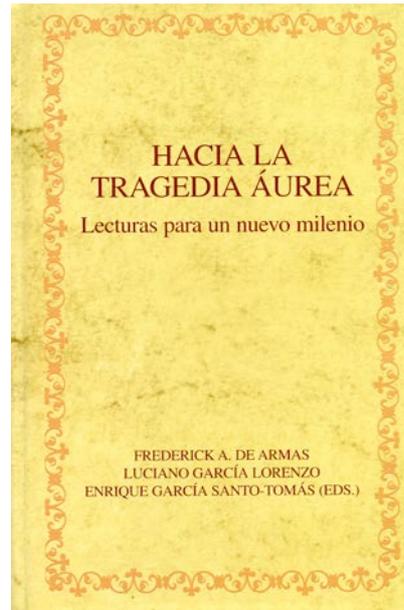


“La espantosa compostura: el canon de la tragedia del Siglo de Oro desde el actor”, en F.A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García-Santo Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2008, pp. 181-218. ISBN 978-3-86527-451-9 (Verbuert)/ ISBN 978-84-8489-429-2 (Iberoamericana).



LA ESPANTOSA COMPOSTURA:
EL CANON DE LA TRAGEDIA DEL SIGLO DE ORO DESDE EL ACTOR

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En *La búsqueda de Averroes* (uno de los inquietantes relatos de *El Aleph*) Jorge Luis Borges nos presenta al sabio sumergido en la tarea de escribir el *Tahafut*, su traducción y comentarios de la obra de Aristóteles, «obra monumental que lo justificaría ante las gentes».¹ De repente le detiene un problema de índole filológica, dos palabras dudosas:

Estas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*; nadie en el ámbito del Islam barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia [...]. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*; imposible eludirlas.

Borges nos recuerda que el médico árabe, ignoraba el griego y trabajaba con la traducción de una traducción. Esa misma noche, cenando en casa del alcoranista Farach,

¹ Borges, 2002, pp. 105-117. Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Léxico y vocabulario de la práctica escénica en los Siglos de Oro: hacia un Diccionario crítico e histórico. Fase II* (HUM2007-61832-FILO), subvencionado por el MEC.

el viajero Abulcásim Al-Asharí narra un hecho insólito acaecido en la ciudad china de Sin Kalán:

—Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada [...]. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, una encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unos quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia. [...]

Borges enlaza la perplejidad filológica de Averroes con el desconcierto (compartido con los otros asistentes a la reunión) ante el relato de Abulcásim. No es extraña la confusión: en la sociedad del Al-Andalus no existía el teatro como práctica cultural y ante todos ellos se había abierto el abismo de la inconmensurabilidad. Ni a tal relato ni a aquellas dos palabras frente a las que había detenido su trabajo podía asignar el sabio un horizonte de conocimiento o un ámbito de experiencia en los que inscribirlas.² Y, sin embargo, cuando Averroes regresa esa noche a su casa,

algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: «Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mogacalas del santuario.

Ahora la confusión es, sin duda nuestra; porque ¿qué le hace a Averroes creer que ha encontrado el significado de *tragedia* y *comedia*? El hombre que traduce la *Poética*, aislado de un horizonte de experiencia teatral de conocimiento inasumible para quien vive en el siglo XIII, localiza el pasaje en el que Aristóteles afirma que «la comedia tiende a representar a los hombres peores de lo que son, al imitarlos; la tragedia mejores que los hombres reales» (1488^a). Y estas cualificaciones se corresponden con la definición —que Averroes sí es capaz de relacionar con un ámbito de experiencia propia— de las sátiras o de los panegíricos. Si tal cosa pudo sucederle a un médico árabe que escribe catorce siglos después que el filósofo griego (384-322

² Cfr. Abril, 2007, pp. 211 y ss.

d.C.), éste —conviene no olvidarlo— lo hace a partir del conjunto (no especialmente unitario) de siete tragedias de Esquilo (525-456 a.C.), unas dieciocho de Eurípides (480-406 a.C.) u otras siete de Sófocles (497-406 a.C.). De modo que parece razonable cierto escepticismo respecto a una identificación absoluta entre la teoría aristotélica sobre lo trágico y el material dramático original sobre el que se construye. Umberto Eco marca esa más que posible distancia mental y cultural de dos mundos separados, a menos por lo que hace a las primeras tragedias, por casi dos siglos, imaginado al Aristóteles como «un etnólogo contemporáneo y occidental a la búsqueda de invariantes universales en los cuentos de los salvajes».³ ¿Qué cabría esperar entonces de los de preceptistas del Siglo de Oro que, cuatro siglos después de Averroes, aún excavan en eruditos comentaristas del canon trágico inclinados a confrontarlo, todo lo más, con algunas versiones traducidas por Séneca? ¿Es posible que, como sucediera con Averroes, tuvieran que reconstruir una teoría a base de conjeturas literalmente filológicas? ¿Fueron capaces, ellos y los dramaturgos, de verter esa refacción de un hipotético canon en el único ámbito cognoscitivo posible, esto es, la dramaturgia de su tiempo? Lope, recordemos, con puntillosa reivindicación, habla de *El castigo sin venganza* (1631) como tragedia «escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbre». Pero ¿sobre qué referentes se sentía afectado por estas palabras? Estaremos de acuerdo que todavía se les haría más difícil, a no ser a través de reminiscencias arqueológicas y eruditas, imaginar su representación y la encarnación de esa acción trágica a través de los actores.

Dejemos a un lado, pues, los posicionamientos historiográficos que niegan la existencia de una auténtica tragedia en la España barroca o que la limitan a la melodramática adhesión a la ortodoxia política o a la resignación providencialista de la antropología cristiana.⁴ Indaguemos sobre la misma (incluyendo el papel que jugó el

³ Eco, 1994, p. 211.

⁴ Véase Rodríguez Cuadros, 2003, pp. 63-105. Frolidi (1989, pp. 458-459) relaciona la difícil concreción de un modelo de tragedia en España con el escaso interés que allí había suscitado, desde el siglo XVI, el debate aristotélico. Puede ser. Incluso es posible que fuera una ventaja el que las escasas traducciones de Sófocles o de Eurípides en el siglo XVI (tales la *Medea* de Pedro Simón Abril o la *Andrómeda* de Fray Luis de León) se basaran no en una intención dramática sino en el objetivo de consolidar el castellano como lengua de cultura («por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda»). Díez Regañón (1955-56, p. 119), al constatar las más que probable dificultad de Lope o Calderón para acceder a las fuentes directas de los trágicos griegos (por sus escasos conocimientos de esta lengua) subraya, sin embargo, las similitudes del estilo trágico clásico y de los dramaturgos españoles en las «imágenes sublimes» y en las «metáforas audaces y chocantes que esmaltan los diálogos»; semejanza que —añade— no es producto de la imitación sino de la afinidad de temperamentos artísticos.

actor en el canon trágico áureo) a la única experiencia real; filológica, sí; pero intentando evitar seguir atrapados, como Averroes, en un imposible universo de experiencia ignota, para recurrir más bien a los signos reconocibles en las propuestas que preceptistas y dramaturgos —superando el canon restrictivo de la tragedia clasicista, pero bajo su revelación— incluyeron en piezas que llamaron *tragedias*, o *tragicomedias* o *comedias heroicas* o, incluso, simplemente, *comedias*. Porque probablemente iban a ser los espectadores los que, frente a la escena, iban a establecer un código genérico. Sin maximalismos, sólo como indicio, acaso podamos conjeturar que entre los modos con los que el público identificaba el género del espectáculo que presenciaba, estaba el atractivo de reconocer a los actores, como parecen indicar algunos contratos y carteles supervivientes. ¿Acaso no nos informa la *Genealogía*⁵ (1985, pp. 499 y 238) que la actriz Ángela Rogel acabó siendo conocida como *Ángela Dido* por el papel desempeñado en la tragedia de Gillén de Castro *Dido y Eneas*? ¿O que Pedro Manuel de Castilla, de la compañía de Alonso de Olmedo, recibió el apodo de *Mudarra* por haber representado con éxito *El rayo de Andalucía* (1654) de Cubillo de Aragón, «comedia famosa» inspirada en la tragicomedia lopesca *El bastardo Mudarra*?

Sabemos, por lo demás, que los grandes dramaturgos del Siglo de Oro procedieron a seleccionar las teorías de acuerdo con un sentido pragmático y, sobre todo en el género trágico, «confrontando la tradición con la experiencia, las tradiciones de la antigüedad con la práctica de su propia época», aplicando un arte aprendido no a través de la abstracción más o menos arqueológica de las poéticas sino de una retórica *empírica*.⁶ Por lo demás, el deseo de modernizar la tragedia, no es privativo de Lope. Ya en 1605 Ben Jonson, en su *Sejanus*, erudita tragedia modelada en la retórica senequista, defendía las libertades que se había tomado en la obra:

[...] Si se objeta [que] no es auténtico poema con las leyes estrictas de tiempo, lo reconozco; como tampoco lo es por faltarle un coro propiamente dicho, cuya norma y cuyo espíritu son tales y tan difíciles que nadie [...] ni siquiera los que han afectado normas más necesariamente, han llegado a alcanzarlo. Pero es necesario o casi posible en estos tiempos nuestros... conservar la antigua majestad y el esplendor de los poemas dramáticos, y darle gusto al vulgo.

⁵ *Genealogía*, 1985, pp. 499 y 238, respectivamente.

⁶ Cf. Newels, p. 111. Para una visión de la preceptiva dramática, en una perspectiva más comparatista, véanse los trabajos reunidos por Vega (ed.), 2003.

