



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

### EL PODEROSO COMO PERSONAJE Y COMO TEMA EN LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA ESPAÑOLA

Jesús CAÑAS MURILLO  
(Universidad de Extremadura)

*Recibido: 14-01-2013 / Revisado: 25-01-2013*  
*Aceptado: 25-02-2013 / Publicado: 25-07-2013*

**RESUMEN:** Se aborda en este trabajo la construcción del personaje del rey, o de cualquier agonista construido sobre el tipo del poderoso, en la tragedia neoclásica española. Se analiza su caracterización, y su intervención en los argumentos. Se estudia el tratamiento y la función del tema de la monarquía, y la visión que se proporciona del soberano en las piezas del género compuestas en España en los años de la Ilustración. Se pone de manifiesto que el modelo de rey que se incluye en los textos del género es un modelo positivo, y responde a los parámetros ideológicos dominantes en el siglo XVIII, en el pensamiento ilustrado. Es un modelo idealista, del que surgiría un gobernante idealizado. Es un modelo repleto de buenas intenciones, que aspira a defender una visión idílica de la sociedad, en la cual cada miembro sabría cumplir con propiedad las obligaciones específicas que tendría encomendadas. A través de las obras los dramaturgos transmiten a su auditorio un patrón de soberano apto para la sociedad del momento. Un soberano, perfecto, ideal e idealizado. Un gobernante que, si sabe cumplir correctamente sus funciones, pueda ser capaz de impulsar la creación de una sociedad idílica, en la cual todos sus componentes sabrían desempeñar correctamente su papel, ocuparían a la perfección el lugar que las circunstancias le habrían asignado.

**PALABRAS CLAVE:** Historia literaria, Siglo XVIII español, Teatro, Tragedia, Características, Personajes, Construcción.

## THE POWERFUL ONE LIKE PERSONAGE AND AS TOPIC IN THE NEOCLASSIC SPANISH TRAGEDY

**ABSTRACT:** This paper addresses the construction of the character of the king, or any agonist constructed on the type of the powerful one, in Spanish Neoclassical Tragedy. His characterization is analyzed, and his intervention in the arguments. There is studied the role and treatment of the topic of the monarchy, and the vision that is provided with the sovereign one in the pieces of the kind composed in Spain in the years of the Enlightenment. There is revealed that the king who is included in the texts of the kind is a positive model, and responds to the ideological dominant parameters in the eighteenth century, in the illustrated thought. It is an idealistic model, from which an idealized leader would arise. It is a model full of good intentions, which aims to defend an idyllic vision of society in which each member would know properly fulfill specific obligations that it would have entrusted. Through the works of playwrights convey to his audience a pattern of sovereign society fit for the moment. A sovereign, perfect, ideal, and idealized. A ruler who, if it can fulfill correctly his functions, may be able to encourage the creation of an idyllic society, in which all components play its role would know, would occupy a perfect place that the circumstances would have assigned him.

**KEYWORDS:** Literary History, Spanish 18<sup>th</sup> Century, Theatre, Tragedy, Characteristics, Characters, Construction.

### 1. EL PODEROSO EN LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA: LOS OBJETIVOS DE UN ESTUDIO

En la dramaturgia española del siglo dieciocho, la figura del poderoso ocupa una relevante posición. Lo encontramos en el teatro popular de la época, como en otro lugar se estudió (Cañas Murillo, 2006a: 335-350). Lo hallamos, del mismo modo, en los géneros neoclásicos. Aparece en la comedia de buenas costumbres, aunque con las peculiaridades propias de su poética, marcadas muy de cerca por la preceptiva.<sup>1</sup> Se incluye en la comedia sentimental (Cañas Murillo, 1994a). Se inserta en la tragedia neoclásica.

En la tragedia el poderoso tiene una especial intervención. La propia preceptiva del período le concedía una gran relevancia. Las mismas definiciones teóricas del género se refieren a su importancia. Se detecta en la definición de Luzán (1977: 433):

la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.

Aparece en las explicaciones de Santos Díez González (1793: 87):

<sup>1</sup> Lo encontramos, por ejemplo, en obras como *La señorita malcriada*, de Tomás de Iriarte —cf. edición de Sebold (1978), Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 83)—, en el personaje del Marqués de Fontecalda, que desempeña un papel no principal, como exigía la preceptiva; o *Federico y Voltaire en la quinta de Postdan, ó Lo que son los sofistas*, de José Cagigal, compuesta ya en la primera mitad del siglo XIX, en el reinado de Fernando VII (Cañas Murillo, 2004; y Cañas Murillo, 2000b).

La Materia de la Tragedia es una *Accion sola, entera, verdadera, verisímil, ilustre é infeliz, que excitando el terror y compasion, deleyta, y purga el ánimo de otras pasiones, y sirve de hacer cautos á los hombres en su conducta.*

O en las de Francisco Sánchez Barbero (1805: 227):

La tragedia es la *representación de una accion heroyca y patética, propia para excitar el terror y la compasion*. [...] Llámase *heroyca*, ó por su objeto nada vulgar, como es el castigar á un tirano, ó conquistar un trono; ó porque proviene de una cualidad del alma elevada á un grado extraordinario, por exemplo, del valor, de la generosidad, de la clemencia, del sufrimiento, superiores á las almas vulgares.

Incluso la elección de este tipo de agonistas tiene consecuencias de otra índole en el momento de componer la pieza correspondiente. Así, en el tipo de estilo que debe utilizarse. Y, de ese modo, indica Luzán (1977: 509):

como la tragedia no admite sino personas ilustres y grandes, como reyes, príncipes, héroes, etc., su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso.

Es una idea en la que abunda, de igual manera, Agustín de Montiano (1750a: 110-III):

la dicción pura, expresiva y magestuosa [...] la Tragedia lo requiere.

La propia preceptiva se encarga de justificar su preferencia por esta clase de personajes. Así, Santos Díez González (1793: 88) explica:

La Materia de la Tragedia [...] dicese *ilustre*, porque deben serlo las personas; y es la razon, que como la Tragedia intenta mover los afectos de terror y compasion, es mas á propósito una persona ilustre, y cuyas desgracias nos suelen compadecer, y aterrar mas que las de los hombres particulares. Y quanto mas alta, y conocida sea la persona, tanto mas digna de lástima se considera. [...] Pero en los incidentes caben personas ménos conocidas; ó Actores, que se llaman, *Episódicos*.

No todos los eruditos comparten esta interpretación. Hay alguna discrepancia, como la de Manuel Casamada y Comella (1828: 306):

No es preciso que el héroe de la *tragedia* sea un personaje alto ó ilustre. Si las desgracias de este hacen impresion en los espectadores, no dejan de hacerla las desgracias de las personas de la esfera ordinaria. Tenemos buenas *tragedias* en que sus héroes no fueron de una clase muy elevada.

No obstante, la postura de este último es absolutamente minoritaria. Incluso él mismo llega a reconocer Casamada y Comella (1828: 301) que

los infortunios y desgracias de los altos personajes se apoderan mas pronto de la imaginacion, y hacen una impresion mas vigorosa en los espectadores.

En términos generales, esos personajes «altos», por lo tanto, son vistos como básicos para alcanzar los fines primordiales de la tragedia, que no son sino enseñar, adoctrinar. Ya lo destacaba Luzán (1977: 491):

Sabemos también cuánta fuerza tiene sobre nosotros el ejemplo ajeno. Por esto el ver en las tragedias cuántas inquietudes cuántas miserias y pesares acarrea consigo una violenta pasión, un desordenado apetito, hará los oyentes más cuerdos y más moderados en sus afectos por el miedo a incurrir en semejantes desgracias.

El mismo autor, un poco más adelante, continúa:

Las mudanzas de fortuna, las caídas y muertes de los príncipes y grandes, hacen salir los oyentes del teatro con una interior tristeza, con un dejo, por decirlo así, amargo y desabrido, que tiene un rato suspensos los ánimos en melancólico y pensativo silencio [...] (Luzán, 1977: 492).

Con la tristeza, pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y deja la tragedia en los ánimos de los oyentes, se logra este provechoso retiro del alma en sí misma, se templará la excesiva alegría, se amortiguan los espíritus altivos y se modera la vanidad de aéreas esperanzas y de inútiles deseos (Luzán, 1977: 492).

la buena imitación y [...] el mágico engaño de la poesía y de la dramática representación hace de modo que los oyentes, llevados del dulce hechizo, se apasionen por objetos fingidos como si fuesen verdaderos y [...] se interesen por él, se duelen de su aflicción, lloren en su desgracia, se asusten en su peligro y se alegren en su felicidad (Luzán, 1977: 497).

