

Índice

9-43	1. Introducción
9-12	1.1. ‘Séneca en El Escorial’
12-17	1.2. La tragedia de Séneca y el Occidente moderno
17-19	1.3. La tragedia española del siglo XVI: aproximación
20-22	1.4. La cuestión del <i>Seneca tragicus</i>
22-28	1.5. La difusión de Séneca en el Renacimiento (especialmente en España)
28-39	1.6. Los inicios de la ‘tragedia’ en España y otros ecos de Séneca trágico
39-43	1.7. El teatro escolar
45-79	2. Jerónimo Bermúdez: las ‘primeras tragedias’
44-47	2.1. Introducción
47-55	2.2. <i>Nise lastimosa</i> : los dos primeros coros
55-64	2.3. <i>Nise lastimosa</i> : los personajes y sus intervenciones (y más coros)
64-69	2.4. La <i>Nise laureada</i> : Bermúdez continúa la historia
69-77	2.5. <i>Thyestes</i> , modelo fundamental para la <i>Nise laureada</i>
77-79	2.6. Bermúdez y Séneca: conclusiones
81-112	3. Juan de la Cueva: tiranía, furor y venganza en el ‘teatro del horror’
81-83	3.1. Introducción
84-91	3.2. Cueva, Séneca y el ‘horror’
91-96	3.3. El tirano
96-101	3.4. <i>Furor</i> y venganza
101-103	3.5. Monólogos, nodrizas y mensajeros
103-110	3.6. Lo onírico y lo sobrenatural: sueños, presentimientos, dioses, espíritus y magia

110-112	3.7. Conclusiones
113-139	4. Cristóbal de Virués: el ‘arte antiguo’ y el ‘moderno uso’
113-115	4.1. Introducción
115-121	4.2. El <i>Atila furioso</i>
122-128	4.3. Más ‘horror’ y venganza
129-132	4.4. Tiranos, mujeres, mensajeros y otros personajes
133-138	4.5. Coros y diálogos moralizantes
138-139	4.6. Virués, ¿lector de Séneca?
141-154	5. Andrés Rey de Artieda y Diego López de Castro
141-142	5.1. <i>Los amantes</i>
142-146	5.2. Séneca en Artieda
147-154	5.3. Diego López de Castro: <i>Marco Antonio y Cleopatra</i>
155-172	6. Lupericio Leonardo de Argensola
155-160	6.1. Unas tragedias representadas pero tardíamente impresas
161-172	6.2. El senecismo de las <i>Tragedias</i> de Argensola
173-188	7. Miguel de Cervantes y Gabriel Lobo Lasso de la Vega
173-179	7.1. La <i>Numancia</i> de Cervantes
179-188	7.2. Gabriel Lobo Lasso de la Vega
189-203	8. Una coda: Lope hacia la nueva comedia pasando por Séneca trágico
189-194	8.1. Lope, los clásicos y Séneca
195-203	8.2. Lope ‘trágico’: La <i>Roma abrasada</i> (y <i>El castigo sin venganza</i>).
205-212	9. Epílogo: Séneca y/en la tragedia del XVI
213-242	Bibliografía
213-217	1. Fuentes y ediciones
217-242	2. Estudios
243-245	Índice de pasajes citados de las <i>Tragedias</i> de Séneca

1. Introducción

1.1. 'Séneca en El Escorial'

El 13 de septiembre de 1584 se dieron por acabadas oficialmente las obras del Monasterio de El Escorial (aunque la basílica no se terminaría hasta 1586). Pocos edificios en España, acaso ninguno, están dotados de tantas connotaciones simbólicas y acumulan las capas de significado que rodean al complejo arquitectónico de San Lorenzo de El Escorial: templo, memorial de victoria militar, panteón de reyes, biblioteca depósito de sabiduría universal, monumento a un reencontrado clasicismo, legado duradero del rey Felipe y expresión de su poder. Exactamente por los mismos años se dio otro fenómeno, de contornos más indefinidos pero casi tan deliberado, que también marcaría decisivamente la cultura española de los años y siglos siguientes: nos referimos a la eclosión de la 'tragedia' española (con sus antecedentes y su evolución), para la que la figura de Séneca resulta fundamental.

