FORMAS RENACENTISTAS PARA UNA IDEOLOGÍA BARROCA: *EL DUQUE DE VISEO,* UNA TRAGEDIA DE LOPE DE VEGA DE INSPIRACIÓN PORTUGUESA

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Al Rey serville, y no más.
El Duque de Viseo.

La «tragedia / Del Gran Duque de Viseo, / A quien dió muerte la envidia, / Como hace á muchos buenos», palabras que cierran la historia, es una obra de inspiración portuguesa pero de tema universal, que advierte del peligro de que un Rey se rodee de malos consejeros, que no tenga un carácter firme y capaz de observar la malicia o la envidia en su entorno, o que su afán de poder le lleve a asesinar para conservarlo –aunque en realidad aquí nadie lo amenace–, temas que llegaron a obsesionar a los trágicos renacentistas. No en vano la pieza fue escrita ca. 1608-1609,[1] reciente aún la influencia en Lope de dichos autores –importante fue su estancia en Valencia en los años ochenta y noventa–, la cual se advierte en la forma, estructura y planteamientos escenográficos de la obra que estudiamos.

La tragedia renacentista tiene fines pragmáticos: o bien es un medio educativo y se utiliza con miras pedagógicas, o bien es un recurso para reflejar lo terrible de una realidad –la vida en la corte y, por ende, la situación española– que supera, con creces, los horrores de las tragedias, y a ello alude por ejemplo Virués cuando retrata y se queja de la perversión de la corte, haciendo honor a ese código de lo explícito que parece gobernar la dramaturgia de los trágicos filipinos, y que aparece también en *El Duque de Viseo*.[2]

---

[1] Seguimos la cronología propuesta por Francisco Ruiz Ramón (1971: 183).

[2] Virués dejó en sus tragedias una versión literaria, dispersa aquí y allá, mucho más cercana a la realidad histórica de lo que creía y hablaba la voz común. Cabría preguntarse por qué. Y creemos que la respuesta se encontraría fácilmente en la actitud indignada y serena del capitán Virués, soldado en Lepanto, ante la pérdida del héroe mítico Juan de Austria a manos de unos conspiradores. O, más exactamente, de una conspiradora, la princesa de Eboli, que actuaba a través de la acción política de su aliado Antonio Pérez.
Así podemos comprender que Virués se queje y llore la corrupción de los soldados Zelabo y Zopiro en la corte de la gran Semíramis. Y se explicarán mejor los comentarios finales de la tragedia en *La cruel Casandra* cuando dice que lo real es aún más trágico y terrible que lo que la obra dramática nos ha mostrado.

F. Ruiz Ramón (1971: 173) la clasifica entre lo que él llama «dramas del poder injusto»,[3] sin embargo, no es éste el único tema relevante, pues también es significativo que en una tragedia de corte político el amor juegue un papel decisivo como desencadenante y excusa de los acontecimientos de Estado. Si las calderonianas *El mayor monstruo del mundo* o *La cisma de Inglaterra* son tragedias amorosas con un trasfondo político, en ésta sucede lo contrario, y es de las pocas, en cambio, en que se muere por amor. Junto a éste, celos y envidias –como en *El caballero de Olmedo*– contribuirán a precipitar el conflicto.

Para construir su tragedia, Lope se inspiró en la *Crónica del rey Don Juan*, escrita en portugués por el cronista mayor de Portugal Ruy de Pina. En ella, el Duque de Braganza (Duque de Guimaráns en la ficción lopesca) y el Duque de Viseo eran culpables de haber conspirado contra el rey que, en consecuencia, tuvo razones para matarlos. Pero existía una versión popular de los hechos según la cual ambos caballeros eran inocentes, y ésta es la que elige Lope al configurar la historia, de modo que, implícitamente, está tomando una determinada postura ante el suceso:[4]

Alfredo Hermenegildo (1977: 87).

Y poco antes, refiriéndose al asesinato de Escobedo, secretario de don Juan de Austria, sucedido también durante el reinado de Felipe II y por causa de la misma conspiración, dice (1977: 82):

> Virués toca el problema en su fondo, es decir, la conspiración de palacio, y, desde luego, sus obras presentan el castigo feroz que padece una corte que ha asistido impasible a un asesinato realizado por un rey tirano a impulsos de las intrigas palaciegas.

Cf. Algunas obras de Lope tratan del uso injusto del poder por parte de un poderoso, que puede ser un noble o el mismo rey. Entre las primeras figuran *El mejor alcalde, el Rey, Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*; entre las segundas, *El Duque de Viseo* y *La estrella de Sevilla*.

> La exaltación de la monarquía idealizada y la sublimación de la autoridad real parecen haber sido vividos como un dogma por los súbditos de la monarquía absoluta, donde el rey, encarnación individual del Estado, depositario del poder supremo, estaba situado más allá del bien y del mal. Lope, creador de un teatro nacional, uno de cuyos principios es la fidelidad al rey por encima de toda norma ética y aun en contra de la conciencia individual, sería en esto hombre radicalmente de su tiempo. Como dramaturgo no se permitiría la más mínima actitud de protesta, antes bien escribiría sus dramas desde una postura rígidamente conservadora. El teatro español clásico, ante el tema del rey, procedería siempre de acuerdo con un sistema ideológico inmutable, sin permitirse contradicción ni reserva alguna. En la dramaturgia de Lope aparece una serie extensa de monarcas cuya tipología responde a la idea del príncipe perfecto: son justos, buenos, protectores y honradores de sus vasallos, preocupados de la felicidad de sus súbditos, imagen de Dios en la tierra, llenos de piedad para con los inocentes, inmisericordes con los soberbios, autodominadores de sus pasiones..., etc. (...) Otra serie de dramas, mucho más reducida, hace subir a escena al rey que no se comporta como rey, al rey que usa injustamente de su poder, porque en él puede más su individualidad de hombre que su función de rey. En estos casos, la conducta del rey causa la tragedia del vasallo e incluso su muerte. Y, sin embargo, nadie acusa al rey, ni siquiera sus víctimas. Todos callan y aceptan, todos callan y se resignan. O, más exactamente, la aceptación y la resignación va acompañada de la pública declaración del derecho del rey a hacer su gusto, su voluntad, aunque ésta sea contra la ley de Dios y del hombre.

Ruiz Ramón (1971: 181-182).

