

La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*

Amelia García-Valdecasas
Universidad de Valencia

Existe la creencia generalizada, y también entre los preceptistas, de que el argumento propio de la tragedia es aquel que tiene la peripecia al final, y que presenta un cambio de buena a mala fortuna. Sin embargo, Aristóteles, en su *Poética*, señala la posibilidad de que una tragedia no tenga el final trágico, e incluso él prefiere los finales no trágicos, porque un argumento que tenga un final feliz lo tiene todo: tiene «eleos», «phobos», reconocimiento, sorpresas y emociones adicionales al final.

En dos ocasiones, Aristóteles repite que una obra teatral podía ser considerada tragedia tanto si el cambio se producía hacia la desdicha como hacia la dicha (secciones séptima y decimooctava)¹. Lo esencial no es el final desdichado sino, como observa Kaufmann, el que «una tragedia nos presente escenas de mala fortuna y nos despierte «eleos» y «phobos». Todas las tragedias griegas conservadas satisfacen esta exigencia, aunque no todas terminan trágicamente»². Rodríguez Adrados se ha referido al final feliz en las tragedias griegas; en *Fiesta, comedia y tragedia* escribe:

Pese a lo que pueda creerse, en un cierto sentido el final es siempre feliz, y no sólo en Comedia, en que ello es evidente, sino también en Tragedia. Ello es bien claro en las trilogías de Esquilo como la *Oresteia* o la de *Prometeo* –aunque a ese final feliz sólo a través del sufrimiento se llegue³.

* Quiero dejar constancia de mi gratitud a los profesores Ana Giordano y José Luis Canet, por su información bibliográfica, y a Juan Oleza, por sus sugerencias y comentarios. Todos ellos han contribuido a enriquecer este trabajo, si bien la responsabilidad última de las apreciaciones que en él se hacen es sólo mía.

¹ *Poética de Aristóteles*, ed. de V. GARCÍA YEBRA (Madrid: Gredos, 1974), 155: «se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio», *De Poetica* 1451a 2-20, 191: «aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha», *De Poetica*, 1455b 14-30.

² WALTER KAUFMANN, *Tragedia y filosofía* (Barcelona: Seix Barral, 1978), 103.

³ FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia* (Barcelona: Planeta, 1972), 94.

y en *El héroe trágico y el filósofo platónico* leemos: «El teatro griego está lleno de ejemplos de tragedias con 'happy end', como la *Orestíada* de Esquilo, la *Electra* y el *Filoctetes* de Sófocles»⁴.

Kaufmann ha señalado también este hecho: de las siete tragedias conservadas de Sófocles, sólo tres finalizan trágicamente:

Las tragedias de Esquilo y Sófocles con final feliz tienen también escenas de un sufrimiento tan intenso y abrumador que en modo alguno podemos decir que el final sea lo predominante. Por lo tanto, no es tan paradójico como puede parecer a un lector moderno el hecho de que algunas de las mejores tragedias no acaben catastróficamente⁵.

Aristóteles, en la sección décima de la *Poética*, define las tragedias complejas como aquellas en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de amebas⁶; en la sección decimotercera, señala la tragedia compleja como la de composición más perfecta⁷, y en la sección decimocuarta considera cuatro tipos de argumento, buscando el más adecuado entre ellos para despertar compasión y terror, según un orden ascendente de menor a mayor efecto trágico, y distingue como mejor el último tipo, citando como modelos dos tragedias de Eurípides: cuando una madre está a punto de matar a su hijo (*Cresfontes*) o una hermana a su hermano (*Ifigenia en Tauride*) pero no los matan, sino que los reconocen⁸. Es decir, que el argumento contiene dos cambios de fortuna y agnición; por tanto, se trata de una tragedia compleja la preferida por Aristóteles, que alaba estas dos de Eurípides por sus finales felices. Como ha señalado Kaufmann, y como pondremos de relieve a lo largo de este trabajo:

La condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión⁹.

En Italia, el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles por parte de los preceptistas dio lugar a un debate teórico en torno a ella y a partir de 1540 adquirió una enorme importancia, llevando implícito un fermento renovador. La acción simple o compleja,

⁴ *Ibíd.*, *El héroe trágico y el filósofo platónico* (Madrid: Taurus, Cuadernos de la «Fundación Pastor» 6, 1962), 14. Y también 18-19: «El sufrimiento puede estar al fin (...) o puede estar en el camino recorrido y seguirle la victoria final (caso de *Electra*, de *Orestes*). Puede ir en un 'crescendo' que culmina en la muerte (...) o disolverse al final y resultar tras él la liberación y la paz (así en el *Edipo en Colono*, en el *Filoctetes*)».

⁵ *Ob. cit.*, 132. Sobre la cuestión del final feliz en las tragedias griegas, véase también ENRIQUE RODRÍGUEZ BALTANÁS, «El surgimiento y desarrollo de la teoría de la tragedia», en *Lope de Vega y el problema de la tragedia en el teatro español del Siglo de Oro*, tes. doc. inéd., Universidad de Sevilla, 1987, 374-384.

⁶ *Poética de Aristóteles*; *ed. cit.*, 163.

⁷ *Ibíd.*, 169.

⁸ *Ibíd.*, 177-78 y n. 206.

⁹ *Ob. cit.*, 401. R. FROLDI, «Considerazioni sul genere tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini, 1989), 209-217; «Experimentaciones trágicas en el siglo XVII español», *Actas del IX Congreso de la As. Intern. de Hispanistas* (Berlín, 1986).

con o sin agnición, como más adecuada a la tragedia ocupó, entre otros temas, las discusiones de los tratadistas italianos.