La España de Felipe II es, pues, la España de El Escorial, y al mismo tiempo la de la tragedia senequista: los años 80 del siglo XVI asisten a la terminación de ese gran proyecto arquitectónico y también a la composición y representación de piezas dramáticas que quieren ser 'tragedias'. De Jerónimo Bermúdez a Miguel de Cervantes, pasando por Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva y otros pocos escritores, en los últimos veintitantos años del siglo XVI se extiende por España el empeño de intentar un nuevo lenguaje dramático que, tomando como modelo las obras del único tragediógrafo romano que hemos conservado, Séneca, dé lugar a una tragedia española.

No perdamos de vista tampoco que los conflictos que presentan las tragedias siempre han abordado el problema del ejercicio del poder: las que se escriben en estos años de los que estamos hablando no son una excepción, y aunque quienes aparezcan en escena sean –como habrá ocasión de ver– Atila, Escipión o Almanzor, el espectador no puede soslayar, ante el retrato del monarca más o menos tiránico, la comparación con el soberano del Imperio en el que, acudiendo a la sobada fórmula, no se ponía el sol¹.

Es en ese sentido en el que creemos que la expresión «Séneca en El Escorial»² puede cifrar el asunto que aquí queremos tratar, a saber, la inserción o acomodación de una novedosa creación dramática, que distintos estudiosos han coincidido en calificar como ‘experimental’ y que estaba moldeada sobre Séneca, en una España, la del pleno reinado de Felipe II, cuyo emblema se había decidido que fuera el conocido monumento.

Se pueden trazar, además, al menos un par de paralelos entre edificio y producción dramática, que van más allá de la coincidencia temporal pero que se deben a que ambos son hijos del mismo momento. Resultan de sobra conocidas las descripciones del ‘Barroco’ que hacen hincapié en la importancia del espectáculo y la representación para la cultura y la sociedad ‘barrocas’: pues bien, justo antes de que se ‘disparase’ esa sociedad del espectáculo es cuando surgen estas dos manifestaciones. En efecto, no se puede regatear a El Escorial su aplastante dimensión de ‘representación’ aparatosa, que, por muy clasicista que sea su concepción, contribuye a prefigurar ese arte posterior en el que tanto se invierte para impresionar al espectador. El otro gran espectáculo del Barroco, que estaba justo por esta década de 1580 empezando a convertirse en el espectáculo por antonomasia, era, por supuesto, el teatro, cuyo éxito arrollador podemos concentrar en la figura de un Lope cuyas comedias

¹ En efecto, Hermenegildo (2002, 10-13) ha insistido en que, de Lope en adelante, se constata en el drama español una visión del poder regio y de la figura del monarca planteada en términos de los que «emanan connotaciones extremadamente positivas», mientras que en la tragedia de fines del XVI se representan con asiduidad las funestas consecuencias del abuso del poder monárquico, sin que, advierte el autor (2002, 12), haya «anécdotas identificables con las que ofrece la historia del rey Felipe II»; la misma ‘moderación’ se produciría en el tratamiento de lo patético (D’Artois 2013).

² A título ilustrativo, y por si el lector se pregunta qué contenido podría tener el sentido literal de la expresión, consignemos que, sin entrar en impresos, hay hasta cinco manuscritos de las *Tragedias* de Séneca albergados en la Biblioteca de El Escorial: M.III.16, M.III.25, N.III.6, N.III.21 y T.III.11 (numerados 159, 164, 179, 184 y 304, respectivamente, en Rubio Fernández 1984), dos de ellos procedentes de la biblioteca de Jerónimo Zurita.

se asientan en los experimentos previos que constituyeron las tragedias que aquí nos interesan³.

Así, el reinado de Felipe II cede el paso a la sociedad barroca, y tanto El Escorial como el llamado ‘teatro del horror’ que se dan en su seno son, por un lado, el anuncio de ese barroco posterior hipervisual, excesivo y espectacularizado, y, por otro, la encarnación del último clasicismo posible: tanto arquitectura como literatura se ‘barroquizan’ después, rompiendo, para transformarlos definitivamente, los vínculos con los modelos artísticos basados en la Antigüedad clásica.