Tampoco la historia del Caballero de Olmedo suponía una novedad para el público. Entre el mito y la leyenda, una copla recordaba un triste suceso que figura en el Registro General del Sello de Simancas: el miércoles seis de noviembre de 1521, Don Juan de Vivero, natural de Olmedo, y su mayordomo Luis de Herrera, fueron asesinados por Miguel Ruiz, vecino también de Olmedo, que lo esperaba en el camino de Medina a Olmedo con tres hombres armados. Los agresores se acogieron en el monasterio de La Mejorada antes de huir a Valencia. Doña Beatriz de Guzmán, viuda de Don Juan de Vivero, declaró que éste había reñido con Miguel Ruiz, quien se vengó, empujado

> En esa postura inicial y fundamental que origina el drama, y no sólo en las palabras de los personajes, está la voz más honda de la conciencia del dramaturgo Lope de Vega. Ningún personaje acusa al rey. Pero es, precisamente, ese silencio universal de los personajes quien acusa, pues no hay que olvidar que el juicio final y definitivo sobre la acción vivida en la escena no corresponde a los personajes, sino al espectador, que sabe que las víctimas son inocentes.[5]

La trama muestra cómo los asuntos del corazón pueden interferir en las cuestiones políticas hasta el punto de llegar a desembocar en tragedia. Don Egas, privado del Rey Don Juan II de Portugal, pierde el favor de su prometida Doña Inés, con quien estaba a punto de casarse, porque al pedir ésta la opinión del Condestable –que acaba de llegar de Africa– acerca de su futuro matrimonio, éste le comunica que Don Egas tuvo una abuela mora. Doña Inés lo juzga indigno de su nobleza y rompe el compromiso, eligiendo decidida entre amor y honra:

DOÑA INES. ¡Casada! No lo permita
El cielo, ni que yo venga
A casarme con quien tenga
Tal nota de infamia escrita.
Afuera, vil pensamiento.
Amor, si hubo amor alguno,
No me seas importuno
Con tan bajo casamiento.
Aquí cesó la esperanza
Y murió la pretensión:
Que con tan justa razón
Honra será la mudanza.
(I, p. 423)[6]

---

quizá por su madre, Doña Catalina de Contreras, y por Juan de Ortega, natural de Olmedo. La copla se hizo rápidamente popular y pronto se borraron las circunstancias históricas del suceso, quedando así memoria de un hecho del que no se aclararon las causas:

> Que de noche le mataron
> al caballero,
> la gala de Medina,
> la flor de Olmedo.

Lope conocía la copla, que ya había citado tres veces –en su comedia *El santo negro Rosambuco* (1612) y en dos autos sacramentales: *Auto del pan y del palo* y *Auto de los Cantares*–, pero la idea de dramatizarla y de convertirla en esquema de una obra original no surge antes de 1615; según S. G. Morley y C. Bruerton (1968) debió escribirla entre 1615 y 1626. Sobre una base popular que nada decía acerca de los motivos de la muerte, el Fénix elige construir una trama en que amor, celos y envidia –como en *El Duque de Viseo*– se entrecruzan para tejer la triste historia del Caballero.

Francisco Ruiz Ramón (1971: 192-193), lo llama «drama del amor truncado»:

> En la génesis y elaboración artística de este drama del amor truncado, la noticia de la muerte del héroe presidirá la estructura de la pieza teatral. Los dos primeros actos son un canto al amor, pero un amor en cuyo interior, como secreta almendra, residirá la muerte.

[5] Ruiz Ramón (1971: 183-184).

[6] Lope de Vega, *El Duque de Viseo* (Hartzenbusch 1910).

Pero revela a Don Egas el motivo del cambio, y éste jura vengarse del Condestable y sus hermanos: el Duque de Guimaráns, el Conde de Faro y Don Alvaro. Lope traslada a la sociedad portuguesa un conflicto netamente español, el del problema de los orígenes y la limpieza de sangre. Si la mayor deshonra era poseer algún antepasado de las castas expulsadas, la solución era el engaño y el ocultamiento tras una apariencia honorable, preocupación que llegó a convertirse en obsesiva, dado que las clases dominantes eran precisamente las que más tenían que callar. Por eso Don Egas no considera falta propia el haber omitido ese «detalle» a su prometida y encuentra, en cambio, culpables: al Condestable por haber hecho pública una verdad disimulada y, por extensión, a sus hermanos –pues pocos conflictos son estrictamente personales–, de su repentino infortunio:

DON EGAS. (...)
Hoy tendrá justo castigo
La crueldad del Condestable.
Con la lengua me ofendió;
Con la lengua he de matalle,
Porque puedan castigalle
Las armas con que me hirió.
En él, con sus tres hermanos,
Una venganza he de hacer,
Que pudiera ejemplo ser
A los pasados tiranos.
(I, p. 424)

---

[7] GUIMARANS. El Condestable está aquí.
CONDESTABLE. Déme los piés vuestra alteza.
REY. Bien vengais.
CONDESTABLE. (*Ap. al de Guimaráns.*)
¡Con qué aspereza!
GUIMARANS. Pues ¿á quién no trata ansí?
REY. ¿Cómo venis?
CONDESTABLE. Con salud
Para serviros, Señor.
REY. ¿Qué hay del Africa?
CONDESTABLE. El valor,
La fortaleza y virtud,
Y siempre para ofrecer
La vida y sangre en servicio
Vuestro; que este es el oficio
Que los nobles han de hacer.
Podrá algunas relaciones
Ver de espacio vuestra alteza.
REY. Holgaréme.
CONDESTABLE. (*Ap. al duque de Viseo.*)
¡Qué aspereza!
VISEO. Aun no os dirá dos razones.
(I, p. 421)

Comienzan las intrigas y los malentendidos. Guimaráns intenta obligar a Doña Inés a casarse con Don Egas para reparar la ofensa –ya que si ella no hubiera traicionado la confianza del Condestable todo podría haberse evitado– y exculpar a su hermano, pero irritado por la negativa de ella, le da un bofetón que el Rey, de cuya aspereza y gravedad todos se quejan[7] –pero al que son leales–,[8] llega a tiempo de ver. Como resultado, los hermanos son hechos prisioneros. A instancias del Duque de Viseo, primo y cuñado del Rey, Doña Elvira, su amada, intercede ante el soberano, quien propone como solución que Guimaráns se case con Inés, pero éste no acepta. El Condestable, Don Alvaro y el Conde de Faro son desterrados, y Guimaráns decapitado y su cadáver mostrado como ejemplo al Duque de Viseo para que no intente arrebatarle el trono, temor que persigue al Rey a lo largo de la acción, a pesar de que