Aunque —como hemos visto con Averroes— la tragedia como forma teatral no es universal, los preceptistas y dramaturgos españoles (o ingleses) coinciden en dar el nombre de teatro trágico a la representación del sufrimiento del ser humano. Saben — como Shakespeare— que significa representar la angustia privada en un espacio público. Saben también que, incluso en el ámbito de una antropología cristiana, cuando se vive bajo la intolerancia de principios como Dios, o la honra o el rey, el feroz juego de los odios humanos y el destino son fuerzas que modelan o destruyen vidas fuera del alcance de la prudencia racional. Algo que ni siquiera el más leve toque de teología puede evitar la existencia de tener que elegir y, por tanto, evitar que exista un héroe trágico.⁷

Entonces ¿en qué términos empíricos se dilucida el canon trágico? Como casi siempre, las definiciones ponen de relieve lo obvio y oscurecen los matices. Si hoy podemos dar la razón a Hegel cuando escribió que en ella se representa «la persona moral en acción [...] los sentimientos y pasiones íntimas del alma en su realización exterior»,⁸ y aún más a Hanna Arendt cuando dijo que la tragedia «es el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás»,⁹ es porque Aristóteles había insistido en que «la tragedia es, en efecto, imitación de una acción y, a causa de ésta, de los que actúan» (1450^b). Por eso los personajes (y, naturalmente, los actores que los encarnan) «no actúan para imitar los caracteres sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (1450^a). Ahora bien, para esa acción ofrece dos opciones. Una derivada del reconocimiento de que «toda tragedia tiene espectáculo» (1450^a); otra consecuente con algo más sutil, es decir, la que proviene «de la estructura de los hechos» (1450^a). O, lo que es lo mismo, se formula la distinción entre una acción caracterizada por el *pathos* (haciendo énfasis en la representación en escena de toda la iconología del horror, crueldades y muertes) y otra —consecuencia implícita de la articulación de la acción misma— que, sin perjuicio de una ocasional muestra de aquel horror, persigue incidir en niveles más profundos de la psicología del espectador. Un espectador que, más allá del escalofrío de un *pathos* evidente, se encuentre con situaciones y mutaciones del conflicto pasional (*perturbatio* y *pericipezia*) en las que la conmoción sea más auténtica y menos artificiosa. Ambas propuestas se denominan en la *Poética* de Aristóteles como

⁷ Véase Steiner, 2001, p. 9.

⁸ Hegel, 1997, vol. II, p. 623.

⁹ Arendt, 1993, p. 211.

tragedias *simples* y tragedias *compuestas* o *implexas*, respectivamente. Y esta segunda, según Aristóteles, es la más perfecta.

Las primeras, sostenidas en los lances patéticos —«acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes» (1452^b)— tuvieron su traslación literal (apoyada por las afinidades electivas de Séneca, el único trágico sobre el que especular sin excesivo rastreo arqueológico) en la tragedias clasicista del siglo XVI, empeñada en cultivar la atención del público a través de la horripilante morbosidad.¹⁰ El teatro europeo acomoda el modelo en un catálogo de argumentos tan desolador como el que ofrece el crítico John Greene en 1615:

Asuntos de la tragedia son la altanería, la arrogancia, la ambición, el orgullo, la injuria, la ira, la cólera, la disputa, la guerra, el asesinato, la crueldad, la violación, el incesto, las riñas, las privaciones, los actos de piratería, las prebendas, los asaltos, la muerte, las mutilaciones, los apuñalamientos, la pelea a espada, la confrontación, la traición, la infamia, además de todos los males heroicos que concebirse puedan.¹¹

Para nuestra desgracia el género, además, adquirirá notoriedad sensacionalista en occidente con una obra emblemática de Thomas Kyd que llevará el maldito título de *The Spanish Tragedy* (ca. 1588-1594). Pero convengamos que, si bien Lope en su *Arte Nuevo* reconoce como «bárbaros» nuestros usos, se refería a la ruptura de las reglas y no a las ocurrencias de los civilizados dramaturgos ingleses que en estas abracadabrantés tragedias de los siglos XVI y XVII llegaron a utilizar sangre de cerdo en las escenas de mayor virulencia, la cual salpicaba a los espectadores más próximos al escenario.

Los españoles, quebrantadores de reglas pero con mejor gusto, resultaron así más respetuosos con Aristóteles de lo que se les achacó, pues, por encima de la opción

¹⁰ No en vano Lupericio Leonardo de Argensola, en una variante del epílogo de su *Tragedia Alejandra* advierte que ha de aparecer desde debajo del tablado «una figura hasta la cinta como viejo con una camisa sangrienta y un hacha encendida en la una mano y un Tocado sangriento y si es posible han de estar echando fuego de pez a su lado». (Cfr. Newels, 1974, p. 164).

¹¹ En Díaz Fernández, 2006, p. 7. Cabe matizar que la truculencia, incluso en la *Tragedia española* de Kyd se insertaban las más de las veces en las descripciones retóricas de los largos monólogos (bien aprendida la lección de Séneca, cuyas obras se estudian en latín en Oxford y Cambridge y que se traducen desde 1581): «En cada bando caen capitanes al suelo junto a los soldados, algunos con horrendas mutilaciones, otros muertos de un golpe. Aquí cae un cuerpo separado de su cabeza; allí piernas y brazos sangrantes yacen sobre la hierba, entremezclados con armas y corceles destripados que esparcidos se extienden sobre la ensangrentada llanura» (*La tragedia española*, acto I, en Díaz Fernández, p. 55). Pero no puede evitarse el hastío ante los andares melancólicos y llorosos que debían asumir los actores de tal retórica: «¡Oh, brotad lágrimas, fuentes y torrentes de lágrimas; soplad, gemidos, y provocad perpetua tormenta, que el exceso conviene a nuestra desdicha...!» (acto II, p. 89). Véase Zunino Garrido, 2001.

patética de la intensificada truculencia o, incluso, de la ejemplificadora tragedia *morata*, avalaron la tragedia compuesta o *implexa* que, al decir de Jusepe González de Salas, «tenían menos riesgo en la tibieza de su acción, como se conoce bien de lo que de ellas enseña Aristóteles, pues les atribuye mudanzas grandes de contrarias fortunas [...]; estando uno y otro en la constitución de la fábula dispuesto de tal modo que, de los sucesos que precedieron, viniesen a suceder, o necesaria o verisímilmente, aquellas mudanzas y conocimientos».¹² Es este despliegue, nunca arbitrario, de *peripecias* y *anagnórisis* lo que provocará la adhesión emocional del espectador al que le interesará la tragedia no por lo que la persona *es* sino por lo que *hace*.¹³ En consecuencia, lo importante para esta adhesión no es atribuir la esencia de lo trágico a la acción, sino que lo que es capaz de *movilizar* la acción, es decir, las emociones trágicas mismas.

Es ahora cuando debemos introducir los matices: la tragedia moverá al espectador siempre que la lógica o movilización de las acciones enciendan dos motores: el *eleos* y el *fobos*, esos términos un tanto vagarosos que, con variantes, hemos recibido como *compasión* y *temor*. Entendidos desde su semántica mítica de *Eleos* (dios o *daimon* de la misericordia y de la piedad) y de *Fobos* (hijo del violento Ares) si les aplicamos un sentido literal transitivo (tener conmiseración o sentir miedo por alguien), el espectador es presa de una emoción sentimental o lastimera, pero no trágica. Recogiendo las precisiones que para la tragedia moderna aporta Walter Kaufmann¹⁴ es preciso que esa piedad y ese temor repercutan y me afecten a mí, como individuo; es imperativo que la emoción trágica me diga, me exprese y que sea mi propio miedo, mi propio temor lo que otorgue existencia a lo trágico. Y, cuando Casandra lanza su grito desesperado, como afirma Walter Kaufmann, o —podríamos decir nosotros— cuando Mencía anuncia su terrible «ni para sentir soy mía»; o el Duque de Ferrara su «llanto sobra, valor falta»; o Segismundo su «soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres», ¿quién soy yo para sentir piedad por ellos? Y es que Aristóteles explora los términos *eleos* y *fobos* mucho más lúcidamente que en su *Poética*, y esto es importante subrayarlo, en su *Retórica* donde se explican indisolublemente unidos. Es en la *Retórica* (II, 5.1.) donde el Estagirita presenta el *fobos* no como un miedo o temor por el *otro* sino como «el pesar o *turbación* nacidos de la *imagen* de que es *inminente un mal*

¹² *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), vol. II, p. 602. Citaré siempre por la ed. de L. Sánchez Lailla (2003).

¹³ Véase Ramos Torres, 1999, pp. 221-222.

¹⁴ Kaufmann, 1978, pp. 85 y ss.

destrutivo [...] que está a punto de ocurrir»;¹⁵ y concluye permeabilizando íntimamente el *eleos* y el *phobos*:

Conviene poner a los oyentes, cuando *lo mejor sea que ellos sientan miedo, en la disposición de que puede sobrevenirles un mal* [...] y mostrarles que *gentes de su misma condición lo sufren o han sufrido* [...] por cosas o *en momentos que no se podrían esperar...* (II, 5.3., p. 338)

Lo trágico no es, pues, la experiencia del mal ajeno que únicamente promueve lastimoso melodramatismo (la conmiseración por una mujer aterrada o por un padre que vacila en hacer matar a su hijo o por un príncipe encerrado en una torre) sino la experiencia admirativa y espantosa de que todo ello me puede suceder a mí o al espectador que presencia esa «imitación de una acción esforzada y completa» (*Poética*, 1449^b). Es lo que reflejarán, por ejemplo, las palabras de don Gutierre en *El médico de su honra*: «... y de la mayor desdicha, / de la tragedia más rara, / escucha la *admiración*, / que *eleva, admira y espanta*».¹⁶

El tercer vértice del triángulo emocional de la tragedia es la *catarsis*, que en la *Poética* aparece con el inconcreto sentido finalista de «purgación de las emociones» y que Aristóteles, delimita con mayor precisión, de nuevo, en otra obra (*Política*, VIII, 7, 4):

Las emociones que afectan fuertemente a algunas almas están, de acuerdo con una gradación, presentes en todo; por ejemplo, *eleos* y *phobos*, [...] muchos son particularmente propensos a experimentarlas. [...] La gente dada a *eleos* y *phobos*, y en general la gente sentimental, y otros que [...] posean emociones similares, tienen que estar afectados de la misma manera, ya que todos deben experimentar una *catarsis* y un alivio placentero.

¿No parece evidente que, al menos en este contexto, puede colegirse cierto desdén aristotélico hacia esa gente «dada al *eleos* y *phobos*» mezquinamente sensibilera y asustadiza? Ciertamente, el espectador emocionalmente confuso se sentiría mejor tras soltar un grito o alarido; ahora bien la tragedia no puede desvirtuar lo trágico en una *catarsis* proyectada en una artificial y ajena sentimentalidad. He aquí pues la ardua tarea del dramaturgo y del actor trágicos: mantener la fuerza de la representación viva que, al

¹⁵ Citaré siempre por la edición y traducción de Q. Racionero (1990, pp. 334-335). Los subrayados son míos.

