de pastores más o menos idealizados, de rústicos, de caballeros y damas particulares, de frailes, de regidores de las ciudades, de criados y criadas, de soldados, de hortelanos, de indios araucanos, de secretarios y mayordomos, de alcaides de castillos. Los principales implicados siguen siendo príncipes y nobles, pero a su alrededor crecerá, y de forma cada vez más diversificada y compleja, toda una diversidad social que desbarata el monopolio de los grandes sobre lo trágico. Falta todavía incorporarse el labrador honrado al escenario, pero ya hay mayordomos como el de *La duquesa de Amalfi*, camareros de grandes señores, como Carlos *El perseguido*, o regidores de una ciudad, como el Veinticuatro de Córdoba, que protagonizan conflictos estrictamente privados de índole trágica.

Pero lo que, desde mi punto de vista, más aleja a las obras de Lope del modelo clasicista es la irrupción en ellas de la inmediatez social y de la vida cotidiana, porque presupone un cambio radical de valores y de apreciación de la vida. Lo ha explicado, desde un punto de vista filosófico, Charles Taylor, cuando señala la aparición en la historia de una subjetividad moderna precisamente en esta época. Se configura, escribe «un yo definido por las facultades de la razón desvinculada [de lo divino] – con sus asociados ideales de dignidad y libertad autorresponsable –, de autoexploración y de compromiso personal. Estas facultades [...] son la base para una cierta concepción de la interioridad. Pero aún no llegan a explicar toda la idea moderna de lo interior». Para completar esta idea hace falta «la afirmación de la vida corriente», la ubicación de esa nueva interioridad en un marco de vida cotidiana, que sustituye el marco de actividades graves, elevadas o heroicas en que se contemplaba la subjetividad feudal. La ética aristocrática del honor y la gloria es sustituida por una ética de la vida corriente, que se define en términos de trabajo y producción, por un lado, y matrimonio y vida familiar, por otro²¹. No es nada difícil percibir en los dramas trágicos de Lope de Vega la transición entre una ética y

²¹ Charles TAYLOR, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 289 ss.

otra, y la emergencia, sobre todo en los dramas de hechos particulares, de una nueva subjetividad, definida en el marco de la vida cotidiana, incluso en el caso de héroes legendarios como Bernardo del Carpio o históricos como el Duque de Viseo, o la aparición de un nuevo sentido de lo trágico, vinculado a la vida familiar privada y a los derechos individuales, en *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el Rey* o *La Estrella de Sevilla*. En los dramas que ahora consideramos, de la primera producción de Lope, la acción misma, por elevada y grave que sea, y lo es mucho un conflicto entre dioses paganos, las crueldades del emperador Nerón, o la muerte calamitosa y sin descendencia de un rey de Portugal, se deja impregnar de circunstancias y modos de expresión de la vida cotidiana. El emperador Claudio, viejo enamorado de la joven Agripina, es descrito como «un hombre que ya pasó los días/mejores de su edad» y que siente «en su boca desierta ajenos dientes» (p. 237)²². Octavia, la esposa de Nerón, está muy preocupada porque su marido vuelve a casa «a las doce» (p. 247), y una noche que su suegra le pregunta «¿A qué hora vino?», contesta que «a las tres» (p. 256). Nerón propone a Otón acabar una noche de juerga en su casa, pero Otón se resiste, porque a esas horas «estará acostada / mi mujer» (p. 254). Y cuando Octavia le expresa sus quejas por el desamor que percibe en su marido, y le reitera su amor y su preocupación, Nerón le contesta como un madrileño castizo: «¡Quita allá!» (p. 259). A la hora de imaginar la vida libertina del Emperador, no lo hace a la manera romana, imperial, sino en clave de galán gamberro del XVII, como los juerguistas de *Las Fiestas de Madrid*, que recorren por las noches las calles de Roma, robando fruta, lanzando pellas de barro a unas damas feas que pasan con un carruaje, y mofándose de ellas («¡Ah, borrachas, picaronas, / arrugadas como monas!», p. 249), organizando un buen alboroto a la reja de una «bellaca vieja» que «se vende por niña», asaltando la tienda de un boticario, enzarzándose en una pelea con otros embozados, y acabando la noche en casa de un compañero de franquichela. La comicidad misma que se introduce en la esfera trágica, resulta inevitablemente cotidiana. Nerón condena a muerte a su cortesano Palante porque se ha enriquecido en exceso, y por toda explicación le suelta: «Ahora que estás gordo, es bien que sea». Hasta la muerte de Popea tiene mucho de gamberrada doméstica, pues se acerca a ella amenazador y a pesar de que ella le advierte, «¡Mira que preñada estoy!», él rechaza la advertencia, «por dos coces que te doy», le dice mientras se las pega, no hay para tanto (p. 299). En el caso de *Adonis* y *Venus* lo cotidiano penetra hasta el tuétano de lo mitológico. Escribe al respecto Sánchez Aguilar: «Como si fuera un galán de Sevilla en vez de un dios del panteón olímpico, el Apolo de Lope recurre a la furia Tesifonte» como a un sicario «le dice a quién ha de matar, de qué manera y por qué precio [y la

²² Cito por Lope de VEGA, *Roma abrasada*, en *Obras Completas...*, p. 207-306.