[8] CONDESTABLE. (...)
Y esta máxima se crea:
Que cualquiera que el rey sea,
Al fin representa á Dios.
(I, p. 421)
GUIMARANS. Está bien:
Todos pedimos también
A Dios su vida y salud
Viva el Rey; que, en fin, señores,
Es el natural señor.
Si ahora tiene rigor
Y nos niega sus favores,
Ya mudará con los años
La condición.
CONDESTABLE. Tantos vivas,
Que el premio, Duque, recibas
En obras, no en desengaños.
GUIMARANS. Si los cuatro, que nacimos
De un padre, y somos hermanos,
Y que piadosos y humanos
Otros reyes conocimos,
Nos juntamos á tratar
De la aspereza del Rey,
Ya damos, contra la ley
De nuestra lealtad, lugar
A que diga quien lo oyere
Que tratamos mal de quien
Queremos todos el bien,
Y que Dios guarde y prospere.
No, hermanos, no sea ansí;
Aspero ó tierno, sea ley
En todo servir al Rey.
(I, p. 422)
GUIMARANS. (...)
Quede entre los cuatro aquí,
Hermanos, determinado
Que el Rey ha de ser amado
Y servido. ¿Queda así?
TODOS. Sí.
(I, p. 422)

Don Egas defienda siempre al Duque –que en efecto es inocente– y acuse a los demás –que también lo son–. Viseo es desterrado, pero algo le empuja a permanecer en una aldea cercana a la Corte: su amor por Elvira, a la que –como Don Alonso a Inés (*El Caballero de Olmedo*)– visita cada noche.

El tercer acto confirma la caída en desgracia del Duque por una serie de azares contrarios a su fortuna: un horóscopo favorable que le hace un estudiante y que él entrega por error a Elvira, cae en manos del Rey, que lo juzga prueba definitiva de traición, así como el hecho de que Don Carlos, al ir a llevarle una carta de la Reina, lo sorprendiera jugando con los aldeanos a un juego en que el Duque era el rey y los demás sus vasallos. Para molestar más al de Viseo, niega a la Reina la merced de casarlo con Elvira y decide entregar ésta a Don Egas. Esa noche, cuando el Duque acude a verla, ella le manda un papel contándole su desventura, pero él no puede leerlo en la oscuridad, y sólo encuentra «en una esquina una cruz con una lámpara encendida delante». Al acercarse, oye una triste voz que narra la historia de los cuatro hermanos y advierte al Duque sobre las intenciones del Rey:

VOZ. (*Dentro*).
Del buen duque de Viseo,
Mancebo fuerte y gallardo,
Tiene mil quejas el Rey,
Con ser su primo y cuñado.
Guárdate, Duque inocente,
Guárdate, Abel desdichado;
Que malas informaciones
Ensangrientan nobles manos.
VISEO. ¿Que me guarde yo? ¿Por qué?
¿Por qué he de guardarme, estando
Inocente como estoy?
(III, p. 439)

Como otros héroes trágicos, el Duque de Viseo considera la inocencia la mayor prerrogativa y desatiende la advertencia, pues no es culpable –igual hizo el Caballero de Olmedo confiado en la gratitud que le debía Don Rodrigo–; pero un nuevo suceso extraordinario vuelve a ponerle sobre aviso:

EL DUQUE DE GUIMARANS, *difunto, con manto blanco y la cruz de la órden de Cristo pasa por delante del* DUQUE DE VISEO.

GUIMARANS. Duque...
VISEO. ¡Ay cielos soberanos!
GUIMARANS. Duque...
VISEO. ¡Qué es esto que veo!
GUIMARANS. Duque...
VISEO. Todo estoy temblando.
GUIMARANS. Guárdate del Rey.
VISEO. ¿Qué dices?
GUIMARANS. Que te guardes. (*Desaparécese*)

VISEO. ¡Cielo santo,
Dad favor a un inocente!

(*Cae, puesta la mano en la espada, la media defuera*)
(III, pp. 439-440)

Pero cuando Don Carlos lo busca por orden del Rey, su honor y su lealtad son más fuertes que el temor y acude a la cita. El Rey lo espera para darle muerte por traidor, y al negarse sus cortesanos a hacerlo por no encontrarlo culpado, lo atraviesa él mismo con su daga. Llega la Reina con Doña Elvira, y ésta insiste en ver el cuerpo. El Rey lo muestra luego a todos como escarmiento, igual que hizo con el de Guimaráns, pero nadie osa criticar su crueldad o señalar la injusticia:

Descubren al DUQUE, *sangriento, y en una almohada la corona y el cetro; y en otra doña* ELVIRA, *con la mano en la mejilla.*

(...)

REY. Este ejemplo, caballeros,
Os toca a todos: mirad
Allí la corona y cetro,
Pero despertad á Elvira
De aquel desmayo.
DON LEONARDO. No creo
Que volverá del desmayo,
Porque es el postrero sueño.
REY. ¿Es muerta Elvira?
DON LUIS. Y tan fría,
Que ya no hay señal de aliento.
REY. ¿Matóse?
DON LEONARDO. No se mató.
REY. Pues ¿qué ha sido?
DON LEONARDO. Amor inmenso.
(III, p. 442)

Los acontecimientos se precipitan. Brito, acompañante del Duque, mata a Don Egas y es asesinado después por la guarda.[9] Es el momento de la *anagnórisis* del Rey, cuando ya es demasiado tarde:

---

[9] Este es otro punto de conexión con *El Caballero de Olmedo*, donde también la intervención del gracioso acaba convirtiéndose en una inusitada defensa –en un personaje de sus características– de su amo. Ignorantes del asesinato del Caballero, cuando el padre de Inés había dado ya su consentimiento para la boda, irrumpe Tello pidiendo justicia y cuenta cómo «envuelto en su sangre veo / a don Alonso espirando». Como el Coquín de *El médico de su honra* (Calderón), o Batín (*El castigo sin venganza*, Lope), o Juanete (*El pintor de su deshonra*, Calderón), el gracioso acaba, en la tragedia, implicándose en el conflicto. Si Tello había sido cómplice en los amoríos y la burla de su amo, ahora se convierte en portavoz del dolor de los padres del Caballero, en representante de una clase social que no es la suya. Y si al ver desangrarse a su señor pidió que le dieran también muerte –revelando un desacostumbrado valor: «¡Traidores, villanos, perros, / volved, volved a matarme» (III, vv. 2491-2492) (Rico 1991)–, ahora muestra su

REY. ¡Valiente escudero y noble!
Háganle un honroso entierro.
¡Válame Dios! ¿Si don Egas
En estas cosas me ha puesto,
Pues Dios le castiga ansí?
DON LEONARDO. Si como prudente y cuerdo
Nos quieres oir, sabrás
Que este traidor lisonjero
Te ha puesto en tantas desdichas.
(III, p. 442)