Giovan Giorgio Trissino, en *Le sei divisioni della Poetica* (entre 1540 y 1550), concretamente en la *Quinta divisione*, señala que el cambio de fortuna en la tragedia podía ser hacia la desdicha o hacia la dicha¹⁰. Define la fábula mezclada –«mescolata o vero complicata»¹¹– como la que posee peripecia y agnición, y que después de la peripecia, o de la agnición, o de las dos realiza el cambio de fortuna¹². En una especie de resumen que hace al final de la *Quinta divisione*, señala que la fábula mezclada o compleja es la más bella, y de las acciones, la mejor es la que a punto de cometer una crueldad por ignorancia, no la comete por el reconocimiento¹³.

En 1545, Giraldi Cinthio escribió su *Lettera o Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*¹⁴, en donde habla de las tragedias de final feliz y de la introducción en ellas de la agnición, que libera a los personajes de los peligros y de la muerte que despiertan el horror y la compasión¹⁵. Las dos clases de tragedia, la de final triste y la de final feliz, coinciden en conducir la acción hacia la compasión y el terror, porque sin estas emociones no se puede hacer una tragedia buena. Según este autor, la tragedia de final feliz era la que más agradaba a los espectadores¹⁶. F. Robortello, en su *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, de 1548, señala que «la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja», y que el cambio de fortuna puede ser de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad (Basilea, per Ioannem Hervagium Iuniorum, 1555, fol. 109).

Ludovico Castelvetro, en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, de 1570, caracteriza el argumento de la tragedia como aquel que experimenta un cambio de fortuna tanto de la felicidad a la desgracia como de la desgracia a la felicidad¹⁷.

¹⁰ «dalla felicità nella infelicità o vero dalla infelicità nella felicità, quel tanto a la grandezza della tragedia é bastante e sta bene», apud Bernard Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (Bari: Gius Laterza, 1970), vol. II, 19.

¹¹ *Ibid.*, 24.

¹² *Ibid.*, 21.

¹³ «e che la mescolata di ricognizione e rivoluzione é la piú bella; e delle azioni la migliore é quella che non conoscendo é per fare una crudeltá, ma per la ricognizione poi non la fa», *Ibid.*, 29.

¹⁴ Apud E. BONORA, «La teoria del teatro negli scrittori del 500», en *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel 500* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1971), 235-36.

¹⁵ «E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compazione», en *Lettera o Discorso intorno al comporre delle tragedie e delle comedie*, 16. Apud E. BONORA, *art. cit.*, 238.

¹⁶ Cinthio identifica la tragedia de final feliz con la tragicomedia y, para reforzarse, cita el prólogo del *Amphitruo* y la mezcla de personajes que realiza Plauto. Añade que esta forma de tragedia es la que Aristóteles llama «mixta», es decir, «mescolata o vero complicata», según Trissino (apud E. BONORA, *art. cit.*, 245). En 1554, Cinthio escribió su tratado para componer sátiras, donde explica el modo en que se mezclan lo trágico y lo cómico en la sátira, y realiza una doble equiparación: comedia y tragedia por el final feliz, y tragedia y sátira por el final trágico (*ibid.*, 246).

¹⁷ «La quale abbia la mutazione di miseria in felicità, o di felicità in miseria», *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Basilea, ad istanza di Pietro De Sedabonis, 1576), 534. Apud E. BONORA, *Ibid.*, 241, n. 51 y 242, n. 53.

Giason Denores, en su *Discorso*, de 1586, señala como Aristóteles no distingue la tragedia de la comedia por el final triste o alegre, sino solamente por la distinción de personas sublimes o comunes, y las acciones de unos o de otros pueden terminar tanto en dicha como en desdicha. Menciona a Esquilo, Sófocles y otros trágicos como autores de tragedias con finales felices, finales estos que revelan, según Denores, falta de perfección en las tragedias de los primeros tiempos que, sin tantos preceptos, seguían cualquiera de los modelos, final triste o feliz, dependiendo del gusto del escritor. La total perfección de la tragedia se consiguió poco a poco¹⁸.

Gabriele Zinano, en su «Difesa delle tragedie «finte» (1590), señala cómo para Aristóteles las fábulas más nobles son las que están más cerca del hecho atroz, y que, después, por el reconocimiento no lo llevan a cabo. Zinano pone de relieve la preferencia del Estagirita por las tragedias que no tuviesen «il grado grande» o final miserable. La idea del deleite debió orientar el gusto aristotélico hacia este tipo de tragedia, gusto que comparte Zinano¹⁹.

En España Pinciano se aproxima a Aristóteles cuando señala que la tragedia perfecta debe ser patética: aquella que debe terminar mal o tener un desenlace feliz después de muchos sufrimientos y desastres, de donde se deriva un placer de índole estética²⁰.

El problema, complejo, del final feliz, que no representaba ninguna novedad en la tragedia del XVI, funciona no sólo en la preceptiva sino también en la praxis teatral italiana.

Giraldi Cinthio, reformador de la tragedia de tipo senequista, escribió varias tragedias de final feliz, final que no excluye el desarrollo completo de la acción trágica. En *Altile*, de 1543, lo trágico perdura hasta el instante final, en que el asesinato pendiente de los dos amantes, Altile y Norrino, se transforma en boda feliz. Posteriores a ésta son *Selene*, *Eufimia*, *Arrenopia* y *Epitia*; en todas ellas se mezclan el mal y el bien, el dolor y el consuelo, y desarrollan acciones más complicadas y con varios cambios de fortuna. El objetivo que perseguía Giraldi con estas obras era demostrar la eficacia moral de la tragedia, que se lograba premiando la virtud y castigando el vicio²¹.

En 1546 se publicó *Orazia*, de Pietro Aretino, una de las mejores tragedias del Cinquecento que se cierra con un final feliz: una voz celeste, mensajera de los dioses, resuel-

¹⁸ *Discorso intorno a que principii, cause et acrescimenti cha la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevano dalla filosofia morale e civile...* Apud B. WEINBERG, *Trattati*, vol. III, 379-80.

