

## Historia y mitos grecorromanos en la tragedia neoclásica española\*

Jesús-M.<sup>a</sup> NIETO IBÁÑEZ  
Universidad de León

Hoy a escuchar los trágicos acentos  
de Española Melpómene os convido,  
no disfrazada en peregrinos modos,  
pues desdeña extranjeros atavíos;  
Vestida sí de ropajes castellanos,  
se ven sencillez y austero estilo,  
altas ideas, nobles pensamientos...

(Vicente García de la Huerta,  
*Raquel*, vv. 21-27)

 NTRE LOS ÚLTIMOS dramaturgos originales del Barroco y los primeros dramas románticos coexiste una tragedia neoclásica, fruto de una nueva ideología, que se preocupa tanto por las reglas como por la finalidad política, moral y religiosa. Se trata de un teatro culto, «comprometido con el poder», apoyado y dirigido por la política oficial del momento, pero con una mínima proyección popular<sup>1</sup>. El intento de crear una tragedia original española, con una temática eminentemente nacional, no tuvo mucho éxito, ya que se limitó a la imitación de modelos «extranjeros», en especial franceses. Más que literatura de adaptación o de imitación, hay que hablar en muchos casos de traducción, sobre todo en el teatro. Pre-

\* Proyectos de Investigación BFF-2003-06547-Co3-02 y LE 59/04.

<sup>1</sup> Cf. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 253 ss. Son de consulta obligada asimismo las obras generales de J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, III, Madrid, Gredos, 1975, pp. 563-568 y 611-633, y la coordinada por G. Carnero, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, tomos 6 y 7, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 510 ss.

cisamente es a través de los originales franceses por donde entran en el drama español los temas y motivos de la Antigüedad grecorromana<sup>2</sup>.

En este período no nos vamos a encontrar ni con grandes dramaturgos ni con obras maestras, que en su mayor parte no se llegaron a representar, sino más bien con humanistas y eruditos y con romances épicos. Es sorprendente, no obstante, su número, aunque buena parte de estas obras son traducciones y adaptaciones de tragedias francesas de los siglos XVII y XVIII. Ahora bien, mientras los trágicos franceses se limitaron a los mismos personajes y motivos que los griegos, los españoles recurrieron a sus propios héroes nacionales sin olvidar los modelos antiguos. Ésta es la principal novedad y aportación del drama neoclásico, que supone en muchos aspectos y, cómo no en el empleo de la mitología, una vuelta al Renacimiento, habida cuenta de que fue entonces cuando se recuperó y sistematizó el rico tesoro del panteón antiguo.

La tragedia neoclásica se comporta de un modo poliforme a la hora de convertir en materia dramática una u otra temática. El mundo griego, el romano, el bíblico y el oriental siguen siendo temas clásicos en el teatro español, si bien ahora cobran un especial relieve los asuntos de la propia historia nacional. Con Agustín de Montiano y Luyando y su *Ataulfo* asistimos al comienzo de la dramatización de la historia nacional, al mismo nivel que podrían tener la historia o mitología clásicas<sup>3</sup>.

En este trabajo seguiremos esta doble perspectiva en el análisis de la producción trágica del siglo XVIII en los autores señalados, al menos en las obras a las que hemos podido tener acceso, que pertenecen a un nutrido grupo de dramaturgos considerados menores y que hasta hace bien poco apenas han sido tenidos en cuenta por la historiografía teatral del siglo XVIII: por una parte estudiaremos las obras específicas de tema mítico e histórico de la Antigüedad grecorromana y, por otra, aquéllas que, con diversos contenidos, incluyen alusiones y motivos del mundo clásico. Con el desarrollo de este trabajo veremos cómo esta clasificación es meramente

<sup>2</sup> Cf. F. Lafarga, «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de literatura española* 5 (1986-87) 219-230.

<sup>3</sup> Cf. J. A. Ríos Carratalá, «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en *La Ilustración española* (eds. A. Alberola y E. La Parra), Alicante, Diputación Provincial, 1986, pp. 189-196.

práctica y artificial, pues subyace una unidad de sentido y de objetivos en la utilización de la historia y de los mitos antiguos en unas y otras piezas teatrales. Y es que precisamente el término neoclásico significa una renovación a la par de lo grecorromano y de lo nacional.

#### I. TRAGEDIAS DE TEMÁTICA TOMADA DE LA HISTORIA Y DE LA MITOLOGÍA GRECORROMANAS

##### 1.1. Virginia de Agustín Montiano y Luyando<sup>4</sup>

En 1750 Montiano y Luyando publicó su *Discurso sobre las tragedias españolas*, acompañado de una tragedia propia, *Virginia*, con la que quería ofrecer un modelo del género teatral que, a su juicio, había alcanzado un gran desarrollo en la literatura española.

El contenido de esta pieza teatral pertenece a la historia de Roma, lo que obviamente favorece la aparición de motivos de la mitología y religión antiguas. El centro de la obra es la joven Virginia, enamorada de Icilio, un ex tribuno de la plebe, muerta a manos de su padre Lucio antes de permitir ser forzada por el decenviro Apio Claudio. Con su sacrificio el pueblo consigue la caída de los decenviros y con ello la restauración de la República y de la libertad, en el año 449 a. C.<sup>5</sup>

La heroína Virginia nos recuerda a Lucrecia, de la tragedia homónima de Nicolás Fernández de Moratín, cuya muerte también fue el origen de una revuelta en pro de la libertad. El contrapunto de esta mujer es Apio Claudio, que encarna la tan manida figura del tirano de esta tradición trágica.

La escena tiene lugar en el Foro, ante el templo de Pales. Las fiestas Palilias o Parilias se evocan varias veces en la pieza teatral, así como se impreca a la diosa Pales<sup>6</sup>. En el monólogo del comienzo de la tragedia Virginia habla elocuentemente de la diosa Pales y de su culto. A lo largo y ancho del drama se esparcen exclamaciones genéricas a los dioses y otras específicas, que rea-

<sup>4</sup> Hemos consultado la edición *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750.

<sup>5</sup> La temática era ya conocida en la literatura europea, incluida la española. Hans Sachs, Bernardo Accolti, Jean de Marlet o Juan de la Cueva marcan algunos de los hitos de esta tradición; cf. R. Fernández Cabezon, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando*, Valladolid, Diputación Provincial, 1989, pp. 150-151.

<sup>6</sup> Por ejemplo en el Acto III, escena 2.<sup>a</sup>, p. 182.

firman la religiosidad de los personajes de este drama<sup>7</sup>. En ocasiones la invocación es tan general y vaga que da la impresión de que los personajes son cristianos. Tal es el caso de las palabras de Virginia en el Acto V, escena 1.<sup>a</sup> (p. 233):

¿Para esto sumos sacrosantos Dioses  
me dejasteis salir de tantas lides?<sup>8</sup>

No faltan alusiones al destino y su impronta sobre los hechos humanos, de acuerdo con la mentalidad antigua. En boca de Publicio en el Acto IV, escena 8.<sup>a</sup> (p. 227)<sup>9</sup>,

si no lo impiden los adversos Hados,  
dadles favor, y a Claudio su castigo.

Hay, no obstante, otras referencias más concretas, como puede ser la mención a la fuente Lete, de la que bebían los muertos al llegar al Infierno para no acordarse de su vida terrestre. Allí está el tirano Apio Claudio, según Icilio:

Romanas, ya por nuestra victoria  
se declaró, y el opresor injusto  
en las sombrías márgenes del Lethe  
errante sombra sin descanso vaga<sup>10</sup>.

En las palabras de Icilio a Numitor oímos el nombre de Proteo y de Jano:

Yo, Numitor, siguiendo tu dictamen,  
procederé de forma, que su triunfo  
facilite el ardor de mis ventajas.  
Seré Proteo, de la forma mude,  
según los accidentes indicaren.