El Rey consiente entonces lo que antes había negado, que el amor del Duque de Viseo y Doña Elvira se realice, después de la muerte:

REY. Sí; mas no tienen remedio.
A doña Elvira y al Duque,
Que en la vida no pudieron,
Muertos los junte un sepulcro,
Para que se gocen muertos.
(III, p. 442)

Pero el Duque de Viseo, como Don Alonso (*El Caballero de Olmedo*), podía haber evitado la muerte. No en vano reciben varias advertencias –naturales y sobrenaturales– acerca del destino que les aguarda.[10] Y que no merecen. Ambos sucumben ante personajes de

---

valentía al pedir justicia al Rey y denunciar a los traidores, a los que pudo ver a la luz de la luna: Don Rodrigo y Don Fernando. En su papel de *deus ex machina*, el Rey ordena prenderlos y decapitarlos públicamente, al tiempo que Inés solicita entrar en un convento: «Lo que de burlas te dije, / señor, de veras te ruego» (III, vv. 2714-2715), su hermana Leonor pierde a su pretendiente –Don Fernando– y Don Pedro se queda sin herederos. La justicia poética, una vez más, se cumple.

[10] Sueños y presentimientos (II, vv. 1745-1810) advierten a Don Alonso del destino fatal de sus amores, pero no les da crédito. Por si éstos no fueran suficientes, comienzan después los avisos sobrenaturales. Una sombra le sale al paso y le asegura ser Don Alonso, pero él no lo cree:

ALONSO. (...)
Todas son cosas que finge
la fuerza de la tristeza,
la imaginación de un triste.
¿Qué me quieres, pensamiento,
que con mi sombra me afliges?
Mira que temer sin causa
es de sujetos humildes.
(III, vv. 2270-2276)

Asocia el hecho con las advertencias de Fabia de que no viaje solo de noche porque la envidia lo sigue, pero ahuyenta sus temores pensando que Don Rodrigo –el desdeñado pretendiente de su amada Inés– ya no puede ser su enemigo, «pues hoy la vida me debe».

Pero los razonamientos del Caballero son erróneos, y el espectador asiste impotente a su camino hacia la propia destrucción. Desoye a la sombra porque es impropio de su sangre sentir miedo, y porque supone en Don Rodrigo, a quien apenas conoce, unas determinadas normas de conducta de acuerdo con su clase social.

Todavía le queda una oportunidad de volver atrás; un labrador le sale al paso cantando la popular [illegible]ela que narra la muerte del Caballero de Olmedo:

inferior talla humana –aunque los igualen (Don Rodrigo) o superen (el Rey) en nobleza–. Pero como todos los héroes de la tragedia española del Siglo de Oro –independientemente de que el suceso sea histórico o no– poseen la clave de su propia suerte y pueden elegir. La disyuntiva es tremendamente delicada. De un lado de la balanza el honor, del otro la vida. Se-

---

LABRADOR. Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

ALONSO. ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estais informando?
Volver atrás, ¿cómo puedo?
Invención de Fabia es
que quiere, a ruego de Inés,
hacer que no vaya a Olmedo.

LABRADOR. Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

(III, vv. 2371-2389)

Pero nada puede hacer cambiar de opinión a Don Alonso. ¿Qué pensarán de él si vuelve? Sin duda lo tacharán de cobarde y perderá toda la admiración ganada en la lidia. Por eso ni el mismo cielo puede hacerle desistir. Entre dar crédito a sus avisos y quedar humillado ante los hombres o confiar en su código caballeresco y mantener su honor avanzando hacia Olmedo, la elección parece clara. Ni los sueños, ni la visión de un jilguero destrozado por un azor, ni los consejos de Fabia, ni los ruegos de Inés, ni las advertencias de Tello, ni la aparición de una sombra misteriosa, ni sus propios temores –»Lo que jamás he temido, / que es algún recelo o miedo, / llevo caminando a Olmedo» (III, vv. 2341-2343)–, ni el canto premonitorio de un labrador cuya aparición es tan sorprendente como la de la sombra, son suficientes para inducirle a regresar:

LABRADOR. (...)
Si os importa, yo cumplí
con deciros la canción.
Volved atrás; no paseis
deste arroyo.

ALONSO. En mi nobleza
fuera ese temor bajeza.

LABRADOR. Muy necio valor teneis.
Volved, volved a Medina.

(...)

ALONSO. ¡Qué de sombras finge el miedo!
¡Qué de engaños imagina!

(...)

¿Muerto yo? Pero es canción
que por algún hombre hicieron
de Olmedo y los de Medina
en este camino han muerto.
A la mitad dél estoy.
¿Qué han de decir si me vuelvo?

(III, vv. 2404-2423)

guir viviendo supondría probablemente poder realizar ese amor correspondido –Inés, Doña Elvira– que espera al otro lado del camino. Pero una vida sin honor no es tal. Dar la vuelta (Don Alonso) o huir (el Duque de Viseo) sería aceptar el miedo, ahogar el valor en favor de la... ¿cordura? Pero ¿qué es la «cordura»? ¿Conservar una vida indigna o entregarla en aras de la fama? Por eso Don Alonso no retrocede, y el de Viseo responde a la llamada del Rey. Ni siquiera un labrador venido del Más Allá ni el propio Duque de Guimaráns salido de su tumba pueden detenerlos. Permanecer en la colectividad, aunque sea en el recuerdo, exige siempre el sacrificio personal y pasional. Y ello lo comprendieron y lo ilustraron muy bien los dramaturgos españoles auroseculares.

Más parece tragedia del XVI que del XVII, a juzgar por la figura del Rey tirano y cruel que se deja influir por consejeros envidiosos, por el gusto senequista que lleva a mostrar en escena los cadáveres y por la aparición del difunto Duque de Guimaráns. También hay canciones premonitorias y el amor no como tema central aunque sí como mar de fondo responsable, en última instancia, de los acontecimientos, pues la ruptura del compromiso entre Doña Inés y Don Egas causa la ruina de Guimaráns y sus hermanos, y aunque el Rey mate al de Viseo por envidia y temor de que le quite el trono, ya que el pueblo lo estima, también se insinúa su posible amor hacia Doña Elvira.[11] Así pues, aun en una tragedia de corte político como ésta, el amor –considerado tradicionalmente como tema impropio de la tragedia– puede jugar un importante papel como móvil oculto de los hechos y, por tanto, como motor trágico.