En la idéntica línea se sitúa Nicolás Fernández de Moratín (2006a: 159):

La dignidad de la tragedia es tanta [...]. Y la utilidad es tan grande que sirve para purgar el ánimo de las pasiones violentas que le arrastran a un precipicio, y para enamorar a los hombres de la virtud y enseñarlos a ser héroes.

Y Manuel Casamada y Comella (1828: 303):

La tragedia es la representacion de una accion grande y pública que agita sobremañera el alma de los espectadores.

El fin de la *tragedia* es poner á nuestra vista las consecuencias funestas de las pasiones.

Y, de igual modo, la preceptiva se encarga de regular la forma en la que deben construirse esos agonistas. Santos Díez González insiste en la necesidad de seleccionar bien los personajes que se van a introducir en el argumento:

El Fin de la Tragedia es excitar algunos afectos en el corazon para purgarle de otros. De la idea clara y distinta que se tenga del Fin de la Tragedia, pende la exquisita eleccion de los Argumentos, y Personas de ella [...] (Díez González, 1793: 93).

debe el Poeta componer el terror y compasion con el buen exemplo, de suerte que evite sacar al teatro perversos afortunados, y virtuosos infelices (Díez González, 1793: 103).

Manuel Casamada y Comella (1828: 305) se refiere a la forma de presentar sus pasiones:

El autor *trágico* debe pintar las pasiones con tal viveza, que hieran el corazón de los oyentes con una fuerte simpatía [...].

Luzán insiste en la necesidad de configurar personajes verosímiles:

debe apropiarse a la persona que introduce costumbres convenientes y propias de su edad, de su dignidad y nación [...] (Luzán, 1977: 498).

cuando el argumento [...] es histórico y se introduce alguna persona cuya inclinación y genio es ya conocido por fama o por historia [...] el poeta está obligado a dar a aquella persona costumbres semejantes a las que tuvo según la fama o la historia [...] (Luzán, 1977: 498).

Y menciona la obligatoriedad de guardar la unidad de caracterización:

La cuarta condición es la igualdad, esto es, la constancia en sostener por todo el drama aquel mismo carácter o genio que el personado manifestó al principio [...]. Esta igualdad no quiere decir que las personas hayan de perseverar siempre obstinadamente en un mismo parecer, sino que conserven siempre las mismas inclinaciones y no muden de parecer sino al último con motivos y razones bastantes [...] (Luzán, 1977: 499).

Aspecto este que igualmente defiende Montiano (1950a: 104):

Otra unidad [...] importa que se guarde en el carácter de las Personas, y propiedad de sus afectos: porque desdice infinito del orden natural [...] que el soberbio, o el ambicioso descubran, acrediten la vehemencia de estas pasiones en una parte [...]; y que en otra [...] procedan contra su genio nativo, y dominante [...].

La importancia que conceden los preceptistas a los poderosos en sus tratados tiene perfecto correlato con la situación que nos encontramos en los textos específicos que se componen en España en la era de la Ilustración. En el presente trabajo nos proponemos abordar el estudio de esos poderosos en la tragedia neoclásica española. Pretendemos analizar la forma en que se construyen, la caracterización que se efectúa de los mismos, las funciones que se les encomiendan y la visión que se proporciona de sus figuras en los argumentos de las piezas.

Para alcanzar esos objetivos hemos seleccionado un conjunto de obras representativas incluidas en el género y que ven la luz en la época neoclásica, bien sea en el siglo XVIII, bien en los primeros años del siglo XIX. Se encuadran en todos los periodos evolutivos que podemos hallar en la trayectoria de la tragedia neoclásica, desde sus orígenes a mediados del XVIII, hasta su ocaso y transformación en nuevas realidades literarias en la primera mitad del XIX (Cañas Murillo, 1999, 2003a y 2003b).

La relación de textos que hemos utilizado como base de nuestros análisis, es la siguiente:

Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Idomeneo*.  
 Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Zorayda*.  
 José Cadalso, *Don Sancho García*.  
 José Cadalso, *Solaya o los circasianos*.  
 Nicolás Fernández de Moratín, *Lucrecia*.  
 Nicolás Fernández de Moratín, *Guzmán el Bueno*.  
 M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, *Zinda*.  
 Vicente García de la Huerta, *Raquel*.  
 Vicente García de la Huerta, *Agamenón vengado*.  
 Vicente García de la Huerta, *Xayra, o La fe triunfante del amor y cetro*.  
 Ignacio García Malo, *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*.  
 Gaspar Melchor de Jovellanos, *La muerte de Munuza (Pelayo)*.  
 Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida*.  
 José Marchena, *Polixena*.  
 Francisco Martínez de la Rosa, *La viuda de Padilla*.  
 Agustín de Montiano y Luyando, *Virginia*.  
 Agustín de Montiano y Luyando, *Ataúlfo*.  
 Cándido María Trigueros, *Egilona*.  
 Manuel José Quintana, *El Duque de Viseo*.  
 Manuel José Quintana, *Pelayo*.  
 Dionisio Solís, *Blanca de Borbón*.

## 2. EL PODEROSO COMO PERSONAJE

En los textos que se integran en la tragedia neoclásica española y que ven la luz en la época ilustrada, la intervención de personajes que constituyen la representación y encarnación del poder, social, político, se encuentra absolutamente generalizada. No es extraño dadas las posiciones teóricas de las que parten los dramaturgos del momento y que antes hemos analizado. En los argumentos siempre es posible identificar agonistas que poseen y ejercen el poder. Y no en papeles secundarios, sino relevantes. Incluso en muchas ocasiones tales individuos pertenecen al grupo de los protagonistas, y a ellos se les encomienda el cometido básico de efectuar el desarrollo general de la acción y de transmitir al auditorio los contenidos fundamentales insertos en las piezas. En todos los casos, esos personajes se encuadran en los grupos dirigentes de la comunidad. Forman parte del estamento más alto de todos los que componen la pirámide social, en la cúspide de la cual se sitúan.

La construcción de estos personajes se realiza sobre tipos funcionales. Hemos de diferenciar claramente, como explicamos en otros trabajos nuestros anteriores,<sup>2</sup> tipo de personaje:

Tipo y personaje constituyen realidades distintas, aunque en los textos pueden coincidir. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluir. El tipo queda

<sup>2</sup> Vid., por ejemplo, referidos a los géneros dramáticos de la Ilustración, Cañas Murillo, 1988, 1994a, 1994b, 1996a, 2000b. Sobre el teatro en la época barroca, y, específicamente, sobre la comedia nueva, pueden consultarse Cañas Murillo, 1983, 1991, 2006b, 2008.

definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones recurrentes, en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje tiene sexo concreto. Es masculino o femenino. El tipo no siempre. El sexo puede conferirse en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador (Cañas Murillo, 2003a: 1583).

Los agonistas que encarnan el poder político y social en las tragedias neoclásicas españolas se construyen sobre el tipo del poderoso. Este tipo suele dar lugar a la creación de personajes masculinos o femeninos, principales, encargados de llevar buena parte del peso del argumento, con intervención básica en el campo de la acción, cuyo planteamiento, desarrollo y desenlace determinan. Puede transformarse, en los argumentos concretos, en monarca, duque, noble en general, aristócrata... , jerarca en todo caso. A él también se le encomienda la función de transmitir temas importantes —como el gobierno del estado, la justicia...—, e incluso se puede convertir en pieza esencial para trasladar al receptor el mensaje, la tesis, inserto en la pieza. Se ve convertido en la encarnación del poder, está dotado de autoridad, puede resolver conflictos o complicar situaciones. En principio, el tipo no es ni positivo ni negativo, pero el personaje sí puede tener una u otra caracterización específica, pues a él le corresponde ejercer, de una manera concreta, el poder que se le ha conferido, y esa competencia la pone en práctica en una u otra dirección dependiendo del carácter que posea el argumento propio de cada creación particular.

En las tragedias se produce, a veces, una exacta correspondencia entre el tipo funcional, el poderoso, y el personaje concreto que se crea sobre él. Sobre el poderoso, y únicamente sobre el poderoso, son contruidos agonistas como Abdalasis en *Egílona* de Trigueros, Hadrio en *Solaya* de Cadalso, Doña María y Haro en *Doña María de Pacheco* de Ignacio García Malo, Megara y Cipión en *Numancia destruida* de López de Ayala, Pelayo en *Pelayo* de Quintana, Doña María en *La viuda de Padilla* de Francisco Martínez de la Rosa.