<sup>7</sup> Por ejemplo, se menciona a los dioses romanos del hogar y la familia en el Acto I, escena 1.<sup>a</sup>, vv. 12-13.

<sup>8</sup> Este tipo de expresiones es habitual en las tragedias españolas clásicas, sea cual sea el ambiente temático de la misma. Este «anacronismo» es detectable también, por ejemplo, en las tragedias *Necepsis* (Acto I, p. 63), sobre el rey Tetmosis del Bajo Egipto, de Cándido María Trigueros, y en *Vitting* (Acto I, escena 1.<sup>a</sup>, p. 2b), drama de este mismo autor que versa sobre la aniquilación de la dinastía Ming por los tártaros.

<sup>9</sup> Véase también el Acto I, escena 5.<sup>a</sup>, p. 150.

<sup>10</sup> Acto V, escena 7.<sup>a</sup>, p. 253.

Seré biforme Jano, que aproveche  
pasada culpa, con actual acierto<sup>11</sup>.

Para indicar el cambio y transformación Montiano se sirve de una comparación mítica con Proteo, ese dios marino que tenía la habilidad de metamorfosearse en cualquier animal u objeto que quisiera<sup>12</sup>, y de Jano, el dios de las dos caras opuestas.

### 1.2. *La Lira de Orfeo de Montiano y Luyando*<sup>13</sup>

En 1719 y 1742 se representó esta obra, calificada por su autor de «melodrama», aunque al final de la misma se dice que es una «ópera». A pesar de los problemas de definición del género de esta pieza, sin embargo se la suele considerar como una zarzuela mitológica, en la misma línea, por ejemplo, que *El laurel de Apolo* de Calderón de la Barca<sup>14</sup> o el *Juicio de Paris* y la *Harmonía de los insensibles* de Torres Villarroel ya en el siglo XVIII. Es una obra dramático-musical de orientación barroca, en su forma y contenido. El tema mítico es muy conocido<sup>15</sup>. El amor que une a Orfeo y Eurídice se ve atacado por el pastor Aristeo, que se siente atraído por Eurídice. Tratará de conquistarla en diversas ocasiones; en una de ellas, cuando aquélla trataba de huir de la persecución del pastor, fue picada por una víbora, que le produjo la muerte. Orfeo, desesperado, baja a los infiernos a rescatar a su amada. Gracias a su lira obtiene de Hades la vida de Eurídice, con la condición de no mirarla hasta llegar a la luz del sol. El ansia de Orfeo por ver a su esposa le lleva a infringir este precepto y, por tanto, a perder para siempre a Eurídice. Al final su lira se transforma en una lira de estrellas, que pasa a formar parte de una constelación. Las fuentes más conocidas de esta leyenda están en el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio y en las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>16</sup>,

<sup>11</sup> Acto II, escena 7.<sup>a</sup>, pp. 175-176.

<sup>12</sup> Cf. Verg. *georg.* IV 387 ss.; *Ov. met.* II 9; VIII 731; XI 221 ss.

<sup>13</sup> *La Lira de Orfeo. Melodrama para representar en el Regio teatro de esta capital de Palma, por los músicos de la Iglesia Cathedral en este año de 1742* (BNM T-24520).

<sup>14</sup> Cf. Fernández Cabezón, *op. cit.*, pp. 118-139.

<sup>15</sup> El mismo Montiano y Luyando compuso un poema de treinta y tres octavas sobre el mito de Eurídice y Orfeo, aunque el final es diferente al de la pieza musical. Aquí Orfeo acaba desesperado, tras regresar del Infierno sin su amada; cf. Fernández Cabezón, *op. cit.*, pp. 64-73.

<sup>16</sup> X 1-85.

junto con múltiples adaptaciones medievales y renacentistas en la literatura europea.

Montiano amplía y recrea el mito: Eurídice aparece en esta obra con una entidad mayor que en la mitología antigua, como una mujer honesta y comprensiva, y crea una historia de amor paralela en torno al pastor Aristeo. Clorinda será su enamorada desechada, hasta que al morir Eurídice consigue el premio a su fidelidad, pues Aristeo atiende a su amor. El amor y el deseo de la muerte, si no se obtiene lo primero, aún domina en esta obra como vestigio de la tradición del Siglo de Oro, así como en la pareja Bato y Floreta, que muy poco tienen que ver con el mito clásico.

Junto a Carón y Plutón aparecen personificados Amor e Himeneo. Este último aparecerá en escena cuando Amor, Cupido, haya vencido. Así le invocan los personajes: «Ven Himeneo, ven, ven Himeneo». Destacamos también el uso metafórico de Apolo, como representación del sol: «aun antes de mediar su curso Apolo»<sup>17</sup>. La identificación de Apolo con Helio, con el Sol, está testimoniada ya por la poesía griega, pero es sobre todo con la latina y con la tradición humanística cuando se convierte en algo bastante usual<sup>18</sup>.

Aunque la *Lira de Orfeo* se compuso en el siglo XVIII, su espíritu pertenece al XVII. La pervivencia de la mitología es aquí bastante superficial y con un sentido de recreación en el mismo mito, sin buscar un sentido transcendente y un significado nuevo, como ocurre en las tragedias neoclásicas que estamos comentando.

### 1.3. Habides de López de Ayala<sup>19</sup>

Esta tragedia, que no llegó a publicarse en el siglo XVIII, fue editada en 1974 por E. V. Coughlin. La temática es muy similar a la *Numancia destruida* de este mismo autor, a saber, el heroísmo de los primeros pobladores de España frente a invasores extranjeros. El mito seleccionado para ilustrar la idea de una España que vence y que renace sobre fuerzas hostiles es el de Gárgoris y Habis. El legendario rey de Tartesos arrojó a su nieto recién nacido Habis a las fieras por ser el fruto de la violación de su hija. Después

<sup>17</sup> Citado por Fernández Cabezón, *op. cit.*, p. 173.

<sup>18</sup> Vid. ejemplos en A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 81-82.

<sup>19</sup> Edición de E. V. Coughlin, Barcelona, Ediciones Hispam, 1974.

de una serie de avatares fabulosos el niño consigue salvarse y criarse entre las montañas, sin conocer su origen. Más tarde, el anciano Gárgoris reconocerá a Habis y lo nombrará rey. Su gobierno es recordado como el inicio de la civilización y pacificación, frente a las amenazas extranjeras, fundamentalmente fenicias, en España. Aunque la leyenda es de carácter local, sin embargo se la ha relacionado con la saga de Hércules, por la idéntica ubicación geográfica de algunos mitos de este último, como el de Gerión, el de las manzanas de las Hespérides, etc. La presencia del héroe griego en nuestras tierras es una constante en la literatura española, ya desde la *Estoria de Espanna* de Alfonso X El Sabio<sup>20</sup>. Ramón Sporcía Cusani en su obra *Abides o el pastor regio*, escrita en una fecha sin determinar durante el reinado de Carlos II, presenta a Hércules como el padre auténtico de Habis. Por otra parte, según la *Historia universal* de Pompeyo Trogo, transmitida en la *Epitomé* de Justino (XLIV 4), el bosque de los tartesios era el lugar desde donde los Titanes se alzaron contra Urano. Las tradiciones de Hércules y su relación geográfica con el sur peninsular<sup>21</sup> responden a la idea, que perdura en la memoria histórica de los españoles, de que los griegos estuvieron aquí con una finalidad civilizadora.