Sin embargo, existen diferencias esenciales en cuanto a objetivos y resultado entre los trágicos del XVI y los del XVII. Los primeros fracasaron en su empeño de, perdido el favor real, intentar conquistar el del público a través de un teatro que no era un mero ejercicio dramático sino también una plataforma desde la que concienciar a un espectador que no lo deseaba de una serie de «fallos» en la estructura política y social de su tiempo. Pero no supieron acertar formal ni sustantivamente, porque el modelo elegido, a fuerza de repetitivo, des-

---

Los razonamientos de Don Alonso continúan siendo erróneos porque se niega a creer las evidencias: un cúmulo de sucesos extraordinarios han intentado impedir su partida pero, como el albedrío es libre, sólo al caballero cabe la última palabra y, entre Medina y Olmedo, entre el amor y la muerte, decide continuar por temor a las habladurías. Como los personajes de las tragedias amorosas, Don Alonso peca de arrogancia y de excesiva fidelidad a un código que le garantiza la opinión pero no la vida, la cual debería conservar a toda costa para poder entregársela a Inés. Y como los toros que mató aquella tarde en Medina, muere Don Alonso:

RODRIGO. Yo vengo a matar; no vengo
a desafíos, que entonces
te matara cuerpo a cuerpo.
(III, vv. 2455-2457)

[11] VISEO. (...)
¡Ay de mi corta ventura,
Brito, si el Rey me halla aquí!
Y ¡ay, Brito, triste de mí,
Si el Rey quitarme procura
Todo mi bien! que la adora,
Y de su loca afición
Nace la persecución
Que estoy padeciendo ahora.
(III, p. 438)

mesurado y truculento, lejos de interesar, aburría con largos monólogos que no conducían a ninguna parte y golpes de efecto espectaculares que cada vez lo eran menos; el horror se convirtió en habitual y la moralización en moraleja. Demasiado preocupados por mostrar lo más explícitamente posible –para evitar confusiones– los desmanes de la corte, enfocaron su teatro desde la perspectiva del intelectual desengañado que ha ayudado a configurar el sistema y, sin embargo, ha quedado al margen de éste, pudiendo, desde la obligada distancia, advertir sus errores. Errores que denunciarán sin escrúpulos –reyes crueles o ignorantes de lo que ocurre a su alrededor, príncipes tiranos, cortesanos intrigantes y ambiciosos, heroínas malvadas... constituyen el elenco más genuino– ante un público que no desea que lo desengañen sino, precisamente, que lo engañen, que le muestren que la segregación racial producto de la ansiada unificación religiosa ha servido para algo, ha revitalizado una sociedad que ahora se esfuerza por autoconvencerse de que está curada y en el teatro busca evasión y comunión y no reproches o advertencias.[12]

Lope de Vega, en cambio, sí supo advertir, comprender y aprovechar la demanda popular. De ahí su triunfo, de haber sabido hacer algo tan difícil –y se puede tachar al Fénix de muchas cosas pero no de inconsciente– como es un teatro de calidad estética que atendiera y satisfaciera a la vez los gustos de un público en el que no siempre predominaban los intelectuales, al que se alimentaba de ideales aristocráticos que ahuyentaran toda sombra de rebeldía. Talento supeditado al apoyo de mecenas, debía proponer un teatro que dejara contentos a propios y extraños, como buen dramaturgo integrado, y no apartado –a diferencia de los autores del XVI– del canon dominante. Semejante contexto envolverá a Calderón, sólo que los tiempos, como tantas veces dijo Lope, habían cambiado, y tras la sonrisa calderoniana se ocultará, en ocasiones, la mueca del desencanto, del nihilismo más barroco e inquietante.

En *El Duque de Viseo*, situada en Portugal pero orientada hacia españoles, Lope recoge el testigo de los autores renacentistas, y pretende, como aquellos, que el público comparta espiritualmente la tragicidad del tema, para lo cual se emplean dos vías de canalización de lo trágico: lo sobrenatural –en sus dos vertientes, religiosa y fantástica– y lo doloroso –para purificar al receptor y despertar su piedad–. La religiosidad griega a la que surge unida la tragedia será sustituida en España por la mentalidad cristiana. Pero formalmente, seres sobrenaturales, dioses o espíritus intentarán impresionar al espectador y, siguiendo la línea medieval que legitimaba el empleo dramático de figuras morales o alegóricas, aparecerán éstas en las tragedias del XVI y en algunas del XVII –como la que estudiamos– para acon-

---

12 Gran parte de los escritores que intentaron hacer tragedia, pertenecieron a una clase intelectual en la que era frecuentísimo hallar cristianos nuevos. El desprecio profundo de la gran masa altiva y analfabeta (la de los cristianos viejos), el virulento ataque contra los príncipes tiranos (en un momento en que reinaba en españa Felipe II, que encarnaba el triunfo de la política de positiva segregación lanzada en tiempos de los Reyes Católicos), la inestabilidad espiritual de buena parte de los personajes de este teatro, todo ello habla de manera sugerente de un teatro separado del pueblo y condenado a perecer tan pronto como los ideales de la gran masa (sentimiento religioso, sentimiento monárquico y sentimiento del honor) triunfasen en un teatro conformista como el de Lope de Vega. Añadamos a esto que el teatro de colegio es, en la práctica, teatro de colegio de jesuitas. Y es ya bien sabido que la Compañía de Jesús empezó su actividad aceptando en su seno a los individuos de cualquier origen, cristianos viejos o nuevos, sin exigir prueba alguna de limpieza de sangre. Más tarde cambió de actitud empujada por las circunstancias.
Alfredo Hermenegildo (1973: 401-402).

sejar, instigar o hacerse portavoz de la desgracia del héroe, o incluso para solucionar dificultades escénicas a modo del *deus ex machina* antiguo. El segundo camino, lo doloroso, orientado a conmover y generar piedad, puede adquirir proporciones desmesuradas que lleguen a causar horror en el público: sueños premonitorios, agüeros y conjuros –con claros antecedentes en el teatro senequista e italiano–, venenos, mentiras, envidias, ambición, tremendismo... fueron los medios más frecuentes para atemorizar al público y provocar en él la catarsis moralizante deseada.

Pero si Aristóteles es el modelo teórico, Séneca, autor-puente entre el estagirita y Lope, se convertirá en el modelo pragmático de la tragedia del XVI. Sus tragedias eran protagonizadas por personajes de rango elevado, de ahí el origen del carácter aristocrático de la tragedia italiana y francesa renacentista. La tragedia debía mostrar la ruina total de una familia, por eso los escenarios se llenaron de cadáveres, tanto en los textos de Giraldi Cinthio como en los de los trágicos españoles.[13] Todo ello lo había recuperado la Edad Media y heredado el Renacimiento: la tragedia muestra las miserias que se esconden bajo la púrpura y advierte de la inestabilidad de la prosperidad humana y de que lo único cierto es la incertidumbre de la fortuna. Las obras de Séneca son *exempla* menos para analizar caracteres que para presentar, a través de situaciones ejemplares, estados de crisis donde el alma humana se descubre. Puesto que se trata de situaciones ejemplares se recurre a personajes conocidos que pertenecen al acervo común mítico o histórico, y ello pasará a la tragedia española, muchos de cuyos protagonistas eran conocidos por los espectadores o, como en el caso que nos ocupa, formaban parte de la historia.

