

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

La tragedia neoclásica: teoría y práctica

Estudio de *Raquel, Numancia destruida*, D. Sancho
García y Pelayo

Autora: María Cajas Vega

Tutor: Dr. D. Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez

Salamanca. Curso 2016-2017

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado


La tragedia neoclásica: teoría y
práctica

Estudio de *Raquel, Numancia destruida, D. Sancho
García y Pelayo*

Autora: María Cajas Vega

Tutor: Dr. D. Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez

VºBº

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is stylized and appears to be the name of the author, María Cajas Vega.

Salamanca. Curso 2016-2017

*En las grandes empresas, aunque el
éxito no sea feliz, sirve de galardón la
gloria de haberse atrevido.*

IGNACIO DE LUZÁN.

Índice

1.- Introducción	4
2.- De la fábula dramática y del modo de formar una fábula	5
3.- De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar.....	8
3.1.- Unidad de acción.....	9
3.2.- Unidad de tiempo	10
3.3.- Unidad de lugar	12
4.- De la fábula simple e impleja, y de la agnición y peripecia.....	13
5.- De las costumbres.....	15
6.- De la sentencia y la locución de la tragedia	17
7.- De las partes de cantidad de la tragedia	20
8.- Conclusión.....	21
9.- Bibliografía.....	22
9.1.- Bibliografía primaria	22
9.2.- Bibliografía secundaria	22

1.- Introducción

En el presente estudio pasaremos a hablar de la tragedia neoclásica española. Para ello, vamos a tener como base la *Poética* de Ignacio de Luzán, uno de los textos teóricos de literatura más importantes de España (si no, el que más) donde su autor, dependiendo, en buena medida, de fuentes ajenas tales como Aristóteles y Horacio¹, tenía como objetivo llenar la laguna de nuestra teoría literaria, que no contaba con un tratado de poética, proponiendo los principios de imitación y el seguimiento de las reglas clásicas, pero dejando cierto espacio a la inspiración. Ese vacío era la causa, para los neoclásicos, de la pobreza y degeneración de nuestra literatura, por lo que trata, además, de responder a las críticas por parte de los franceses sobre la decadencia en aquel momento de nuestra literatura.

Pues bien, a partir de ella y, especialmente, centrándonos en su libro tercero (*De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas*), nuestro objetivo será extraer las características de la tragedia neoclásica en general y en particular de cuatro obras muy significativas dentro del panorama literario del siglo XVIII: *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, *Numancia destruida*, de Ignacio López de Ayala, *D. Sancho García*, de José Cadalso y, por último, *Pelayo*, de Gaspar Melchor de Jovellanos.

En primer lugar, hablaremos del concepto de ‘fábula’, de qué se ocupa en la tragedia y cómo lo abordan las cuatro obras, además del tipo de fábula que encontramos en ellas, así como del argumento y el tema para tener unas nociones básicas sobre las tragedias puestas a estudio.

En segundo lugar, se tratará el tema de las tres unidades, la de acción, la de tiempo y la de lugar, aplicándose a cada obra, haciendo referencia al objetivo al que se pretendía llegar mediante el teatro: instruir deleitando. Seguidamente nos ocuparemos del tipo de fábula que encontramos en las obras, es decir, si la fábula es simple o impleja y si hay peripecia y agnición en ellas.

¹ La influencia francesa, tan relevante durante todo el siglo ilustrado, fue totalmente secundaria, predominando, así las referencias clásicas y latinas; en cuanto a las contemporáneas, hace referencia a la italiana.

A continuación, se tratará el tema de las costumbres, es decir, el modo en que, dada la condición social de cada personaje, se presupone cómo debe comportarse. Finalmente, se hablará del tipo de verso utilizado en los dramas y de cómo están organizadas las obras, es decir, cuántos actos y escenas se presupone debe haber en dichas tragedias neoclásicas.

Pero, ¿qué es la tragedia? Según la *Poética* de Ignacio de Luzán, la tragedia es:

(...) Una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder. (LUZÁN: 486).

Una vez que sabemos cómo define Luzán la tragedia, es necesario exponer que, dado que los puntos a tratar siguen estrictamente el mismo orden en que aparecen en la *Poética*, hemos considerado oportuno conservar también el nombre original de los capítulos en cada punto estudiado. Dicho esto, vayamos a lo verdaderamente importante.

2.- De la fábula dramática y del modo de formar una fábula

Tradicionalmente se ha entendido el concepto de ‘fábula’, en general, como el asunto o el hecho de una tragedia, comedia o poema épico. A este respecto, los hechos narrados deben ser completos y verosímiles, entendiendo el concepto de verosimilitud como aquello que, según nuestra opinión, ya estemos en lo cierto o no, sea creíble, probable o posible, mientras que todo aquello ante lo que nos mostremos escépticos será inverosímil; hay ciertos hechos reales que pueden resultar poco creíbles o inverosímiles y, por tanto, han de ser rechazados.