Está también la cuestión de la ‘hispanidad’: El Escorial es, como decíamos, emblema de una España imperial que en ciertas versiones de la identidad patria es la España por excelencia, mientras que Séneca, estoico en lo filosófico, sentencioso en lo literario y desbordado en lo dramático, no ha dejado de representar también a través de los siglos cierta idea de esencia intemporal de ‘lo español’ que hoy casi nadie defiende pero que ha pesado lo suyo⁴.

En la comparación entre lo literario y lo arquitectónico, sin embargo, sale triunfante El Escorial, que conserva su vigencia como símbolo de la cultura y de la historia de España y al que más o menos manidamente hay quien se empeña en calificar de octava maravilla del mundo. La tragedia del XVI, en cambio, con toda su efervescencia de innovaciones, fue un fogonazo de unos cuantos años que iluminó la vía por la que no acabaría transitando el drama español.

Carecemos hoy en día, con todo, de un estudio que aborde de manera reunida la influencia y los ecos de Séneca en las obras dramáticas del XVI español y los analice de modo conjunto: esa es la pretensión fundamental de este trabajo⁵. Una última advertencia previa, de carácter metodológico: para la nada despreciable cuestión de en qué sentido tomamos conceptos como

³ Supera con mucho el alcance de nuestro estudio entrar en la caracterización de la cultura barroca; recordaremos al menos, sin embargo, y por enlazar estas ideas con trabajos conocidos, que José Antonio Maravall (1980, 24) ya señaló El Escorial como un fenómeno «de precoz significación barroca», y que, más recientemente, Fernando Rodríguez de la Flor ha subrayado, para la definición del Barroco, tanto la importancia de ‘lo trágico’ en cuanto categoría cultural universal como la vigencia y vitalidad de la gran metáfora del *theatrum mundi* (2002, 33-34).

⁴ Muy sensatas al respecto fueron las ya antiguas páginas de A. Blanco Freijeiro en las que defiende la rotunda romanidad del personaje y propone que seguramente «Séneca se sorprendería de que lo calificásemos de hispano» (1966, 13).

⁵ En este trabajo reutilizamos, tras someterlos a profunda reelaboración, algunos materiales procedentes de la tesis doctoral de Emilio del Río Sanz, defendida en la Universidad Complutense en diciembre de 1992 y dirigida por Antonio Ruiz de Elvira.

‘influencia’, ‘modelo’, ‘recepción’ y otros afines hacemos nuestros los planteamientos de investigadores como A. Boyle (1997, 245) y R. Miola (1992, 8-10), para quienes se trata de estudiar todos los niveles posibles de contacto entre Séneca y las tragedias posteriores, desde las citas directas y las alusiones a la imitación de temas, imágenes, o estructuras retóricas, pasando por la forma del género literario e incluso por las respuestas producidas en términos de contestación al modelo elegido.

1.2. La tragedia de Séneca y el Occidente moderno

La tragedia es, sin lugar a dudas, una de las obsesiones culturales de Occidente. Constantemente fascinados por esa creación griega, todavía hoy representamos los *Persas* de Esquilo o las *Troyanas* de Eurípides para hablar de nuestras guerras, o la *Antígona* sofoclea para no dejar de escenificar el conflicto entre ley y moral, entre Estado e individuo. El momento que hace posible que ahora sigamos acudiendo a esos textos es, por supuesto, el Renacimiento europeo, en el que se constituye el teatro moderno. Porque la Edad Moderna, no lo olvidemos, es la imprenta, la Reforma y el Nuevo Mundo, pero es también el teatro: es el interés teórico por la *Poética* de Aristóteles, y son luego Shakespeare y Jonson, Lope y Calderón, Racine y Corneille, que vuelven sus ojos a la tragedia antigua y que con lo que acaban dando como accesible y afín es, sobre todo, con Séneca. Las tragedias antiguas hacia las que tantos miraron a lo largo del siglo XVI son, pues, las de Séneca, y en ellas los modernos encontraron, o no, lo que buscaban, pero en cualquier caso estas piezas se erigieron como punto de referencia insoslayable para muchas de las decisiones que un dramaturgo debía tomar.