Ayala recrea el mito para escenificar en él el despotismo ilustrado de la época<sup>22</sup>. El autor dieciochesco complica la trama con la presencia de Belido y Méstor, generales fenicios, que buscan conseguir el dominio de la zona. Las tres fuerzas en conflicto, Habis y los montañeses, Córbulas y Cesarón, al frente de los tartesios, y los fenicios, se enfrentan en una serie de luchas y traiciones que acaban con la proclamación de Habis como nuevo rey, tras conocerse su origen noble. El protagonista, Habis, se presenta como un gran orador, como portavoz de un programa que exalta la libertad del hombre y la igualdad para todos, así como el reconocimiento y aceptación de un Dios supremo, al estilo de los racionalistas del siglo XVIII:

<sup>20</sup> Cf. A. Pérez Jiménez, «Reflejos del mito clásico en la literatura europea», *EClás* 102 (1992) 79-87.

<sup>21</sup> D. S. IV 18, 5; Sen. *Herc. f.* 235 ss.; *Herc. O.* 1240; Mela I 27; Plin. *nat.* III 4. La propia literatura española ofrecía antes versiones sobre esta historia: los *Nueve libros de las Havidas* de Jerónimo Arbolanche (Zaragoza, 1566), la obra citada de Ramón Sporcía Cusani y la *Historia general de España* del Padre Mariana, de 1592.

<sup>22</sup> Cf. Coughlin, *op. cit.*, pp. 15 ss.

mas protesto...  
 al brazo vengador del ser divino,  
 a ese ser justo que gobierna el orbe,  
 que conozco, que siento, que percibo  
 dentro en mi corazón, y que me anima<sup>23</sup>.

Carón, el anciano de las montañas de Tartesos que ha criado a Habis como a su hijo, defiende los derechos del individuo:

Independiente  
 he nacido, y lo soy. ¿Les da grandeza  
 ese orgulloso modo? En nuestros montes  
 los que son más humanos se aprecian<sup>24</sup>.

La defensa de la monarquía tampoco está ausente en este relato. Así lo leemos en boca del anciano Gárgoris, frente a Habis, que representa la nobleza y la independencia de su pueblo, y a Carón:

En sociedad vivimos  
 por defender el cetro mutuamente,  
 a mis pueblos vindica, y es asilo  
 de todos mis vasallos...  
 Mira que un rey no tiene más cariño  
 que el bien de sus vasallos<sup>25</sup>.

El patriotismo y el nacionalismo frente al ataque extranjero inspiran algunos versos de este drama:

Culpa es del imprudente que permite  
 en sus costas colonias de extranjeros<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> vv. 1172-1176.

<sup>24</sup> vv. 205-208.

<sup>25</sup> vv. 1061-1070.

<sup>26</sup> vv. 745-746. Según Coughlin, *op. cit.*, p. 31, estas palabras pueden interpretarse como una alusión a la conquista de Gibraltar por los ingleses, que había tenido lugar en ese siglo.

1.4. Agamenón vengado de Vicente García de la Huerta<sup>27</sup>

De este autor extremeño es una de las tragedias menos conocidas de la España setecentista, pero que encierra en sí un modelo de riqueza literaria y de adaptación del drama antiguo a realidades modernas. El tema está tomado de la *Electra* de Sófocles, pero no se limita a una mera traducción de aquélla o de sus imitadores franceses, Racine y Corneille, o españoles, como Fernán Pérez de Oliva. Según R. P. Sebold<sup>28</sup>, en esta obra se da perfectamente esa «connaturalización», de la que hablaba Tomás de Iriarte, es decir, una plena adaptación original<sup>29</sup>.

García de la Huerta es consciente de que va a recrear un tema muy conocido de la mitología griega, como es el de la venganza de Orestes contra su madre Clitemnestra y su padrastro Egisto por haber dado muerte previamente ambos a su padre Agamenón, y así lo expresa en la loa: «Elección premeditada y preferencia / ha sido, no penuria del ingenio». Las innovaciones son abundantes en la distribución de las escenas y de los diálogos<sup>30</sup>, aunque más interesantes son las divergencias respecto a las líneas argumentales de la trama, en las que se intenta actualizar el mito. Por ejemplo, en Sófocles la muerte de Orestes ha tenido lugar en un certamen hípico, mientras que en García de la Huerta lo ha sido en un torneo caballeresco. El autor español completa algunos puntos que el griego dejaba simplemente apuntados. Así, Fedra es la confidente de Electra, que en Sófocles no sólo no tenía nombre, sino que era un personaje colectivo, era el coro de mujeres. O el caso del compañero de Orestes, Píldes, que mientras en *Electra* no participaba en los diálogos, aquí tiene trece intervenciones y su participación en la matanza de Egisto y Clitemnestra es manifiesta: «Salen Orestes y Píldes con los puñales en las manos»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Hemos consultado la edición *Vicente García de la Huerta. Obras poéticas*, vol. II, Madrid, 1779. Existe, no obstante, una edición en la colección Austral de Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

<sup>28</sup> R. P. Sebold, «Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños* 44 (1988) 465-490.

<sup>29</sup> En el argumento García de la Huerta destaca al trágico Sófocles como su principal fuente: «Este asunto le han tratado los tres Poetas griegos. Pero se ha creído ser más regular la tragedia de Sophocles por muchas razones», p. 9.

<sup>30</sup> Cf. Sebold, *op. cit.*, pp. 469 ss.

<sup>31</sup> Texto citado por Sebold, *op. cit.*, p. 162.

El pedagogo de Orestes recibe también nombre, Cilenio, amén de un papel muy relevante en la acción, ya que es el sabio maestro que propone todo el plan al protagonista.

No obstante, donde mejor se percibe la mentalidad de la España del momento es en la consideración de Clitemnestra y de su *hamartía*. Se intenta disculpar a esta mujer de su homicidio traspasando a Egisto el grueso de la acción. La moral cristiana no permitía presentar en escena a una madre vengativa y cruel, por lo que el autor pone en su boca versos conmovedores como éstos:

Yo no sé qué pasión, no conocida  
antes de mí, en el pecho se despierta,  
que me mueve a dolor, cuando mil muertes  
antes le hubiera dado si pudiera  
... ..  
el pecho lastimado manifiesta  
el amor maternal. ¡Cuántos afectos  
mi corazón agitan y atormentan,  
contrarios entre sí! ¡Desventurada  
mujer, sólo nacida para penas!<sup>32</sup>

En la *Loa* también se incide en esta adaptación del drama griego a la moral cristiana, aunque en aquel caso se trataba de Orestes y su parricidio:

Pagana atrocidad, Griegas costumbres,  
si calzadas con cothurno Sophocleo,  
vestidas en lenguaje menos raro,  
aunque no menos noble, os ofrecemos.  
... ..  
Ni faltará en retorno, quien elogie  
nuestros más conocidos desaciertos,  
y que a pesar de la moral christiana  
a Orestes tenga de Héroes por modelo<sup>33</sup>.

En esta misma línea de moral cristiana se sitúan las numerosas exclamaciones dirigidas a los «Justos Cielos», que están diseminadas a lo largo de la obra<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Citado por Sebold, *op. cit.*, p. 480.

<sup>33</sup> pp. 10-11. La frase final de la tragedia resume la enseñanza de la misma en clave cristiana: «Que no hay maldad, que el cielo no castigue, / que no hay piedad, sin ser galardonada» (p. 91).

<sup>34</sup> pp. 16, 18, 27, etc.

El final del drama es más sangriento en García de la Huerta que en Sófocles, que sólo permitía imaginarse la escena del asesinato por los gritos que se oían entre bastidores. En *Agamenón vengado* se representa directamente la matanza y en ella participa incluso Electra al dar la primera puñalada a Egisto:

Valiente Agamenón, que entre los astros  
resides ya, recibe la malvada  
sangre de este alevosó sacrificio<sup>35</sup>.