Así pues, es necesario hacer una distinción entre los fines que definen la fábula trágica y la cómica pues, mientras la comedia se ocupa de corregir los vicios y defectos de los hombres inspirando devoción de estos hacia la virtud, la tragedia, único y principal asunto de este estudio, se encarga de alterar y corregir las pasiones (en especial el temor y la compasión) mediante hechos desgraciados y horribles acontecidos

a reyes, príncipes y otras personas de clase alta, es decir, la utilidad de la misma es prevenirlos y hacerlos más fuertes frente a los infortunios que les puedan acontecer, además de que los autores de las tragedias pueden (y deben) mostrar la forma de ser de los cortesanos lisonjeros y ambiciosos para prevenirse de ellos y evitar sus costumbres. Es por ello que la fábula de una obra determinada, ya sea trágica o cómica, será aquella acción o hecho que presente el poeta con el fin didáctico que se presupone en este siglo mediante la presentación de una historia totalmente inventada por este, como es normal en las comedias y en algunas tragedias, o sacando el argumento de la misma de algún hecho histórico, procedimiento habitual en las tragedias, pues dichas tragedias suelen tratar asuntos nacionales debido a que los ilustrados prefieren los asuntos propios a los temas tomados de otras literaturas, como la de los clásicos o la literatura francesa porque los consideran, así, mucho más eficaces y efectivos a la hora de instruir moralmente, es decir, a la hora de aplicarse ese didactismo y esa utilidad que llevan implícitas todas las tragedias neoclásicas.

En cuanto a los temas más habituales que pueden encontrarse en las tragedias neoclásicas en España están el amor, la libertad, la monarquía, la patria, el estado, el destino, el honor, la relaciones entre padres e hijos... Muchas veces aparecen relacionados e incluso formando parejas antitéticas, como el amor frente a la patria, o el amor frente a la obligación. Dichos temas son los que guían a los personajes a actuar de determinadas maneras siguiendo el hilo argumental del drama.

Dicho esto, es convenientes presentar el argumento y el tema de cada una de las obras puestas a estudio para tener claro su contenido antes de abordar cuestiones más específicas sobre ellas:

- ***Raquel***: se narra la sublevación del pueblo ante la nefasta situación en la que se encuentra en este momento el reino de Castilla debido a la ambición de poder de la judía Raquel, la amada del rey Alfonso VIII, quien delega en ella todo su poder.
En este caso el tema podría ser el amor y, en cierto sentido, este frente a la responsabilidad de Alfonso VIII como gobernante.
- ***Numancia destruida***: esta obra narra el intento por parte de todos los numantinos, tras la predicción del oráculo, de no verse sometidos a los romanos, pero será su desmesurado patriotismo lo que los lleve a su fin,

pues, a pesar de sus victorias, solo con la muerte de todos los numantinos la ciudad volverá a ser libre, cumpliéndose, así, el verdadero sentido del oráculo.

Si se conoce, aunque sea mínimamente, la historia de la ciudad de Numancia², a poco que se lea esta tragedia se ve con claridad que la finalidad y el tema de la misma es la libertad colectiva ligada al estado y la patria.

- **D. Sancho García, conde de Castilla:** en este caso, se narra el propósito de Almanzor, rey musulmán de Córdoba, de hacerse con el reino de Castilla casándose con la condesa, ya viuda, doña Ava, a quien ha enamorado perdidamente mediante engaños, pero no se casará con ella hasta tener asegurado el trono, por lo que le insta a su enamorada a que mate a su propio hijo, Sancho García, y poder ser, así, dueño indiscutible de Castilla. Esta ambición será la que les lleve a ambos (condesa y rey musulmán) a la muerte.

Al igual que en la *Raquel*, el tema predominante en esta tragedia es el amor, pues una madre es capaz de asesinar a su hija solo por tener la aprobación de su amado. Además, y tal y como se puede leer en el argumento que hace el propio Cadalso antes de presentar a los personajes, la obra también presenta afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje, pero en menor medida.

- **Pelayo o La muerte de Munuza:** en esta obra se narran los intentos de Munuza, gobernador de Gijón, designado por los musulmanes, de casarse con Dosinda, la hermana de Pelayo, y de derrocar a este a toda costa. Estos intentos se ven truncados con la inesperada vuelta a Gijón de Pelayo, hecho que terminará desembocado en la muerte del gobernador, de ahí el subtítulo de la obra.

Finalmente, el honor, tema principal de esta tragedia, es un valor manifiesto en la forma de ser del héroe o de la heroína trágicos, hecho que justifica su conducta. Además, encontramos el contraste entre el amor y la obligación, la religión o el patriotismo.

² Los numantinos prefirieron suicidarse antes que rendirse ante el asedio de las tropas romanas en el año 133 a.C.

3.- De las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar

El siglo XVIII destaca por su afán de reformar, entre otras muchas cosas, el comportamiento social de la población, intentando conformar un ciudadano más educado y solidario, aspirando a modificar la mentalidad de la colectividad.

Para que esto fuera posible, se recurría al ya tradicional método de *enseñar deleitando*, esto es: mediante el arte o la literatura se adquirirían los conocimientos involuntariamente. En este punto es donde nos encontramos con las dos fórmulas más habituales de comunicarse con la mayoría en el siglo ilustrado: el púlpito y el teatro³. Como sabemos, esta última será la que más importancia tenga, debido a que es el género literario más accesible para la población, ya que no es necesario saber ni escribir ni leer, pues se percibe mediante el oído y la vista.