¹⁹ «Se dice la contraria parte che Aristotile laudò quella soluzione per il diletto che ne seguiva dal fin lieto, noi risponderemo che questo fa per noi, perch'egli giudicò che la tragedia dovesse esser dilettevole, e che dilettevole difficilmente potesse essere nell' estremità della compassione e del terrore», *Discorso della Tragedia* (Reggio: H. Bartholi, 1590), fols. 9-10. Biblioteca Vaticana. Sig.: Rossiana 7.544 (int. 2).

²⁰ Sus ideas sobre la tragedia se encuentran en la epístola VIII de su *Philosofía Antigua Poética*, 1596. Frente a las cuatro clases de tragedia que distingue Aristóteles, Pinciano señala dos: patética y ética o morata, y ambas pueden ser simples y complejas. Vid. A. CARBALLO PICAZO, *El Pinciano. Filosofía Antigua Poética* (Madrid: CSIC, 1973).

²¹ CARMELO MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento* (Firenze: Olschki editore, 1972), 95-97. E. BONORA, «La tragedia», en *Il Cinquecento*, vol. IV de *Storia della Letteratura italiana* (Garzanti, 1972), 405. EMILIO BERTANA, «La tragedia», en *Storia dei generi letterari italiani* (Milán: Francesco Vallardi, s.a.), 60-65. P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Giraldi Cinthio* (Oxford: University Press, 1962).

ve la situación absolviendo a Orazio del crimen de su hermana, Celia, y ordenando, en honor de ésta, una magnífica sepultura²².

Antonio Cavallerino escribió *Ino*, s.a., tragedia de acción mitológica que acaba felizmente con la transformación de la reina Ino en Leucotea, diosa del mar²³. Este mismo autor y otros dos, Liviera y Torelli, escribieron, en breve espacio de tiempo, y basándose en el argumento de *Cresfontes* de Eurípides²⁴, tres tragedias que se consideran entre las más conocidas del siglo XVI. Cavallerino escribió *Telefonte* en 1582, donde el hijo de Mérope da título a la tragedia²⁵. G. B. Liviera

²² *Pietro Aretino. Orazia*, en «La tragedia», T. I de *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani (Torino: Einaudi, 1972), 185-280. Aretino toma el argumento de Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, XXIV-XXVI. El argumento de Orazia es el siguiente: La escena se abre con Publio, padre de los Orazios, que está comentando con Spurio, amigo suyo, y Marco Valerio, sacerdote, el antecedente de la tragedia: los romanos y los albanos se han puesto de acuerdo para confiar la solución de la guerra a un duelo, para el cual han sido elegidos los hijos de Publio y tres jóvenes albanos, los Curiazis. Salen los tres personajes y entra la hija de Publio, Celia, que teme por la suerte de su prometido, uno de los Curiazis. En el 2º acto, Tito Tazio cuenta a Publio y a Spurio el desarrollo del duelo: Orazio, muertos los dos hermanos, ha logrado matar, con una hábil estratagema, a los Curiazis. Entra Celia, desesperada por la muerte de su prometido, y el padre la reprende ásperamente, recordándola el amor patrio y el respeto por los hermanos muertos. En el 3º acto, Celia, en la cumbre de su dolor, se encuentra con Orazio, que está recorriendo Roma en medio de la alegría general: el hermano, sintiéndose insultado por las lágrimas de Celia, la mata. El pueblo exige un castigo severo para el fratricida. En el acto 4º, se asiste a la vehemente defensa del hijo por parte de Publio. En el acto 5º, el pueblo, a quien Orazio ha apelado, le condena a muerte, pero, ante la desesperación del padre, cambia la condena por una humillación pública («la gogna»), a la que Orazio se niega. Al final, la situación se resuelve por una voz celeste, mensajera de los dioses, que absuelve al homicida y ordena una espléndida sepultura en honor de Celia; pero Orazio deberá pasar bajo el yugo.

²³ *Ino*, tragedia di Antonio Cavallerino (Modena: Paolo Gadaldino, 1583?), Biblioteca Universitaria, Pisa, sig. Misc. 642.4. El argumento es el siguiente:

La reina Ino, hija de Cadmo y de Harmonia, quiere asesinar a Friso, hijo de Nefele, e hijastro suyo. Reune en consejo a todas las mujeres del reino, y les dice que quemen todo el trigo. Toda la ciudad se muere de hambre. Atamante, nodriza de Ino, quiere saber lo que sucede y envía un emisario a Delfo; se entera de que hay hambre y el pueblo no come. Ino le dice al mensajero que todo se acabaría con el sacrificio de Friso a Zeus. Atamante no quiere que se sacrifique a Friso, pero éste, espontáneamente, ofrece su vida para liberar a la ciudad, y es conducido al altar. El padre levanta su brazo para sacrificarlo, y el sirviente, compadecido de Friso, cuenta el complot de Ino a Atamante. El rey, enterado de toda la maquinación de Ino, entrega a ésta y a Melicerta –hijo de Ino– a Friso para que les sacrifique en su lugar. Cuando Ino está a punto de ser sacrificada, aparece Baco, que libera a Ino y a su hijo Melicerta, y los hace dioses del mar. El trono de Ino es ocupado por Nefele, madre de Friso, que es reconocida por éste. Así se evitó la horrible acción de matar a la madre.

²⁴ «El *Cresfontes* es una tragedia de Eurípides, de la que se conservan once fragmentos con cerca de ochenta versos [...] Según la leyenda, Cresfontes reinó en Mesenia durante algún tiempo, hasta que fue asesinado, con dos hijos suyos, por Polifontes, que se casó luego con la mujer de Cresfontes, Mérope, hija de Cipselo, rey de Arcadia. El tercer hijo de Cresfontes, Epito, niño todavía, logró escapar y se refugió en la corte de su abuelo Cipselo. Más tarde, regresa disfrazado a Mesenia para vengar a su padre y a sus hermanos. Mérope, que no le conoce, arremete contra él y está a punto de matarle. Pero se produce la agnición en el último instante» (*Poética de Aristóteles*, ed. cit., 291, n. 206).