¹⁶ Calderón de la Barca, 1981, p. 209.

decir de Alonso López Pinciano, «tiene más eficacia y mueve más»¹⁷ y, sin embargo, sostener esa conmoción del *doliente caso* en la esfera de la afección del yo. Expresiones como el «terrible horror i lástima i espanto» de Virués o la de «con el espanto y miedo / estoy dos veces temblando» de Calderón,¹⁸ son, en todo caso, conscientes marcas textuales para ser interpretadas o discriminadas por el actor que, por ejemplo, interpreta a Pedro de Urdemalas en la obra homónima de Cervantes:

Ha de sacar con espanto
las lágrimas de risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llano.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente,
le muestre, y será excelente,
si hace aquesto, el recitante. (III, vv. 2912-27)

O por la actriz que encarnara a Julia en *El mágico prodigioso* de Calderón: «Vuélvete a tu centro, y deja / la admiración y el espanto...» (II, vv. 1936-37). Claro que habría siempre algo de concesión patética. Pinciano se acoge a que «más perezosamente incitan a las orejas las cosas oydas que no las vistas» (II, p. 304) y a que «muerte, llantos y miserias ha de tener la tragedia fina y perfecta» (II, p. 344). Y Salas, al subrayar la capacidad de la tragedia de «imitar, figurar y representar» añade que

por aquella imitación se distingue el hombre de los demás animales [...] Esto convence con ejemplos admirables que suceden en las imágenes de las cosas horribles y espantosas; pues siendo cierto que sería penoso ver fieras de aspectos disformes, y cuerpos muertos, y otras cosas a la vista terribles, las pinturas y bien acabadas representaciones de aquéllas mismas son deleitosas y agradables. [...] Dando pena el ver las demostraciones de un airado, de un doliente y de un temeroso, los que representan y imitan con perfección estos mismos movimientos del ánimo nos deleitan. [...] Los horrores, pues, de la tragedia, y sus conmisericordias, que tanto serían congojosas en su verdad, así se vienen a desfigurar, cuando más perfectamente figuradas con la imitación, que ya son apacibles y deleitosas. (II, pp. 580-83)

El morboso deleite de lo patético es la forma extrema de asumir esa «afección del yo» como gen de la tragedia, ese alarido que nos pone a resguardo del horror

¹⁷ *Philosophia Antigua Poética* (1596), t. II, p. 312. Citaré siempre por la ed. de A. Carballo Picazo (1973).

¹⁸ Ver, respectivamente, *La gran Semíramis* (ca. 1609), en *Poetas dramáticos valencianos*, 1929, t. I, p. 32ª y *El mágico prodigioso*, II, vv. 1930-31.

construido por quienes lo representan.¹⁹ Y, sin embargo, Aristóteles, ya lo dijimos, marcará la excelencia de la tragedia *implexa*, la derivada no de una patología de liberación sentimental o moral sino de la experiencia ética de la estructura de los hechos o *pragmaton sintaxis*:

El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece. [...] En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos. Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos. (1453^b)

Lo trágico será pues entendido por los preceptistas más lúcidos como ese exacto «deleite» que le es propio al género: el que emana de la estructura del hecho y no de una artificial figuración de lo portentoso que acabe aliviando al espectador por exceder a la «verdad congojosa» pero que le impida la participación afectiva en el conflicto mismo del héroe: su y *nuestro* conflicto, el que pone en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos, religiosos o metafísicos que habita y que sólo la acción y su devenir, el *hacer* y no el *ser* puede revelar. Algo que fue enunciado con precisión por Albin Lesky cuando recuerda que «lo que hemos de reconocer [en] la categoría de lo trágico en la obra de arte y en la vida es lo que designamos como la *posibilidad de la relación con nuestro propio mundo*. El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación de *nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico.»²⁰ El *nostra res agitur*, extendido al «acuerdo y memoria de que la tal miseria puede acontecer a él o a algunos

¹⁹ Salas evidencia esta contradicción (el horror que contamina de dolor pero que nos libera). Fiel seguidor de Séneca (no en vano de su teoría se desprende la evidente propuesta de un actor emotivo), conduce la catarsis al ejemplo moral: «Pero no es fácil de entender cómo la tragedia, moviendo en el ánimo del hombre los afectos de conmiseración y miedo, pueda curarlos; pues manifiestamente se opone el adolecer de una enfermedad al curarse de ella. Y es muy cierto que la imitación y representación de acciones que contienen horrores y crueldades hayan de excitar en el oyente aquellos afectos; y parece que también lo ha de ser que hayan antes de enfermarle que de alguna manera convalecerle [...]. [Pero] habituándose el ánimo a aquellas pasiones de miedo y de lástima frecuentadas en la representación trágica, vendrán forzosamente a ser menos ofensivas [...] porque, como queda dicho, de la perfecta representación de las acciones trágicas se han de mover aquellos afectos de miedo y lástima [...] Templarán, pues, los humanos las pasiones suyas con aquellos ejemplos pintados en las tragedias...» (vol. II, pp. 585-87).

²⁰ Lebsky, A., 2001, p. 45. El subrayado es mío.

de los suyos próximos».²¹ Como recuerda González de Salas en *El teatro escénico a todos los hombres*: «Una tragedia es, ¡oh animal de dolor, la vida del hombre...» (II, p. 893).

Pero es el caso que el nudo físico donde tiene lugar en escena esa comunión del *nostra res agitur* entre el héroe trágico y el espectador son los actores. Más allá de agniciones y peripecias esta transferencia emocional no la podrá tener el espectador, según el Pinciano «si el agente no parece estar muy apasionado» (II, p. 320). Y este situar la *perturbación* y el *dolor* en el centro de la cuestión trágica le lleva, tanto a él como a Salas a la «porfiada cuestión sobre si será permitido exponer a los ojos de los oyentes aquella manifiesta ejecución» o si era más estimable «si se contraía por medio de la misma constitución de la fábula, y no por aquellas otras fieras ejecuciones que necesariamente eran fuera del arte», ya que —y seguimos el hilo de González de Salas— «las semejantes ejecuciones horrendas más son para excitar un espantoso pasmo que para [...] mover ingeniosamente.» (II, pp. 604-605). Ambos, sin decirlo, están desplazando la construcción de lo trágico, otra vez, fuera del ámbito de la abstracta *Poética* aristotélica y reconduciéndola a la *Retórica*, el espacio natural donde la «moción de los afectos» se hace *tejné* o arte, fuera del cual *tejné* el exceso de horribilidad que el *pathos* impone se convertiría no en verdad o verosimilitud sino en una alienante suspensión del ánimo:

Porque aunque sea la lástima afecto que propriamente corresponda al ver padecer injustamente, cuando en la tragedia se representa a la viva atención de los ojos [...], tanto se aumenta aquella horrible fiereza en el concepto de los presentes que ya en sí no sienten aquel afecto mismo que en la verdad era tan propio, y, faltando entonces, vienen sin duda a padecer una pasmada suspensión del ánimo. (II, p. 607)

Los preceptistas del Siglo de Oro situarán pues el debate moderno de la tragedia en la teoría de los afectos, lo que les conducirá a una recuperación —amplificada y consciente del medio teatral en el que escriben— de las ideas de Aristóteles sobre la contribución del actor a su canon por medio, eso sí, del desplazamiento de ese debate desde las reglas de la *Poética* al *ars rhetorica*.

²¹ López Pinciano, A., 1973, II, p. 333. Por eso el Pinciano abre el espectro de las causas trágicas que mueven a compasión: «...las muertes, los peligros della próximos, trances de fortuna en los bienes que della tienen nombre, afrentas, falta de amigos, destierros, ausencias de bienquerientes para no los ver jamás, males recibidos de parte que bienes prometía, y los bienes presentes muy desseados, quanto el gozarlo es prohibido...» (II, p. 339).

El canon aristotélico dispone un básico registro empático de las emociones, al solicitar perfeccionar la acción trágica bien con gestos o actitudes («pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado» [1455^b]) o bien con la elocución (poniéndola «ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado» [1455^a]). Por demás está recordar que será Horacio el que acabará *gramaticalizando* esta transferencia emocional desde el poeta al oyente o espectador:

Del mismo modo que los rostros humanos ríen con los que ríen, así también asisten a los que lloran; si quieres que yo llore, antes debes dolerte tú mismo; entonces, Télefo o Peleo, tus infortunios me harán daño; si dices mal el papel encomendado, me adormeceré o reiré. Palabras tristes convienen a un rostro apesadumbrado, llenas de amenazas si airado, alegres si divertido, serias si adusto. En efecto, inicialmente la naturaleza nos modela internamente en todos los aspectos de la fortuna; nos recrea o nos impulsa a la ira, o nos abate hasta la tierra con onerosa pesadumbre o nos aflige; luego expresa los movimientos de nuestra ama valiéndose de las palabras.²²

Sólo que Aristóteles, una vez más, aclara con mayor precisión *escénica* su teoría en la *Retórica*: «Y como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión [...] resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante nuestros ojos» (II, 1386^a, ed. cit., pp. 358-59). Los afectos propios de la tragedia (espanto, misericordia o temor) inscritos, en consecuencia, en el cuerpo del agente de la representación que es el actor se abordan, así, desde la única *ars* práctica (retórica) que Aristóteles tiene a su disposición. Y en la lectura neoaristotélica de los preceptistas españoles se abren dos caminos: por un lado, la conmoción del *ethos*, basado en la emoción naturalista y dignificada que propugnará López Pinciano; por otro, la conmoción del *pathos*, recordando «la violencia de las máquinas y la espantosa compostura de los representantes», propuesta desde la radical emotividad de Jusepe González de Salas. Ambos se nutrirán del único referente erudito o de prestigio con que puede contar el actor: el del orador y su capacidad de controlar las reacciones del

²² *Poética*, 100-110 (Horacio, 1984, pp. 127-128).

público. Acierta Marvin Carlson al observar que en estos preceptistas se asienta todo el posterior debate sobre el arte del actor, un debate en el que el Pinciano apostará por la técnica y Salas por la verdad emocional.²³ Pinciano acabará confeccionando un tratado flexible y práctico en el que, más allá de una inspiración concreta en las reglas aristotélicas, elabora con cierta minuciosidad (seguramente bajo el instinto de su condición de médico) una teoría de las pasiones, desplazando la que concierne al actor —de absoluta inspiración oratoria— a la *Epístola XIII* de su *Philosophia*. Salas, por el contrario, comenta con abundante erudición filológica la historia de la tragedia antigua, incluyendo una sugestiva *amplificatio* de los elementos preteridos o apenas esbozados por Aristóteles (la música, el espectáculo, el ornato y, sobre todo, el actor), recodificándolos —y de ahí su interés— en el marco conceptual y hasta lexicográfico del teatro coetáneo a 1633.