Para que el teatro cumpla esa misión reformadora y educadora de masas debe cumplir dos requisitos fundamentales:

1. Teniendo muy presente esa finalidad de entretener al público, no debe transgredir las normas y divulgar un mensaje inmoral o no lo suficientemente claro para instruir.
2. Inconscientemente el espectador debe verse reflejado en el discurso dramático para hacer suyo el mensaje que se está transmitiendo y pueda aplicárselo a él mismo.

Este último requisito es la base de las famosas “reglas” neoclásicas, y principalmente hace referencia a las llamadas “tres Unidades”. Para Luzán, el teatro (poesía dramática) debe cumplir la moralidad, es decir, debe servir para algo, y debe regir el cumplimiento de estas tres unidades que son, para él, extraordinariamente rigurosas. Si se consiguen, obtendremos la unidad de la fábula teatral.

³ Además, se estaba introduciendo una forma nueva que tendrá gran relevancia a medida que vaya avanzando el siglo: la prensa periódica.

3.1.- Unidad de acción

Esta unidad hace referencia a que en la obra tiene que haber un argumento único, es decir, una acción única, unitaria (los hechos narrados tienen que tener coherencia), y completa (que conste de planteamiento, nudo y desenlace) con un único protagonista. Hay unidad de acción cuando, quitando cualquier parte, se resiente todo.

Veamos ahora la ejemplificación de esta unidad de acción en las obras a tratar:

- **Raquel:** podría decirse que la acción que unifica todo el desarrollo de la obra es la manifestación que tiene lugar a las puertas del alcázar por parte de todos los toledanos pidiendo la muerte de la judía Raquel, pues finalmente el pueblo consigue su propósito y Raquel muere. Asimismo, a lo largo de toda la obra vemos la entrada y salida constante de personajes a escena y numerosos cambios de idea en estos, presos del pánico a consecuencia de la presión ejercida por el pueblo en esos momentos, por lo que, a pesar de que parezcan dos acciones distintas, ambas están interrelacionadas y, por ende, forman una sola acción, pues ninguna tendría sentido sin la otra.
- **Numancia destruida:** en este caso, la acción muestra la necesidad, por parte de todos los numantinos, de preservar la libertad poniendo toda su esperanza en el arrojo de sus gentes y la ambigua y mala interpretación del oráculo, que finalmente acabará cumpliéndose y llevará a la muerte a todo el pueblo para que, de una vez, sea libre. Es por ello que, como el mismo autor afirma en el “Asunto de esta tragedia”, “la acción, aunque es de muchos, es una” (LÓPEZ DE AYALA: 72), puesto que el protagonista de dicha acción es el pueblo entero. A pesar de estos, sí se puede tener en cuenta que esta acción única esté construida a base de intrigas secundarias enlazadas totalmente con la principal, como la acción de Olvia al intentar salvar ella sola a su pueblo, pues en lugar de convertirse con sus actos en protagonista de la acción principal, se convierte en antagonista inconsciente pues, a raíz de sus actos se cumplirá lo que ya predijo el oráculo. Es evidente, por ello, que si se prescinde de esta acción secundaria, la principal perdería todo el sentido, por lo que dicha unidad de acción se cumple totalmente.

- **D. Sancho García:** aquí la acción se centra en los intentos, por parte de Almanzor, de persuadir a doña Ava, condesa de Castilla, madre de Sancho García y enamorada de aquel, de que mate a su hijo para poderse hacer con el trono de Castilla, pero estos propósitos se tornarán en su contra debido a las numerosas dudas que le asaltan a la condesa, pues está realmente enamorada de Almanzor, pero quiere con todas sus fuerzas a su hijo, como es normal, por lo que, cuando finalmente está decidida a acabar con la vida de este, los acontecimientos se vuelven en su contra y acaba envenenándose a sí misma por error, revelándose, finalmente, la traición de Almanzor, quien decide suicidarse. Está claro, por lo tanto, que primeramente debemos tener en cuenta la relación amorosa entre el rey musulmán y la condesa, y que sin esa premisa, el resto de la historia carecería de sentido, pues no sería lógico que una madre, sin motivo alguno, quiera acabar con la vida de su hijo, por lo que esta unidad de acción también se cumple en esta obra.
- **Pelayo:** en este caso, la acción se basa, principalmente, en el deseo de Rogundo, el prometido de Dosinda, y Pelayo de evitar a toda costa que Munuza, gobernador de Gijón, se case con su hermana, ya que lo único que le mueve a este es el amor verdadero que siente hacia Dosinda, por lo que, para que no impidan su casamiento, encierra tanto a Rogundo como a Pelayo, generando, así, que el pueblo se subleve para conseguir la muerte del gobernador y la huida de los musulmanes de la ciudad y restaurar, así, la paz de Asturias. Está claro que si esa pasión de Munuza hacia Dosinda no existiera, el resto de la trama carecería de lógica, pues son sus sentimientos los que le llevan a una estrepitosa caída de poder culminada con su muerte, por lo que la acción cumple los requisitos expuestos por Luzán.