Las tragedias de Séneca han disfrutado de atención asidua por parte de la crítica en los últimos años, empezando por el propio texto, que ha sido objeto de un buen número de ediciones y traducciones. Sin ir más lejos, justo el año pasado se publicó una nueva traducción completa al inglés auspiciada por la Universidad de Chicago, que aspira a reactualizar una vez más estas obras para ponerlas al alcance del lector culto moderno de habla inglesa. Esta edición se suma a versiones bilingües que a ritmo constante vienen apareciendo desde los años 90, como las italianas de Viansino en Mondadori (1993) o la más reciente de Giardina (2007-2009) o, si retrocedemos un poco más, la de François-Régis Chamartin (1996-1999) en la canónica colección Budé –que reemplaza la ya muy añosa de Herrmann (1924-1926)–: todas ellas afrontan

el establecimiento de un texto crítico y asumen el no sencillo reto de proporcionar versiones en las respectivas lenguas modernas.

Podríamos remontar la ‘buena salud’ de la que han disfrutado los textos dramáticos de Séneca a la decisiva edición de Otto Zwierlein en Oxford (1986), que esclareció la tradición manuscrita estableciendo las dos ramas que explican su transmisión, y, si nos centramos en el mundo de habla hispana, a la traducción de Jesús Luque en la Biblioteca Clásica Gredos (1979-1980). No debemos omitir en este brevísimo panorama la reciente versión española –en edición bilingüe– de Leonor Pérez Gómez (de 2012 en la editorial Cátedra) o los dos volúmenes, también nuevos, de la colección Loeb (que sustituyen a los a estas alturas ya centenarios de F. J. Miller)⁶. Y todo esto, en lo que se refiere a ediciones del conjunto del corpus trágico senecano: ediciones y comentarios de las obras sueltas han sido también objeto de un buen número de volúmenes individuales⁷.

El interés por el texto en sí⁸ ha ido parejo a una profusa publicación de estudios, de los que han dado cuenta Balbo (2005) –para la producción hasta el año 2000– o Pociña (2006) –para lo aparecido en España– en recopilaciones de hace unos pocos años, después de las cuales se han editado varios de esos *Companions* tan en boga en el mundo anglosajón que han incluido capítulos centrados en las *Tragedias* de Séneca y su recepción⁹ o que incluso se han dedicado por entero a ese asunto¹⁰. A ello hay que añadir no escasos encuentros científicos¹¹, números monográficos de revistas especializadas como *Pallas* o *Maia*¹², o compilaciones de trabajos de estudiosos individuales que han entregado varias décadas de sus vidas al corpus senecano¹³: una

⁶ En 2002 y 2004 aparecieron los nuevos Loeb, a cargo de John G. Fitch; la primera edición de la versión anterior databa, efectivamente, de 1917.

⁷ Solo a partir del año 2000 han aparecido dos ediciones del *Hercules Furens* (2002, y 2009), de *Medea* (2000 y 2003) y de *Octavia* (2003 y 2008), y una de *Troades* (2001), *Phaedra* (2011), *Oedipus* (2011) y *Thyestes* (2017).

⁸ Y no solo en lo referente a ediciones propiamente dichas: publicaciones ejemplares han abordado de nuevo, con el trabajo de Zwierlein ya en lontananza, podríamos decir, el conjunto de la tradición manuscrita (Brugnoli 2000) o han recopilado, estudiado y valorado las conjeturas que durante siglos se han propuesto emendar estos a menudo complejos textos (Billerbeck 2009).

⁹ Schubert (2014), Bartsch (2015, 29-40), Littlewood (2014).

¹⁰ Dodson-Robinson (2016), en el que a España solo se dedica un capítulo centrado en la Edad Media (Martínez Romero 2016).

¹¹ Como el recogido en Billerbeck (2004).

¹² En 2014 y 2017, respectivamente.

¹³ Entre las más recientes, las de Paratore (2011) y Mazzoli (2016).

riquísima escena, pues, de investigaciones, que son testimonio del relieve de la figura de Séneca y de la atracción que su producción dramática no ha dejado de ejercer.