²⁵ *Telefonte*, tragedia di Antonio Cavallerino (Modena: Paolo Gadaldino, 1582), Biblioteca Nacional, Florencia, sig. Palat/12.5.3.32. El argumento es el siguiente:

Polifonte, después de matar a Cresfonte y a todos sus hijos, excepto a uno pequeño llamado Telefonte, ocupa el reino de Meseni, junto a Mérope, que había sido la esposa de Cresfontes. Esta mandó, a escondidas, al hijo que le había quedado a Etolia, para que se criara con un amigo. Polifonte hace todo lo

compuso *Cresfonte*²⁶ en 1588, obra que dio lugar a la polémica entre el autor y Faustino Summo, conocido disertador de lo trágico y contrario al «lieto fine», frente a Liviera, defensor del fin alegre en una *Apología* y en una *Réplica*²⁷. Tanto Cavallerino como Liviera finalizan sus tragedias con una alegre fiesta por la muerte del tirano.

Después, el argumento volvió a ser utilizado por el conde Pomponio Torelli, que escribió *Merope* entre 1587 y 1589, período en el que se dedicaba a comentar a Aristóteles en la Academia de los Innominati, de Parma. Así pues, la elaboración de esta tragedia nace íntimamente unida a la especulación teórica. Torelli, para arropar su obra, declaró haberse basado en un pasaje de la *Poética*, en el decimocuarto, que señala, como hemos visto antes, el argumento desarrollado por Eurípides en *Cresfontes*, de acción compleja, como el más apto para la tragedia; en esta obra, Merope, a punto de matar a Telefonte, su hijo, lo reconoce y no lo mata, de aquí lo ejemplar de la agnición trágica. Este argumento obtuvo, en el teatro del XVI, una extraordinaria fortuna, debido a la noticia de la tragedia antigua y al juicio aristotélico. En la *Merope* de Torelli, drama de amor de Polifonte por Merope, viuda de su rival, hay que destacar el problema del final feliz y, al mismo tiempo, encubierto por la melancolía del último monólogo de Merope: ella, que no renuncia a vengarse de Polifonte, sin embargo, en vez de alegrarse al ver la cabeza cortada del usurpador, recuerda que fue un rey valeroso y se enternece por su propia situación, la de una mujer que por una necesidad más fuerte que el amor ha perdido a los dos hombres que la habían amado, de manera que la ambigüedad caracteriza este final: agnición feliz, como en el *Cresfontes* euripideo, y final melancólico²⁸.

posible por matar a Telefonte, y promete premios a quien lo haga. Telefonte se ha hecho hombre e intenta vengar a su padre y hermanos; se presenta ante Polifonte y le pide los premios prometidos, declarando que él ha matado a Telefonte. El rey dice que tiene que averiguarlo. Telefonte está muy cansado y se duerme. Mientras tanto, el viejo (sirviente de Mérope) se presenta, llorando, ante ésta y le cuenta que ha ido a Etolia y no ha encontrado a Telefonte en casa del amigo. Mérope cree que la persona que está durmiendo en la sala es el asesino de su hijo, y coge un hacha para matarle, pero el viejo le reconoce y retiene a la madre, evitando el horrible homicidio. Entonces Mérope, pensando que ahora puede vengarse de su enemigo (= Polifonte), simula que ha cambiado de opinión y que quiere complacerle. Este se alegra y prepara un sacrificio, en el cual Telefonte, mostrando cómo había matado a la víctima, mata a Polifonte, recuperando así el reino perdido.

²⁶ *Cresfonte*, de Giovanni Battista Liviera, en *Scelta di rare e celebri tragedie* (dalla Societa 'Albriana, l'anno VIII, 1588), Biblioteca Universitaria, Pisa, sig. H.f.6.3. El argumento es el siguiente:

Polifonte ocupa el reino de Mesenia y mata al rey Cresfontes, marido de Mérope. Estos tienen tres hijos, a uno de los cuales, que lleva el nombre de su padre, Mérope le manda a Etolia con un amigo suyo. Polifonte se entera y ofrece una recompensa a quien mate al niño, pero mientras éste va creciendo y quiere vengar la muerte de su padre y hermanos. Se presenta ante Polifonte y le dice que viene a cobrar su recompensa, identificándose como el asesino de su hijastro (es decir, de sí mismo). Polifonte le hace pasar a una sala y se dispone a comprobar la verdad de lo que dice. Un viejo, sirviente de Mérope, se presenta, muy afligido, ante ésta, diciendo que no ha encontrado a su hijo, al que ella había dejado en Oleno con un amigo. Mérope, creyendo que tiene una oportunidad de vengarse de su enemigo (= Polifonte), le engaña poniéndose de su parte. Polifonte, muy alegre por ello, prepara un sacrificio donde Cresfonte, mostrando cómo había matado a la víctima, mata a Polifonte. De esta manera, recobra el reino del padre, que vuelve a disfrutar de la paz.

²⁷ E. BERTANA, «La tragedia», *ed. cit.* 90-91 y n. 17.