3.2.- Unidad de tiempo

Se parte de la idea de que el tiempo que pasa por los espectadores en el teatro debe coincidir con el tiempo interno de la obra (lo contrario sería inverosímil). En sentido amplio se admitían 24 o 30 horas, pero Luzán no termina de aceptar ninguna de

las opciones, pues varían mucho respecto a las tres o cuatro horas que suele durar la representación en el teatro, pero finalmente acaba tolerando que el tiempo de la obra representada dure, a lo sumo, doce horas.

Así, vemos en las obras a tratar:

- ***Raquel***: no hay ninguna mención específica, pero suponemos que transcurren varias horas y, siguiendo a Luzán, estas no excederían las doce permitidas, de lo cual deducimos que sí se cumple la unidad de tiempo. El hecho de que no aparezca ninguna mención al tiempo puede ser, precisamente, un argumento a favor de que se está cumpliendo dicha unidad.
- ***Numancia destruida***: en esta obra no se menciona expresamente que hayan pasado unas horas determinadas; únicamente al inicio del último acto se dice que es de noche, por lo que nada impide que las acciones se puedan haber desarrollado en un período de cinco a ocho horas.
- ***D. Sancho García***: aquí únicamente se hace una alusión al tiempo y se dice que está amaneciendo, por lo que se intuye que el transcurso de la acción narrada se ha desarrollado de madrugada y, por lo tanto, no excede las cuatro o cinco horas.
- ***Pelayo***: en esta obra es donde más alusiones al tiempo podemos encontrar, pues en el transcurso de la acción vemos cómo esta empieza aludiendo a que la empresa que quiere realizar Munuza⁴, el Gobernador de Gijón, debe estar resuelta antes de que acabe el día. Así pues, podemos deducir con la siguiente apreciación del tiempo que dicha acción principal no debe estar sucediendo antes del anochecer, pues en la escena IV del acto IV Dosinda reconoce que su visita a Munuza es en una “hora tan extraña”, y un poco más adelante, en ese mismo acto, en la escena VII, se descubre por completo que es de noche, y no solo eso, sino que ya es bastante tarde, pues se alude a que son horas de sueño y descanso. Finalmente, y ya en el último acto, cuando la acción está prácticamente resuelta, gracias a una observación de Munuza, vemos

⁴ Casarse a toda costa con Dosinda, quien está prometida a Rogundo y, además, es la hermana de Pelayo.

despuntar el alba, por lo que comprendemos que la obra se sucede toda de madrugada, es decir, en unas diez u once horas.

A pesar de ello, vemos que hay una pequeña discordancia, pues Munuza tiene la intención de que su empresa finalice antes de que el día haya terminado, pero al final no lo consigue puesto que la acción finaliza al amanecer, es decir, hay una cierta incongruencia pero, en todo caso, se puede considerar que no existe si consideramos que estas afirmaciones de Munuza no son las del escritor, es decir, las de Jovellanos, sino simplemente las de un personaje que tiene intención de resolver la cuestión en pocas horas y que luego la acción, de manera natural, desborda dicha previsión, por lo que, en cualquier caso, no se incumple esta unidad, pues estaría dentro de lo permisible.

3.3.- Unidad de lugar

Al igual que la unidad de tiempo, la unidad de lugar obliga a narrar lo que no ocurre ante la vista de los espectadores por lo que, de igual forma que estos están en un espacio teatral único, el escenario debería ser el mismo de principio a fin de la obra; de lo contrario, también sería inverosímil. Luzán acepta cambios de lugar siempre y cuando se produzcan dentro de una misma localización, es decir, varios lugares próximos o contiguos.

- **Raquel:** en esta obra, tal y como se muestra al inicio de la primera jornada, la acción se desarrolla únicamente en una sala dentro del antiguo Alcázar de Toledo. Se mencionan también unas torres, pero no se narra nada ocurrido allí, por lo tanto, no es relevante en el transcurso de la acción.
- **Numancia destruida:** se ciñe a la propuesta de Luzán en su *Poética*, pues nos encontramos que la escena se representa de la siguiente manera:

Teatro espacioso: en el fondo un templo extraordinario y ante él, la estatua de Endovélico, dios tutelar de España, con una lanza en la derecha, un escudo en la izquierda y delante una ara con fuego. A la derecha del teatro: sepulcros, que rematen en pirámide; después, un árbol. A la izquierda: acampamiento y trincheras de los romanos.

(LÓPEZ DE AYALA: 75)

Es, por tanto, el ideal para Luzán en lo que a la unidad de lugar se refiere, pues las acciones únicamente transcurren entre dichos lugares.