Asuntos como la datación relativa o absoluta de las diversas obras (Dingel 2009, Seva 2010), la autoría de varias de ellas (con excepciones notorias, hay acuerdo extendido en negar la paternidad de Séneca a la *Octavia* y al *Hercules Oetaeus*)¹⁴, la tan traída y tan llevada cuestión, como recuerdan López y Pociña (2011), de si el drama senecano estaba concebido o no para ser representado sobre la escena¹⁵, la relación entre el Séneca ‘trágico’ y el Séneca ‘filósofo’ (Torre 2007) y hasta los rasgos de un supuesto carácter ‘hispano’ del autor (Dangel 2004) han preocupado desde hace siglos a los lectores y estudiosos de Séneca y, a la luz de las constantes publicaciones, siguen siendo objeto de controversia entre los especialistas, que examinan también estas obras desde inquietudes más modernas como la perspectiva feminista o el interés por la escenificación de la violencia (Wessels 2014).

Buena parte de este interés por el drama de Séneca radica, sin duda, en que, como ya hemos señalado, las *Tragedias* se encuentran en la raíz del nacimiento del teatro moderno europeo: en efecto, como afirma sin atenuación alguna uno de los mayores especialistas contemporáneos en la obra de Séneca, A. J. Boyle (que no solo ha publicado varias ediciones comentadas de tragedias individuales, sino que ha estudiado también la recepción de las mismas), el senequismo constituye el origen del drama europeo¹⁶. Séneca, en efecto, vertebró el lenguaje dramático del Renacimiento desde la tragedia neolatina

¹⁴ Ruiz de Elvira (2003).

¹⁵ López y Pociña (2011, 294-296) no niegan la representabilidad de los textos senecanos, pero se reafirman en que no fueron llevadas a la escena en la época; a favor de que las tragedias fueron efectivamente representadas se han pronunciado en los últimos años Vizzotti 2007, Paré-Rey 2014 o Aygon, 2014. Frente a la decisiva e influyente opinión de Zwielerlein, vuelven también a defender que estas tragedias fueron representadas estudiosos como Boyle (1997), Davis (2003) o Zanobi (2014).

¹⁶ Boyle (1997, 247); Boyle incluye en su monografía una amplia sección dedicada a Séneca en el Renacimiento europeo («Seneca and Renaissance Drama», 244-358); recopilaciones de estudios recientes al respecto en Guastella 2006 y Mastroianni 2015. Para el drama renacentista inglés véase además el ya clásico estudio de Braden (1985), y, sobre Shakespeare en concreto, Miola 1992. El caso francés ha sido atendido por Caigny (2011), mientras que Slaney (2016) se dedica a la pervivencia de las *Tragedias* en los ámbitos de habla inglesa y francesa desde el Renacimiento hasta hoy.

moderna ‘fundada’ en el siglo XIV por Albertino Mussato¹⁷ hasta bien entrado el siglo XVII¹⁸.

Esa «sensibilidad senecana» –por acudir a una expresión de T. S. Eliot (1951) muy repetida por la crítica – que se extiende por la Europa moderna consta de varios rasgos que pueden precisarse, y que no se limitan a la presencia de alusiones aisladas ni al diseño de la acción dramática y de su estructura, sino que abarcan también el ámbito de las ideas y del ‘mensaje’.

Así, por ejemplo, la aparición de espíritus en relación directa con alguna venganza que alguien debe ejecutar, especialmente visible en *Agamenón* y *Tiestes*, es ya recurso esencial en la pionera *Orbecche* (1541) del italiano Cinzio¹⁹, desde donde ‘salta’ a una pléyade de tragedias europeas²⁰. Lo mismo puede decirse del papel ‘glosador’ y moralizante de los coros senecanos, que los dramaturgos del XVI conservan en contadas ocasiones porque prefieren trasladar ese rol casi sistemáticamente a personajes concretos que se erigen en equivalentes actoriales del antiguo personaje colectivo²¹. Y frente a la voz colectiva, la voz individual: muchos de los soliloquios de las tragedias del XVI están modelados directamente sobre el tipo de interioridad de la que Séneca dota a sus personajes (Boyle 1997, 266-274).

¹⁷ Una muestra de las primeras tragedias neolatinas del XIV y el XV, Mussato incluido, ha sido ofrecida por Grund (2011), quien deja constancia en su estudio introductorio del influjo de Séneca en esta producción.