El destino, el *fatum* o la fortuna es el hilo primordial del desarrollo de los mitos escogidos por Séneca. Este determinismo se pierde en la tragedia española de los siglos XVI y XVII por los propios condicionamientos ideológicos de la sociedad en que se desarrolla; se distingue ahora entre fatalismo y providencia. Los protagonistas no se sienten víctimas de un destino ciego sino responsables de sus actos, y el castigo que reciben no es fruto de un hado adverso sino de la voluntad moralizadora del dramaturgo, que pretende dar ejemplo y conmover para impedir la imitación de los crueles hechos que ha descrito. En la tragedia española, sobre todo en la del XVII, los personajes no es que tengan la impresión, es que son libres; libres para decidir, para actuar, y para acertar o equivocarse; aunque sientan a veces que

[13] Séneca manifiesta además un hondo odio hacia el poder y la realeza, que muestra ligada al crimen, pero más que un mensaje político concreto, hay reacciones y comportamientos ejemplares para sus contemporáneos. Quizá tuviera una motivación vital, pues algunas alusiones (*Tiestes*, v. 246 y ss.) hacen suponer que escribe tras el reinado de Calígula. Similar a la de nuestros trágicos renacentistas, que entendieron la tragedia como un pálido reflejo del mundo circundante, mucho más terrible que el reflejado, con todos sus horrores, en el teatro, en el cual la figura real (cruel, tirana...), adquiere tintes muy distintos a los que tendrá en el XVII –como muestra *El Duque de Viseo*–. El conflicto entre la libertad humana y la responsabilidad que aparecía en la tragedia griega es retomado con un acento nuevo: estoico. Para los griegos, la culpa era objetiva; con Séneca, la novedad será la subjetivización de la culpa: la ignorancia –como en el caso de Edipo– no será motivo suficiente para eludir responsabilidades. Se duda, además, de la ayuda de la divinidad o incluso de la propia existencia de los dioses, se busca el término medio o se siente la muerte como liberación. El problema del mal es un aspecto del problema del conocimiento, pero hay seres que su misma naturaleza hace ciegos al bien, cuya voluntad no aclara la razón; poseen una potencia divina en la que está su propia fatalidad. Esta idea, fuera del contexto estoico, contribuirá a forjar los caracteres monstruosos que pueblan las tragedias del XVI. Subyace un pesimismo profundo. A la fatalidad del crimen Séneca sólo opone el epicureísmo del coro: la felicidad se halla en el repliegue en sí mismo, en el rechazo del heroísmo, en la renuncia a la grandeza.

existe un destino que los empuja, el libre albedrío tendrá la última palabra; en cualquier caso, sufrirán las consecuencias de su acción, y con mayor rigor en la tragedia del XVI, que no deja nada al azar y donde un crimen, puesto que de dar ejemplo se trata, no puede quedar impune. Ahora bien, Lope recibe influencias formales, pero no comulga con la ideología y severidad de estas tragedias. En *El Duque de Viseo* es el propio Rey el personaje que mayores errores comete, agravados por el hecho de la inevitable repercusión social que tendrán sobre su reino y en particular sobre quienes gravitan a su alrededor. Sin embargo, por encima de todo es el soberano, y ninguno de sus súbditos pretende poner en cuestión su valía. La única solución posible pertenece al recién inaugurado siglo XVII: la *anagnórisis*, el arrepentimiento cuando ya los hechos se han consumado y el reconocimiento del error; entonces advierte la verdadera intriga cortesana y permite a Elvira y el Duque de Viseo lo que en vida les había negado: la posibilidad de estar juntos; esta vez, para siempre.

La influencia de Séneca se deja sentir también en la composición de la tragedia. «La estructura aristotélica es alterada profundamente en la tragedia senequista, italiana y española del siglo XVI.»[14] En ellas el lance patético, el espectáculo para producir temor y compasión es más importante que la fábula, a diferencia de lo que había dicho Aristóteles, que consideraba la fábula como el principio y el alma de la tragedia, seguida de los caracteres, y valoraba más la acción que la espectacularidad con que se llevara ésta a escena.[15] Sin embargo, la relación se invierte en la tragedia senequista y, en consecuencia, en los modelos que inspira, esto es, el italiano y el español del siglo XVI, que en el horror visualizado cifran la dimensión trágica, pero será recuperada por la tragedia del XVII, la cual, si bien no exenta de elementos senequistas heredados de sus predecesores, convertirá de nuevo la fábula en núcleo trágico.[16]

Si la tragedia renacentista utiliza como plataforma ideológica el lance patético, la tragedia barroca potencia los recursos textuales, tales como el soliloquio, el aparte, el equí-

[14] Alfredo Hermenegildo (1983: 90).

[15] Cf. Aristóteles, Horacio, Boileau (1982: 71).

La fábula se divide en tres partes: peripecia, reconocimiento y lance patético; este último «es una acción que hace morir o sufrir, como las muertes en escena, los dolores vivísimos, las heridas y demás cosas de este tipo.» (p. 79) La tragedia pretende conmover e impresionar, pero no todos los medios para lograrlo poseen idéntica calidad:

> el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa; que es lo que sufriría alguien oyendo la fábula de Edipo. Pero el producir esto por medio de espectáculo es menos artístico y necesita desembolso. (p. 83)

Horror, temor y compasión deben producir la catarsis predicada por Aristóteles y, por tanto, la purgación del espectador de tales emociones. En otro lugar se dice:

> el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores. (p. 72)
>
> Los trágicos del Renacimiento español han modificado la tensión trágica en el centro de la obra, dejándose llevar por la preocupación de complicar la intriga *para despertar el interés absoluto en el espectador*. Y al darse cuenta de que la envergadura trágica de la obra ha sido disminuida, de que su centro de gravedad ha sido desplazado, se ven obligados a asegurar el efecto trágico aumentando desmesuradamente los horrores en los finales de las distintas acciones. Lupercio Leonardo de Argensola, en la Loa de su *Alejandra*, dice claramente, y su obra será la mejor prueba de ello, que en la tragedia todo ha de ser llanto, muertes, guerras, envidias, inclemencias y rigores.