²⁸ IRENEO AFFO, *Memorie degli scrittori e letterari parmigiani* (Parma: dalla Stamperia reale, 1793), tomo cuarto, I-XXXIII, 180-83, 262-291 y 321-324. GUIDO VERNAZZA, «La tradizione manoscritta delle lezioni di Pomponio Torelli sulla Poetica di Aristotele», en *Poetica e poesia di Pomponio Torelli* (Parma:

Finalmente hay que destacar el influjo que ejerció Torelli sobre el último gran tratadista teatral del XVI, Angelo Ingegneri, autor de un *Discorso della poesia rappresentativa*, de 1589²⁹, en el que reseñó los acontecimientos teatrales de su siglo que seguían el gusto griego adoptado por Torelli, mencionando, entre otras, la tragedia «di lieto fine» titulada *Enone*, de don Ferrando Gonzaga³⁰, y estableciendo un modelo de tragedia muy próxima a la *Merope*. Esta obra tuvo el honor de iniciar en Parma una breve estación teatral, dando lugar a imitaciones como *Amata* y *Edipo*, de Eugenio Visdomini, fundador de la Academia de los Innominati³¹ y *Atamante*, de Jacopo Scutelari³².

LA PRÁCTICA TRÁGICA DE CASTRO

Una de las tendencias en las que Guillén de Castro empieza a configurarse como autor dramático es la que continúa la línea de los trágicos, especialmente Cristóbal de Virués³³. La herencia de los trágicos valencianos se recoge, en su mayor parte, en la primera etapa de su obra dramática (comedias anteriores a 1600, según Juliá Martínez). Pero el espíritu trágico también está presente en obras escritas ya en el XVII.

Veamos ahora de qué manera Castro conduce la acción trágica hasta hacerla desembocar en un final feliz, a través de diez obras: cuatro pertenecientes a su primera etapa – *El amor constante*, *Allá van leyes, donde quieren reyes*, *Progne* y *Filomena*, *Dido* y *Eneas*–, dos de transición entre la primera y la segunda etapa – *El conde Alarcos* y *El nacimiento de Montesinos*– y otras cuatro ya del XVII, exponentes de la pervivencia de temas y motivos trágicos de su primera época: *Cuánto se estima el honor*, *El perfecto caballero*, *Las hazañas del Cid* –o comedia segunda de *Mocedades*– y *La piedad en la justicia*³⁴. Todas ellas muestran anticipaciones de comedia nueva, como la práctica de la verosimilitud, la habilidad en el manejo de los apartes, la retórica, los finales felices. Estos últimos, sin embargo, no son capaces de borrar el sufrimiento y la atmósfera trágica

Deputazioni di storia patria per le province parmensi, 1964) 9-105. La *Merope* se publicó en *Teatro italiano*, primo tomo (Verona: Valarsi, 1728).

²⁹ ANGELO INGEGNERI, *Discorso della poesia rappresentativa* (Ferrara: Vittorio Baldini, 1598), 60-61. Biblioteca Nacional, Florencia, sig. Palat/12.2.2.56.

³⁰ *Ibid.*, 10, 13, 61.

³¹ MICHELE MAGLENDER, *Storia delle accademie d'Italia* (Bologna: Cappelli, 1926-30), vol. terzo, 292-98. G. B. ROBERTI, *Notizie dell'Accademia degli Innominati di Parma* (Bassano: Baseggio, 1857).

³² IRENEO AFFO, *Memorie...*, tomo cuarto, 180-83.

³³ La importancia de la herencia trágica reside en que constituye una de las tres prácticas que colaboran en la configuración de la comedia barroca, y en ella, además, deja su huella durante mucho tiempo, a través de temas como el del tiranicidio o el de la corrupción del poder, y que suponen concesiones al espíritu de la tragedia clasicista dentro de la nueva formulación dramática (JUAN OLEZA, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), 13).

³⁴ *Guillén de Castro. Obras*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, 3 vols. (Madrid: RAE, 1925). De aquí en adelante, nos referiremos a las obras con las siguientes siglas: EAC= El amor constante, PF= Progne y Filomena, DE= Dido y Eneas, ECA= El conde Alarcos, ALR= Allá van leyes, donde quieren reyes, ENM= El nacimiento de Montesinos, CEH= Cuánto se estima el honor, EPC= El perfecto caballero, HC= Las hazañas del Cid, PJ= La piedad en la justicia.

que impregnan el teatro de Castro, autor que en su época fue admirado como trágico³⁵. Además, otros dos elementos alejan estas obras de su consideración de tragicomedias: 1) el predominio de personajes aristocráticos, frente a los del mundo rural que, o no aparecen, o si lo hacen es en papeles secundarios, aspecto ya estudiado por García Lorenzo y Faliu-Lacourt³⁶, y 2) el influjo del senequismo —concepto que no entró en la tragicomedia— a través del tema del rey tirano, figura troncal en la escuela de la tragedia, que se convierte en un tema recurrente en el teatro de Guillén, estudiado por Crapotta y Delgado Morales³⁷.

Las tragedias de Guillén se estructuran en dos momentos claramente diferenciados: un primer momento, que describe una transgresión del orden social y, como consecuencia el desarrollo de un período de tensión; y un segundo momento en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina en el final feliz.

Con cierta frecuencia, al comienzo de las tragedias se repite el sueño premonitorio, que constituye un medio, empleado ya por los trágicos antiguos, de conferir a la tragedia una atmósfera llena de misterio y fatalidad: sueños que predicen desdichas anunciando, mediante fuerzas sobrenaturales, el destino que espera al hombre y del que éste no puede escapar: así Grimaltos (ENM) sueña con un cambio de su fortuna, motivado por el engaño de unos traidores, cambio que desencadenará la tragedia; así, Progne (PF) sueña que se saca el corazón y se lo entrega a su marido, que se lo come a pedazos.