No obstante, como señalamos en otra ocasión (Cañas Murillo, 2003a: 1585),

En la tragedia neoclásica española observamos una tendencia bastante generalizada hacia el sincretismo. Los autores no siempre integran en cada agonista a un tipo funcional distinto. Varios de ellos pueden, e incluso suelen, confluír en un mismo personaje.

Es ésta una característica que detectamos en los personajes contruidos sobre el tipo del poderoso en muchos de los argumentos. Así, en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, Alfonso Octavo es creado sobre los tipos del poderoso, del héroe y del galán;<sup>3</sup> y Raquel, sobre el poderoso, el héroe y la dama. En *Xayra*, de García de la Huerta, Orosmán, sobre el poderoso, el héroe y el galán. En *Agamenón vengado*, de García de la Huerta, Clitemnestra, sobre el poderoso y el héroe; Egisto, sobre el poderoso y el consejero. En *Virginia*, de Agustín de Montiano y Luyando, Claudio, sobre el poderoso, el héroe y el galán. En *Ataúlfo*, de

<sup>3</sup> Sobre los tipos que se integran en la poética de la tragedia neoclásica española, cf. Cañas Murillo, 2003a: 1583-1585.



Montiano, Athaulpho, sobre el poderoso y el galán. En *Lucrecia*, de Nicolás Fernández de Moratín, Tarquino, sobre el poderoso y el galán. En *Guzmán el Bueno*, del mismo Moratín, Guzmán sobre el poderoso y el héroe. En *Solaya*, de José Cadalso, Selin, sobre el poderoso y el galán. En *Don Sancho García*, de Cadalso, Almanzor, sobre el poderoso y el galán. En *La muerte de Munuza*, de Gaspar Melchor de Jovellanos, Munuza, sobre el poderoso, el héroe y el galán; Pelayo, sobre el poderoso y el héroe. En *Zinda*, de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, Zinda, sobre el poderoso, el héroe y, menos, la dama; Vinter, sobre el poderoso y, menos, el galán. En *Idomeneo*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Idomeneo, sobre el héroe y el poderoso; y en su *Zorayda*, Boabdil, sobre el poderoso y en galán. En *El Duque de Viseo*, de Manuel José Quintana, Enrique, sobre el poderoso, el héroe y el galán. En *Pelayo*, del mismo Quintana, Munuza, sobre el poderoso y el galán. En *Blanca de Borbón*, de Dionisio Solís, Pedro, sobre el poderoso y el galán. En *Polixena*, de José Marchena, Pirro, sobre el poderoso y el galán.

La utilización de varios tipos de la poética de un género para configurar un único personaje dentro del argumento, contribuye a enriquecer la caracterización del agonista resultante, haciéndolo mucho más polifacético. No es algo excepcional. Es un uso que detectamos en otros géneros históricos, algunos de los cuales se encuadran en el teatro dieciochesco español, tanto en su versión popular, como neoclásica. Es el caso de la comedia de espectáculo (Cañas Murillo, 2006a). Es el caso del sainete (Cañas Murillo, 1994b y 1996a). Es el caso de la comedia de buenas costumbres (Cañas Murillo, 2000b). Es el caso de la comedia sentimental (Cañas Murillo, 1994a). Es el caso de la propia tragedia, como acabamos de comprobar (Cañas Murillo, 1988, 1999, 2003a).

En la tragedia la mezcla de varios tipos para configurar un personaje consigue proporcionar al agonista resultante una caracterización amplia que constituye una fusión de rasgos y funciones propios de cada uno de los tipos que en origen han sido seleccionados por el compositor. Es lo que acontece, por citar algún ejemplo, con Alfonso Octavo o con Raquel, en *Raquel* de García de la Huerta. Como expliqué en otro lugar,

Alfonso es un personaje creado sobre tres de los tipos de la poética, el héroe, el poderoso y el galán. Ello determina su actuación en el argumento, al asumir todas las funciones propias de cada tipo en particular. En él se dan cita todos los conflictos. Él une el planteamiento político de los sucesos, pero también el planteamiento amoroso. Es un personaje atormentado, papel que le corresponde como héroe, que se debate entre su querer y su deber, entre su apetencia y su obligación. Como galán, se ve zarandeado por el amor. Es, como poderoso, el que desencadena los sucesos y el encargado de resolver definitivamente los conflictos al final de la tragedia.

En general es un personaje positivo que sufre las consecuencias de la tragedia y que acepta la muerte de Raquel como justo castigo a su incorrecta actuación anterior (Cañas Murillo, 2000a: 14).

Por su parte,

El personaje de Raquel ha sido creado sobre los tipos de dama, poderoso y heroína. Asume las funciones de todos ellos. Crea, junto a Alfonso, la intriga amorosa, y sufre las consecuencias de la tragedia que por sus relaciones con el rey se desencadena. Actúa, por delegación del monarca, como poderoso, y su papel, dentro de esta función, es negativo, pues por sus decisiones incorrectas, perjudiciales para los castellanos, inspiradas, es cierto, por Rubén, se produce la sublevación popular, más contra ella que contra el rey, al que los sublevados pretenden salvar y rescatar (Cañas Murillo, 2000a: 17-18).



Otras caracterizaciones que aparecen en los personajes de las tragedias, no son explicable en virtud del tipo, o los tipos sobre los que han sido contruidos. Son realizadas por los creadores dentro de los argumentos, y no reflejan rasgos y funciones tópicos procedentes de los tipos de la poética del género. Así, en *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín, Guzmán ha sido configurado sobre los tipos de poderoso y héroe, procedentes de la poética, pero también es presentado como padre, que sufre por los problemas de su familia, de su hijo en especial, y como un excelente vasallo, completamente fiel, hasta las últimas consecuencias, a su rey. Idomeneo, poderoso y héroe, en *Idomeneo* de Cienfuegos, es presentado como esposo, que padece junto a su mujer. En *Egilona*, de Trigueros, Abdalasis es poderoso, y es configurado como un ser negativo, ambicioso, deseoso de asumir todo el poder sobre moros y godos (Trigueros, 2005: 104-105, acto III, vv. 1285-1298). En *Numancia destruida*, de López de Ayala, los dos poderosos, Megara y Cipión, configurados como positivos, se muestran como individuos manejados por el destino (López de Ayala, 2005: 107-115, acto III, vv. 884-1109).

En los géneros históricos, cuando se mezclan varios tipos para efectuar la configuración de un personaje, se puede establecer alguna clase de especialización. Así sucede en la tragedia neoclásica. En ella el tipo del poderoso es combinado con otros para construir agonistas, como hemos visto. Pero los otros tipos que se seleccionan son siempre los mismos, como puede desprenderse de nuestra anterior exposición, son recurrentes en las piezas. Son aquellos que tienen más posibilidades de complementariedad, sin que su unión suponga una ruptura en la verosimilitud de los argumentos, tan cara para los neoclásicos y la preceptiva que defienden, una verosimilitud que podría ser dañada en el caso de adoptar otras posibilidades, como la mezcla de poderoso y criado-consejero, por ejemplo. El poderoso se sitúa, dentro de los personajes, sólo junto al héroe o al galán o la dama. Y se utilizan, en estos casos, combinaciones duales —poderoso-galán, poderoso-dama, poderoso-héroe—, o tríos —poderoso-héroe-galán, poderoso-héroe-dama—.

El uso del sincretismo de tipos en el momento de configurar los personajes en los argumentos está muy generalizado, como vemos, en los textos y, por ello, se debe considerar como rasgo fundamental caracterizador de la tragedia neoclásica española. El sincretismo cumple una gran función dentro de las piezas. Posibilita simplificar su composición y, con ello, el cumplimiento de uno de los preceptos de la estética neoclásica, aquél que exige insertar pocos agonistas y concentrar en los que se configuran una buena cantidad de funciones, con el fin de evitar una innecesaria y, así lo consideran los hombres del momento, vituperable dispersión. Ya Luzán (1977: 514-515), en su *Poética*, mencionaba esta necesidad:

[...] Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de actores y reducirlos a los menos que se pueda, para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes como de soldados. A mí me parece que el número de ocho u diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí, será exceso y confusión.