- **D. Sancho García:** aquí, tal como se muestra incluso antes de comenzar el primer acto, la acción se desarrolla toda ella dentro de una salón del Palacio de los Condes de Castilla y no hay ningún cambio de localización, por tanto, también se cumple con rigurosidad esta unidad de lugar.
- **Pelayo:** en este caso, la obra entera se representa en la ciudad de Gijón, pero dentro de este macroespacio encontramos varios subespacios, pues el primer acto se introduce de la siguiente manera:

El teatro representa a un lado el palacio del Gobernador, en cuyo atrio se supone la escena; a otro un resto de la ciudad de Gijón, y en él un fuerte que domina a la marina, que deberá también descubrirse en el fondo de la escena.

(JOVELLANOS: 11)

Mientras que a partir del segundo acto todo se desarrolla en el “gran salón del palacio de Munuza”, salvo el último acto, donde se vuelve al exterior hacia la parte de la marina, por lo tanto, sí se respeta, hasta cierto punto, esta unidad de lugar, pues, aunque no era lo ideal para Luzán, este determinó que sería tolerable aceptar distintas localizaciones dentro de un gran espacio, como puede ser la ciudad de Gijón o, incluso, una comarca. Lo que no acepta, bajo ningún concepto, es que la acción esté transcurriendo en Toledo y en el siguiente acto, por arte de magia, el personaje se encuentre en Sevilla pues, al igual que los espectadores se encuentran en un único espacio, que es el teatro, los personajes de la representación teatral tampoco deberían aparecer y desaparecer de lugares muy lejanos entre sí, puesto que no sería verosímil.

4.- De la fábula simple e impleja, y de la agnición y peripecia

Puestos un poco ya en contexto y habiendo definido la fábula como el asunto o argumento de toda comedia, tragedia o poema épico, conviene profundizar más en el asunto y señalar que, como expuso Aristóteles en su *Poética* y como bien defiende también Luzán, la fábula se divide en dos: simple e impleja. La fábula o acción simple

podría definirse como aquella en la que “sucede mudanza de fortuna o pasaje de la felicidad a la miseria, sin peripecia ni agnición” (LUZÁN: 525), mientras que la impleja es aquella en la que dicha mudanza de fortuna se hace con peripecia o agnición (o ambas a la vez).

Conviene, una vez hecha la división entre fábula simple e impleja, exponer qué son los conceptos de peripecia y agnición, dado que gran parte de la fábula depende de ellos. Define Luzán, por tanto, la peripecia como “una mudanza de fortuna en contrario de lo que los lances y sucesos de la acción hubieren prometido hasta aquel punto [...], repentina, impensada y contra toda expectación” (LUZÁN: 526), así pues, de la agnición o reconocimiento dice que “es pasaje provisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial cualidad suya, o de algún hecho, de donde resulta la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en e drama” (LUZÁN: 526).

Es importante señalar que no toda mudanza de fortuna es considerada peripecia, ni el reconocimiento, de cualquier tipo, es agnición, sino que, para que llegue a ser considerada peripecia, debe suceder de pronto, sin preparación y ser totalmente contraria a los hechos acontecidos, mientras el reconocimiento o anagnórisis debe recaer sobre alguno de los personajes principales del drama y debe producir un cambio de actitud, ya sea para bien o para mal, en dicha persona para con el personaje, el hecho que ha desencadenado ese reconocimiento.

En el caso de las tragedias que se están analizando, todas ellas presentan fábula simple, pues la mudanza de la felicidad a la miseria que se expone en ellas se produce sin peripecia ni agnición, aunque sí cabe señalar que, en el caso de la *Numancia destruida*, aunque no llegue a ser fábula impleja, sí apunta a ello pues, en un momento dado de la tragedia, se descubre que Yugurta, el general africano, es el asesino del hermano de Olvia, la protagonista, hecho que, hasta cierto punto, contribuye a desencadenar el desenlace y a completar el carácter y la personalidad de esta, quien, con sus actos, como ya se ha mencionado, será la causante de que finalmente la predicción del oráculo se cumpla, por lo tanto, esta pequeña anagnórisis crea tensión y expectación, pero no llega a convertir la fábula en impleja dado que la acción principal es otra.

Esto es un tema de relativa importancia que conecta con el interés por parte de los dramaturgos, ya no solo del siglo XVIII, sino de cualquier época, de cautivar al espectador con efectos, sorpresas... en definitiva, haciendo la obra más deleitosa y apta para alterar y corregir las afectos de los espectadores debido a esos cambios repentinos de guión en la trama.

5.- De las costumbres

Respecto a este punto acerca de las costumbres, se hablará sobre el modo en que, dada la condición social de los personajes principales, tanto de comedia, como de tragedia, se presupone un comportamiento que tiene que ir de acuerdo a su posición social. En las tragedias se presentan a escena historias relativas a las capas más altas de la sociedad, mientras que la comedia se ocupa de las clases burguesas y acomodadas, es decir, busca, básicamente, la corrección de los vicios mediante la puesta en ridículo de esa clase social.

Además de dotar un comportamiento propio a cada tipo de personaje, es necesario que sus acciones vayan también acordes a su forma de ser para que el público conozca mediante sus palabras y actos a los personajes y no sea necesario hacer un análisis minucioso sobre dicho carácter, es decir, los propios personajes se autorretratarán en escena gracias al modo en que resuelven los problemas que vayan aconteciendo a lo largo de la obra.