¹⁸ En efecto, como dice Boyle (1997, 244), «The neo-Latin tragic tradition which Mussato founded continued until the seventeenth century, and, though it was soon to be marginalised by a complex, evolving vernacular drama, from that point onwards Seneca encodes Renaissance theatre».

¹⁹ Se trata del ferrarés Giovan Battista Giraldo Cinzio (grafado a veces «Cinthio», en forma latinizada «Cynthius»), dramaturgo, poeta épico y narrador, que fue profesor de retórica en la Universidad de Ferrara, y que vivió entre 1504 y 1573).

²⁰ L. Giuliani, en el amplio estudio introductorio a su modélica edición de las *Tragedias* de Argensola identifica (2009, xliii) por dónde fue «la relectura giraldiana de Séneca», que aportaba importantes innovaciones técnicas: (a) división de la obra en cinco actos y en escenas, «pensada para mantener despierta la atención del público»; (b) prólogo separado, con reflexiones teóricas sobre la poética de la obra; (c) función exclusivamente lírico-moralizante del coro, que no dialoga con las figuras; (d) aumento en el número de personajes sobre el escenario; (e) ostentación de acciones violentas que cuajó en una ‘poética del horror’ que busca la catarsis del espectador; (f) utilización de un estilo ‘sublime’, que se materializa sobre todo en el *ornatus* de los largos monólogos puestos en boca de algunos personajes. Para la influencia de Cinzio en España, véase Ojeda Calvo 2013 (en un número de revista que es un monográfico dedicado por entero a Cinzio y la tragedia renacentista).

²¹ Slaney (2013) ha señalado el carácter casi de ‘personaje individual’ que adoptan los coros senecanos, lo que facilita esta adaptación renacentista.

Está, también, la cuestión del clima de ‘horror’ y de la truculencia reiterada que se pone sobre la escena, característica que probablemente sea la más mencionada a la hora de definir el teatro de Séneca y su influencia en la posteridad, a lo que hay que unir una especial preocupación por retratar el ejercicio del poder y lo que Boyle (1997, 301-311) llama el ‘Senecan self’, esto es, la manera en la que los personajes –de Séneca y los posteriores modelados sobre sus tragedias– construyen su propia identidad y acaban imponiendo su dominio sobre el mundo gracias a su intensa expresión verbal. En fin, la importancia del *furor* al que se abandonan muchos de los personajes principales y de la idea de venganza (Guastella 2001) como motor de la acción dramática terminan por conformar un universo moral en el que el peso de lo senecano hace que se resienta la visión cristiana del mundo casi sin fisuras propia del XVI²².

Los estudiosos han coincidido en señalar que más allá de la empresa genérica del Renacimiento por edificar una cultura europea modelada sobre la antigua hay otras razones que contribuyen a la atracción ejercida por el teatro de Séneca, que pasarían por ciertas semejanzas entre la Roma de Nerón y la Europa de los regímenes absolutos centradas en el conflicto recurrente entre individuo y poder, en el problema de la autonomía moral o en el interés por el estoicismo. En ambas circunstancias históricas la tragedia se ofrece como territorio perfecto en el que explorar, poniéndolas sobre las tablas, las tensiones generadas entre los miembros poderosos de la comunidad y los que no lo son, y que resultan de cambios sociales en los que aquí no entramos (Caigny 2011 y Boyle 1997, 360-362).

Este éxito del género trágico en Europa, ya lo hemos apuntado, surge en la Italia del quinientos (Di Maria 2002), y como ha señalado recientemente S. Clerc (2016, 37), obedece allí a diversos factores, entre los cuales no hay que perder de vista el empeño de la industria editorial de la época por ofrecer nuevos productos: la abundante publicación en Italia de traducciones de textos clásicos sería así más el resultado de un esfuerzo de oferta que de una demanda real, y un ejemplo destacado de este impulso sería, justamente, la traducción completa de las tragedias de Séneca a cargo de Lodovico Dolce impresa en 1560, que con frecuencia sirvió de vía de acceso a las tramas y los parlamentos del cordobés²³.