López Pinciano es quien de manera más exacta, dentro de la *Epístola VIII* de su obra que dedica al género trágico, sitúa el *movere* en el espacio de la praxis oratoria ya que «el poema que no mueve [...] es una cosa desalmada y muerta. Esta la honra y la vida puesta en manos de vn orador, las quales haze saluas muchas vezes con solo los afectos bien mouidos y impressos», para concluir que «el que esta parte quisiere, acuda [...] a la Rhetórica» (II, pp. 365-66). Asimismo afirmará que «la diferencia que hay entre los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos y aquéllos pasan de los representantes a los oyentes» (III, p. 24). Esta transferencia emocional será más efectivo, además, en la medida que se adhiera, en estricta sujeción al decoro posrenacentista, al seguimiento de la naturaleza:

Diga el poeta en voz miserable la miseria vehementemente; y añádala con las presentes fatigas, y esto no sólo con palabras, sino con las obras [...] y vse de otras assi semejantes, las quales tienen la eficacia de sacar lágrimas, y advierto que sea muy breue el poeta en esta sazón, porque las lágrimas se secan con presteza, y si la acción no pausa estando el ojo húmido, queda muy fría. (II, pp. 341-342)

Pinciano hace una lúcida lectura de la opción aristotélica por administrar el *pathos* (el temor y la compasión) desde la acción y no, como hemos dicho más arriba, desde el mero espectáculo. Su intuición es acertada si, además, sabemos que Aristóteles, al encarecer la excelencia de la tragedia *implexa*, pretendía reflejar también el momento en que empezaron a separarse las funciones del poeta y del actor y en cómo éste fue

²³ Carlson, M., 1993, p. 66.

imponiéndose por encima, incluso, de la dirección escénica. Y es que, ya a finales del siglo IV, se discutía vivamente la oposición de los distintos estilos de interpretación. Una escuela rigurosa, siguiendo la tradición esquiléa, se enfrentaba a otra más moderna, que perseguía efectistas exageraciones; lo que, a su vez, desencadenará la reacción de una mayor búsqueda de naturalidad: «El enemigo más antiguo y más peligroso del autor dramático —afirmará H. Bulle— fue y ha sido siempre el más imprescindible de sus ayudantes, el actor».²⁴ Por eso, al comparar Aristóteles la epopeya y la tragedia rechaza que la primera deba estar dirigida a un público más distinguido, en tanto que la segunda, por la implicación gestual de la acción de los actores, se dirija a un para público vulgar. Y lo refuta a la luz —podemos interpretarlo así— de su distancia respecto al espectador excesivamente dado a la sugestión melodramática del *eleos* y el *fobos*:

En efecto, creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos, como los malos flautistas, que giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco [...] Es pues la tragedia, tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores; Minisco, en efecto, pensando que Calípides exageraba demasiado la llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro; y en la misma situación en que se hallan éstos en relación a aquéllos, está la tragedia en conjunto con relación a la epopeya. Así, pues, dicen que ésta es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada de los gestos, y la tragedia, para ineptos. [...] El reproche no se refiere al arte del poeta sino del actor, puesto que es posible que un rapsodo exagere en los gestos, como Sisístratos, [...] a continuación no todo movimiento debe rechazarse [...] sino el de los malos actores, lo que precisamente se reprochaba a Calípides y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares. (1461^b-1462^a)

Se abren pues las dos vías esenciales de la interpretación actoral hasta la modernidad. Y se hace preciso buscar sus rasgos teóricos, como no podía ser de otro modo, no tanto en los documentos de los preceptistas sino en los de los grandes oradores (porque aquéllos leían a éstos con especial intensidad en el Renacimiento y en el Barroco). Cicerón en su *Orator* define, en efecto, estos dos modos de la *actio* (uno regulado por el ingenio y la técnica; otro por el sentimiento y la inspiración):

Hay, en efecto, dos recursos que bien manejados por el orador hacen admirable la elocuencia. Uno, el que los griegos llaman lo *ético*, se aplica a las naturalezas humanas, a los caracteres y a todo el modo de la vida; el otro, el que ellos llaman lo *patético*, es aquel con que se remueven y excitan las pasiones; en este solo medio tiene su reinado la oratoria. El primer medio es

²⁴ *Apud* Lebsky, 2001, p. 190.

amable, agradable, propio para ganar la benevolencia; el último es vehemente, encendido, impetuoso...²⁵ (*Orator*, 128)

Ya advertimos la inclinación de López Pinciano por los recursos del *ethos*, templados por la técnica y la abstracción del decoro naturalista: el gesto y el ademán debe considerar «la persona, el tiempo y el lugar», siendo la regla de oro la verosimilitud, sin dejar por ello mostrar emocionalmente «las entrañas del poema» ya que conviene «al actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación sino propiedad». Y al asumir la lección de los oradores insiste en que «según el affecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la propia naturaleza y costumbre». Su divisa máxima siempre será, así, mirar y considerar «la naturaleza común» aconsejando al actor, por encima de cualquier otra regla, seguir «a la naturaleza, a la qual sigue toda arte, y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la qual los actores son los executores» (III, pp. 281-289). Su exigencia de mantener el *pathos* dentro de unos límites («si la acción no pausa, estando el ojo húmido, queda muy fría») enlaza no sólo con la condena aristotélica de las exageraciones histriónicas sino con la denuncia ciceroniana en *De Oratore* de los actores sobreactuados, esgrimidores de dedos y patadas en el suelo («supplisio pedis»), frente al modelo de actor por excelencia, Roscio:

Esa admiración y encendidos elogios que el discurso despierta tenga alguna zona de sombra y trasfondo para que parezca que resalta y sobresale más lo que está iluminado. Nunca recita Roscio el siguiente verso con los gestos de que es capaz:

pues el sabio para virtud recompensa pide, no botín

sino que baja el tono del todo, para que en el próximo:

¿pero qué veo?, de hierro cercado los sagrados lugares ocupa

pues hace un inciso, y quedarse mirando y sentir admiración y estupor. Y aquel otro verso

¿Qué protección buscaré?

¡qué suave!, ¡qué distendido!, ¡qué poco teatral! [...] que tenga una elegancia sólida y austera, no dulzona y pasada de punto. (*De Oratore*, III, 101-103, ed. cit. pp. 420-21)²⁶

²⁵ «Duo sunt enim, quae bene tractata ab oratore admirabilem eloquentiam faciant. Quorum alterum est, quod Graeci *ethikón* vocant, ad naturas eas ad mores et ad omnem vitae consuetudinem accomodantium; alterum, quod idem *pathetikón* nominant, quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio. Illud superior come, iuncundum, ad benevolentiam conciliandam paratum; hoc vehemens, incensum, incitatum...» Citaré siempre por la ed. de Tovar y Bujaldón (1992, p. 53).

²⁶ Seguimos la ed. de J. Javier Iso (2002, pp. 420-421). Texto latino según la ed. de S. Galmés (1931, II, p. 34): «Sed habeat tamen illa in dicendo admiratio ac summa laus umnam aliquam et recessum, quo magis id, quod erit illuminatum, exstare atque eminere videatur. Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quem potest:

nam sapiens virtuti honorem praemium, haud praedam petit

González de Salas, sin embargo, hace honor en este sentido al título de su tratado: una nueva idea de la tragedia antigua, asentada sobre la noción de *pathos*. Frente a la naturalidad técnica que Cicerón propugnaba en la cita anterior, se acoge a la comunión con la poética horaciana a la que Cicerón también acude como *De Oratore* procedimiento psicagógico: «Y no es fácil conseguir que el juez, de acuerdo con tus pretensiones, sienta ira ante algo si tú mismo das la impresión de llevarlo con calma. Ni odiará a quien tú quieres que odie si antes no te ve a ti mismo abrasado por el odio. Y no se dejará llevar por la piedad si tú no le das muestras de tu dolor con tus palabras, con tus pensamientos, con tu voz, con tu expresión, en fin, con tus lágrimas».²⁷ Por eso se adhiere a la teoría horaciana, solemnizando la fusión de las personas del poeta y del representante que, según él, puede inferirse del texto de Aristóteles:

[...] ha de procurar el poeta, con cuanta diligencia le fuera posible, vestirse de aquella apariencia y afectos naturales que quisiere expresar y imitar en su composición; porque naturalmente son muy poderosos a mover en las otras personas sus pasiones aquellos que así las padecen. Y, por eso, el que está congojado congoja a quien le mira; y concibe ira el que mira al airado. Este lugar han procurado hacer más dificultoso sus expositores, queriendo que de su original se induzca que hable en él el Filósofo expresamente de los representantes, siendo cierto que no hay inconveniente alguno para que sea el poeta a quien instruye con este precepto, pues las palabras griegas no lo contradicen. Fuera de que, como luego veremos, pudiera sin inconveniencia en esta ocasión hablar de ambos: del poeta, digo, y del representante... (II, p. 622)

sed abicit prorsus, ut in proximo:

sed quid video? Ferro saeptus possidet sedis sacras

incidat, aspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:

qui petam praesidi?

quam leniter, quam remisse, quam non actuose! [...] ut sabbatatem habeat austeram et solidam, non dulcem atque decostam...»

Recuérdese el testimonio de Plutarco (1957, p. 34): «V. [...] Dícese que, estando en la parte de la elocución no menos sujeto a defectos que Demóstenes, puso mucha atención en observar al cómico Roscio y al trágico Esopo. De éste se cuenta que, representando en el teatro a Atreo cuando deliberaba sobre vengarse de Tieste, como pasase casualmente uno de los sirvientes en el momento en que se hallaba fuera de sí con violencia de los afectos, le dio un golpe con el cetro y le quitó la vida; no fue poca la fuerza que la representación y la acción teatral tomó para persuadir la elocuencia de Cicerón, como que de los oradores que hacían consistir el primor de ésta en vocear mucho solía decir con chiste que pro flaqueza montaban en los gritos como los cojos en un caballo...»