Luzán, para que quede clara su intención acerca de este apartado de las costumbres, pone un ejemplo muy claro que tomaremos prestado nosotros para ilustrarnos:

De modo que si un príncipe, en las primeras salidas, por sus razonamientos y por sus acciones se muestra liberal, magnánimo y valiente, cuando después llegue la ocasión, u de premiar un gran servicio, y de perdonar una ofensa, u de oponerse a un riesgo, ya los oyentes barruntan y presumen que su resolución y sus obras responderán exactamente al concepto que de él tienen hecho. (LUZÁN: 553).

Así pues, la comedia es de costumbres contemporáneas para la época ilustrada, mientras que la tragedia, para los neoclásicos, es de ámbito histórico, por lo tanto, la

ambientación de carácter histórico se busca. Lógicamente, los autores buscan una presentación histórica de los textos y la información, en ese sentido, intenta ser fiel a la historia, pero no es totalmente especializada, es decir, los ilustrados neoclásicos intentan situar arqueológicamente sus creaciones y lo hacen hasta donde pueden con los conocimientos y las fuentes que tienen.

En la selección de textos elegida y, en general, en toda la tragedia, como ya se ha dicho, se trata el asunto de la nación española. Sin embargo, Vicente García de la Huerta tiene, a diferencia de todos los demás, una visión de la nación que tiene un claro carácter tradicionalista, mientras que para el resto, sobre todo para Cadalso y Jovellanos, la nación dirigida por el rey tiene un claro sentido colectivo, es decir, no es democrático, sino que tiene un sentido colectivo de ciudadanía, en buena medida, pero García de la Huerta tiene un concepto de nación muy tradicional donde el rey está incluso sometido a una oligarquía.

Esto se ve claramente en la *Raquel* donde, el propio rey, como ya se ha mencionado con anterioridad, delega su poder en ella y el pueblo no puede hacer nada para remediarlo, salvo rogar por su muerte. Este hecho es muy interesante porque en todo el siglo XVIII la mujer empieza a cobrar mayor importancia en todo el panorama social y literario: la mujer ya tiene un papel protagonista, incluso en algunos casos puede llegar a contradecir al marido, pero siempre buscando el bien del esposo, el bien familiar, el de la patria... Esto, en el teatro anterior, era bastante difícil de encontrar. Por ello la *Raquel*, en este contexto del siglo XVIII es una obra atípica porque la mujer aparece con unas características que no son neoclásicas; es una visión claramente reaccionaria, pues la mujer es mala, provoca la destrucción del pueblo, incita al pecado e, incluso, convierte al rey en un traidor a su pueblo.

Esta autonomía creciente de la mujer se percibe de una forma también muy clara en el personaje de Olvia de la *Numancia destruida*, ya que, a pesar de las advertencias recibidas por parte de su padre, decide salvar ella sola a su pueblo, anteponiendo los intereses de la patria a los suyos propios, pero luego el honor predomina en su pensamiento y decide acabar con la vida de Yugurta, desencadenando, así, el verdadero final que tendrá el pueblo numantino: la muerte colectiva.

Sin embargo, es posible ver la mentalidad propia de la ilustración y de los neoclásicos en el desarrollo de todo, empezando por las relaciones humanas entre los personajes, es decir, la familia, la fidelidad entre los esposos, la relación con los hijos... todo eso se percibe en la tragedia: los hijos respetan a los padres, los padres encarnan cierta autoridad, se busca la autonomía de los hijos pero nunca cuestionando el papel de los padres.

En este sentido, un gran ejemplo de ello sería el comportamiento de Doña Ava, la condesa de Castilla en *D. Sancho García* pues, al comienzo de la obra manifiesta un desmesurado amor por Almanzor, pero cuando este le comunica sus intenciones para con Sancho, la condesa, movida por los afectos hacia su hijo, como madre que es, se arrepiente de sus intenciones de asesinarlo, pero es tal el amor que siente hacia Almanzor, que finalmente decide hacerlo. Esta fidelidad al amante será la que lleve a ambos a la muerte.

De igual forma que vemos la fidelidad entre amantes en *D. Sancho García*, encontramos en *Pelayo* el tema del honor unido al de la familia, puesto que Pelayo, el héroe de esta tragedia, pone todo su empeño en evitar a toda costa que Munuza se case con su hermana para hacerse así con todo el dominio asturiano, y son sus acciones las que hacen pensar al público que es un hombre noble de corazón que lucha por lo que de verdad le importa.

Por lo tanto, podemos ver que, aunque sean ambientaciones históricas, los dramaturgos trasladan y plantean temas de actualidad de su momento: las relaciones personales, sociales, el valor de la patria, de la nación de su momento... De igual manera, y como puede comprobarse, se manifiesta notablemente que la forma de ser de los personajes va totalmente acorde con sus palabras y sus actos.