Con todo se persigue, en definitiva, facilitar al receptor la tarea de percibir correctamente el argumento de la obra ante la que se halla, y recibir, junto a su argumento, el contenido que en él se incluye, y el mensaje, la tesis, que a través de él se desea transmitir.

Sobre el tipo del poderoso se puede construir uno o varios personajes en cada tragedia. Lo mismo sucede con el resto de los tipos.<sup>4</sup> Cuando hay varios, se puede, aunque no

<sup>4</sup> Cf. mis trabajos sobre la tragedia neoclásica española, a los que antes hemos aludido, y que están recogidos en nuestra «Bibliografía».

necesariamente, establecer una especialización. A uno se le puede proporcionar una caracterización positiva y a otro negativa. Tal sucede, por ejemplo, en *Doña María de Pacheco*, de Ignacio García Malo, en la cual Doña María es poderoso negativo, y Haro, poderoso positivo. De la confrontación entre ambos personajes, pueden surgir momentos repletos de intensidad dramática, aptos para complicar el nudo, interesar en consecuencia al auditorio, y facilitar la transmisión de unos contenidos.

En otras ocasiones, puede que los dos agonistas hayan sido caracterizados de forma similar, y puedan ser ambos positivos. Tal acontece en *Numancia destruida*, de López de Ayala, en la cual los dos poderosos, Megara y Cipión, son positivos. El autor escoge en cada caso la opción que mejor se ajusta a sus intereses y a sus necesidades compositivas.

En la caracterización interna de los personajes, dentro del argumento, pueden detectarse ciertas variantes al comparar unas piezas con otras. En algunos casos, el poderoso se muestra inmutado a lo largo del texto, fiel a su definición, a su diseño, positivo o negativo, primeramente trazados. Así, Pelayo, en *Pelayo* de Quintana, siempre se muestra como poderoso positivo, en todo momento preocupado por los males de la patria. Doña María, en *Doña María de Pacheco*, de García Malo, es en todo instante negativa; al igual que Almanzor, en *Don Sancho García*, de Cadalso, y Vinter, en *Zinda*, de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, Munuza, en *Pelayo*, de Quintana, o Boabdil, en *Zorayda*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos. En otros casos se producen mutaciones, y pueden aparecer dualidades, aspectos positivos frente a otros negativos, comportamientos dignos de elogio junto a, o antes de, otros reprobables. Es lo que acontece con Alfonso, en *Raquel*, de García de la Huerta, tal y como estudiamos en otro lugar (Cañas Murillo, 2000a).

### 3. EL PODEROSO COMO TEMA

El poderoso, el gobernante, no sólo es un tipo de la poética y un personaje relevante en la tragedia neoclásica española. Se ve convertido, igualmente, en uno de los temas fundamentales que en los textos se desarrollan. Aparece transfigurado, presentado, como el tema del buen gobierno de la nación, como el tema del buen monarca, o, en general, del buen mandatario.

En un trabajo nuestro anterior dedicado a la tragedia explicábamos (Cañas Murillo, 2003a: 1587):

La monarquía se halla en el centro de muchas de las piezas. Se hace una exaltación de la monarquía absoluta, pero entendida tal como lo hace el despotismo ilustrado. El monarca es presentado como un gran padre de familia, cuyo poder viene de Dios, y que se preocupa por sus hijos (súbditos) y procura su bienestar. El rey puede tener comportamientos equivocados. Pero se explican por intervenciones, como en *Raquel*, de agentes externos. La eliminación de tales intervenciones provoca que el monarca asuma de nuevo su papel con absoluta normalidad.

Tales indicaciones quedan plenamente corroboradas cuando efectuamos el análisis de los textos.

Pese a todo, hay que señalar que en las obras no sólo encontramos insertado el tema de la monarquía en general. Es mucho más frecuente que, en los argumentos, se desarrolle no específicamente el tema del rey, sino el tema del buen gobernante, independientemente de que el personaje a través del cual se transmitan los contenidos sea o no un monarca. Basta con que éste se haya construido sobre el tipo del poderoso y tenga responsabilidades de gobierno notables, capaces de servir de base para trasladar doctrina al auditorio.

Para abordar el tema del buen gobierno y del buen gobernante se pueden utilizar dos sistemas diferentes. Se puede acudir a la práctica, mostrando la actuación de los agonistas que reciben la misión de desarrollarlo. Se puede acudir a las definiciones teóricas. En ambos casos, los dramaturgos también tienen dos opciones para transmitir su visión de la realidad. Pueden abordar el tema de forma positiva, explicando cómo se debe actuar, o mostrando cómo se actúa, correctamente cuando se tienen responsabilidades de gobierno. Pueden optar por la enseñanza *ex contrario*, presentando casos de mala actuación, para mostrar lo que no se debe hacer, o incluyendo definiciones teóricas que se refieren a casos de mala praxis. Los escritores escogen unos sistemas u otros con entera libertad, según las exigencias internas de los propios argumentos de las piezas que quieran componer.

Sobre el soberano encontramos una serie de contenidos tópicos, que coinciden en, en términos generales, en las diferentes tragedias. Se insiste en que el buen gobernante muestra, ante todo, una gran preocupación por sus vasallos, por quienes siempre vela, y sólo se siente tranquilo si sus súbditos son felices. De tal modo se manifiesta Athaulpho, en *Ataúlfo* de Agustín de Montiano y Luyando (1753a: 124, acto I; y 155, acto II):

[...] cumple un Rey con lo que debe,  
fi no afsiſte eficáz à lo que manda.

no es acertado, no, que un Rey, que sabe  
que viven deſcontentos ſus vaſſallos,  
con la agena conducta ſe ſerene.

El monarca que actúa de forma positiva, es como un padre amoroso para su pueblo.

[...] el Rey [...] á sus vasallos ama  
Cual tierno padre.<sup>5</sup>

Y esa es su obligación.<sup>6</sup> Lo protege siempre, y no le da la espalda ni lo traiciona.<sup>7</sup> Ha de suscitar amor en sus súbditos, que no han de verle como un tirano. Debe ser consuelo de ellos y no «la causa / de su infortunio». Debe portarse como «hombre / que reinas en hombres». Debe ser «puro siempre y benéfico», y no causar miedo.<sup>8</sup> Guardará cumplidamente las leyes y sabrá siempre escuchar las quejas que se le transmiten. En *La viuda de Padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa (2007: 246, acto II, vv. 558-559 y 562), López indica que el rey

Escuchará las quejas, los agravios  
de sus pueblos, cual padre bondadoso [...].  
Fiel guardará las leyes.

<sup>5</sup> Linco, en *Zorayda* de Álvarez de Cienfuegos, 1866: 241, acto I.

<sup>6</sup> Linco, en *Zorayda* de Álvarez de Cienfuegos, 1866: 282, acto III.

<sup>7</sup> Zinda, en *Zinda* de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, 1995: 125, acto III, vv. 1021-1022.

<sup>8</sup> Blanca, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 20-21, acto II.

Alfonso Octavo, en *Raquel* de García de la Huerta (1971: 91, jornada 11, vv. 443-446), muestra saber escuchar a sus súbditos con el fin de procurar impartir en todo momento justicia:<sup>9</sup>

Pues empieza;  
aunque por este instante para oírla,  
sin olvidar tu ofensa, mis enojos,  
mi indignación y mi furor reprima.

E incluso es capaz de aceptar razonamientos que son objetivamente correctos y justifican actos que, en principio, podían atacar su propia autoridad (García de la Huerta, 1971: 95, jornada 1, vv. 573-578)

¡Qué secreta violencia y poderío  
encierra la verdad, oh cielo santo,  
que cuando van a fulminar mis iras  
venganzas y castigos; cuando el brazo  
va a ejecutar el golpe de su enojo,  
queda al oírla inmóvil y pasmado!

El rey positivo es capaz de reconocer sus propios errores (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 96, jornada 1, vv. 585-592):

Ya mi error conozco;  
ya advierto mi pasión, veo mi engaño,  
y ya, oh divina luz, con tus reflejos  
todo el horror descubro de este encanto.  
Ya el letargo detesto en que he vivido:  
ya, nobles y leales Castellanos,  
sobre sí vuelve Alfonso a los avisos  
que a sus errores vuestro amor ha dado.

y tratar de corregirlos adoptando las decisiones pertinentes, aunque éstas le puedan producir sufrimientos personales, y poniéndolas en práctica. Prefiere, en todo momento, el bienestar de sus súbditos al suyo propio:<sup>10</sup>

que ni quiero delicias, ni riquezas,  
si en perjuicio ha de ser de mis vasallos.<sup>11</sup>

[...] los Monarcas virtuosos,  
[...] se tienen por grandes y gloriosos,  
como sus pueblos venturosos sean.  
Quán dignamente su vigor emplean  
en hacer respetar á la justicia,  
premiar virtudes castigando vicios,

<sup>9</sup> En *Zorayda*, de Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1866: 84, Boadbil, acto 1), se insiste en ideas similares, y se defiende que los reyes virtuosos son justos y no hacen «un tráfico vil de la justicia».