Las aportaciones del autor español también son destacables desde el punto de vista de su utilización del arsenal mítico grecolatino. Añade algunas referencias que estaban ausentes de la obra sofoclea, como es el caso de la sacerdotisa de Hera, Io, que por ser objeto de los amores de Zeus acabó convertida en una ternera. Anduvo así errante por diversos lugares hasta que en Egipto recuperó su forma original y fue venerada como diosa<sup>36</sup>:

Aquel que miras, es el triste bosque,  
donde su forma natural perdiendo  
Io, bramó furiosa, hasta que el Nilo  
la vio cobrar su ser y honor primero<sup>37</sup>.

O el caso del pedagogo Cilenio, que señala a la Moira Átropos, la «Inflexible», como causante de la fingida muerte de Orestes, ya que, según la creencia popular, era ésta la que cortaba el hilo de la vida, mientras que Coloto sostenía el huso y Láquesis estiraba el hilo:

Pues quando ya la edad le daba fuerzas  
para tan grande hazaña, Atropos dura  
echó a su vida la fatal tijera<sup>38</sup>.

Creo que estos pocos ejemplos sirven ya para demostrar lo que hemos indicado en ésta y en otras producciones trágicas españolas, a saber, que no nos hallamos ante una traducción o una adaptación, sino ante una singular originalidad que ha convertido la *Electra* de Sófocles en otra obra distinta.

<sup>35</sup> Citado por Sebold, *op. cit.*, p. 484.

<sup>36</sup> La fuente puede haber sido, por ejemplo, A. *Supp.* 41 ss., 291 ss., 556 ss.; Ov. *met.* I 584 ss.; 725 ss.; Hyg. *fab.* 145.

<sup>37</sup> Jornada I.ª, p. 13.

<sup>38</sup> Jornada I.ª, p. 35.

### 1.5. Los Theseides de Cándido María Trigueros

En este proceso de lectura, asimilación y adaptación de obras de la Antigüedad griega es sin duda el clérigo sevillano Cándido María Trigueros el exponente más destacado, a pesar de que su producción literaria permanece en su mayor parte diseminada y manuscrita<sup>39</sup>. El conocimiento que Trigueros tenía del griego viene confirmado por las traducciones conservadas del *Idilio XIX* de Teócrito, las *Fábulas* de Conón, algunos pasajes de Plutarco, Eusebio, Juliano el Apóstata, o las pérdidas de Homero, *Edipo rey*, *Alcestris*, Píndaro, Safo y Anacreonte<sup>40</sup>.

La tragedia los *Theseides*<sup>41</sup> reproduce la versión francesa del Barón de Bielfeld sobre el original alemán, *Codrus*, escrito por J. F. von Cronegk, que narra la historia de Codro, el mítico rey de Atenas, que se entregó voluntariamente a la muerte a manos enemigas para salvar a su pueblo. La leyenda de este héroe de la familia de Teseo fue relatada por Valerio Máximo, entre sus ejemplos del amor a la patria por parte de los extranjeros<sup>42</sup>, posteriormente fue novelada por el francés Jean Graissé, y traducida al español por Domingo de Rueda entre 1763 y 1775. Luis Moncín compuso un drama con este argumento en 1781, *Quedar triunfante el rendido y vencido el vencedor. Codro el ateniense*<sup>43</sup>. Codro, que era hijo de Melanto y, por tanto, descendiente de Neleo, se afincó en Atenas tras ser expulsada su familia de Mesenia por la invasión de los Heraclidas. La mitología destaca el hecho de que sacrificó su vida para salvar al pueblo de Atenas. Los habitantes del Peloponeso, que estaban en guerra contra Atenas, recibieron un oráculo de Delfos, según el cual vencerían en la guerra sólo si no mataban al rey de Atenas. Sin embargo, Codro, enterado de la profecía, salió de la ciudad disfrazado de mendigo para que los enemigos lo mataran. Así se cumplía el oráculo y los peloponesios regresaban a su región sin obtener la victoria. Trigueros,

<sup>39</sup> El catálogo general de este autor ha sido realizado por F. Aguilar Piñal, «La obra ilustrada de D. Cándido María Trigueros», *Revista de Literatura* 34 (1968) 31-35.

<sup>40</sup> Cf. C. Hernando, *Helenismo e Ilustración (el griego en el siglo XVIII español)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp. 242-244.

<sup>41</sup> Existe una copia manuscrita de esta tragedia en el Instituto de Teatro de Barcelona, sign. 83.265, y en la Biblioteca Colombina de Sevilla, sign. 84-4-34, fols. 35-110.

<sup>42</sup> V 6, ext. 1.

<sup>43</sup> Cf. F. Aguilar Piñal, *Cándido María Trigueros: un escritor ilustrado*, Madrid, CSIC, 1987, p. 187.

siguiendo a Cronégk, centra la acción en aspectos secundarios de la trama mítica, en los amores de Filaida y Medonte. Elisenda, madre de Medonte, trata de convencer a su prometida Filaida para que se case con Codro y así continuar la sangre de los Teseides, ya que se cree que Medonte ha muerto. Cuando Filaida está dispuesta a aceptar esta unión por razones patrióticas, regresa Medonte. En ese momento se produce el ataque de los dorios, con Artandro a la cabeza. Este último apresa a Codro y se convierte en el rey de Atenas. En cambio, en reconocimiento por una antigua deuda, permite a Medonte que elija entre su madre, su amada y su rey. Medonte se ofrece él mismo para salvar a los demás, si bien entonces el pueblo se alza contra el tirano y la situación cambia radicalmente. Es evidente que el mito ha cambiado respecto al original griego y, sobre todo, se ha ampliado con otros motivos, en especial el amoroso. La aportación de Trigueros no es una mera traducción, sino que se permite suprimir, añadir y modificar varios aspectos de la leyenda.

Como hemos podido comprobar ya en López de Ayala, la utilización del mito antiguo sirve para hacer propaganda de la monarquía y también defender la libertad, representada en este caso por Codro. La frase de Horacio (*carm.* III 9, 2) que encabeza el texto es sintomática en este sentido: *Codrus pro patria non timidus mori:*

Adonde Codro reina en todos modos,  
vive la libertad, son libres todos.

... ..

Cuando un monarca como Codro piensa,  
nuestro primer tributo es el afecto<sup>44</sup>.

En el final del drama el pueblo se levanta contra el tirano y obtiene, gracias a la ayuda de los dioses, su victoria. El choque entre el tirano y sus súbditos es un tema recurrente de la Ilustración, que aquí se materializa en el enfrentamiento entre Codro y el peloponesio Artandro. Significativas son a este respecto las palabras de Medonte, cuando Codro está muriéndose y transmitiéndole el cetro real:

¡Reinar después de Vos! gloria tan grande  
queda para los dioses reservada;  
vuestra espontánea muerte nos liberta:  
el Ática, o gran rey, y sus Ciudades

<sup>44</sup> Versos citados por Aguilar Piñal, *Cándido...*, p. 188.

no tendrá otro señor, que las deidades.  
 Yo en mi patria estaré para servirla  
 no para gobernarla;  
 con un reposo eterno  
 pasaré aquí mis días  
 qual simple ciudadano,  
 contento con el premio de esta mano<sup>45</sup>.

El rey Codro es asesinado por el tirano Artandro, pero le sucede Medonte, que había escogido la lealtad a su rey frente a su amada y a su madre. Exaltación monárquica y lealtad política son los objetivos pedagógicos de este drama ilustrado.