6.- De la sentencia y la locución de la tragedia

Una vez comprendido que los personajes de cada tragedia actúan de un modo consecuente con su papel en el drama, ya sea el de héroe, antagonista, príncipe, rey, entre otros, y en consecuencia con lo que desea transmitir el autor en la obra, es

necesario señalar que en la tragedia, para los teóricos neoclásicos, era recomendable un único tipo de verso, el endecasílabo, aunque en ocasiones también aceptaban el heptasílabo. No es el caso de ninguna de las tragedias puestas a estudio ya que todas ellas están escritas rigurosamente con versos endecasílabos.

Así pues, para comprobar esto, a continuación se mostrará el inicio de cada una de las tragedias ya que el resto de las obras sigue la misma línea en cuanto al tipo de verso se refiere:

– ***Raquel:***

Garcerán Manrique:

Toda júbilo es hoy la gran Toledo:
el popular aplauso y alegría
unidos al magnífico aparato
las victorias de Alfonso solemnizan.
Hoy se cumplen diez años que triunfante
le vio volver el Tajo a sus orillas,
después de haber las del Jordán bañado
con la Persiana sangre y con la egipcia,
según Godofredo, cuya espada
de celestial impulso dirigida,
al cuello amenazó del Saladino,
tirano pertinaz de Palestina,
cuando el poder, y esfuerzo Castellano
cobró en Jerusalén la joya rica
del Sepulcro de Cristo con desdoro
del Francés Lusiñán antes perdida.

(GARCÍA DE LA HUERTA: 73-74)

– ***Numancia destruida:***

Megara:

Gloriosos numantinos, almas dignas
de fortuna más próspera, ¿qué acaso
excita vuestros míseros lamentos?
¿Qué nuevos infortunios, qué fracasos,
Dulcidio venerable, han reunido
a este animoso pueblo, ante el sagrado

tutelar de Numancia? Yo asaltaba
de Cipi3n las trincheras y reparos,
cuando un triste murmurio, ayes, lamentos
embargaron la acci3n de mis soldados.

(L3PEZ DE AYALA: 75)

– **D. Sancho Garc3a:**

Condesa:

No te encuentro Almanzor como sol3a,
el rostro y pecho lleno de alegr3a.
Dime la causa atroz de tu disgusto,
mi alma hasta saberlo est3 con susto.
Quanto placer tu amor me ha concedido
no equivale al dolor con que he sabido
tu tristeza: si me amas, dilo presto.
¡Ay! mientras m3s continuo, m3s funesto
es tu silencio. Un alma vacilante
¿con qui3n podr3 mejor que con su amante
su tristeza contar para aliviarla?

(CADALSO: 6)

– **Pelayo:**

Rogundo:

No me culpes, amigo, considera
que la desconfianza y los cuidados
viven siempre en los pechos oprimidos.
¡Ah! ¡qu3 infelices somos!

Suero

D. Pelayo

conoce mi lealtad, se3or, la carta
que os traigo desde C3rdoba probaros
debe su confianza a mi obediencia.

(JOVELLANOS: 11)

Por lo tanto, los autores neoclásicos, en general, prefieren un único tipo de verso, y así, Luzán, específicamente, prefiere el endecasílabo a la sucesión de versos vulgares de arte menor, propio de las comedias barrocas.

7.- De las partes de cantidad de la tragedia

Finalmente, hay que mencionar cómo se organiza la tragedia neoclásica. Dice Aristóteles que la tragedia ha de dividirse en cuatro partes: prólogo, episodio, éxodo y coro, pero esta división se debe a que todavía no se había introducido la división actual de las obras en actos y escenas, impulsada en su origen por los latinos. Es por ello que Luzán prefiere dividir la tragedia en cinco o, como es lo normal en España, en tres actos o jornadas, aunque, si nos centramos en las obras expuestas, vemos que esto solamente se cumple en *La Raquel*, pues es la única obra de las cuatro estudiadas que tiene tres jornadas, ya que las tres restantes se dividen en cinco actos.

Hay que añadir, además, que para la tragedia neoclásica el número de escenas en cada acto es variable e indiferente pues, como puede apreciarse con claridad en las obras tratadas, el número varía entre cuatro y quince escenas, siendo la *Numancia destruida* la que integra ese mayor número de escenas en su último acto. Digno de mencionar es que *La Raquel* es ajena a todo esto y toda la acción se desarrolla en una única escena en cada jornada, hecho que hace, de nuevo, diferenciarse notablemente del resto de obras y muestra, así, su originalidad e innovación.

Es de vital importancia, eso sí, para todas las tragedias el hecho de que las escenas de cada acto deben tener una cierta continuidad y estar enlazadas unas con otras, es decir, el escenario no debe quedar vacío entre escena y escena, únicamente puede suceder esto al final de cada acto o jornada. Lo que se consigue con esto es que el público esté constantemente pendiente de lo que ocurre para así no perder el hilo y centrarse en el asunto de la fábula.

8.- Conclusión

Como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, el teatro se concibe durante el siglo XVIII como una auténtica escuela de costumbres. La comedia debe corregir vicios y defectos poniéndolos en ridículo, mientras que la tragedia, a su vez, debe atender a la purificación de las pasiones mediante la catarsis, es decir, suscitando en el espectador la compasión y el horror, entre otras emociones, por ello, Luzán prefiere la tragedia a la comedia por diversos motivos como que la tragedia es más elevada en cuanto a contenido y personajes, o porque la tragedia, a su modo de ver, es mucho más eficaz para influir en la sociedad, ya que el asunto de esta es histórico y considera que lo histórico afecta más al espectador, es decir, es más didáctico.