El quebrantamiento del orden social puede producirse por diversas causas: por ambición (HC), por calumnia (CEH), por la pasión incontrolada (ECA), pasión incontrolada que suele ser la causa de la tiranía ejercida por el rey (PF, EAC, ENM, EPC). Si exceptuamos *Las hazañas del Cid*, en las restantes obras la pasión amorosa es el móvil que impulsa la acción, y con ello responden a la tentativa renovadora de la tragedia del XVI, donde el amor aparece como un tormento del alma, a causa de desastres y horrores, y los personajes, caracterizados por su introspección, se debaten entre su pasión y su deber. Por tanto, el hecho trágico resulta de dramas de conflictos íntimos y no de la representación de lo grandioso, según la preceptiva aristotélica, ni de las truculencias y horrores, según los procedimientos senequistas. Tras la ruptura del orden social, comienza a desa-

³⁵ Muestra de ello es el elogio de Lope en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*: «Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene Vm. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma (...) obligado estaba yo a dirigir a Vm. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo».

Otro elogio figura en un *Panegirico por la Poesía*, aparecido en Montilla en 1627: «don Guillén de Castro tiene gran primor en lo cómico y superior lugar en lo trágico» (texto atribuido por C.A. de la Barrera a Fernando de Vera y Mendoza, reeditado por «El aire de la almena», Cieza, «La fonte que mana y corre», 1968, 53).

³⁶ LUCIANO GARCÍA LORENZO, *El teatro de Guillén de Castro* (Barcelona: Planeta, 1976). CHRISTIANNE FALIU-LACOURT, *Guillén de Castro* (Toulouse: FIR, 1989).

³⁷ El tema del rey tirano penetra en España a través de la vía renacentista neosenequista, aunque estaba ya avalado por la tradición medieval (las *Etimologías* de San Isidoro). El tirano es un motivo central ya en las tragedias de Séneca: *Tiestes*, que inspiró a Gregorio Correr su *Progne* (1427) y *Octavia*, atribuida a Séneca, que influyó en *Atila furioso*, de Cristóbal de Virués. Otros precedentes españoles son *La gran Semíramis*, de Virués, la *Tragedia del príncipe tirano*, de Juan de la Cueva, y *Alejandra*, de Lupericio Leonardo de Argensola. Para el tema del rey tirano en Castro, véanse JAMMES CRAPOTTA, *Kingship and tyranny in the theatre of Guillén de Castro* (Londrés: Támesis, 1984), MANUEL DELGADO, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro* (Barcelona: Puvill, 1984) y C. FALIU-LACOURT, «El perfecto caballero», *Crítica*, n. 39 (1987), 63-76.

rollarse un período de tensión en el que tienen lugar una serie de incidentes: la separación de los amantes, el cambio de fortuna hacia la desdicha, los momentos de mayor intensidad trágica o lances patéticos, y la huida a la naturaleza.

La tensión puede producirse en el interior del personaje, como en el caso de Dido y su conflicto entre el amor y el deber, o bien por diversos acontecimientos externos que separan a los amantes, como la venganza (PF), la muerte (PJ). Durante este período o cambio hacia la desdicha, héroe y heroína están sometidos al dolor, al sufrimiento, a condiciones de vida duras y penosas; aparecen en situaciones de debilidad y abandono, sufriendo muertes de seres amados, y siendo víctimas de lances patéticos, como las heridas: las de Celia a manos de su padre, el Duque, para salvaguardar su honor (CEH); las de la condesa de Alarcos, a manos de su marido, el conde, por mandato real (ECA); las de Filomena, a quien su cuñado Tereo corta la lengua tras intentar violarla (PF).

La muerte constituye el principal momento trágico y es el elemento fundamental para despertar piedad y terror. Si se mata o se intenta matar a un familiar, la acción es más trágica y deleitosa: el caso de Progne, que mata a su hijo y se lo sirve de manjar a Tereo, su marido (PF); el caso del príncipe de Hungría, condenado a muerte por su padre, el rey, en aras de la justicia (PJ). Los amantes desdeñados causan la muerte de sus rivales en el amor: así, el rey de Hungría, enamorado de Nísida, ordena a sus criados que maten a Celauro, amado por la dama (EAC); así, el príncipe de Hungría, que mata a Atislao, marido de Celia, de la que está enamorado (PJ). El abuso del poder por parte del rey es otra causa de muerte: los reyes tiranos son asesinados, y los ejecutores de sus muertes son proclamados nuevos gobernantes (Ludovico y Leonido suceden a los reyes después de matarlos en EPC y EAC respectivamente). La muerte adquiere un alto valor trágico en el personaje de Arias Gonzalo, cuya tragedia resulta la más conmovedora de *Las hazañas del Cid*: su sufrimiento, al ser testigo de la muerte de tres de sus hijos a manos de Diego Ordóñez, y la emocionante escena en que asegura al tercero, agonizante y con los sentidos confundidos, que ha vencido a Diego Ordóñez, pues éste, al darle muerte, traspasó la línea señalada por los jueces³⁸.

Durante el período desdichado suele producirse la huida al mundo vegetal, que puede explicarse como una reformulación del mito de Arcadia o del de la Edad de Oro. La caída de los mitos o su concretización referida al espíritu y a la razón es uno de los elementos de la paulatina liberación de las reglas clásicas que se observa en la tragedia. Los mi-

³⁸ Esta escena, con las dudas del hijo y la angustia del padre, debió sugerírsela a Castro (como ha observado acertadamente ELISA PÉREZ, «Algunos aspectos de la evolución del Romancero», *Hispania*, Stanford, XVIII (1935), 151-60, vid. concretamente 154-55) el romance n. 796 de Agustín Durán:

Y así quedó la batalla
sin quedar averiguado
cuáles son los vencedores,
los de Zamora o del campo.