#### 1.6. Ciane de Siracusa o Las Bacanales de Cándido María Trigueros

Esta tragedia, inédita y de la que tenemos tres manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>46</sup>, está tomada, como indica el propio autor, de los *Paralela minora* de Plutarco<sup>47</sup>. Por otra parte, el argumento de la misma guarda notables paralelismos con la historia de *Edipo rey* de Sófocles<sup>48</sup>. Esta es la temática del drama: Ciane, hija del rey de Siracusa Cianipo, ha sido violada por su padre, que no era consciente de lo que hacía por haberse embriagado en una fiesta de Baco. El incesto propicia el castigo de una peste sobre la ciudad. Poco a poco se va descubriendo al culpable de este hecho impío, sobre todo a través de la aya de Ciane, Ifansa. La solución es matar a Cianipo, autor de la deshonor de su hija y de la peste de la ciudad. Ciane decide acabar con su padre, aunque también resuelve matarse a sí misma. Para que el final no sea tan trágico, Ciane, moribunda, pide a Pergandro, su prometido, que se case con su aya Ifansa y que reine en Siracusa. Así se ha

<sup>45</sup> Acto V, escena última; citado por F. Sánchez Blanco, «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Teseidas*, o *el Codro* de Cándido María Trigueros», *Revista de Literatura* 48 (1986) 48.

<sup>46</sup> Ms. 16226, 17294 y 18072.

<sup>47</sup> En concreto del capítulo XIX, 310 b-c, en el que se compara esta leyenda griega con la violación de Medulina por su padre Aruntio en las Bacanales de Roma. La historia de Ciane, no obstante, es recogida también en D. S. IV 23, 4 y V 4, 2, y en *Ov. met.* V 409 ss.

<sup>48</sup> En palabras de Cándido María Trigueros, «acción es una, grande, digna y completa y substancialmente tiene las mismas circunstancias que el Edipo Rey de Sófocles»; citado por C. T. Pabón, «Cándido María Trigueros y su tragedia inédita *Ciane de Siracusa*», *Eclás* 16 (1972) 231.

vengado Dioniso del monarca de Siracusa y de su familia por haber despreciado al dios y al vino.

La historia es bastante conocida dentro de la saga mitológica de Dioniso. Tras el descubrimiento de la vid y en su intento de imponer sus delirantes y frenéticas ceremonias el dios se enfrenta con las autoridades de ciertas ciudades. Famoso es ya el caso de Penteo en Tebas, contado por Eurípides en sus *Bacantes* y de Licurgo en Tracia<sup>49</sup>, que guardan interesantes analogías con la historia del rey Cianipo de Siracusa. Trigueros ha innovado sobre la historia básica de Plutarco mediante la incorporación de dos personajes nuevos, los dos pretendientes de Ciane, Architas y Pergandro, y el papel asignado al coro de las seguidoras de Dioniso, las Bacantes<sup>50</sup>. El desenlace también es novedoso, ya que el final no encaja del todo con lo trágico de la trama. Son todos ellos elementos tragicómicos, que hacen pensar en modelos euripídeos, más que en los de Sófocles. Eurípides parece estar detrás de la conformación del personaje de Ciane, que adquiere niveles de heroísmo similares a los de Fedra o Medea. El autor convierte en protagonista trágico a una mujer que no lo era en la Grecia antigua, pero sirviéndose de unos modelos clásicos y conocidos. Esta originalidad, que es capaz de combinar motivos de diferentes tragedias griegas, es la base de este tipo de producción literaria de don Cándido María Trigueros, como ya hemos podido comprobar en los *Theseides*.

La finalidad de esta obra, como fruto de la Ilustración, es moralizante, tanto en el orden religioso como político. Con estos términos lo define el clérigo sevillano en la carta prólogo de 1767: «... la acción en esta tragedia es el descubrimiento y castigo de un delincuente condenado a muerte por un oráculo, en consecuencia de haber sido agresor de un delito enorme, que es causa de que perezca Siracusa». El coro de las mujeres de Baco apoya tal idea con estas palabras, que ponen fin a la pieza:

A respetar los dioses,  
mortales, aprendamos,  
a temer de su diestra  
los vengativos rayos,

<sup>49</sup> Hom., *Il.* VI 130 ss.; Nonn., *D.* XX 325 ss.

<sup>50</sup> Pabón, *op. cit.*, pp. 241-243, observa curiosas analogías entre el parlamento de este coro y el de los ancianos de *Edipo rey* de Sófocles.

a venerar sus aras  
y huir hasta la sombra de pecado<sup>51</sup>.

### 1.7. Otras tragedias originales y traducidas de Cándido María Trigueros

De este renombrado helenista se han perdido *Edipo rey*, «traducción del griego en rima libre», *Orestes*, «imitada del griego», *Alceste*, «tragedia original», *Hipólito* y *Polissena*<sup>52</sup>. Conservamos, no obstante, una traducción inédita de *Electra* de 1781, hecha sobre la versión francesa de Crébillon (1708), procedente del correspondiente texto de Sófocles<sup>53</sup>. Esta es la advertencia que al lector le hace el traductor español:

El horroroso asunto que se trata en esta tragedia es tan verdaderamente trágico que desde la mayor antigüedad fue puesto en el teatro. Atenas y Roma usaron de él, y no han dejado de hacer lo mismo Italia y Francia. Quizá fue la primera tragedia que vio España en su lengua, *La venganza de Agamenón*, que el Maestro Fernán Pérez de Oliva puso en excelente prosa, tomándole del original griego y que Don Vicente García de la Huerta puso en versos en nuestros días. La presente tragedia, que retiene varias cosas de la griega, es tomada, no obstante, de la francesa, pero se ha variado mucho, quitando de ella algunos personajes y escenas de amor que sólo pueden servir para enfriar tan grande asunto y para entorpecer el natural movimiento de la acción. De este modo queda toda movida, viva y enérgica; la peripecia y reconocimiento son más imprevistos y bien manejados que en ninguna de las anteriores, y el lenguaje que, al formar esta obra tenía muchos defectos de pureza y propiedad, queda ahora bastante limado y correcto, si no con toda la perfección de que es capaz<sup>54</sup>.

En 1778 Trigueros refundió la tragedia *Ifigenia en Áulide* del francés Racine (1674), que no hay que confundir con el *Sacrificio de Ifigenia* de Calderón de la Barca, que se atribuye también a Trigueros. La obra se conserva también manuscrita. Al final de la copia una mano con letra distinta anotó el siguiente comentario sobre el drama:

No se da tal ejemplo. Antes bien, manifiesta que, inexorable la Deidad, siempre quiso la sangre de Ifigenia por medio del sacrificio de Erifile, y que fue-

<sup>51</sup> Versos citados por Aguilar Piñal, *Cándido...*, p. 180.

<sup>52</sup> Cf. Aguilar Piñal, *Cándido...*, pp. 180-181.

<sup>53</sup> Tragedia. *La Electra. En cinco actos. Traducida del idioma francés al castellano en obsequio de la Señora María de la Bermeja, cómica española. Año 1781. Corregida por Dn. Cándido María Trigueros y representada por la dicha en Madrid, año 1788.*

<sup>54</sup> Texto citado por Aguilar Piñal, *Cándido...*, pp. 181-182.

ron inútiles los ruegos hasta que llegó a cumplirse. Lo que sí nos presenta, para que a la posteridad le sirvan de modelo, es un héroe díscolo e irreligioso, un sacerdote necio e hipócrita, un rey engañoso y cobarde, y una prostituta desechada. Tal es la bella doctrina e instrucción de las tragedias<sup>55</sup>.

## 2. TRAGEDIAS DE TEMÁTICA NACIONAL

### 2.1. *Ataulfo de Montiano y Luyando*

En el *Discurso II sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1753), Montiano y Luyando completa su demostración del desarrollo alcanzado por la tragedia en España con una obra de tema nacional. El asunto pertenece a una historia real, del año 415: Ataulfo, el primer rey visigodo, casado con Placidia, hermana del emperador Honorio, desea firmar la paz con Roma. La nobleza impide que se llegue a la paz y organiza una revuelta, con Sigerico y Rosmunda a la cabeza, contra el monarca. Vernulfo acaba con la vida de Ataulfo, aunque es Valia, un noble leal del anterior rey, el que castiga a los rebeldes y se convierte en el segundo monarca visigodo. Don Agustín se sirve de algunos de los momentos simbólicos de la historia española para así referirse al absolutismo borbónico y a las ambiciones de la aristocracia del momento.