²⁷ «Pues no puede ocurrir que el oyente pueda sentir dolor, odio, envidia, que pueda temer algo, que pueda inducirse al llanto o a la piedad, sin que parezca que todos esos sentimientos que el orador quiere hacer sentir al juez estén grabados a fuego en el propio orador [...] Pues la misma naturaleza del discurso que se utiliza para conmover el ánimo de los demás conmueve al propio orador más incluso que a cualquiera de sus oyentes.» (Cicerón, 2002, II, 189-191, pp. 286-287).

Y por eso, en su paráfrasis aristotélica, injerta el entusiasmo agustiniano por la impostada emoción del actor (*Confesiones*, III, 2, 2):

El dolor de las desdichas y calamidades que los hombres aborrecen es apetecible cuando ellas en el teatro se ven representadas, y que aman el padecer aquel dolor y lástima, y el mismo dolor es su deleite. De donde procede que, cuanto es más excesivo aquel sentimiento suyo, tanto estiman más y alaban al que lo representa; y, al contrario, le vituperan y reprehenden llenos de fastidio si el dolor que sintieron en sí fue pequeño. Pero entonces, cuando más se congojan y lastiman, asisten más atentos y lloran, alegrándose en su mismo llanto. (II, p. 583)

Salas se convierte en el tratadista de su tiempo que presta mayor atención al papel del actor trágico, verdadero conducto o *arcaduz* entre el dramaturgo y el espectador:

Porque el que verdaderamente padece algún afecto mueve el mismo en los otros; y esto lo conseguirá el poeta cuando, vestido de aquellos afectos, exprimiere, figurare y imitare a la persona que los padece, en quien, sin duda, si la hubiere imitado y figurado bien, quedarán comunicados y como transferidos sus afectos propios. [...] Aquella persona, pues, intermedia entre el poeta y el auditorio, en quien el poeta influyó sus pasiones cuando la figuraba y exprimía, *será el arcaduz y conducto* por donde comunicará el poeta al auditorio sus pasiones y afectos. De donde ya entendemos por cuál medio quiere enseñar Aristóteles que podrá comunicar el poeta al auditorio las pasiones y afectos humanos que él tuvo cuando escribía. Conociendo de nuestro discurso que éste es el representante [remite en nota a *Poética*, (1455^a)], que usurpa entonces las misma figura del poeta para la comunicación de las pasiones. Y así, en esta acción, lo que parece conviene al uno es también para el otro conforme, porque se reputan ambos por uno mismo. Y el representante viene a ser también aquella figura intermedia (pues la representa en el teatro) a quien comunicó sus afectos el poeta. [...] El poeta con el afecto de ira pintó a Hércules, en quien quedó el afecto impreso; el representante hace después las figura de Hércules, y viene a comunicar su afecto el poeta al auditorio por medio del representante, que es uno mismo con el poeta y con el Hércules figurado.« (II, p. 623)

Tal como hace el Pinciano (que traslada su teoría actoral a un capítulo distinto al de la preceptiva trágica), Salas dedicará la sección IX de su obra a extenderse sobre el papel del representante —diferenciándolo del de los mímicos y danzarines, lo que no hace Aristóteles— extendiéndose en una reconstrucción (no por arqueológica menos apasionante) de su técnica que, por supuesto, enmarca en un constante rozamiento intertextual con la del orador. Con la palpable inspiración ciceroniana y de Luciano de Samosata en su *De Saltatione*, hace desembocar, como lo había hecho el Pinciano, el

mapa de las emociones y afectos pergeñada desde Aristóteles a Horacio en la *Institutio Oratoria* pues «no es pequeño argumento el persuadir Quintiliano que el nuevo orador se entregue algún tiempo a la disciplina de los buenos representantes, que le instruyan en los gestos y acciones, y en la que fuere elegante pronunciación [...] Así también, en correspondencia, los ilustres representantes frecuentaron no menos a los oradores cuando defendían las causas de sus clientes» (II, p. 688). ¿Acaso no fue asombro de las tablas, ya en el siglo XVII, el célebre Damián Arias de Peñafiel —intérprete, por cierto, de Federico en *El castigo sin venganza* de Lope— del que nos cuenta José de Alcázar en su *Ortografía Castellana* (1690) que «tenía la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva. Diera lo que diera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano, la musa» y que «concurrían a oírle excelentísimos predicadores para aprender la perfección de la pronunciación y de la acción.»²⁸

Pero Salas hace algo más: recompone las aisladas referencias al actor en la *Poética* y las amplía, aunque no lo puntualice explícitamente, con la *Retórica*:

Quintiliano, pues, digo que enseña los medios [*De institutione oratoria*, VI, 2] con que se puede contraer en el ánimo los afectos naturales; y Horacio, el modo con que después se expriman y signifiquen, que éste es con las palabras, siendo de las pasiones interiores intérprete la lengua. Como si yo, para pintar airado a Aquiles, o muy consolidada y agravada de penas a Hécuba (discurso yo así), procurase informar interiormente mi espíritu con la pasión de ira y con la de congoja. [...] La diligencia mayor, según es mi sentimiento, para que podamos mover afectos en los otros es que los movamos primero en nosotros mismos; porque será posible que parezca ridícula nuestra representación y imitación del llanto, de la ira y de la indignación si la significamos sólo con las apariencias y con las palabras, y no con la verdadera pasión del ánimo. [...] Por eso es necesario que, en las cosas que deseáremos parezcan verdaderas, representemos los afectos de tal suerte que parezcamos nosotros mismos muy semejantes a los que padecen verdaderamente aquellos afectos [...] ¿Quedaré airado, si el que pretende irritar la ira no se irritó primero? ¿Enterneceráse con lágrimas el que mirare mis ojos endurecidos y enjutos? (II, pp. 624-25)

Pero, sobre todo, muestra una suma inteligencia al poner en conexión la masa erudita que da cuerpo a su discurso con la práctica escénica del siglo XVII, desde la que piensa y para que la se expresa. Se afana en establecer la ilación entre la antigüedad y el sistema actoral de su época, siempre en el deseo de insistir en el actor creativo que, al

²⁸ Citado en Sánchez Escribano y Porquera Mayo, 1971, p. 335. Para más noticias de Damián Arias, véase *Genealogía*, 1985, pp. 55-56.

modo stanislasvkiano, está prefigurando: «Buen intérprete de Aristóteles es Quintiliano, y más advirtiéndolo que instruye allí a su orador, autor de la oración y de la acción de ella; el que la compuso, y el que la refiere y representa. [...] Cuando no hubiera sido también costumbre de la Antigüedad *que fuesen los mismos poetas trágicos los representantes principales de sus tragedias* [...] *cosa hoy no poco vista en nuestra comedia*. Pero, de cualquier manera, o siendo los representantes los autores, o no siéndolo, hubo de ser parte muy importante para la excitación de los afectos en el auditorio la viva y afectuosa acción de los que representaban» (II, p. 625).

Es pues la teoría de los afectos, al modo de la imitación naturalista como en el Pinciano o al modo de la interiorización emocional suscrita por González de Salas, la que aloja, en el teatro español de los siglos XVI y XVII, la inexistente *ars* sistematizada del actor que tanto se ha echado de menos al indagar en su genealogía documental. Ciertamente es que en esta Sección IX de la *Nueva idea* no se extiende sobre la concreta aportación del actor al canon trágico (ya lo hace en la parte definitoria del género); pero apunta, con todo, a una síntesis. En primer lugar refiriendo esta contribución a la teoría emocional de los afectos:

También por los efectos se puede colegir la eminencia de su acción afectuosa, [...] que era muy ordinario el ver en grande copia derramando lágrimas al auditorio cuando sucedía representarse algún caso desastrado. [...] Cerca de cuánto importe el vestirse verdaderamente de aquel afecto que se pretende comunicar a otro, dice que él propio [Cicerón, *De Oratore*, Lib. 2] vio muchas veces representantes que, acabando de hacer la figura de alguno cuyos sucesos habían sido lastimosos, salían aún después llorando del teatro. Con tanto ardor se movían entonces en aquello que querían representar, que llegaba ya más a ser en ellos sentimiento interior que engañosa apariencia... (II, p. 689)

En segundo lugar, insistiendo en equiparar la capacidad de conmoción del poeta y del representante, llegando a recordar al poeta trágico Pupio cuyas obras calificó Horacio de *lagrimosas* «porque (como añade el escoliante antiguo) compelian a llorar a los que las vían representadas. [...] Pero sin duda se perdiera toda la excelencia del poeta si después no le ayudara la representación». En tercer lugar, anudando constantemente la experiencia histórica y erudita con la práctica escénica coetánea. Así, cuando insiste en que muchos poetas trágicos en Atenas, a su vez, eran excelentes representantes «como hoy lo vemos en la propia suerte de nuestros teatros, donde no pocas veces son autores de las comedias los que las representan» (II, p. 690). O, cuando,

sin dejar de alabar a las *representantas* de su propia época, sugiere que el género era sólo idóneo para los varones, de los que debían valerse «para las Medeas, Andrómacas, Hécubas y otras semejantes figuras, por necesitar la representación trágica de gran pecho y vociferación [...], y dificultosamente para esto se hallarán mujeres suficientes» (II, p. 700).

Finalmente, y siempre bajo glosas de Quintiliano o Cicerón, distingue con agudeza los registros del actor trágico, como opuesto al actor cómico: la de aquellos «había de ser grave, y con pausa, y la de estos más apresurada» y diferencia «los propios compases y figuras del andar y del moverse entre los personajes que pueden introducirse en las acciones del teatro» (II, p. 690). Cabe aquí lo que treinta cinco años antes había escrito el Pinciano sobre la imitación de «vna persona trágica y graue» porque «las personas graues y trágicas se mueuen muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza»; y «si está desapassionado, puede mouer la mano con blandura [...] y si está indignado, la mouerá más desordenadamente» (III, pp. 281 y ss.).