<sup>10</sup> Ver Sancho, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 214, acto IV.

<sup>11</sup> Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 96, jornada 1, vv. 599-600.

y ofrecer á los cielos sacrificios  
en tantas aras, como son los pechos  
de vasallos que viven satisfechos.<sup>12</sup>

El soberano en todo caso debe cumplir con su deber, y no ha de envilecer «con un crimen la gloria de tu patria» (Zinda, en *Zinda* de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, 1995: 94, acto I, vv. 346-348). Así, en *Lucrecia* de Moratín (2006b: 197, v. 742; y 197, vv. 745-746), Bruto pone como ejemplo a Rómulo que «vivió de su deber» y

De tal modo a la excelsa monarquía  
[...] dio fundamento.

El rey debe ser justo, como vimos, pero también piadoso (Zinda, en *Zinda* de M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, 1995: 83-84, acto I, vv. 58-70) y compasivo (Sancho, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 227-229, acto V), nunca tirano, y controlar sus pasiones, pues

Venciéndote a ti propio, te acreditas  
Justamente de invicto y soberano.<sup>13</sup>

Debe rodearse de buenos consejeros, que cumplan ante él funciones positivas, como son (Güido, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 29-30, acto III):

Amonestar piadoso  
al que oprime tirano [...].  
[...] Recordarte,  
[...]  
que no eres más que coronado ceno.  
Que ante su creador, el insectillo  
que se anida en la rosa, y el que rige,  
son nada, nada, o Rey. Que de su arbitrio  
puede abismar tu trono, y de tus manos  
arrancar para siempre el cetro impío  
que con horror empiñas de Castilla,  
[...]  
[...] Considera,  
que de un instante acaso tu castigo  
está pendiente; y que éste que cometes  
ahora [...] el último delito  
es que te sufre, el último que espera  
Dios para confundirte en el abismo  
del caos infernal.

No debe caer en manos de malos consejeros, pues ello sería su peor mal (*Lucrecia*, de Moratín, 2006b: 204, vv. 925-929):

<sup>12</sup> Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 189, acto II.

<sup>13</sup> *Lucrecia*, de Moratín, 2006b: 204, vv. 910-911. Son palabras que Espurio, consejero positivo, dirige a Tarquino, soberano negativo.

[...] no puede venirle mayor daño  
a un príncipe que ver que se retiran  
los que la verdad justa le aconsejan,  
y que en poder de aduladores falsos  
entregado a sus máximas le dejan.

Debe respetar siempre su palabra (Guzmán, en *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín, 2006b: 384, acto II, vv. 855-856):

[...] los nobles y leales  
no faltan nunca a su palabra.

Debe saber remediar el desorden (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 83, jornada I, vv. 265-267),

Aplíquese al desorden el remedio,  
[...] si da lugar la ira  
al discurso.

y controlar sus pasiones humanas (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 98, jornada I, vv. 644-645),

Las débiles pasiones de lo humano  
a la vista del solio desaparezcan.

logrando que, en todo momento, la razón llegue a predominar sobre el sentimiento (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 98, jornada I, vv. 646-648):

Deshaga de mi juicio los nublados  
la luz de la razón, que ya despierta  
del letargo mortal de tantos años.

Su obligación y la de sus vasallos es velar por la patria (Linco, en *Zorayda* de Cienfuegos, 1866: 282, acto III),

[...] patria, en cuyo bien debemos  
Reunidos velar rey y vasallos.

cuya libertad es preciso preservar.<sup>14</sup> Para él morir por la patria puede ser dulce (Dulcidio, *Numancia destruida* de López de Ayala, 2005: 105, acto III, vv. 830-836). El soberano no siente temor (Pedro, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 8, acto I):

Soy Rey; no sé temer. Pero bien puedo  
indeciso dudar, y confiaros  
a uno y otro mis dudas.

<sup>14</sup> Así se muestra, por ejemplo, Pelayo, en *Pelayo* de Quintana, siempre preocupado por los males de la patria (1981: 323-328, acto II, conversación entre Hormesinda y Pelayo; y 331-338, acto III), y deseoso de mantener la libertad de la nación (1981: 360, acto V).

y tiene perfecta conciencia de su autoridad (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 84, jornada 1, vv. 273-274),

¿Se ha olvidado  
Castilla de que Alfonso la domina?

y, en ocasiones, hace ostentación de ella ante el mundo, con el fin de reafirmarla

que ha de ver hoy España y todo el orbe  
si Alfonso Octavo de quien es se olvida.

En todo caso, los gobernantes positivos son adalides defensores de la libertad de su nación, por encima de cualquier tipo de consideración personal. Tal vemos en *Numancia*, de López de Ayala, en *Pelayo*, tanto en el de Jovellanos como en el de Quintana, en *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín. Con ello el tema del buen gobernante, y de la monarquía, enlaza con otros grandes temas de la tragedia neoclásica española, como las relaciones paterno-filiales, la libertad —aquí nacional, social, colectiva, no individual, al estilo romántico, como expliqué en otro lugar (Cañas Murillo, 1999: 125, y 2003a: 1587)—, la patria, el estado, el honor.<sup>15</sup>

El pueblo respeta al soberano, al igual que, en general, todos sus súbditos. No ha de tener miedo a realizar peticiones justas a su mandatario, pues (Alfonso, en *Raquel* de García de la Huerta, 1971: 97, jornada 1, vv. 626-627)

[...] cuando  
con razón pide el súbdito, no ofende.

El monarca es un reflejo de Dios (Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 199, acto III),

El Rey es como Dios: señora, atiende:  
quien mas lo estudia, ménos lo comprehende.

Pero por encima de él está siempre Dios, que puede proporcionarle un castigo si no cumple correctamente con sus obligaciones (Güido, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 29-30, acto III), pues «Para Dios nadie es rey» (Güido, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 63, acto III).

Con el rey no se debe ser lisonjero, sino que es preciso hablarle en todo momento con la verdad (Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 187, acto II):

Un Rey del Sér supremo es un retrato:  
á Dios solo será language grato  
la voz de la verdad [...].

Los súbditos deben amar a su rey (Pedro, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 20, acto II),

<sup>15</sup> Sobre los temas de las tragedias neoclásicas españolas, véase Jesús Cañas Murillo, 1999: 125-126, y 2003a: 1586-1587.



[...] profesar [...] otros afectos  
que los de su Monarca. Ni el que gime  
o llora es inocente de los riesgos  
en que pone a su Príncipe, si el llanto  
es causa de que infiel, discorde, inquieto  
su pueblo rompa a la obediencia el coto.

ser humildes ante él, y mostrarle respeto, temor y sumisión (Güido, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 17, acto II; y Pedro, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 18, acto II):

[...] muestra  
tu humildad con el Rey.

[...] te toca  
por superior a ti, mostrar respeto,  
por Rey temerle [...].

ya que a él hay que (Federico, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 37, acto III):

[...] pedirle  
con respeto y con llanto.

Ellos mueren felices por su soberano (Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 188, acto II),

Soberbio el español su sangre vierte  
defendiendo á su Rey. Gustosa muerte  
se le ofrece en la sangre que derrama,  
donde la guardia de su Rey le llama.

un monarca a quien un buen vasallo siempre le ha de guardar obediencia, aun cuando sea tirano (Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 198, acto III),

[...] si de Rey pasando á ser tirano,  
me mata, besaré su regia mano.  
Estas del buen vasallo son las leyes,  
por mas faltas que se hallen en los Reyes.

El rey depende de las leyes de Dios, como veíamos, y es juzgado según ellas, pero únicamente por el propio Dios (Elvira, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 219, acto IV),

¡Oh Dios, inmenso Sér!, por cuyas leyes  
se juzgan las personas de los Reyes:  
tú, que solo conservas en tus manos  
las causas de los Sacros Soberanos  
no permitas que sea profanada  
tu imagen en los Reyes estampada.