Marte, es decir, la guerra, es quizá uno de los motivos más repetidos en esa vertiente alegórica y simbólica del mito, donde la imagen y su significado van cada uno por un lado, según las pautas marcadas en el Renacimiento y en el Barroco. Acto II, escena 2.<sup>a</sup> (p. 159), dice Sigerico<sup>56</sup>:

... cambiando a infame templo  
de la delicia el sitio donde Marte  
dictaba aquellos ásperos decretos,  
que cubrían de sangre el mar y tierra.

También pueden citarse dos casos en que Montiano hace uso de la Fama, personificada, no ya como un mito, sino como una alegoría erudita<sup>57</sup>. En el Acto II, escena 2.<sup>a</sup> (p. 149) dice Sigerico a Constancio<sup>58</sup>:

<sup>55</sup> Citado por Aguilar Piñal, *Cándido...*, p. 184.

<sup>56</sup> Cf. también Acto V, escena 2.<sup>a</sup>, p. 225.

<sup>57</sup> Véase, por ejemplo, este sentido en Hor. *carm.* II 2 y *Ov. met.* XII 43.

<sup>58</sup> Cf. también Acto III, escena 1.<sup>a</sup>, p. 172.

y en ti (pues si la Fama no me miente,  
su fino amante en otro tiempo fuiste)

Las Furias romanas, esos seres del mundo infernal identificados con las Eri-nias griegas, que simbolizan la venganza de un crimen, en especial, el parricidio, o, en general, el castigo o tortura procedente de ultratumba, son mencionadas también en este drama histórico<sup>59</sup>. Así lo manifiesta Aulo en el Acto IV, escena 7<sup>a</sup> (pp. 216-217):

Por mas que en daño nuestro se conjuren  
nuevas maldades, nuevas divisiones;  
del abismo las Furias concitadas,  
a delatar tan venturoso enlace;  
no tímido rezelo, que se rompa,  
ni que la edad su consistencia lime:  
solo el agudo filo de la muerte  
desunirá los cuerpos, no las almas,  
que assí se estrechan con eterno nudo.

Los visigodos al llegar a España profesaban la religión arriana, por lo que estas alusiones a la mitología clásica hay que entenderlas, como en la mayoría de estas obras, como un ingrediente erudito y en absoluto reflejo de algo vivo, al igual que otras alusiones históricas, geográficas, religiosas, etc., que han de situarse en consonancia con el interés cultural del autor y del público al que se dirigían estas tragedias neoclásicas.

## 2.2. Numancia destruida de Ignacio López de Ayala<sup>60</sup>

Esta obra, que llegó a ser muy popular, fue impresa en 1775 y representada en 1778. La temática, de sobra conocida, contribuía perfectamente a la creación de un espíritu nacional en el teatro. El componente épico, el sentido patriótico, el heroísmo, el amor a la libertad, etc. facilitaban el empleo de motivos tomados de la Antigüedad clásica, en concreto de su mitología. Las fuentes del evento histórico están, además de en dramaturgos españoles, como Cervantes o Rojas Zorrilla, en Apiano, Tito Livio, Floro, Valerio Máximo, entre otros autores que bien podía conocer este catedrático de poé-

<sup>59</sup> Sin duda es Verg. *Aen.* VI 571 y VII 324, el autor que más ha contribuido a dar el sentido infernal y trágico de estas divinidades.

<sup>60</sup> Edición de R. P. Sebold, Salamanca, 1971.

tica de los Reales Estudios de San Isidro<sup>61</sup>. Como en el caso de la tragedia mítica *Habides*, el sentido final es arengar a la unidad nacional frente a las divisiones internas y las hostilidades extranjeras.

El elemento mítico central es un oráculo de Hércules, dado en Cádiz, según el cual a los catorce años de la guerra numantina la ciudad quedaría libre si eligiese la espada y huyera de la esclavitud. La interpretación del sentido verdadero de la profecía es uno de los ingredientes originales de Ayala, al igual que los amores de la numantina Olvia y Yugurta y otros detalles de menor relieve para nuestro estudio. A juicio de R. P. Sebold, es aquí donde el autor consigue una de las perfecciones de la tragedia griega aristotélica, al combinar una historia conocida con algo inesperado, como es el oráculo heracleo<sup>62</sup>. He aquí la mención de este vaticinio en el Acto I, escena 1.<sup>a</sup>, vv. 28-34<sup>63</sup>:

Por esta causa, y viendo que los años  
que señaló por término a la guerra  
de Hércules el Oráculo sagrado,  
hoy cumplen; advirtiéndome que tu patria,  
aunque vence, perece entre lauros...

Este es en concreto el oráculo hercúleo que Dulcidio ha escuchado en Cádiz de un simulacro del héroe que lloraba mientras lo expresaba (vv. 179-187):

Por dejar sola a España, de la Europa  
a África separé ¡Oh afortunados  
españoles, si nadie os conociera!  
A Numancia imitad. Catorce años,  
por vivir libre de los hados, triunfa.  
Dulcidio, el Duero es sangre, el Tiber llanto,  
Roma luto y temor. De vuestra patria  
inmortal será el nombre, si en su pena  
la espada elige y huye de la cadena.

<sup>61</sup> El conocimiento de las lenguas clásicas por parte de López de Ayala viene confirmado por su traducción de los *Caracteres* de Teofrasto; cf. Hernando, *op. cit.*, pp. 435-436.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>63</sup> Cf. también vv. 159-162.

El verdadero sentido de la profecía de Hércules se reconoce al final de la pieza, cuando Escipión arroja una espada y una cadena a los numantinos, una vez que han visto frustradas todas sus esperanzas de salvación. Numancia opta por la espada, para quitarse así la vida, y rechaza la cadena, es decir, la esclavitud.

A este respecto hay que decir que, en efecto, Estrabón<sup>64</sup> habla de un templo de Hércules a doce millas al este de Gádira. Estaría situado en la actual isla de Santipetri, sobre el emplazamiento de un templo y oráculo del dios Melqart. El centro profético, asumido después por Hércules, estuvo en funcionamiento hasta el 360 d. C. y a él acudieron personajes de la talla de Aníbal o César. Por otra parte, el héroe Hércules es referido en algunos pasajes con un epíteto de claras resonancias en la mitología clásica como es el de «invicto domador de monstruos»<sup>65</sup>.

Junto a estas referencias hercúleas reseñamos asimismo en esta tragedia el ya comentado empleo de Marte, con un valor alegórico.

Acto I, escena 1.<sup>a</sup>, vv. 28-34<sup>66</sup>:

... No es ciudad ya, es despoblado  
su altivo emporio, aquel que en otros tiempos  
lleno de pueblo, lleno de soldados,  
en sus alegres campos reseñaba  
jóvenes animosos, que en ensayos  
del homicida Marte, ya en la lucha,  
ya en la carrera...

El mundo de ultratumba también está presente en esta tragedia. De los lugares míticos de la Antigüedad para referirse al más allá se elige únicamente el de los Campos Elisios. Así lo manifiesta Olivia, en un monólogo:

¡Qué alegre mirarías,  
difunto Olón, desde el Elisio Campo,  
que a Numancia tu hermana libertaba!<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> III 5, 3.

<sup>65</sup> Acto I, escena 1.<sup>a</sup>, vv. 176-177, y Acto IV, escena 10.<sup>a</sup>, vv. 1473-1474.