Sólo hay una excepción —pero significativa— frente a la tumultuosa emocionalidad que Salas reclama al actor: la referida al estilo y al lenguaje. Aunque reconoce que, del mismo modo que el actor trágico se eleva en el *coturno* lo debe hacer en su modo de hablar, advierte que la «soberbia y furor en el lenguaje» y el «horror de la elocución intrincada y tenebrosa» (II, pp. 641-42) no deben dejar de encarecer la claridad. Aquí aflora el Salas posicionado plenamente en el frente anticultista denunciando que «cuanto uno es más inferior en el ingenio, tanto procura enfurecerse más su estilo y encumbrarse, como lo que son de pequeña estatura se empinan sobre los pies [...] Así es cierto que los que escriben con hinchada elocución, pervertida y de ruido grande en las palabras [...] pecan de cualquier manera afectada» (II, p. 646). Y, volviendo de nuevo sus ojos al presente, advierte sobre este peligro a los actores de su tiempo: «Los cómicos están más preservados hasta hoy de esta pestilente influencia: quiera el Hado propicio liberarlos de su contagio» (II, p. 643). No es casualidad que, poco antes, al publicar Lope *El castigo sin venganza* en 1631 —década en la que la *comedia heroica*, de exaltada efusión lírica, se impone como modelo autóctono de lo trágico— no sólo destierre los nuncios y coros sino, ya en el propio texto de la pieza,

«aquellos [poetas] transformadores, / muchas manos, ciencia poca / que echan cintar por la boca, / de diferentes colores» (I, vv. 29-32).²⁹

En esta tragedia al modo español parece cerrarse pues, asimismo, esa tradición de actor que requería, en cuanto a su estilo, la tragedia clasicista de un Argensola, un Cueva o un Virués, cuyos versos, así lo interpretó donosamente Enrique Funes, no podían declamarse «sino como Dios y el consueta dieran á entender á los pobres cómicos, sin antecedente alguno nacional que les diese idea de la interpretación artística de trágicos horrores, a patada por coma, a lágrima y suspiro por verso de once sílabas, y a desplante por punto...»; obligándoles a agarrarse «a las alturas tragicómicas de su desesperación, no sin aullar esdrújulos ni sin poner al desdichado cómico a prueba del mal de las montañas», porque los personajes de las tragedias de Virués «harto necesitaban intérpretes con pulmones de toro, resistencia de coraza de buque, ó gran arte para respirar y para sostener con movimientos, actitudes y entonaciones el interés del público».³⁰ Tres siglos después de Salas el propio Ramón M^a del Valle Inclán reclamará todavía al actor la dignidad y no el furor para enfrentarse al *pathos* griego:

Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tienen su mayor eficacia en ser inmutables. La gesticulación desmesurada es melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidas por una expresión del rostro sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas.³¹

Quizá por eso se muestra tan ambiguamente irónico con María Guerrero, a la que llama «trágica formidable» porque «nadie como ella es capaz de dar un *grito armonioso en un momento de desesperación*»;³² y es que, según él, tenía «un gesto tan espantoso, tan trágico, tan monstruosamente grande que no es posible imitarla...». Claro que sobre Margarita Xirgu fue más severo: cuando en plena representación de *El*

²⁹ La *Nueva idea de la tragedia antigua*, partiendo siempre de Aristóteles, se extiende asimismo de manera erudita en aspectos que el filósofo deja en sombra. Así dedica la Sección X al aparato trágico y a la historia de las máscaras y la Sección XI a la descripción de la forma del teatro y a sus máquinas.

³⁰ Funes, 1894, pp. 230 y 313.

³¹ Valle Inclán, «La importancia artística del cinematógrafo», *ABC*, 19 de diciembre de 1928 (1994, p. 339).

³² Valle Inclán, «Por esos mundos», Madrid, 1913 (1944, p. 129), comentando el ensayo de *Voces de gesta* en 1913, los subrayados son nuestros. En «El Duende de la Colegiata» (*Heraldo de Aragón*, 2 de marzo de 1912), cuenta que le comentó Fernando Díaz de Mendoza que llevó a Villaespesa entre bastidores y cuando la vio actuar de esa guisa «dio un grito, se asustó y corriendo salió del teatro espantado...» (1994, p. 97)

hijo del diablo de Joaquín Montaner, un parlamento de la actriz mereció la cerrada ovación del público, se oyó la voz tremebunda de Valle gritando «Mal, muy mal!».³³

Pero retrocedamos otra vez a la tragedia clásica española. ¿Cómo podemos conjeturar el modo en el que los dramaturgos gestionaban la inducción del *ethos* y del *pathos* del *homo tragicus* en el actor? Sin duda haciéndose cargo, desde su propia percepción, de la tradición que, a su vez, arrastra la cultura de los preceptistas. Porque, aunque lejos ya de la tragedia clásica, los personajes que conforman se enfrentan al mismo sentido destructivo de un conjunto jerarquizado de valores sociales que hacen inevitables, también en su tiempo, los procesos agónicos de dilemas sin solución ética y, por tanto, de marcado sesgo patético. Podemos pensar que Cervantes o Lope o Calderón, asumiendo con mayor o menor reticencia el sistema teatral en el que deben componer sus obras —sistema en el que el autor/actor se revelan decisivos— podrían encontrarse en la misma enojosa situación en la que Aristóteles denunció no ya sólo la peligrosa supremacía del espectáculo «y los trastos», sino también la profusión de lances patéticos que contraviniera la lógica de la acción de la tragedia *implexa*: esto hacen —como indica en su *Poética*— «los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos» (1452^a). ¿Cómo explicar, si no, esos *pasos* o *lances*, espléndidos soliloquios (patéticos o no) de, por ejemplo, las actrices que estribaban su lucimiento en imponentes tiradas de versos? Pensemos en los discursos de Rosaura en *La vida es sueño*, de Mencía en *El médico de su honra* o en el planto tras su violación de Tamar en *Los cabellos de Absalón*.

Sí: importa el sistema teatral en el que se produce una tragedia. Pero, con todo, el dramaturgo incuba en sus textos —no puede hacerlo de otro modo— las marcas precisas para que la tragedia siga residiendo en la acción. La propuesta de Cervantes se quedará, sin duda, del lado del Pinciano y su tamizada perspectiva de los afectos de acuerdo con la naturaleza. En *Pedro de Urdemalas* (1615) pone en boca del protagonista un breve tratado actoral en el que tanto el registro cómico como el trágico se edifican sobre la afortunada expresión —de profunda raíz ciceroniana— del *descuido cuidadoso*: la *negligentia diligens* ciceroniana, trasunto del *ars celare artem* de Quintiliano o el *cuidadoso descuido* —en la intuitiva versión del Boscán, a partir de *El*

³³ Entrevista con Salvador Martínez Cuenca, «Lo que debe de ser el teatro español», *El Imparcial*, 8 diciembre de 1929, (en 1994, p. 415). Le niega la capacidad interpretativa de los clásicos y desde luego de las obras del Siglo de Oro; lo que no obsta para que después elogiara su trabajo y el de Enrique Borrás en *Divinas palabras* dirigida por Cipriano Rivas Cherif (*El Sol*, 25 de marzo de 1933, en 1994, p. 562).

Cortesano de Castiglione— con que se deseaba manifestar el sentido naturalista y contenido de la imitación artística y que llegaría a convertirse en un principio fundamental de la estética moderna surgida desde el Renacimiento en todas las artes plásticas, incluido el teatro. Una expresión que González de Salas vierte en otra afortunada paráfrasis al encomiar al actor que logra sublimar su emoción en «la fuerza y la *verdad artificiosa de su fingimiento*» (II, p. 689) pero que persigue, cargando en este caso la intensidad en el verismo, el mismo significado:

Con *descuido cuidadoso*,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo. (III, vv. 2907- 2923)

Cervantes, al menos aquí, está mucho más cerca de Shakespeare que Lope o que Calderón (o, incluso, que de la emocionalidad de Salas). No por casualidad los contemporáneos del escritor inglés bramarán contra el exagerado histrionismo impulsado desde la oratoria. John Marston en *Antonio's Revenge* (1600) parodia este lamentable registro henchido de patética retórica: «¿Tendría que enloquecer, / o retorcer mi rostro con la mímica; / patear, maldecir, llorar, / encolerizarme y romperme el pecho? [stampe, curse, weepe, rage, & then my bosome strike...] / Fuera esta imitación simiesca, como la de un simple histrión [Away this apish action, player-like]» (I, 5). De ahí también que el autor de *The Puritan* (1607) bramara contra el «stalking-stamping Player, that will raise a tempest with his tongue, and a thunder with his heeles» (III, 4).³⁴ Por el contrario, Ben Jonson aconsejaría a los actores no una imitación muerta («dead imitation») pero sí actuar libremente, con *descuido* («act freely, carelessly»). Y el propio Shakespeare (que, no olvidemos, fue actor) se pronuncia del mismo modo en *Troilo y Cresida* (I, 5) cuando Ulises se queja a Agamenón de la forma en la que los ridiculiza Patroclo «semejante a un comediante fanfarrón que tiene todo su talento en las corvas y que cree hacer una maravilla al entablar un diálogo entre su pie y la madera

³⁴ Gurr, 1994, pp. 98 y ss. También George Champan ataca la exageración del actor en *The Widow's Tears* (1605): «Este tenso lamento sepulcral, como un actor sobreactuado, es groseramente afectado, y, desde luego, tan alejado de la vida, que en si misma se muestra artificial...»

del tablado que patalea, simula tu grandeza por alguna mímica lastimosa y sin veracidad alguna».³⁵ O en *Ricardo III*, al imitar Buckingham «al más perfecto trágico, hablar, mirar detrás de mí, espiar por todas partes, estremecerme el ruido de una paja, como presa de hondo recelo. Tengo a mi disposición miradas espectrales, sonrisas forzadas...» (III, 5).³⁶ «Nature yeelds more than Art» decía Champan en *Gentleman Usher* (1601). Por ello en la célebre escena del tercer acto de *Hamlet*, éste dará su lección magistral de actuación naturalista a los actores *trágicos*, en referencia crítica al estilo rígido y arcaico de Marlow y de los actores de su compañía rival (*Admiral's Men*):

Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. [...] No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu discreción debe guiarte. Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no trasponer los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad [...].³⁷

Por su parte Lope muestra al actor (por ejemplo en el comienzo de *El castigo sin venganza*) el paradigma del registro trágico de manera tan concisa como perfecta cuando el Duque de Ferrara y sus acompañantes escuchan la voz de una actriz (identificada con la italiana Isabella Andreini, muerta ya en 1604) ensayando una escena: «Si es Andreina, es de fama. / ¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos!» (I, vv. 195-196). Aquí se exprime toda la tradición de la *actio* retórica en su vertiente gestual y verbal que, como sabemos, ya en *Lo fingido verdadero* (ca. 1608) le había

³⁵ Shakespeare, 1969, p. 1409.