Podemos decir, pues, que los autores neoclásicos, siguiendo las pautas expuestas por Luzán en su Poética y aplicándolas a sus textos, conceden demasiada importancia al mensaje que pretenden transmitir y olvidan elementos que tienen que ver con el entretenimiento y el interés de los espectadores en general, por eso este tipo de obras no han llegado a la categoría de clásicos, ya que en su época no fueron aceptadas por la mayoría porque no se sentían implicados, es decir, era como estar viendo un discurso didáctico, ya que la intención moralizante de los autores era demasiado evidente y los espectadores no se sumergían del todo en la trama. Las tragedias españolas resultaban muy artificiales porque el mensaje que se intentaba transmitir era mucho más fuerte que el entretenimiento. Asimismo, la voluntad por parte de los autores de seguir la regla de las tres unidades era tan rígida, que las obras, la mayoría de veces, resultaban inverosímiles.

9.- Bibliografía

9.1.- Bibliografía primaria

CADALSO, José, 1792, *Don Sancho García, Conde de Castilla*, Madrid, Imprenta de Don Isidoro de Hernández Pacheco, notario del Santo Oficio.

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, 1970, *Raquel* (ed. De René Andioc), Madrid, Castalia.

JOVELLANOS, Melchos Gaspar de, 1865, *Pelayo o la muerte de Munuza*, Barcelona, Antonio Llordachs.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, 2005, *Numancia destruida*, Madrid, Cátedra.

LUZÁN, Ignacio de, 2008, *La Poética* (edición de Russell P. Sebold), Madrid, Cátedra.

9.2.- Bibliografía secundaria

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española, Vol. III, siglo XVIII*, 1985, Madrid, Gredos.

ALONSO REY, María Dolores, “El personaje de Olvia en *Numancia Destruída*, de I. López de Ayala”. En: *Tonos digital*: Revista electrónica de estudios filológicos, ISSN-e 1577-6921, N° 19, 24-07-2010. (Consultado en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/392>).

ANDIOC, René, 1987, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

ANDIOC, René, 2005, *Del siglo XVIII al XIX: estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (coord.), 1996, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta.

BERBEL RODRÍGUEZ, José Juan, 2003, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.

CAÑAS MURILLO, Jesús, “*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la Tragedia Neoclásica Española”. En: *Anuario de Estudio Filológicos*, Vol. 23, 2000 pp. 9-36. (Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59001>).

CARNERO, Guillermo, 1997, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CARNERO, Guillermo, 1983, *La cara oscura del siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March : Cátedra.

COOK, John A., 1974, *Neo-classic drama in Spain*, Westport, Greenwood Press.

ESPINOSA SÁNCHEZ, Gabriel, “*Numancia Destruida*”. En: *Bulletin of Hispanic Studies* (84:3), 2007, pp. 420-421. (Consultado en: http://literature.proquest.com.ezproxy.usal.es/searchFullrec.do?id=R04261571&area=criticism&forward=critref_fr&queryId=2975581130691&trailId=159CCBB9F10&activeMultiResults=criticism).

HUERTA CALVO, Javier, 2003, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.

LUCEA GARCÍA, Javier, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, 1984, Madrid, Playor.

NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes, “Nueva aproximación al estudio del recurso del contraste en la tragedia neoclásica: los personajes”. En: *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 25, 2002, pp. 327-343

OOSTENDORP, H, “Aportación al análisis estructural de la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala”. En: *Neophilologus*, Volume 62, Issue 4, October 1978, pp. 527-539. (Consultado en: <http://link.springer.com.ezproxy.usal.es/>).

PEREIRO-OTERO, José Manuel, “Réquiem por una víctima expiatoria: crisis social y persecución colectiva en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta”. En *Dieciocho*, Vol. 31, Issue 1, Spring 2008, pp. 115-146. (Consultado en: <http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/ehost/search/advanced?sid=d702b6fe-7f37-490e-9737-904f138093f4%40sessionmgr102&vid=2&hid=115>).

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, 2001, *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto.

RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la literatura española, Vol. IV.I, Ilustración y Neoclasicismo*, 1992, Barcelona, Crítica.

RUIZ RAMÓN, Francisco, 1992, *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra. (8º edición).

SALA VALLDAURA, Josep María, 2006, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, D.L.

SEBOLD, Russell P., “Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta”. En. *El rapto de la mente*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pp. 235-254). (Consultado en: www.cervantesvirtual.com).

TORRECILLA, Jesús, “Neoclasicismo y patriotismo en la *Numancia Destruida*, de López de Ayala”. En *Dieciocho*, Vol. 31, Issue 1, Spring 2008, pp. 45-64. (Consultado en: <http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/ehost/detail/detail?sid=924403ac-c6fe-45c0-b0de-18b88453aa38%40sessionmgr101&vid=0&hid=118&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=35719783>).