De lo que trata el romance: tres hijos de Arias Gonzalo mueren en el reto de Zamora; pero ésta queda por buena por haber salido de la estacada el retador antes de terminar el duelo (*Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, T. I (Madrid: Atlas, 1945), BAE, T. X, 513-14. Véase *Las mocedades del Cid. Comedia segunda*, ed. cit. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, vol. II, acto III, 245-46. Castro dramatiza lo que el romance sugiere, y ahí reside su habilidad en el tratamiento que hace del Romancero.

tos de la Arcadia y de la Edad de Oro manifiestan, en algunas tragedias, la inclinación del hombre a vivir según la exigencia del espíritu y de la razón³⁹. En las tragedias de Guillén, la huida a la naturaleza lleva implícito el anhelo del héroe o heroína de alcanzar su felicidad, de añorar, desde la desdicha, ese paraíso perdido o patria arquetípica, ese final feliz que se convierte en la esperanza capaz de lograr la superación de los obstáculos. Como ha escrito F. Rodríguez Adrados respecto a la tragedia griega, la salvación de la comunidad que se busca a lo largo de la acción dramática, cuando «se logra solamente a través del sufrimiento es simbolizada por el anhelo de ese estado feliz, que incluye la crítica de un presente desgraciado⁴⁰».

La naturaleza ofrece un simbolismo diverso: evasión y búsqueda de la felicidad para los personajes desdichados, la reivindicación de la inocencia y la conquista amorosa. En el campo se reponen las heroínas de sus infortunios: Celia, de las heridas causadas por su padre (CEH); la condesa de Alarcos, de las que le infringe su marido (ECA); Filomena, tras la agresión de Tereo (PF), y todas ellas con cuidadas por criados o villanos. Algunas dan a luz a sus hijos en este escenario vegetal: así nace Driante, hijo de Filomena y Teosindo. Otras, para librar a sus hijos de posibles peligros en la corte, los entregan a villanos para que se críen en la naturaleza: así, Leonido, hijo de Celauro y Nísida, se convierte en el hijo adoptivo de un pastor (EAC).

Hay que destacar la función de los criados o villanos como testigos del esplendor y del infortunio de los nobles, que caen «aún más bajo que sus más humildes vasallos»⁴¹. Celia (CEH) y Filomena (PF) son recogidas y cuidadas por villanos, y la condesa de Alarcos por un criado (ECA). Duardo, criado de Tomillas, ayuda a Grimaltos y a la infanta, condenados al destierro (ENM). Así, estos villanos y criados, al comprobar la inocencia de los nobles, se compadecen de su desdicha y se convierten en auxiliares, incluso llegan a evitar el sacrificio de los hijos de los nobles: el criado Hortensio, en vez de matar a Carlos, hijo de los condes de Alarcos, según orden de la infanta, le lleva a vivir a una cueva en medio de unos montes, y allí le amamanta con leche de cabra. Para estos héroes y heroínas, arrancados en su infancia de la vida cortesana, la naturaleza representa la plenitud, la felicidad: aparecen alimentándose de caza y fruta silvestre, y disfrutando de la riqueza y belleza de ese mundo vegetal.

El campo simboliza también la iniciación al amor y su conquista, pues constituye el escenario en el que se encuentran los amantes, a menudo perdidos. A veces los encuentros se producen sin especiales incidencias, el caso de Driante y Arminda (PF); a veces, el héroe, como un preámbulo al surgimiento del amor, demuestra su valentía, así, Leóni-

³⁹ Es significativo el influjo del humanista italiano Pico della Mirandola sobre el creador del modelo literario de la utopía, el inglés Tomás Moro. Véase C. CURCIO, intr. al volumen *Utopisti italiani del Cinquecento* (Roma, 1944), 10 y ss.

⁴⁰ *Fiesta, comedia y tragedia*, 96.

⁴¹ Sobre el tema de la caída de príncipes y la importancia de los vasallos como testigos en el Romancero, véanse E. M. WILSON, «Temas trágicos en el Romancero español» en *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977), 118-19; J. W. ZDENEK, «History and ethos in the romances of Rodrigo», *Crítica Hispánica*, vol. II, n. 1 (1980), 77-87; J. R. BURT, «The motif of the fall of man in the Romancero del rey Rodrigo», *Hispania*, vol. 61 (sept. 1978), 435-442; J. VILLEGAS, «La brisa emotiva de un romance viejo: Aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo», *Hispania*, vol. 57 (march 1974), 13-22.

do (EAC), que se enfrenta a los acompañantes de la infanta, enamorándola. Otras veces, héroes y heroínas aparecen como figuras errantes y en situaciones de peligro, tanto externo (como Francelina, amenazada de muerte y salvada por Montesinos, en ENM) como interno (el enloquecido conde Alarcos, que se dispone a perseguir lo que él cree la sombra de su amada, reflejada en una fuente). Estos amantes del teatro de Guillén, perdidos por los montes y errantes, parecen ser, como ha escrito Pérez Gallego de los amantes shakespearianos, la imagen de la anhelada felicidad, ese «querer llegar al final ya desde el principio, necesitar la soledad con el ser amado»⁴².

Llegamos al segundo momento, en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina con el final feliz. Para que la felicidad se restablezca, son necesarios dos elementos: en primer lugar, la agnición, y después la muerte de algún personaje, a veces del malvado, o bien el arrepentimiento de este último.

En íntima relación con la agnición está el mito del regreso. Los personajes, unidos por vínculos familiares o amorosos, y obligados a separarse, se reencuentran tras largo tiempo, y el reconocimiento entre ellos puede producirse o bien a través de medios materiales y tangibles como, por ejemplo, la mitad del anillo por el que Grimaltos reconoce a Enrique como hijo suyo (ENM), o bien a través de contactos físicos afectivos, como los abrazos, que despiertan la voz de la sangre: así, la condesa de Alarcos y su hija Elena (ECA). Teosindo y su hijo Driante están a punto de enfrentarse en un combate cuando se reconocen (PF). En todos estos casos, la agnición funciona como el medio por el cual los personajes se libran de los peligros y de la muerte que despiertan las emociones trágicas, y de ahí su importancia en la tragedia de final feliz, ya señalada por Giraldo Cinthio⁴³. Es decir, se trata del primer paso para el cambio de fortuna hacia la dicha.