³⁶ Shakespeare, 1969, p. 772.

³⁷ Shakespeare, 1969, pp. 1361^b-1362^a. Anteriormente, en el segundo acto, Hamlet expresa la necesidad de que la tragedia, tal como hemos dicho más arriba, *nos diga*, incida en nuestro propio yo. Cuando invita a uno de los actores recién llegados a recitar el pasaje de la muerte de Príamo a manos de Pirro (lo que hace con energuménica retórica), medita: «¿No es tremendo que este cómico, no más que en ficción pura, en sueño de pasión, pueda subyugar así su alma a su propio antojo, hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia de su semblante, se le corte la voz, y su naturaleza entera se adapte en su exterior a su pensamiento?... ¡Y todo por nada! ¡Por Hécuba! ¿Y qué es Hécuba para él, o él para Hécuba, que así tenga que así tenga que llorar sus infortunios? ¿Qué hará él si tuviese los motivos e impulsos de dolor que yo tengo? Inundaría de lágrimas el teatro...» (p. 1357^b).

permitido crear un actor *emotivo* al modo de Stanislavky, amasado en la memoria sublimada de los afectos de Aristóteles, de Horacio y del Pinciano, pero traspasando, la pared de la contención:

Así el representante, si no siente
 las pasiones de amor, es imposible,
 que pueda, gran señor, representarlas;
 una ausencia, unos celos, un agravio,
 un desdén riguroso y otras cosas
 que son de amor tiernísimos efectos,
 harálos, si los siente, tiernamente;
 mas no los sabrá hacer si no los siente. (II, vv. 1276-1283)

Es el «mueva a sí primero, el que hubiera de mouer a otro», del Pinciano porque, como éste dice, «los más helados suelen tal vez derretirse al calor de la compasión, como lo vemos cada día en esas tragedias» (I, p 173). Muy cerca de Salas, las características del actor trágico al modo de Lope se despegan también de las demasías del horror senequista para adentrarse, como ya requería José Pellicer de Tovar, «no en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone [...] para suspensión del auditorio», sino en la persuasión del discurso heroico y lírico, que será el que introduzca la vivencia trágica del personaje y, con él, del actor y del espectador. Cuando Casandra (otra vez en *El castigo sin venganza*) se queja del abandono erótico del Duque de Ferrara (II, vv. 996-1072), su criada Lucrecia dice: «Tu discurso me ha causado / lástima y admiración» (II, vv. 1074-75). Como Rosaura, tras escuchar las décimas de Segismundo: «Temor y piedad en mí / tus razones han causado» (I, vv. 173-174). *Lástima* y *temor*; *admiración* y *piedad*: ¿no remite esta terminología (emocional, corporal), más que a una inhabilidad o desconocimiento de la tragedia, a una lectura exacta de Aristóteles? Por eso la develadora inclusión de la gestualidad del actor en el discurso: «El haberlo adivinado / el *alma* le dijo al *pecho*, / el *pecho* al *rostro* causando / el *sentimiento* que *miras*» (II, vv. 1307-1310) — dirá Federico. A partir de ese momento *El castigo sin venganza* es un espacio en cuyas paredes, abiertas a la contemplación catártica del espectador, rebotan constantemente el *temblor* y la *turbación*. Casandra describirá a Federico «turbado» (II, vv. 1831-37). Ella misma «tiembla» en el agónico terror del castigo humano y divino que la amenaza (II, vv. 1976-80); un hombre «todo turbado» entrega al Duque el memorial delator (III, v.

2482); Federico se «turba» y «tiembla» cuando se dispone a atravesar con su espada a Casandra oculta por un tafetán (III, vv. 2964-65); Aurora se horroriza «turbada» ante el cuerpo exánime de los amantes (III, v. 3003). Lope sabía lo que escribía: *turbado*, *turbada* están perfectamente recogidos en su potencial sígnico y teatral en la definición que de los términos nos da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: un cierto género de espanto o *aglayo*, que quita en cierta manera el sentido, perturba la razón y altera la memoria. Donde «aglayo» vale por el pasmo, espanto y cortamiento causado alguna súbita novedad. ¿Tenemos aquí una de las claves de la celebridad interpretativa de María del Riquelme que, aun «desaseada» y «no linda», como sugería Lope (es decir, sin destacar por su belleza ni extravagancia de aliño), era, sin embargo, «singular en los afectos, por camino que no imita a nadie, ni aun se podrá hallar quien la imite»?³⁸

Hemos hablado de *mostrar* (la gestualidad de la *perturbatio*) y de *decir* (atrapando en la retórico los efectos y los afectos). Y es que Albin Lesky recuerda que la tragedia ha surgido del espíritu griego, y «por el ello el dar cuenta de las cosas, el *logon didonai*, forma parte de sus elementos constitutivos. Por ello oímos también a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones...».³⁹ *Dar cuenta en palabras* es retórica: una retórica trágica confiada a los actores. No se trata de pensar en los actores españoles estudiando la *Retórica* de Aristóteles antes de pisar las tablas (tampoco imagino, por lo que luego se verá, a un actor francés subrayando la *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, editada constantemente desde 1619 hasta 1643, antes de representar a Racine). Se trata de que, por el contrario, ha sido la retórica la que ha asumido el teatro como referente. Lo había reconocido Cicerón:

¿Qué puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena, una pieza teatral? Y sin embargo con frecuencia he visto en tales espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de al fin y al cabo un actor cuando decía aquello de

¿te has atrevido a separarlo de ti o a entrar en Salamina sin aquél?

¿tampoco has temido el semblante de tu padre? [...]

³⁸ «Carta a una persona desconocida», del 4 de septiembre de 1633 (1985, p. 291). Sobre las soberbias cualidades trágicas de María Riquelme, en su facilidad de mostrar la turbación del rostro, véase Rodríguez Cuadros, 2003.

³⁹ Lebsky, 2001, pp. 46-47.

parecía decirlo entre lágrimas y sollozos. Y si aquel actor, a pesar de actuar todos los días, sin embargo no podía representar la escena sin dolor, ¿por qué creéis que Pacuvio al escribirlo mantuvo un estado de ánimo apacible y tranquilo? En modo alguno pudo suceder. Pues más de una vez he oído —y dicen que Demócrito y Platón lo dejaron en sus obras— que no puede darse ningún buen poeta sin que haya fuego en su interior y sin un cierto soplo de locura.⁴⁰

Y la idea penetrará desde entonces en cualquier tratado sobre la materia. Algunos pasajes del tratado de Juan Luis Vives *De ratione dicendi* (1532) no dejan dudas al respecto:

En la moción de los afectos sosegados, el lenguaje será el corriente, el sencillo, a tono con el afecto que quiere despertar, flexible, modesto, tranquilo, grave. En los afectos apasionados, *las traslaciones serás ásperas, arrastradas, traídas de lejos, como las que hay en las tragedias* [...] Al enojo y a la exaltación *convienen palabras retumbantes, amenazadoras, compuestas de mucha otras, como en la tragedia*, dice Horacio, las bambollas y los vocablos sesquipedales. A la acrimonia y a la vehemencia conviéndenle la oración cortada y la prolongación del aliento; *el ritmo uniforme de aliento conviene a la controversia* [...] El desbordar repentino de una pasión revela un espíritu cargado y desbordante, impotente de comedirse y contenerse y de no echarse afuera...⁴¹

Y no podía ser de otro modo si recordamos, una vez más, que Aristóteles saca el dominio verbal de la *perturbatio* fuera de la *Poética* para remitir a la *Retórica*,⁴² espacio en el que sitúa los modos de la elocución, «cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué es una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás cosas semejantes.» (1456^b). No cabe pues extrañarse de que uno de los grandes actores trágicos del teatro isabelino, Edward Alleyn (1566-1626) se quejara precisamente de su carencia de formación retórica y declamatoria, sobre todo si sabemos que en la misma época Thomas Heywood en su *Apology for Actors* (1612) comentaba su experiencia en Cambridge, donde los jóvenes estudiantes se entrenaban en ejercicios de sofística declamatoria en las tragedias, comedias históricas y pastoriles

⁴⁰ *De Oratore*, II, 193-196. Se refiere a la tragedia Teucro de Pacuvio y seguramente al actor Esopo pues Cicerón en *De la adivinación* (I, 80) menciona la ardiente mirada de este actor. Véase Cicerón, 2002, pp. 288-289.

⁴¹ Vives, 1992, pp. 751-52.

⁴² «Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina [...] Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes. [...] Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?» (1456^a-1456^b)

en las que tomaban parte, consiguiendo el decoro «of speech and its attendant gestures [that] had must had its effect on the theatrical foreground».⁴³

Probablemente hubieran manifestado la misma queja los actores de la tragedia áurea, sobre todo de la calderoniana. Pero se atuvieron, otra vez, a lo empírico, a la ciencia de transmisión oral que se impone ante el vacío de una preceptiva oficial; cierto es que el recurso melodramático era la opción fácil. Pero se les ofrecía un texto en el que la emocionalidad estaba inserta en unas marcas de acción elocutiva radicalmente exigentes, como las exclamaciones parentéticas ahogadas (indicando evidentes apartes y cambios de tono) que entrecortan el discurso, pero que resultan un preciso código de identificación psicológica entre el público y el personaje. Imaginemos, por ejemplo, la escena de *De un castigo, tres venganzas* en la que Manfredo encuentra a Flor con una daga en la mano y la actriz que la interpreta debía enfrentarse a estos versos:

Si me ha dejado la voz
 el suceso, ella me valga.
 Señor, estando (¡estoy muerta!)
 hablando (¡soy desgraciada!)
 con mis damas (¡oh infelice!)
 me quedé (¡desdicha extraña!)
 durmiendo sobre esta silla,
 cuando de aquesta ventana
 (¡qué asombro!) me despertó
 el ruido, y vi (¡qué desgracia!)
 entrar un hombre por ella.
 (¡El temor me tiene heladas
 las razones en el pecho!)
 Este (¡ay cielos!) la luz mata
 lo primero, y luego llega
 a mí, donde (¡ay Dios!) aguarda
 triunfar de tu honor y el mio...⁴⁴

Calderón conducirá la tragedia a los términos dilemáticos de los requerimientos morales en conflicto. Y el actor deberá somatizar y verbalizar esta devastadora deliberación. El héroe calderoniano puede desgarrarse energuménicamente en la acción, como Ludovico Enio en *El purgatorio de San Patricio*:

⁴³ Gurr, 1994., p. 96.