Alfredo Hermenegildo (1973: 44). El subrayado es nuestro.

voco, la casualidad... y favorece lo implícito para conseguir un suspense basado no en qué sucederá, desde luego, sino en cómo sucederá lo que se espera sea comedia o tragedia, y sin perder de vista las posibles y continuas referencias históricas. Esto no significa que la herencia senequista se extinga con la tragedia del XVI. Que Calderón prescriba mostrar el cadáver de Dª. Mencía (*El médico de su honra*) tras la injusta sangría decretada por un marido que ha llegado al asesinato para salvaguardar su honra, o Lope de Federico y Casandra (*El castigo sin venganza*), probablemente no provocaba menor impresión que los cuerpos sin vida de los protagonistas renacentistas, solo que Calderón o Lope muestran el hecho consumado, lo cual es más impactante que si lo contempláramos en escena, al sentir que nada puede hacerse para evitarlo.[17]

En cambio, obsesionados por la trascendencia de su mensaje, los trágicos renacentistas pretendieron que el espectador la comprendiera y le diera la misma importancia que ellos le daban; así, idealizaron a los receptores de sus obras pensando que la verdad de lo que se comunicaba era tan evidente que nadie podría sino secundarla. Como respuesta a esta confianza en la razón recibieron la incomprensión de un público que se sentía atacado ideológicamente al contemplar en escena reyes tiranos y cortesanos intrigantes que lo único que transmitían era una inseguridad patente en el sistema de valores en el que el pueblo se miraba como en un espejo y al que necesitaba aferrarse para encontrar justificación a los acontecimientos históricos que no decían mucho en favor del país. La avalancha de horrores en lugar de aproximar distanciaba y en vez de interesar aburría a fuerza de repetirse y de ser demasiado explícita, con lo cual no dejaba sitio a la imaginación o a la reflexión. El público miraba pero no veía, oía pero no escuchaba. El resultado fue el rechazo del modelo propuesto y, en consecuencia, del género elegido. Los trágicos debieron sucumbir a la evidencia o renegar del éxito de Lope, cuyo tino respecto a los gustos populares era innegable pese a los defectos que pudieran achacársele. Por eso éste concluye una tragedia como *El Duque de Viseo*, de innegables raíces renacentistas con la *anagnórisis* del Rey y el apercibimiento del error, piedra de toque de un cambio futuro esperado y necesitado por sus leales vasallos, que dispondrán ahora de un soberano trasformado por el aprendizaje derivado de los acontecimientos y dispuesto a gobernar sabiamente.

Como precedentes de Lope, los trágicos filipinos son conscientes de esa «desobediencia» a las reglas y tratan de justificarla mediante el conocido argumento de que los tiempos cambian y con ellos las costumbres y las expresiones culturales. Comparten con el Fénix esa voluntad de crear una «tragedia española» que Lope, recogiendo el testigo renacentista,

---

[17] Así explica Karl Vossler la influencia senequista en el teatro español del siglo XVI:

> La tragedia estoica de Séneca ya no es imitada aquí, como en el Renacimiento europeo, solamente en tanto que estructura dramática, sino que es renovada y actualizada como un credo, llega a ser imperialismo espiritual y religión nacional común. Los autores dramáticos españoles, hacia el final del siglo XVI reconocieron en Séneca su compatriota de cuerpo y de alma. Entre algunos, como Cervantes, directamente influenciados por la escuela italiana, encontramos aquí y allá vestigios de la imitación exterior de algunas recetas de oficio características de Séneca, pero su espíritu es rápidamente asimilado e incorporado al catolicismo español con tal naturalidad que casi no queda la menor traza de imitación. Lo que llega a ser habitual ya no se imita.

Lope de Vega y su tiempo (1933: 239). Citado por Raymond R. MacCurdy (1964: 75-76). Traducimos del francés.

expresaría claramente en la dedicatoria de *El castigo sin venganza* (1631), «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 costumbres».[18] El intento duró apenas una década, es cierto, pero no olvidemos que Lope estuvo en Valencia y allí observa y aprende, y algunos de los integrantes de la nómina de los voluntariosos escritores de «tragedia de horror» nacen en aquella ciudad en donde el Fénix tuvo una experiencia decisiva para su formación teatral; perfeccione o cree –también hay polémica al respecto–, no parte de la nada. Por eso tiene razón Froldi (1989: 163) al afirmar que de la tragedia renacentista brotaron los gérmenes que fructificarían en el género triunfante, la comedia, o Canavaggio (1988) cuando le reconoce a esta tragedia el mérito de haber preparado, tal vez sin saberlo, el advenimiento de la Comedia Nueva. Se trata de tragedias-puente[19] –de lo cual sería buena muestra *El Duque de Viseo*–, que desempeñan la difícil labor de enlace entre la tradición naharresca y la Comedia Nueva, y quizá la paradoja que ha dado lugar a la negación de su existencia estribe en que ese tránsito hacia la comedia se realice, precisamente, a través de la tragedia que era, tengámoslo en cuenta, el género de mayor tradición y prestigio: «de entre todas las tradiciones teatrales, la de la tragedia (y el teatro culto, por extensión) era la que presentaba una mayor coherencia lógica y estructural, por lo que se convertía en «materia prima» de cualquier fórmula teatral que surgiera (como la de Tárrega). (...) esta adopción se hacía no tanto con una voluntad conservadora sino con la de superarla y dar lugar a una estructura nueva: la de la comedia propiamente dicha.»[20] La estructura trágica, por tanto, desempeñó un papel importante en la formación de la comedia.

> Así pues, las tragedias al estilo español que debemos al genio de Lope, tragedias intencionadamente definidas con arreglo a criterios accidentales, no se limitan a ratificar la frustración y superación de un género que los dramaturgos filipinos no supieron hacer triunfar. Confirman, dentro del ámbito que se les concede, la vitalidad y plasticidad de la comedia áurea, género polifónico en el que suman su voz al coro. Por fin, ilustran la permanente capacidad que tiene la categoría de lo trágico para amoldarse a esquemas sucesivos, sin tener que someterse a los cánones de un género normativo. Prueba de ello será, en breve fecha, la llamada tragedia calderoniana: tragedia controvertida en su definición y delimitación, pero reconocida hoy en día por todos los calderonistas, no tanto como plasmación «barroca» del género tragedia, sino como múltiple sistematización de lo esencial trágico.[21]

---

[18] Citado por Edwin S. Morby (1943: 191).