El segundo elemento para la restitución del orden social es la muerte o el arrepentimiento. En PF, el sacrificio del inocente hijo de Progne, realizado por ella misma para vengar la infamia de su marido, tiene como valor permitir el arrepentimiento de Tereo y la reconciliación final. En el caso de Dido, su espectacular suicidio —se atraviesa el pecho con la espada de Eneas— constituye una prueba de amor y, por tanto, esperanzadora, pues permite la marcha de Eneas hacia su destino y la reconciliación de Eneas y Hiarbas. La conducta del rey tirano y su abuso del poder, que Castro expresa en el retrato repetido de reyes como fuente de desorden moral y social, justifica la validez del tiranicidio: el rey de Hungría (EAC) y el de Nápoles (EPC) mueren a manos de sendos caballeros que serán aclamados como sus sucesores.

El arrepentimiento del personaje malvado es otra forma de resolver el conflicto, arrepentimiento que se produce, en algunos casos, de manera forzada y precipitadamente en la escena final (ENM). En la mayoría de los casos, el amor no correspondido es el móvil de las actuaciones injustas, y los personajes desamados y vengativos acaban confesando sus culpas⁴⁴. Otras veces el arrepentimiento se produce por una toma de conciencia ante las censuras de un pueblo, como el rey de PJ, o el ejemplo trágico de Sancho, que, ya agonizante, ve su muerte como un castigo del cielo (HC).

⁴² CÁNIDIO PÉREZ GALLEGO, *Dramática de Shakespeare* (Zaragoza: las Ediciones del Pórtico), 269.

⁴³ Véase nota 11.

⁴⁴ Isabela y Tomillas, enamorados respectivamente de Grimaltos y la Infanta (ENM), el rey Tereo, enamorado de Filomena (PF), el príncipe de Sicilia, enamorado de Celia (CEH), la Infanta, enamorada del conde Alarcos (ECA).

Todo ello, unido al mito del regreso en la persona del héroe o bien de un hijo suyo que le sustituye, conduce al restablecimiento del orden social. Durante el anterior período de tensión, el héroe tuvo que enfrentarse a las calamidades, venció los obstáculos y logró el dominio de sus propios sentimientos, despertando la admiración del auditorio y su consiguiente edificación. Así, a una etapa de humillación sigue otra de gloria, y la acción se resuelve en el triunfo del amor, materializado en el casamiento⁴⁵, o bien en una recompensa social como premio al esfuerzo del héroe por haber creído en la «recta» vía, motivado exclusivamente por la idea de alcanzar la verdad mediante el ejercicio de la justicia, por ejemplo, el rey de *La piedad en la justicia*, cuya recta conducta —condena a muerte a su díscolo hijo— redundará en el ideal de «cristiana piedad» con que finaliza la obra: el príncipe, liberado por el pueblo, se arrepiente y se somete a la voluntad de su padre⁴⁶.

En conclusión, en las primeras obras la tendencia general de Guillén es conducir la acción trágica por nuevos derroteros hasta resolverla en el triunfo final que supone la victoria del amor. Este final feliz puede entenderse como «el resultado de la búsqueda del héroe de su íntima felicidad, de alcanzar lo que cree que debe alcanzar», y el ritmo básico de Castro sería «saber que todo está sometido a cambio, que no hay nada estable, que todo puede transfigurarse»⁴⁷. Esto respondería a una determinada visión del mundo y de la condición humana que no estaría predeterminada por un destino ineludible.

Examinado a la luz de la preceptiva, se puede constatar que Guillén de Castro representa una línea de tragedia intermedia entre la tragedia de final triste y la tragicomedia; línea que estaba conectada con la tragedia italiana, tanto en la preceptiva (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores) como en la praxis (Cinthio, Torelli) y ésta, a su vez, con el modelo aristotélico de tragedia compleja, pues las obras de Castro muestran más de un cambio de fortuna, primero hacia la desdicha, después hacia la dicha, agniciones y lances patéticos, y por todo ello despiertan «eleos» y «phobos», emociones trágicas por excelencia, y sus finales felices, si por un lado responden a un afán de ejemplaridad, por otro se adecuan al gusto aristotélico y a su tradición posterior, que prefería estos desenlaces, dado que suponían unos argumentos más complejos (más sorpresas, emociones adicionales al final y mayor efecto catártico) y el infortunio no tenía por qué encontrarse al principio o al final, sino en la mitad, durante el proceso doloroso que sufría el héroe trágico, independientemente de que al final venciera o fuera derrotado.

⁴⁵ Montesinos y Francelina (ENM), Celia y Alejandro (CEH), Driante y Arminda (PF), Leonido y la infanta (EAC).

⁴⁶ La praxis teatral italiana ofrece planteamientos que concuerdan con esta obra de Guillén. En *Epitima*, tragedia de Giraldo Cinthio, publicada en 1583, se discute la condena o no de un violador, si un matrimonio legítimo impuesto a éste se considera una reparación suficiente, y en *Orbecche*, del mismo autor, publicada en 1543, Malecche, el viejo consejero, trata de influir en el rey para que perdone el error de su hija, y su discurso está impregnado de sentido cristiano, social y moral. En *Orazia*, de Pietro Aretino, de 1546, la tragicidad procede, como ha escrito C. Musumarra, «dal contraporsi solitario e profondo dei sentimenti, dall' agitarsi dei grandi problemi morali, dalle diverse interpretazioni che l'uomo dá degli errori e della giustizia» (*Ibid.*, 136). El mismo planteamiento ofrece *La piedad en la justicia* de Guillén. Otra coincidencia de ambas obras es el papel que desempeña el pueblo como personaje: en el último acto de *Orazia* aparece como personaje coral, condenando al fratricida, y en el último acto de *La piedad* libera al príncipe de Hungría, impidiendo su muerte.

⁴⁷ C. PÉREZ GÁLLEGO, 265.