²² En palabras de Boyle (1997, 323), «the moral universe of Renaissance tragedy ... shows more affinity to Seneca's tragic world than to any Christian theistic construct...».

²³ La otra cara de este fenómeno es, para el caso concreto de Dolce, la rica vida dramática de la Venecia de la época, cuya demanda sí que proporcionaba su espacio a las tragedias originales de Dolce (Cremante 1998, 284-286).

El eco que este ‘senequismo’ obtuvo en las diferentes naciones europeas fue diverso, sin embargo: mientras que en Italia y Francia hay un auge de la tragedia clasicista que asume como preceptiva los principios de Aristóteles y Horacio, en Inglaterra y España la práctica dramática se va despegando de los empeños reguladores y de los experimentos escenificados basados en el mundo antiguo (Álvarez Sellers 2017), por más que Séneca representara, en las etapas iniciales de ambos teatros nacionales, un punto insoslayable de referencia.

1.3. La tragedia española del siglo XVI: aproximación

La producción dramática que en las últimas décadas de siglo XVI español se presentó y difundió bajo el nombre de ‘tragedia’ ha sido objeto de amplia atención crítica y de alguna controversia. Supuso un punto de inflexión decisivo para su estudio la aparición de la monografía de Alfredo Hermenegildo en 1973, y ha sido abundante lo que sobre el tema se ha publicado en los cuarenta y cinco años que han transcurrido desde entonces²⁴. Pasado el tiempo, Hermenegildo (2003) publicó otra visión general de la tragedia del XVI, más sintética, en la colectiva *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo, en la que matiza algunas de sus posiciones anteriores y se beneficia de la larga trayectoria investigadora acumulada sobre el tema.

Hermenegildo (2003, 478-479) insiste en que a lo largo del XVI «hay una evidente preocupación por la elaboración de formas dramáticas trágicas» por parte de autores diversos que «muestran una decidida voluntad de construir tragedia y de llamarla así», y, admitiendo que no llegó a crearse una «escuela de tragedia renacentista en España», realiza un recorrido por las distintas manifestaciones de esas «formas dramáticas», las cuales arrancarían a principios de siglo con las versiones de Fernán Pérez de Oliva y acabarían recién entrado el XVII con las últimas de las tragedias que aquí nos interesan, pasando por la tradición de la comedia humanística y por las extendidas prácticas del teatro universitario y de colegio.

Entre los primeros cuestionamientos que recibió Hermenegildo a su seminal monografía se contó el del italiano Rinaldo Froldi, que hacía hincapié en lo heterogéneo de los autores y ‘tragedias’ reunidos bajo la misma rúbrica, hasta el punto de negar al conjunto de obras agrupado por Hermenegildo

²⁴ Panorama en Reyes Peña (2014).

la posibilidad de ser caracterizado como un corpus con rasgos mínimamente comunes²⁵. Frolidi señala que el teatro escolar en latín apenas influye en las representaciones en vulgar, por pertenecer cada uno a mundos que no se tocan entre sí, y que las traducciones de Pérez de Oliva están presididas sobre todo por un interés lingüístico (el de demostrar la altura del español como lengua de cultura), no dramático. Habría que esperar, pues, hasta el decenio de 1577-1587 para asistir a una serie más o menos continuada y numerosa de tentativas de ‘tragedia’ vernácula, en las que se diera conciencia plena de la cuestión del género literario escogido y de la oposición entre el modelo antiguo y la propuesta moderna. Y aun así, los autores que escriben tragedias en esta época son, para Frolidi, demasiado distintos entre sí: por un lado, el pionero Jerónimo Bermúdez, ligado a la tradición humanista de la Universidad de Coimbra y que más que componer traduce la *Nise lastimosa* del portugués Ferreira (tratamos el asunto más abajo); por otro, Rey de Artieda, lector de Bermúdez, sí, pero claramente innovador y favorable a la ‘comedia nueva’. Argensola, por su parte, representaría la línea más fiel al senequismo italiano y habría sido fuertemente influido por Giraldo Cinzio y por Dolce, mientras que Cristóbal de Virués sería otro senequista en el que hay que distinguir entre la *Elisa Dido*, «su única tragedia regular, que no pasa de ser una excepción más libresca que teatral» y sus otras cuatro tragedias «de carácter senequista pero marcadamente innovador» (Oleza 2013, 14).