Al soberano se le debe fidelidad. Levantarse contra el rey atenta contra el honor de una familia (Mondejar, en *Doña María de Pacheco* de Ignacio García Malo, 1996: 120-123, acto II). Es preciso mantener ante todo la fidelidad (Pedro López, en *Doña María de Pacheco* de Ignacio García Malo, 1996: 150, acto III; y Haro, en *Doña María de Pacheco* de Ignacio García Malo, 1996: 157, acto III):<sup>16</sup>

Bendita sea siempre la obediencia,  
la lealtad y el amor que usar debemos  
(porque Dios nos lo manda) a los monarcas,  
[...] un pueblo vasallo siempre mira  
que a la ley de obediencia está sujeto,  
y así nuestras pasiones se moderan  
en cometer inicuos desaciertos.

[...] el ultraje y vilipendio  
hecho a su Majestad es muy punible.

Pero, pese a todo, puede llegar a defenderse la muerte del gobernante si éste se comporta como un tirano.<sup>17</sup> Pues actuar como tirano es visto como algo absolutamente negativo (Alek, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 188, acto II):

te gustará ser Rey, siendo tirano?

No obstante, aunque el tirano reciba la muerte, como en *Lucrecia* de Moratín, en *Solaya* de Cadalso (1982: 123, acto V, v. 1589, Heraclio), o en *Virginia* de Montiano,<sup>18</sup> no se le debe perder el respeto, pues (Hadrio, sobre Selin, en *Solaya* de Cadalso, 1982: 129, acto V, vv. 1721-1722):

Es un Príncipe al fin, y del respeto  
debe mirarse como sacro objeto.

Pese a que en los textos lo que se pretende trasladar es un modelo positivo de gobernante, en algunos argumentos se insertan actitudes negativas de los soberanos, comportamientos dignos de repudio. Muchos de ellos no son sino caracteres opuestos a los que figuran en ese paradigma positivo del monarca que hasta ahora hemos ido describiendo. Se utiliza con ello el modelo de enseñanza *ex contrario* al que anteriormente nos hemos referido.

En las tragedias se avisa de que los errores cometidos por los reyes afectan al pueblo, que al final termina pagando las consecuencias y sufriendo calamidades (Munuza, en *La muerte de Munuza (Pelayo)* de Jovellanos, 1984: 442, acto V, vv. 104-106):

<sup>16</sup> Fiel a estas ideas, Ignacio García Malo hace que Doña María de Pacheco se arrepienta de su rebelión en el último momento de la obra (1996: 170-172).

<sup>17</sup> Tal hace, en *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín, Bruto, personaje que jura matar a Tarquino, tras la muerte de Lucrecia, y acabar con su poder y su estirpe (2006b: 229, vv. 1529-1539). Y, de hecho, en la última escena recibe muerte el tirano (2006b: 230-231, vv. 1551-1569).

<sup>18</sup> En esta tragedia se considera lícito matar al tirano, y, por ello, Claudio muere. No obstante, se evita al receptor la escena desagradable, y la muerte tan sólo es contada por Icilio en la última escena (Montiano, 1750b: 254-255).

Si España está oprimida, los culpables  
delitos de sus reyes con el cielo  
su grandeza arrastraron al desastre.

Un mal gobernante no acepta buenos consejos. Desea solamente que otros le den la razón, animándole a poner en práctica todos sus deseos, aunque de ello se deriven malas consecuencias (Almanzor, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 189, acto II). Anhela rodearse de vasallos aduladores, porque (Almanzor, en *Don Sancho García* de Cadalso, 1981: 190, acto II)

De qué sirve vasallo que no adula?  
De qué sirve ser Rey, si se le anula,  
por rígidos consejos de un anciano,  
el despotismo que hace al soberano?

Hace siempre su gusto, aprovechando que nadie osa contradecirle (Tarquino, en *Lucrecia* de Moratín, 2006b: 178, v. 278),

¿quién se puede atrever al soberano?

pues juzga, a veces animado por otros, lícito todo cuanto se le antoja (Mevio, mal consejero, en *Lucrecia* de Moratín, 2006b: 180, vv. 311-312)

Al príncipe, señor, lícito es todo.

El soberano negativo debe carecer de escrúpulos (Marco, consejero negativo, a Claudio poderoso negativo, en *Virginia* de Montiano, 1750b: 179)

huye de los escrúpulos cobardes.  
Maximas dereparo, ú de recelo  
no las figue jamás el poderoso.  
Ni juzga la virtud por neceffaria,  
quien pretende el favor con el delito.

Es colérico y atropella a sus súbditos (Güido, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 26, acto III). Deja el gobierno de sus estados en manos de extranjeros, que no cumplen sus funciones buscando la felicidad de sus vasallos, sino sus propias conveniencias.<sup>19</sup> Menosprecia y desprecia a sus súbditos, como acontece con Munuza en *La muerte de Munuza* (*Pelayo*), de Gaspar Melchor de Jovellanos (1984: 386, acto I, vv. 310-314):

[...] los vasallos  
que sojuzga el derecho de la guerra,  
a su primer gobierno aficionados,  
idolátran la sangre de los reyes  
que les deban la ley [...].

<sup>19</sup> En *Doña María de Pacheco*, Ignacio García Malo, los comuneros se sublevan porque el rey había dejado el gobierno en manos de extranjeros, como explica Doña María (1996: 87, acto I). Análoga situación encontramos en *Raquel*, de Vicente García de la Huerta.

Cree que puede ordenarles cualquier cosa que satisfaga sus deseos (Munuza, en *La muerte de Munuza* (Pelayo) de Gaspar Melchor de Jovellanos, 1984: 399, acto II, vv. 281-285):

[...] mi voz sola  
puede dictarles leyes y preceptos.  
Yo soy aquí absoluto, y en mi mano  
se hallan reunidos los derechos  
de una entera conquista.

Debe causar temor, no afecto, por lo que es muy conveniente que tenga siempre las manos manchadas de sangre, y ser cruel y saber engañar (Federico, en *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís, 1958: 14-15, acto II):

[...] el cetro  
ha de estar siempre humedecido en sangre  
en las manos de un Rey: que más el miedo  
que no el amor es quien sostiene al trono:  
que el arte de reinar no es con afecto  
más que el arte de hacer que se difunda  
por todos el terror, y que los medios  
de hacerlo son la crueldad y el fraude.

Y todo acontece porque un tirano se entrega «al furor de sus deseos» (Hormesinda, en *La muerte de Munuza* (Pelayo) de Gaspar Melchor de Jovellanos, 1984: 395, acto II, vv. 151-152), intenta someter a sus súbditos sin importarle los medios que para ello deba utilizar, aunque, pese a ello, las personas virtuosas nunca se deja llevar por la fuerza del trono, como, en *Pelayo* de Jovellanos, Hormesinda espeta a Munuza (1984: 409, acto III, vv. 72-74):

El trono, vuestra mano y los partidos  
que me acabáis de hacer, llegarán nunca  
a vencer mi constancia [...].

En definitiva, las dos visiones del gobernante, la positiva y la negativa, son complementarias. No se contradicen entre sí. Vienen a ser como las dos caras de una misma moneda. De una parte se proporciona el modelo positivo. De otra, se insisten en los vicios que comete un soberano negativo, vicios que no son sino la negación de las cualidades positivas que, cuando se utiliza el otro sistema, la exposición de la concepción digna de elogio, se habían ido enumerando.

El modelo de buen gobernante que se incluye en la tragedia neoclásica española no es especialmente original. Coincide con los tópicos generalizados en la era de la Ilustración, en el siglo XVIII, sobre las cualidades que se consideraban fundamentales para un perfecto soberano.

El modelo, por otro lado, tampoco es especialmente concreto. Como hemos podido comprobar, los caracteres que lo integran no toman partido por cuestiones especialmente conflictivas. Son cualidades generales y generalizadoras, que podrían ser aceptadas sin discusión por cualquier persona media del momento. Sólo hay una excepción. Se trata del asunto del tiranicidio, de la muerte del monarca a manos de alguno de sus subordinados cuando se comporta como un tirano. Éste sí era considerado un asunto espinoso por aquellos años. De

hecho, sobre este particular, sobre el tratamiento concreto del motivo, no hay unanimidad en los escritores que componen las tragedias. En algunas piezas se defiende la lealtad al rey ante todo, como sucede en *Doña María de Pacheco* de Ignacio García Malo. En otras se acepta la muerte del opresor, como en *Lucrecia*, de Nicolás Fernández de Moratín o en *Solaya* de José Cadalso. En otras, como *Raquel* de Vicente García de la Huerta, se llegan a insertar debates sobre las diferentes opciones que se pueden manejar sobre el asunto, sobre la actitud que deben tomar los súbditos cuando el gobernante no se comporta con corrección (Cañas Murillo, 2000a: 33-35).