<sup>66</sup> Cf. también Acto I, escena 4.<sup>a</sup>, vv. 251-253; Acto III, escena 1.<sup>a</sup>, vv. 791-792, y Acto IV, escena 3.<sup>a</sup>, vv. 1213-1215.

<sup>67</sup> Acto IV, escena 4.<sup>a</sup>, vv. 1243-1245; cf. también Acto IV, escena 6.<sup>a</sup>, vv. 1130-1132.

2.3. Raquel de Vicente García de la Huerta<sup>68</sup>

Ésta es la obra cumbre de la tragedia dieciochesca española, estrenada en Barcelona y en Madrid en 1775 y 1778 respectivamente<sup>69</sup>. El drama cuenta la historia de la judía toledana, Raquel, amante del rey Alfonso VIII, que fue asesinada por los nobles, celosos de su poder ante el rey. El tema era también muy conocido, tratado por Lope, Luis Ulloa, Juan Bautista Diamante<sup>70</sup>, si bien su contenido patriótico le hizo ahora más popular de lo que ya era. El sentido político que la pieza encierra con las rivalidades entre el rey y la nobleza puede tener una significación actual en el contexto de la monarquía absolutista. Los valores caballerescos, el afán de gloria, el heroísmo individual, el tono, las fórmulas, los tópicos, etc. aproximan la tragedia más al barroquismo español que al clasicismo de corte francés que domina la escena del siglo XVIII.

La pervivencia de la mitología antigua es en esta obra más abundante de lo que podría esperarse por su temática histórico-nacional. Las referencias al mundo griego y romano adquieren un nivel de erudición muy elevado<sup>71</sup>, lo que indica que nacionalismo y clasicismo no eran incompatibles. Veamos los motivos míticos.

Ya en la Loa de esta tragedia, fechada en Orán en 1772, se incluyen inequívocos vestigios míticos del Numen y de la Musa de la tragedia:

Y más ilustre ya desde que goza  
por Numen Tutelar al grande Carlos  
aquel cuyos cruzados estandartes  
asombro son del bárbaro Africano<sup>72</sup>.

El Numen ya sólo conserva ese sentido genérico de divinidad y no el originario de manifestación de la voluntad divina, como viene ocurriendo

<sup>68</sup> Edición de R. Andioc, Madrid, 1983.

<sup>69</sup> Para M. Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*, III, Madrid, Editora Nacional, 1962<sup>3</sup>, p. 318) la representación de *Raquel* fue el gran acontecimiento teatral del reinado de Carlos III.

<sup>70</sup> Cf. E. Segura Covarsí, «La *Raquel* de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños* 7 (1951) 197-234.

<sup>71</sup> La erudición alcanza alusiones a otros motivos culturales, como es el caso de la reina de Babilonia Semíramis, que es puesta de modelo de mujer valerosa; Jornada 3.<sup>a</sup>, vv. 693-694: «Semiramis segunda hoy en Toledo / a tus pies postraré cuantos osados...».

<sup>72</sup> vv. 5-7.

desde la propia literatura latina y en toda la tradición medieval y humanista.

Asimismo se elogia al rey Carlos III con un epíteto mítico:

De Carlos, del cristiano Atlante ilustre  
dechado de Monarcas, cuyos píos  
paternales afectos serán pasmo  
al prolijo proceso de los siglos<sup>73</sup>.

En efecto, el gigante Atlante tenía su morada en el Occidente, en Hesperia, es decir, se trata de un personaje con claras resonancias hispánicas, como Hércules. No hay que olvidar que el héroe griego se le vinculaba con el origen y la cabeza de las monarquías europeas de la Edad Media y el Renacimiento<sup>74</sup>.

En la Jornada 1.<sup>a</sup>, vv. 271-272, exclama el rey Alfonso ante las súplicas de Raquel para no atacar Toledo:

Segunda Troya al fuego de mi enojo  
ha de ser hoy Toledo.

La magnitud del combate contra la ciudad del Tajo se compara con la más famosa y divulgada guerra mítica de la Antigüedad, en las fronteras de una edad mítica y una edad histórica, con la guerra de Troya, para así magnificar y ennoblecer el evento hispano.

El judío Rubén al intentar comprar el amor que Raquel siente por el rey Alfonso menciona la leyenda del incendio de los Pirineos. Isidoro de Sevilla anota en sus *Etimologías*<sup>75</sup> cómo estas montañas recibían tal nombre por los frecuentes fuegos que en ellas provocan los rayos del sol, ya que lo relaciona con el término griego *πῦρ*. En esta etimología falsa confluía la leyenda de que en un incendio las entrañas de la tierra, que eran de plata, se fundieron y salieron a la superficie formando un río argénteo<sup>76</sup>:

<sup>73</sup> vv. 17-21.

<sup>74</sup> Cf. R. B. Tate, «Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance», *Hispanic Review* 22 (1954) 1-18.

<sup>75</sup> XIV 8, 15.

<sup>76</sup> *Vid.* Str. III 2, 9.

... y cuanta plata cuentan  
sudaron los famosos Pirineos,  
cuando Vulcano liquidó sus venas<sup>77</sup>.

En el mismo discurso de Alfonso aparecen las Parcas, más bien una de ellas, Átropos, aunque no se la denomine por su nombre propio, la que cortaba el hilo de la vida y que era la responsable de la muerte humana:

¿Sabe que aquesta espada, aqueste brazo  
es segur de la Parca contra vidas  
de traidores?<sup>78</sup>

El ave Fénix, como ser que muere y renace, es asimismo un motivo presente en las palabras de Rubén a Raquel:

Venga Raquel; remueve su hermosura  
la antigua llaga que a cerrarse empieza,  
y Fénix hoy de amor entre cenizas  
nuevo ser, nueva vida a cobrar vuelva<sup>79</sup>.

### 3. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Los modelos clásicos han servido para ilustrar la defensa de la libertad, del patriotismo frente a los extranjeros, en *Habides* o en la *Numancia destruida*, como temas obsesivos de la Ilustración española. El ejemplo de la antigua Grecia y de la antigua Roma, ya sea tomado de la mitología o de la historia, se adapta a la mentalidad contemporánea y al público español. La figura del tirano y su castigo, como el Artandro de los *Theseides* o Apio Claudio en *Virginia*, del rey justo querido por el pueblo, como Codro, es ejemplificada con los personajes de la tragedia griega y también con figuras tomadas de la tradición épica nacional, tales como Guzmán el Bueno, don Pelayo, la viuda de Padilla o Lanuza. La defensa de la monarquía absolutista va unida a una crítica de la nobleza, que se subleva contra el rey, según el ejemplo de *Ataulfo* y de *Raquel*. El dramaturgo neoclásico trata de enmascarar los sentimientos y la realidad bajo la envoltura convencional y artificiosa del mundo antiguo y medieval para así hablar con franqueza y

<sup>77</sup> Jornada 1.ª, vv. 96-98.

<sup>78</sup> vv. 275-277; cf. también Jornada 2.ª, vv. 419-420.

<sup>79</sup> Jornada 1.ª, vv. 253-256.

evitar la posible censura. La ideología de la revolución francesa está detrás de esta lucha de la libertad en contra de la tiranía personificada en héroes del pasado.

La actualidad del mito griego y su función paradigmática queda patente en las palabras de Pedro Estala sobre su traducción de *Edipo rey* de Sófocles en 1793:

Las tragedias griegas están llenas de elogios del gobierno republicano, de las leyes, de la libertad, y de execraciones contra la tiranía. Si se consideran baxo este aspecto aquellos dramas, se hallará en cada incidente, y en el todo de la fábula una lección continua de política<sup>80</sup>.