Giuliani (2009, XII-XIII) caracteriza muy certeramente esta producción, recordando que «la efímera floración de textos trágicos que se da en España alrededor de 1580 debe ser enmarcada ... en la aparición paulatina, poligénica y policéntrica del profesionalismo teatral que se empieza a consolidar aparentemente en los años setenta.» Sería esta incipiente profesionalización y la demanda del público lo que hace que los hombres de letras escriban teatro, teatro que adopta inicialmente la forma de ‘tragedia’.

Los estudios de Frolidi fueron también decisivos en su momento para valorar la importancia del desarrollo de la tragedia en Italia como momento precursor del senequismo europeo: Lilio Giraldo Cinzio²⁶, con sus textos teóricos y su *Orbecche* es quien proclama la primacía de Séneca sobre los trágicos griegos e intenta definir una nueva tragedia que responda a los nuevos tiempos, que son los de la crisis de un Renacimiento que ya llevaba a sus espaldas

²⁵ Para una esclarecedora recapitulación de esta y otras discusiones sobre el tema véase Oleza (2002 y 2013).

²⁶ Sobre el asunto, véase Lucas Fiorato (2013).

un prolongado recorrido. Las utopías de principios del siglo han sido ya abandonadas y se abren las puertas a una edad conflictiva, en la que la tragedia del ‘horror’ es (Oleza 2013, 15) «la manifestación de una nueva concepción de época, realista y pesimista, que expresa por medio de la violencia su repulsa de la realidad degradada.» Por ello, la tragedia de finales del XVI sería, en todo caso, un teatro más manierista que renacentista, señalan Frolidi y Oleza, lo que, añadimos nosotros, conecta directamente con el carácter original de la tragedia de Séneca y de la época en la que esta se inserta, ambas, también, más *manieristas* que *clásicas*²⁷.

Además de la influencia de Séneca y del papel del ‘horror’, otra característica común a estas obras es su interés por retratar el ejercicio del poder proponiendo una valoración implícita al respecto. Para Hermenegildo (2003, 479) se podrían constatar dos visiones opuestas del poder: la ‘positiva’ del afincado en Madrid Lasso de la Vega y la pesimista de los ‘periféricos’ Bermúdez (galego), Artieda y Virués (valencianos), Cueva (andaluz) y Argensola (aragonés). Couderc (2012, 198) también ha destacado en este conjunto de tragedias la aparición persistente de la figura monárquica, que se describe en la mayor parte de las ocasiones como «une figure négative, responsable de la ruine de la cité» y que se constituye en personaje principal antiheroico que en su persecución de víctimas inocentes «donne lieu à la représentation de scènes où la violence est poussée à son paroxysme».

La crítica está también de acuerdo en resaltar el carácter tentativo y ‘experimental’ de estas novedosas iniciativas dramáticas (Frolidi 2013), que al haber nacido como un ejercicio para minorías no consiguieron (Hermenegildo 2008, 31-32) «establecer un contacto eficaz con la conciencia colectiva, dominada y controlada por el poder». Estaríamos, pues, ante un conjunto de experimentaciones que acabaron fracasando, ante distintos gérmenes de tragedia que no cuajaron y que en lugar de madurar un modelo de tragedia fructificaron paradójicamente en la fórmula de la comedia nueva. Es De Armas, uno de los estudiosos que más resalta esta dimensión paradójica para valorar las obras de estos tragediógrafos: con sus ‘experimentos’, con su esfuerzo en adaptar los moldes clásicos y la tradición senecana a su momento y a su público, borraron su propio lugar en el canon, e hicieron posible el nacimiento de la comedia que les ‘arrinconó’ y que les hizo perder el interés del público a quienes se dirigían²⁸.

²⁷ En el propio estilo de las citadas versiones de Dolce ya se había hecho patente también este manierismo (Giazzon 2011 y 2011a).

²⁸ De Armas (2014, 34-35); es similar, con respecto al papel ‘liminar’ de estas obras, la valoración de Giuliani (2009, XLV), para quien estas tragedias «se colocan en el cruce de dos tradi-