⁴⁴ Calderón de la Barca, 1987, vol. II, p. 47^b.

Turbado aquí
 (si de esto, señor me acuerdo),
 muda fallece la voz,
 triste desmaya el acento,
 el corazón a pedazos
 se quiere salir del pecho,
 y como entre oscuras sombras
 se erizan barba y cabello.⁴⁵

Los actores trágicos de Calderón ya no necesitan tanto «pulmones de toro» como técnica de respiración: exigentes marcas de acción elocutiva, como las citadas exclamaciones parentéticas ahogadas que resultan un preciso código de acción corporal que traspasa la pared entre el personaje y el público. Por eso se advierte al *oyente* (que oye) más que al espectador (que ve), al final de *El médico de su honra*: «Y de la mayor desdicha / de la tragedia más rara / escucha la admiración / que eleva, admira y espanta...» (III, vv. 2822-2825). Pero Calderón radicaliza aún más su modelo trágico. El inextricable conflicto trágico se incubaba en la palabra, se acota con el magistral torniquete de la retórica, sobre todo a partir de la década de 1630, en un tránsito consciente desde las concesiones melodramáticas y populistas a un producto artístico a la búsqueda de espectadores de mayor rango intelectual para el que el *pathos* se vehiculara no sólo en el horror asimilable por el espectador medio de los corrales (dispuesto al alivio de una alienante catarsis, como el que parecía desdeñar Aristóteles) sino con la expectativas de un enriquecimiento retórico. Puede ser cierto pues que la creciente presión de los moralistas impusiera «un control racional de la afectividad» y, en consecuencia, unos personajes que debían ir «perdiendo pasión, envarándose en poses de contenido intelectualismo».⁴⁶ Y que, por lo tanto, el dramaturgo haga convivir en su diseño teórico al actor mimetizado con el horror turbulento y tremendista y al que vincula la escenotecnia emocional con el debate teológico y moral; de ahí que la tragedia española alcance su madurez definitiva como género en las obras que sitúan la honra como motor de la acción. La tesis planteada por José M^a Ruano, en un trabajo temprano (pero lleno de intuición) sobre la tragedia calderoniana, adquiere así, considerada a la luz del énfasis afectivo y retórico que, sobre todo con la *Nueva idea* de González de Salas, se impone a partir de 1630, un singular relieve:

⁴⁵ Calderón de la Barca, 1987, vol. II, p. 183^{ab}.

⁴⁶ Profeti, 2000, p. 109.

Desde el punto de vista del lector o espectador ilustrado [...], estas tres obras [se refiere a *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*] son, pro consiguiente dramas religiosos que tratan, en primer lugar, de la punición de unos individuos por el pecado de adulterio espiritual y por la apropiación de un atributo divino: la venganza; y, en segundo lugar, del castigo impuesto colectivamente a la sociedad del honor por su responsabilidad parcial en el crimen cometido. A esta misma conclusión llegaría también el espectador no ilustrado aunque por muy diferente camino, ya que la parodia religiosa sería seguramente comunicada por medios más emotivos que intelectuales. De ello se encargarían los actores mediante sus gestos y acciones, y el director de escena o *autor de comedias* con la *mise en scène*. Como quiera que esto sea [...] existe un doble proceso, que variaría de espectador a espectador y que podría tener lugar durante o después de la representación, primero, de identificación [...] con la consiguiente purgación de las emociones y, segundo, de distanciamiento intelectual o emotivo...⁴⁷

De este modo el tan comentado rigor silogístico de Calderón es producto de la construcción de un objeto estético, la tragedia, que tiene que ver con el «nosotros» o el *nostra res agitur* social y que privilegia un alto modelo retórico donde el destinatario experimente artísticamente un debate moral, tal vez arbitrariamente envilecido pero, por ello, más teatral. Será el actor el encargado de *declamar* o *recitar* públicamente este debate, poniéndolo a prueba en el foro del escenario. Y en este punto es donde la tragedia española vislumbra, con insólita capacidad humanizadora, lo que los autores de la tragedia clasicista francesa harán de modo más rotundo: considerar la *persona* o *máscara* del héroe trágico no como un artefacto de madera y cuero sino como una *máscara de palabras* doctas construidas a expensas de lo que la retórica llamaba *figurae*, esto es, la acción de la palabra, sea diseñada con precisión silogística, sea inmersa en las simbolizaciones. Es el marco en el que autores como Corneille o Racine pretenden en estos años señalar el modelo retórico de las élites.⁴⁸ Steiner en *La muerte de la tragedia* nos dirá que «no cabe duda de que la falta de acción física de la tragedia clásica francesa pone en el lenguaje toda la carga del significado».⁴⁹ Pero nuestros dramaturgos del Siglo de Oro sí que percibieron que la acción física del actor le convierte en un elocuente estrategia del lenguaje que, a la manera del Aristóteles

⁴⁷ Ruano, 1983, p. 171.

⁴⁸ Véase Fumaroli, «L'eroismo cornelliano e l'ideale della magnanimità», en 1990, pp. 137 y ss. Y, más recientemente, Chaouche, 2001.

⁴⁹ Steiner, 2001, p. 40.

retórico y de Cicerón y Quintiliano, hiciera del verso un asalto a la razón y a ellos mismos *arcaduces* y mediadores entre ese asalto y el espectador.

Lo extraño es que George Steiner capaz de trazar con precisión el itinerario de la tragedia con Aristóteles y Horacio, con el provisional encandilamiento del patetismo senequista y con los brevariarios divulgadores que desde la *Poetica d'Aristoteles vulgarizata* de Ludovico Castelvetro proliferan desde 1570, capaz de reconocer su revigorización cuando un dramaturgo no permita escapar en su obra «residuo alguno de emoción, ninguna energía de palabra o gesto que sea inconsecuente con el efecto final» y que exige que la tragedia se verifique en *el gran teatro del mundo* (en castellano en el original),⁵⁰ acabe acogiendo a la opinión de Ferdinand Brunetière (1849-1906) según el cual «el estudio del teatro debe incluir el siglo XVII español y los isabelinos, pero que el estudio de la tragedia sólo exige prestar atención a los griegos y a los clasicistas franceses». Y anuncia la muerte de la tragedia sin citar al Pinciano o a González de Salas o a Cervantes o a Lope. Es verdad, claro, que cita a Calderón, si bien de manera esporádica, como cuando afirma que «después de Calderón de la Barca el teatro español se sume en la modorra».⁵¹ Creo, con todo respeto, que Steiner, como Brunetière, están equivocados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abril, G., *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Síntesis, 2007.
- Arendt, H., *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Aristóteles, *Poética*, ed. de A. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Aristóteles, *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Calderón de la Barca, P., *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- Calderón de la Barca, P., *El médico de su honra*, ed. de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
- Calderón de la Barca, P., *Obras Completas*, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987. 3 vols.
- Carlson, M., *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the present*, Nueva York, Cornell University Press, 1993.
- Cervantes, Miguel de, *Pedro de Urdemalas*, ed. de N. Spadaccini y J. Talens, Madrid, Cátedra, 1986.
- Chaouche, S., *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1620-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Cicerón, *De Oratore*, ed. de S. Galmés, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1931. 3 vols.
- Cicerón, *Orator*, ed. bilingüe de A. Tovar y A. R. Bujaldón, Madrid, CSIC, 1992.
- Cicerón, *Sobre el Orador*, ed. y traduc. de J. Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- Díaz Fernández, J.R. (ed.), *Tres tragedias de venganza. Teatro renacentistas inglés*, Madrid, Gredos, 2006.

⁵⁰ Steiner, 2001, p. 21.

⁵¹ Steiner, 2001, pp. 39 y 82 respectivamente.

- Díez Regañón, J.M., *Los trágicos griegos en España*, Valencia, Anejos de la Universidad de Valencia, vol. XXIX, 1955-56.
- Eco, U., «De Aristóteles a Poe», en B. Cassin (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1994, pp. 205-219.
- Froldi, R., «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 19-23 agosto 1986*, (ed. S. Neumeister), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 457-467.
- Fumaroli, M., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bolonia, Il Mulino, 1990.
- Funes, E., *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1894.
- Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de N.D. Shergold y J.E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1985.
- González de Salas, J., *Nueva idea de la tragedia antigua* [1633], ed. de L. Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Gurr, A., *The Shakesperan Stage. 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Hegel, G.W.F., *Esthétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- Horacio, *Poética*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Kaufmann, W., *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Lebsky, A., *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- López Pinciano, A., *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973. 3 vols.
- Newells, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- Plutarco, *Vidas paralelas. Demóstenes-Cicerón-Demetrio-Antonio*, Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE, 1929, 2 vols.
- Profeti, M.G., «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», *III Congreso Internacional de Teatro. Tragedia, Comedia y Canon. Vigo, 16-17 marzo 2000. Theatralia*, III, 2000, pp. 99-122.
- Ramos Torres, R., «Homo tragicus», *Política y sociedad*, 30, 1999, pp. 212-240.
- Rodríguez Cuadros, E., «Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro», en *Tragedia dell'Onore nell'Europa Barocca. XXVI Convegno Internazionale. Roma, 12-15 settembre 2002*, (ed. M. Chiabò y Federico Doglio), Roma, Edizione Torre d'Orfeo, 2003, pp. 63-105.
- Ruano, J.M., «Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 35, 2, 1983, pp. 165-180.
- Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1971.
- Shakespeare, W., *Obras Completas*, ed. y traduc. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1969.
- Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, Madrid, Azul Editorial, 2001.
- Valle Inclán, R.M. del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. de J. y J. del Valle Inclán, Valencia, Pretextos, 1994.
- Vega, Lope de, *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.
- Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero*, edición de M. T. Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- Vega, M.J. (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2003.
- Vives, Luis, *Obras completas*, ed. de L. Ribes, Madrid, Aguilar, 1992.
- Zunino Garrido, C., «Rhetoric and Truth in *The Spanish Tragedy*», *Sederi. Journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies*, 2001, 12, pp. 341-348.