De otra parte, el modelo positivo de soberano que en términos generales se define y se defiende en las tragedias neoclásicas españolas, responde a los parámetros ideológicos dominantes en el siglo XVIII, en el pensamiento ilustrado. Es un modelo idealista, del que surgiría un gobernante idealizado. Es un modelo repleto de buenas intenciones, que aspira a defender una visión idílica de la sociedad, en la cual cada miembro sabría cumplir con propiedad las obligaciones específicas que tendría encomendadas. Empezando por el propio rey. Con ello se alcanzaría una organización social perfecta, armónica, reflejo de la armonía que debe reinar en todo el universo, creado por Dios. Una organización completamente adecuada para que los individuos se desenvuelvan en la vida como perfectos ciudadanos, y puedan, de tal modo, alcanzar una cabal armonía, personal y social, y llegar así, en este mundo, a disfrutar de una completa felicidad.

Ante estas circunstancias, la función concreta que cumple el tema del poderoso, del soberano, del buen gobernante en la tragedia neoclásica es completamente evidente. A través de las obras los dramaturgos desean transmitir a su auditorio un modelo de soberano para la sociedad del momento. Un soberano, perfecto, ideal e idealizado. Un gobernante que, si sabe cumplir correctamente sus funciones, pueda ser capaz de impulsar la creación de una sociedad idílica, en la cual todos sus componentes sabrían desempeñar correctamente su papel. En ella cada individuo ocuparía a la perfección el lugar que las circunstancias le habrían asignado. Los conflictos desaparecerían y todo el engranaje social funcionaría a la perfección. Con ello, en última estancia, se conseguiría alcanzar otro de los ideales de la Ilustración. Se lograría que el hombre, en este mundo —ahora ya sí perfeccionado (gracias a que todos —debido a la educación que se habría ido recibiendo y las correcciones que se habrían ido introduciendo en los engranajes preexistentes—, habrían aprendido a cumplir con su deber y lo cumplirían), ya nuevo, ya reformado, ya bien organizado—, alcanzara la felicidad, social y personal, como, antes habíamos advertido, se incluía en los textos. El modelo que se impulsa, pues, coincide con el que se inserta en las creaciones compuestas en el periodo.

En definitiva, y con esto queremos concluir, la aparición y el tratamiento que el personaje y tema del poderoso recibe en la tragedia neoclásica española, responde a los supuestos estéticos e ideológicos que inspiran su composición. El personaje se convierte en un auxiliar para facilitar el tratamiento del tema de una manera concreta determinada. Y ese tratamiento pretende transmitir al espectador, o receptor en general, un paradigma positivo de actuación. Un modelo que, de ponerse en práctica, podría contribuir a mejorar la organización social, avanzar en la consecución de un arquetipo que podría conseguir que el individuo lograra tocar y disfrutar el ideal de la felicidad pública. Todo ello no es sino una muestra del carácter didáctico que posee la tragedia neoclásica. Un rasgo éste del género que es reconocido y remarcado por los preceptivos, y que el análisis de las creaciones que en la era española de la Ilustración vieron la luz no hacen sino corroborar.

## BIBLIOGRAFÍA

## I. Ediciones

- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio (1866), *Zorayda*, Barcelona, Imprenta y Librería de Salvador Manero.
- (1972), *Pítaco*, en *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona, Bruguera, pp. 557-611. Ed. de Jerry L. Johnson.
- (1981), *Idomeneo*, en *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Ediciones Almar (Patio de Escuelas), pp. 233-300. Ed. de Jerry L. Johnson.
- CADALSO, José (1981), *Don Sancho García*, en *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Ediciones Almar (Patio de Escuelas), pp. 171-231. Ed. de Jerry L. Johnson.
- (1982), *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, Madrid, Editorial Castalia (Clásicos Castalia, 118). Ed. de Francisco Aguilar Piñal.
- CASAMADA Y COMELLA, Manuel (1828), *Curso elemental de Poesía*, Barcelona, En la Imprenta de José Torner.
- Cuatro tragedias neoclásicas* (1981), Salamanca, Ediciones Almar (Patio de Escuelas). Ed. de Jerry Johnson. Incluye cuatro obras: *Raquel*, de García de la Huerta; *Sancho García*, de Cadalso; *Idomeneo*, de Cienfuegos; y *Pelayo*, de Quintana.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos (1793), *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesia, y un compendio de la historia poética ó mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, en la Oficina de D. Benito Cano.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1846), *Lucrecia, Hormesinda, Guzmán el Bueno*, en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), pp. 85-140. Ed. de Buenaventura Carlos Aribau.
- (2006a), «[Discurso]». Prólogo a *Lucrecia*, en Nicolás Fernández de Moratín, *Tragedias*, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), pp. 159-164. Ed. de Josep Maria Sala Valldaura.
- (2006b) *Tragedias*, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos). Ed. de Josep Maria Sala Valldaura. Contiene *Lucrecia, Hormesinda, Guzmán el Bueno*.
- GÁLVEZ, M<sup>a</sup> Rosa (1995), *Safó. Zinda. La familia a la moda*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España. Ed. de Fernando Doménech, presentación de Eduardo Hormigón.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1786), *Xayra, o La fe triunfante del amor y cetro*, en Vicente García de la Huerta, *Obras Poéticas. Segunda edición. Tomo 1. Tragedias. Suplemento al Teatro Hespáñol*, Con licencia. Madrid, Pantaleón Aznar, xvi + 108 pp.
- (1947), *Agamenón vengado*, en Vicente García de la Huerta, *Raquel. Agamenón vengado*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 684), pp. 95-164. Ed. de Augusto Cortina.
- (1971), *Raquel*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 28). Ed. de René Andioc.
- (1988), *Raquel*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 5). Ed. de Juan A. Ríos
- GARCÍA MALO, Ignacio (1996), *Doña María de Pacheco, mujer de Padilla*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas). Ed. de Guillermo Carnero.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1984), *La muerte de Munuza (Pelayo)*, en *Obras Completas*, 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII (Colección de Autores Españoles del siglo XVIII), pp. 351-466. Ed. de José Miguel Caso González.
- (1993), *Pelayo*, en *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, Madrid, Taurus (Clásicos Taurus), pp. 133-222. Ed. de John H. R. Polt.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (2005), *Numancia destruida*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas). Ed. de Russell P. Sebold.
- LUZÁN, Ignacio de (1977), *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34). Ed. de Russell P. Sebold.

- (2008), *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 624). Ed. de Russell P. Sebold.
- MARCHENA, JOSÉ (2007), *Polixena*, en *La lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz (Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6), pp. 277-316, Ed. de Alberto Romero Ferrer.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO (2007), *La viuda de Padilla*, en *La lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz (Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6), pp. 199-275, Ed. de Alberto Romero Ferrer.
- MONTIANO Y LUYANDO, AGUSTÍN DE (1750a), *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1750.
- (1750b), *Virginia*, en Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, pp. 123-255.
- (1753a), *Ataúlfo*, en Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso II. sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, pp. 119-242.
- (1753b), *Discurso II. sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1753.
- SÁNCHEZ [BARBERO], FRANCISCO (1805), *Principios de Retórica y Poética*. Por D. Francisco Sánchez, entre los Árcades *Floralbo Corintio*, Madrid, En la Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia.
- TRIGUEROS, CÁNDIDO MARÍA (2005), *Egilona*, Rimini, Panozzo Editore. Ed. de Patrizia Garelli.
- QUINTANA, MANUEL JOSÉ (1852), *Obras completas*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XIX). Ed. de Antonio Ferrer del Río. Véase *El Duque de Viseo* en pp. 43-57, y el *Pelayo* en pp. 58-73. Consúltense, también, en este volumen, el escrito *Las reglas del drama*, incluido a continuación de las dos tragedias mencionadas.
- (1981), *Pelayo*, en *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Ediciones Almar (Patio de Escuelas), pp. 301-360. Ed. de Jerry Johnson.
- (2007), *El Duque de Viseo*, en *La lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz (Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6), pp. 77-135. Ed. de Alberto Romero Ferrer.
- (2007), *Pelayo*, en *La lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz (Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 6), pp. 138-198. Ed. de Alberto Romero Ferrer.
- SOLÍS, DIONISIO (1958), *Blanca de Borbón*. Tragedia original en cinco actos, Chapel Hill, N. C., The Orange Print Shop (High Point College Series). Ed. de H. L. Ballew.