La tragedia antigua adquiere también un valor moralizante nuevo, en un contexto cristiano, y sirve para ejemplificar cómo nada queda sin castigo, cómo la justicia divina se impone sobre el obrar humano; así vemos en el *Agamenón vengado* o en *Ciane de Siracusa*, o incluso en el drama bíblico *Jabel* de Juan José López de Sedano, que aquí no hemos comentado por ser prácticamente nula la impronta de la mitología clásica<sup>81</sup>.

Los temas de la historia nacional cuentan asimismo con el ingrediente mítico, que no hace sino encumbrar lo patriótico. Los personajes de la historia española son asimilados a los héroes de la Antigüedad: Pelayo es el Eneas español para Nicolás Fernández de Moratín o Guzmán el Bueno es un «segundo Bruto».

Tras el análisis de la producción dramática de este período podemos establecer de forma sucinta cuatro formas diferentes de apropiarse del arsenal mítico: en primer lugar, el ejemplo, propio más bien del siglo XVII y no de la nueva ideología ilustrada, de la *Lira de Orfeo* de Montiano y Luyando, que no es sino una recreación meramente literaria de un mito, sin una nueva interpretación del mismo; en segundo lugar, se han de situar las reactualizaciones de los mitos antiguos, con un sentido «moderno», paradigmático,

<sup>80</sup> *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, 1793; citado por Sánchez Blanco, *op. cit.*, p. 35.

<sup>81</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> Nieto Ibáñez, «La tragedia *Jabel* de J. J. López de Sedano y la tradición literaria de la Sibila», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Fontán* (eds. J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo), Alcañiz-Madrid, 2002, III.3, pp. 1225-1233.

como *Agamenón vengado*, los *Theseides* o *Ciane de Siracusa*; en tercer lugar están las tragedias basadas, no ya en la mitología, sino en la historia antigua, como la romana *Virginia*, la bíblica *Jabel* o la egipcia *Necepsis*<sup>82</sup>. Obviamente en el primer caso el mito es un ingrediente del propio contexto, es algo totalmente sincrónico, mientras que en *Jabel* y *Necepsis* es algo fuera de lugar, propio de una erudición en la que el mito pierde toda su actualidad; por último, hemos de apuntar la inclusión de motivos y temas tomados de la mitología clásica en dramas de contenido nacional hispano, como *Ataulfo*, *Numancia destruida* o *Raquel*, para dar un tono épico y culto a su historia pasada, en parangón con las leyendas de la antigua Grecia y Roma. En general, en las últimas tragedias comentadas las alusiones míticas son muy superficiales, con un predominio de su valor plástico y no de su significado<sup>83</sup>: Marte, como alegoría de la guerra, Himeneo, del matrimonio, los Campos Elisios, el Averno, invocaciones a dioses, Júpiter o Jove, Venus, Juno, Diana, la Parca Átropos, la Musa Melpómene, los Lares, los Manes, el Numen, las Erinias y Furias infernales, etc. No obstante, hemos destacado algunos motivos míticos más concretos y amplios, que superan la mera alusión, como son la fuente Lete, el mito de Proteo, Jano, la historia de Io, el ave Fénix, la guerra de Troya o Hércules y su oráculo sobre la guerra numantina, que aún conserva la tradición de la localización hispana de la saga hercúlea. Excederíamos el espacio y los objetivos asignados a este trabajo, si analizáramos las fuentes mitográficas seguidas por los dramaturgos neoclásicos, lo cual no es óbice para recordar que el original griego suele estar a muy larga distancia. Fuentes latinas, como Virgilio, Ovidio, Estacio, Higino, humanistas, como Pérez de Oliva, traducciones de Plutarco o Apolodoro, la literatura del Siglo de Oro, en especial Lope de Vega y Calderón, y las múltiples versiones francesas del XVII y XVIII parecen estar debajo de los mitos de la literatura neoclásica.

<sup>82</sup> *Tragedia nueva. La Necepsis. En cinco actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión.* No consta la fecha de edición, aunque sí el lugar, Barcelona.

<sup>83</sup> Según la terminología seguida por J. S. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 405-466.

La presencia mítica y, en general, del mundo clásico grecorromano, no hace sino abundar en la renovación del teatro español al elevar su nivel estético y moral. La mitología sigue siendo una riquísima e inagotable fuente de inspiración, un código poético válido y un referente útil, sin perder su actualidad, conservando aún ciertas resonancias en el marco de la polémica entre lo antiguo y lo moderno que entonces giraba en torno al teatro<sup>84</sup> y a la revolución ideológica, que hace de nuestro siglo XVIII un apasionante período de la historia española. A pesar de que gran número de las tragedias comentadas pueden considerarse de «importación», sin embargo hemos podido apuntar algunas valiosas versiones del mito clásico, ejemplo de la dignidad y altura a que pudo llegar el drama neoclásico.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### 1. Ediciones y manuscritos

- Agamenón vengado*. Vicente García de la Huerta, *Obras poéticas*, vol. II, Madrid, Antonio de Sancha, 1779.
- Ataulfo*, en A. Montiano y Luyando, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta Mercurio por Joseph de Orga, 1753.
- Ciane de Siracusa*. Tragedia de D. Cándido María Trigueros, del todo original, 1767 (BNM Ms. 18072).
- Habides*, edición de E. V. Coughlin, Barcelona, Ediciones Hispam, 1974.
- La Lira de Orfeo*. Melodragma para representar en el Regio teatro de esta capital de Palma, por los músicos de la Iglesia Cathedral en este año de 1742 (BNM Ms. T- 24520).
- Numancia destruida*, edición de R. P. Sebold, Salamanca, Anaya, 1971.
- Raquel*, edición de R. Andioc, Madrid, Castalia, 1983.
- La gran tragedia de los Thesides o El Codro*. En cinco actos. Escrita por Dn. Cándido María Trigueros. Copia en el Instituto del Teatro de Barcelona (Ms. 83.265).
- Virginia*, en A. Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta Mercurio por Joseph de Orga, 1750.

<sup>84</sup> En el transfondo del hecho teatral del XVIII no hay que perder de vista las bases doctrinales de la polémica entre tradicionalistas e innovadores, cuyos hitos teóricos extremos vienen marcados por la *Poética* de Luzán, de 1737, y la de Martínez de la Rosa, de 1827. Cf. R. Froldi, «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Critición* 23 (1983) 133-151.

## 2. Estudios

- Aguilar Piñal, F., *Cándido María Trigueros: un escritor ilustrado*, Madrid, CSIC, 1987.
- Andioc, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March, 1987.
- Bermejo Barreda, J. C., «La función real en la mitología tartésica: Gárgoris, Habis y Aristeo», en *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*, I, Madrid, Akal, 1994<sup>2</sup>, pp. 67-81.
- Cook, J. A., *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1974.
- Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> et alii, *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.
- Fernández Cabezon, R., *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano Luyando*, Valladolid, Diputación Provincial, 1989.
- Hernando, C., *Helenismo e Ilustración (el griego en el siglo XVIII español)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- Lafarga, F., «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española* 5 (1986-87) 219-230.
- Pabón, C. T., «Cándido María Trigueros y su tragedia inédita *Ciane de Siracusa*», *Eclás* 16 (1972) 229-245.
- Ríos Carratalá, J. A., «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en *La Ilustración española* (eds. A. Alberola y E. La Parra), Alicante, Diputación Provincial, 1986, pp. 189-196.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1966.
- Sánchez Blanco, F., «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Theseides*, o *El Codro de Cándido María Trigueros*», *Revista de Literatura* 48 (1986) 35-49.
- Sebold, R. P., «Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños* 44 (1988) 465-490.
- Segura Covarsí, E., «La Raquel de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños* 7 (1951) 197-234.
- Shaw, D. L., «Montiano's *Athaulpho*», *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991) 153-161.