Furia] acepta el encargo de matar como si fuera uno de esos espadachines que se andan a la flor del berro y juegan a los naipes en garitos de mala muerte»²³. Vemos por otra parte a Narciso, Jacinto, Ganimedes y Cupido jugando como niños que son y comentando los juegos que les gustan, como el escondite o la gallina ciega, que nada tienen de mitológicos; escuchamos el llanto de Cupido porque le ha picado una abeja y le vemos mostrarle la mano hinchada a su madre y pedirle que le cure; asistimos al cruce de reproches entre la madre y el niño, al enfado del niño porque su madre lo quiere meter en la escuela para que lo hagan bueno a fuerza de castigos, su miedo a los azotes del maestro... Algunos de estos motivos, como el de la picadura de la abeja, ya estaban en «la poesía griega de la época helenística» y en España fueron recreados y ampliados por los poetas del Romancero nuevo, que «les inventaron nuevas andanzas a Venus y Cupido, quienes resbalaron así de sus coturnos y acabaron por comportarse como una madre y un hijo cualesquiera de la España de los tiempos de Lope»²⁴. Sánchez Aguilar ha indagado la fuente de estos motivos de la tragedia de Lope en los romances mitológicos, alguno de los cuales pudo ser escrito por el propio Lope²⁵, y localiza el estribillo con el que Cupido se mofa de la intención de su madre de hacerse monja:

Cuando yo fuere fraile, madre;
madre, cuando yo fuere fraile.

Esta coincidencia de romances no heroicos y de tragedia es un nuevo indicio de la mengua que el patrón trágico sufre en manos de Lope, de su impregnación por lo popular, o por lo cómico (como en el caso de las peripecias del rústico Frondoso), ámbitos en los que la tragedia no tenía cabida, donde veía negados sus contenidos clásicos. Son indicios del desplazamiento de lo trágico desde la esfera de lo heroico a la esfera de lo cotidiano, desplazamiento que se consumará en el interior de ese nuevo género tragicómico, el drama, al que Lope confía la modalización grave de los conflictos mayores de su teatro.

Por ello no creo que se pueda hablar de la continuidad de la tragedia en la comedia nueva, entendida la tragedia como género definido a la manera clásica, tanto en los tratados medievales de retórica como en la *Poética* de Aristóteles. Son demasiadas y demasiado profundas las rupturas que Lope provoca en el género, tal como llega hasta él, especialmente a partir de la línea senequista, renovada y teorizada por Giraldi, y adaptada en España entre mitad de los setenta y mitad de los ochenta por los trágicos españoles. Lo que sí se produce,

²³ SÁNCHEZ AGUILAR, *Lejos del...*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 51-54.

²⁵ «Es muy probable que los ingeniosos romances recogidos en la comedia fuesen obra del propio Lope»: SÁNCHEZ AGUILAR, *Lejos del...*, p. 54.

a mi modo de ver las cosas, es la incorporación de un cierto patrón trágico, como lo ha caracterizado d'Artois²⁶, o como una dimensión trágica, al nuevo sistema de la comedia nueva, incorporación que por fuerza había de producir transformaciones fundamentales.

En el sistema teatral de las cortes italianas, donde nacen la comedia y la tragedia renacentistas, hay dos grandes géneros que se reparten el campo de lo teatral, en una contraposición estética término a término, que no puede tolerar promiscuidades. Es una dialéctica de contrarios, sin posible síntesis. O se hace comedia o se hace tragedia, pero lo uno excluye a lo otro, y los poetas que practican ambos géneros así lo certifican desde la composición y los títulos mismos de sus repertorios o de sus tratados.

En cambio, en el sistema teatral de la comedia nueva, la tragedia ya no es uno de los dos géneros que polarizan el conjunto de la producción teatral. Ha perdido su peso como uno de los dos géneros dominantes y es absorbida al interior de una nueva práctica escénica, de carácter híbrido, la comedia nueva, también llamada a veces tragicomedia, que absorbe hacia su centro los dos extremos, la derecha y la izquierda, la tesis y la antítesis de la dialéctica clásica. Al ser asimilado por la nueva práctica escénica pierde su carácter de género independiente y se reconvierte en una de las dimensiones posibles, la dimensión trágica, de la comedia nueva. Pasa a desempeñar funciones específicas, de especialista, no de jefe de filas. Cuando en una comedia nueva la dimensión trágica pesa más que la cómica, entonces nos encontramos con un género nuevo, el drama, que no por asumir la dimensión trágica deja de tener otra cómica, aunque de menor peso. En los dramas de la comedia nueva sobrevive el legado trágico, no como género puro, independiente, sino como dimensión del drama, la más extrema, o como modulación, la más radical de lo grave. En el primer Lope hay algunas obras en las que esta modulación trágica es muy acusada: en *El marqués de Mantua*, *El casamiento en la muerte*, *La locura por la honra*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*... En épocas posteriores Lope mantendrá plenamente vigente esta modulación trágica en obras como *El bastardo Mudarra*, *La desdichada Estefanía*, *El duque de Viseo*, *El caballero de Olmedo*, y cerrará su carrera con la que, al parecer de muchos, es la obra en la que se conserva el legado trágico en estado más puro, *El castigo sin venganza*. Pero el hecho de que haya dejado de ser un género independiente es el que permite que Lope llame a estos dramas de forma distinta: comedia famosa, en la gran mayoría de los casos, tragicomedia, en un número significativo de casos, o tragedia, concepto que reserva para muy pocos casos. De cualquier

modo, la etiqueta es perfectamente intercambiable, y el mismo Lope oscila entre diferentes etiquetas para una misma obra, lo que no es intercambiable es el nuevo género que estas obras representan dentro de la comedia nueva: el drama trágico.

²⁶ Florence D'ARTOIS, *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre: le cas de Lope de Vega*, Thèse de Doctorat, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009.