## II. Estudios

- ÁLVAREZ FRANCO, MALÉN (2009), «Guzmán el Bueno, un héroe medieval en una tragedia neoclásica española», en Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, eds., *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 555-562 en edición reducida de la obra, impresa en papel, y pp. 1159-1166 en edición ampliada de la obra —parcialmente diferente a la citada edición reducida—, publicada en cederrón, que acompaña a la edición en papel.
- ANDIOC, RENÉ (1976), «La tragedia neoclásica», en su libro *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia, pp. 381-418.
- BENÍTEZ CLAROS, RAFAEL (1963), «La tragedia neoclásica española», en *Visión de la literatura española*, Madrid, RIALP, pp. 155-198.
- BERBEL RODRÍGUEZ, JOSÉ J. (2003), *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*. Sevilla, Universidad de Sevilla.



- BUSQUETS, Loreto (1990), «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución Francesa», en Loreto Busquets, ed., *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 87-127.
- CALDERA, Ermanno (1991), «Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici», *EntreSiglos*, 1, pp. 57-74.
- (1993), «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo», *EntreSiglos*, 2, *Actas de Congreso Entre Siglos. Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*, Bordighera, 3-6 abril de 1990, Roma, Bulzoni, pp. 67-74.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1983), «Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, pp. 35-56.
- (1988), «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta», en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama Hernández, eds., *Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta» (1787-1987)*, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II (mayo-agosto), pp. 349-377.
- (1990), «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, pp. 53-63.
- (1991), «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, pp. 75-95.
- (1994a), *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (1994b), «La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción», *Insula*, 574 (octubre), pp. 17-19.
- (1996a), «Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo», en VV. AA., *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 2 vols., vol. I, pp. 209-241.
- (1996b), «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, eds., *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 159-169.
- (1999), «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, xxv, 1 (enero-junio), pp. 115-131.
- (2000a), «*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española», *Anuario de Estudios Filológicos*, xxiii, pp. 9-36.
- (2000b), *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17).
- (2003a), «García de la Huerta y la tragedia neoclásica», en Javier Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols., vol. II. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, eds., *Del Siglo XVIII a la época actual*, pp. 1577-1602.
- (2003b), «La tragedia neoclásica española», en Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos, eds., *Literatura Española en los siglos XVIII y XIX*, publicada en internet, Liceus, El portal de las Humanidades, [www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/oi/oi12.asp#xviii](http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/oi/oi12.asp#xviii) [ISBN: 84-96479-23-4].
- (2004), «Federico II de Prusia en José Cagigal: Sobre *Federico y Voltaire en la quinta de Postdan, ó Lo que son los sofistas*», en Jesús Cañas Murillo y Sabine Schmitz, eds., *Auflärung. Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional. Auflärung. Littérature et culture du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Europe occidentale et méridionale. Estudios dedicados a Hans-Joachim Lope. Hommage à Hans-Joachim Lope*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 55-71.
- (2006a), «El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII», en Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 335-350.

- (2006b), «En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo», en Antonio Serrano y Olivia Navarro, eds., *En Torno al Teatro del Siglo de Oro*. Jornadas XVIII-XX, Almería, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 223-240.
- (2008), «En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo», en Jesús Cañas Murillo y José Luis Bernal, eds., *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Colección *Magistri*, 2), pp. 37-54.
- CAÑAS MURILLO, Jesús y LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1986), *Vicente García de la Huerta*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (eds.) (1988), *Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta» (1787-1987)*, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II (mayo-agosto).
- CARNERO, Guillermo (1994), «Doña María de Pacheco (1788) de Ignacio García Malo y las normas de la tragedia neoclásica», *Dieciocho*, 17, 2 (fall), pp. 107-128.
- (ed.) (1995), «El teatro del siglo XVIII (III)», en Víctor García de la Concha, ed., *Historia de la Literatura Española*, 7, *Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 487-591.
- (1997), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- COOK, John A. (1959), *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press. Reimpresión en Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1974.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1989), *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Valladolid, Diputación Provincial.
- FROLDI, Rinaldo (1983), «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Criticón*, 23, *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 27-29 de enero de 1983, pp. 133-157.
- (1998), «Significato e valore delle tragedie di Cienfuegos», en Giovanna Calabrò, ed., *Signoria di parole: Studi offerti a Mario Di Pinto*, Napoli, Liguori Editore, pp. 257-267.
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier (2002), «La configuración de la tragedia neoclásica en España y Portugal», en Jesús G. Maestro, ed., *Theatralia*, 4. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Teatro Hispánico y Literatura Europea, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 245-273.
- LOPE, Hans-Joachim (1999), «*Solaya o los circasianos*: Observaciones sobre una tragedia 'salvaje' de José Cadalso», en Sybille Grosse y Axel Schönberger, eds., *Sonderdruck aus Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlín, Domus Editoria Europaea, pp. 427-437.
- MARTÍN LARGO, José Ramón (2000), *La judía de Toledo desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid, Brand Editorial. Prólogo de Ángel Gómez Moreno.
- MCCLELLAND, I. L. (1970), *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, volume I, *High Tragedy*, volume II, *Low Tragedy*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols. Traducido, y publicado en 1998, en Liverpool University Press, con el título *Pathos dramático en el teatro español de 1750-1808*, 2 vols; vol. I. *La alta tragedia*; vol. II. *La tragedia menor*.
- (1975), *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1980), *La tragedia neoclásica española*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- (1981), «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *Anuario de Filología*, VII, pp. 369-389.
- (1988), «El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia 15-18 de octubre de 1985, Abano Terme, Piovani Editore, pp. 267-288.
- NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes (2000), «Aproximación al estudio del recurso del contraste en los contenidos de la tragedia neoclásica», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, pp. 369-393.

- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, pp. 57-376. Cf., especialmente, «La tragedia», pp. 194-201.
- (1996), «Teatro», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Trotta-CSIC, pp. 135-233. Cfr., especialmente, «La tragedia neoclásica», pp. 193-200.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001), *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1983), «Notas sobre el teatro de Cienfuegos», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 447-455.
- (1986), «La historia nacional en la tragedia neoclásica», en *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante. 1-4 octubre 1985*, ed. A. Alberola y Emilio de la Parra, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Prov. de Alicante, pp. 189-196.
- (1987), *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación Provincial.
- ROMERO FERRER, Alberto (2006), «Ni viudas de Padilla ni Pelayos tras las Cortes de Cádiz», en Cinta Canterla, ed., *Nación y Constitución de la Ilustración al Liberalismo*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 507-517.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (1994a), «La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica», *Castilla*, 19, pp. 171-186.
- (1994b), «Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia», *Bulletin Hispanique*, 96, 1 (janvier-juin), pp. 153-166.
- (ed.) (1996), *Teatro español del siglo XVIII*, Lérida, Universidad de Lérida, 2 vols.
- (2005a), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC (Anejos de la Revista de Literatura, 68).
- (2005b), «El horrible y sensible final de la verosimilitud o la tragedia neoclásica de finales del siglo XVIII», en Isabel Ibáñez, ed., *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*. Coloquio internacional de Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003, Pamplona, Universidad Católica de Navarra, pp. 353-371.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco (1991), «Guzmán el Bueno, ¿un arquetipo para el hombre ilustrado? Tratamiento dramático de un mito nacional», en Siegfried Jüttner, ed., *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium and der Universität Duisburg vom 8.- 11. Oktober 1986*, Frankfurt / Main, Peter Lang, pp. 228-244.
- (1998), «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura*, 100, pp. 387-422.
- SELIMOV, Alexander R. (2000), «El honor, el amor y la inmortal hazaña del ‘íncito Pelayo’ en tres tragedias neoclásicas», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 23, 2 (Fall), pp. 233-248.
- TIETZ, Manfred (1989), «La figura de *Lucrecia la romana* vista por la Ilustración española y alemana», en Reyes Mate y Friedrich Niewöhner, eds., *La Ilustración en España y Alemania*, Barcelona, Anthropos, pp. 71-93.