[19] Tal y como afirma Josep Lluís Sirera (1981: 86-87):

> nos encontramos ante tragedias-puente, que marcan la disolución del género, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, forzando hasta el límite su capacidad expresiva y abandonándolo a causa de sus mismos puntos débiles, fruto de lo inadecuado de los recursos empleados y no de la ligereza del autor o de su superficialidad ideológica: si hay algo de lo que no podemos acusar a Rey de Artieda o Virués es de haber trabajado poco sus obras.

[20] Ibidem (1981: 88-89).

[21] Jean Canavaggio (1988: 195).

De la misma opinión es Francisco Ruiz Ramón (1971: 117-118), que reconoce entre los méritos de los trágicos filipinos el haber dignificado la escena española haciendo un teatro de calidad que, si bien no supo acertar respecto a los gustos del público, sí lo hizo respecto al camino a seguir en la inevitable evolución dramática:

Esto no significa, sin embargo, que no haya elementos comunes. Pertenecientes ambos modelos a la tradición trágica y siendo uno anterior al otro, es evidente que las leyes de la herencia no pueden dejar de actuar. Así, si perviven recursos espectaculares de raigambre senequista, también otros, de indudable potencial dramático, serán rescatados y explotados en el XVII, tales como la relación de causa a efecto establecida entre la enunciación y el fatídico cumplimiento de las amenazas o de las profecías pronunciadas en escena, que adquieren un valor performativo no ignorado por el espectador pero sí por el personaje. O el amor como posible materia trágica, cuando hasta entonces el único tema era la historia. O el uso del monólogo como reflexión sobre la acción al estilo de *Los amantes* de Rey de Artieda. O el horror, que late lo mismo en la corte de Felipe II que en la de Felipe IV y, por extensión, en la sociedad española que gobiernan, a pesar de que la relación entre el poder y el tablado cambie y del intelectual marginado se pase al intelectual integrado que hace un teatro populista. Y es que Lope no se equivocaba. Los tiempos, las costumbres, los medios culturales cambian. El teatro cambia; en concepción y en forma, aunque el trasfondo no sea tan diferente: los horrores de una época contradictoria acostumbrada a la violencia cotidiana, expresada con mayor o menor truculencia, de manera más o menos subliminar, pero existente, a pesar suyo y nuestro, en las simas de la conciencia.[22]

Por lo tanto, no está tan alejada la tragedia de horror de la del siglo XVII que podamos reducirla a un mero intento breve y fracasado que no encontró continuadores. Si el modelo trágico renacentista no supo o no pudo conectar con el público, necesariamente debía ser superado para que el teatro pudiera seguir adelante en su natural evolución hacia otras formas con mejor fortuna. A diferencia de lo sucedido en Italia, donde una vez convertidas en constantes las improvisaciones de la *Commedia dell' Arte* perdieron interés pero no fueron sustituidas por propuestas nuevas, España, influida inicialmente por la labor escénica y escenográfica de los italianos que llegan a nuestro país, en vez de imitarla servilmente, fue capaz de asimilarla y crear un modelo de teatro propio y de éxito. Y para ello debió asimilar y superar también las tradiciones previas, tales como la renacentista, que ocupa, por otra parte, un período de transición, con las dificultades que esto entraña. No es un intento estéril; posee el valor de haber anticipado algunos elementos del posterior «teatro nacional» y haber contribuido a su nacimiento y desarrollo, sea por recuperación o por contraste y rechazo de

---

Lo que se venía incoando durante el período de transición en que este grupo de dramaturgos escribe su obra, ha triunfado plenamente. Ellos mismos, al romper con los clásicos, al buscar sus temas en la historia, al poner en circulación un lenguaje dramático más rico que el de las farsas y comedias, al dotar de mayor complejidad a la intriga, han favorecido la eclosión del nuevo teatro. Históricamente han cumplido una misión, nada despreciable, en la evolución de nuestro teatro. Han poblado los tablados de pasiones humanas –no importa si desmesuradas–, han aportado figuras heroicas –no importa si monstruosas–, han elevado la dignidad del arte dramático y, finalmente, han sabido independizarse del teatro culto y del teatro eclesiástico. El teatro ya no es un ejercicio retórico, ni un servicio seudorreligioso ni un botín de faranduleros. El teatro tiene en sí mismo su fin. Ha adquirido su mayoría de edad y, con ella, su libertad artística.

[22] Sobre el horror en el teatro áureo puede consultarse el artículo de Bruce Wardropper (1983: 223-235).

los mismos, y de haberse anticipado a Lope en ese cuestionamiento de los preceptos clásicos en aras de la renovación saludable y necesaria del arte.

Claro ejemplo de esa necesaria transición y de la conexión cultural entre dos naciones tan próximas pero tan diferentes como Portugal y España es la tragedia que nos ocupa, donde la historia portuguesa sirve de base para tratar problemas españoles, el rey tirano acaba, aunque tarde, arrepintiéndose, y cuestiones como la política, la justicia o el amor se convierten en temas trágicos fundamentales. A caballo entre la influencia quinientista y el nuevo modelo que él mismo está contribuyendo a forjar, Lope escribe una tragedia cuyo principal valor estriba, probablemente, en responder, como dijo en su Arte nuevo, a «la vil quimera de este monstruo cómico» y haberse convertido en «otro Minotauro de Pasife», de formas y procedimientos dramáticos renacentistas pero de ideología y planteamiento barrocos.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, Horacio, Boileau (1982): *Poéticas*. Ed. Aníbal González Pérez, Madrid: Editora Nacional.

CANAVAGGIO, Jean (1988): «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado». *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista*, V, Ed. Víctor García de la Concha, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 181-195.

FROLDI, Rinaldo (1989): «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 157-167.

HERMENEGILDO, Alfredo (1973): *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta.

—— (1977): «Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española». *Segismundo*, XIII, 1-2, nº 25-26, Madrid: CSIC, pp. 43-87.

—— (1983): «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror». *Criticón*, 23, pp. 89-109.

MORBY, Edwin S. (1943): «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI, pp. 185-209.

MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. (1968): *Cronología de las Comedias de Lope de Vega* (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica). Madrid: Gredos.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1971): *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, vol. I.

SIRERA, Josep Lluís (1981): «Los trágicos valencianos». *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 67-91.

VEGA CARPIO, Lope de (1609): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En: Orozco Díaz, Emilio. 1978. *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

—— (1910): *El Duque de Viseo*. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, tomo III.

VEGA CARPIO, Lope de (1991): *El Caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico, Madrid: Cátedra.

VOSSLER, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid. Citado por MacCurdy, Raymond R. 1964. «La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran». En *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la reinassance*, Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot ed., París: CNRS.

WARDROPPER, Bruce (1983): «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro». *Criticón*, 23, pp. 223-235.