

«LA VIRTUD CORONADA»,
COMEDIA HISTORIAL Y PEDAGÓGICA DE LUZÁN.
CUESTIONES DE TRANSICIÓN HACIA UNA
DRAMATURGIA DIECIOCHESCA

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra

1. Como es sabido, numerosos textos del XVIII, entre ellos bastantes de Luzán, permanecen inéditos¹. La reciente publicación de su pieza teatral *La virtud coronada*² permite examinar con más precisión algunas características de un teatro que en su búsqueda del buen gusto y la pedagogía debe resolver bastantes cuestiones (delimitación genérica, estilo, estructura dramática, conceptos de escenografía y música, etc.) en las que influyen, por un lado, aspectos del teatro de fines del siglo XVII, en particular las piezas cortesanas de teatro áulico³, y por otro los intentos de renovación en el camino hacia el neoclasicismo. El análisis de los principios básicos y la construcción dramática de *La virtud coronada* revela con cierta claridad los problemas de adaptación de distintas fórmulas teatrales y la coherencia —no la brillantez estética— de la propuesta luzaniana.

La virtud coronada, fechada con probabilidad en 1741 ó 1742, se conservaba, hasta su edición moderna, en una manuscrito de la Real Academia de la Historia, entre los papeles del Corregidor Armona. Dio ya noticias de la pieza y del manuscrito

¹ Para el repertorio de las obras de Luzán, ver la edición citada luego de *La virtud coronada*, a cargo de Francisco Jarque, 213-20.

² Ed. de Francisco Jarque, Ottawa, Dovehouse editions, 1992. Citaré por esta edición.

³ Que por ejemplo en Bances Candamo ya apuntan a una función pedagógica y a una restricción del público en la vía del decoro noble y de la verosimilitud atendida a unas reglas.

to Mérimée⁴, datos que pasaron al libro de Makowiecka⁵, aunque la erudita hispano-polaca no cita a Merimée en ese lugar. Lo mismo hace el moderno editor Francisco Jarque, que no parece tener conocimiento de la temprana mención del estudioso francés, ya que remite a sendas referencias posteriores de Makowiecka y Sebold, y confiesa que abrigaba dudas sobre la localización del texto, ya señalada⁶ con claridad en la tesis de Merimée.

Existen pocas noticias certificadas sobre las circunstancias de su escritura y posible representación. Merimée, en el trabajo citado, afirma que se representó en Monzón en 1742, por un grupo de amigos del poeta. Mackowiecka lo sigue también en esta afirmación: «La comedia *La Virtud coronada*, representada en Monzón por damas y caballeros de esta población en el año 1742, no fue, al parecer, lo que se pudiera esperar de un autor tan clásico como Luzán»⁷. La fuente de esa inferencia debe de ser el testimonio del hijo de Luzán en las *Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán*, insertas en la *Poética* de 1789, donde recoge algún dato sobre la comedia y esboza un juicio, rápido, pero bastante significativo de los puntos claves que estaban en juego, como intentaré examinar más adelante. Allí escribe Juan Ignacio de Luzán⁸:

⁴ *L'art dramatique espagnol dans la première moitié du dix-huitième siècle*. Toulouse, 1955. Manejo los «extraits reproduits en 1975». En las pp. 407 y ss. da noticia de la localización del manuscrito y comenta, muy de pasada, algunos puntos sueltos de la comedia.

⁵ Gabriela Makowiecka, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta, 1973, 144-45.

⁶ Ver ed. cit., 73: «En nuestro caso hemos tenido noticia de dicho texto por indicaciones de nuestro amigo y colega José Jurado, profesor de la Universidad de Carleton en Ottawa, quien, si bien no había visto el texto, presentía, por así decirlo, su existencia en la Biblioteca de la Academia de la Historia». Makowiecka, y antes Merimée, como queda dicho, localizan ya con exactitud ese manuscrito en la Academia de la Historia.

⁷ *Luzán y su Poética*, 144.

⁸ Ver Ignacio de Luzán, *La Poética* (ediciones de 1737 y 1789), Introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, 50-51, donde se recogen las *Memorias*.

Hallándose don Ignacio en Monzón, el mismo año de 1742, compuso una comedia con el título de *La virtud coronada*, para representarse en la casa del ayuntamiento, por varias damas y caballeros de la misma villa. En esta comedia, sin duda por condescender al gusto de los que habían de ejecutarla, no observó las reglas del arte con aquella exactitud que se debía esperar de quien las había enseñado y defendido con tanta inteligencia y constancia. Sin embargo tiene caracteres bien sostenidos, moralidad excelente, la trama y el enredo buenos, y la solución bastante natural, aunque imitada, según creo; la versificación es fluida, fácil y libre de toda afectación y está bien guardado el decoro a las personas

El interés de la comedia, como han indicado estudiosos precedentes, es más documental y teórico que propiamente artístico, pero el conocimiento del teatro dieciochesco, me parece, no puede prescindir fácilmente del estudio de esta y otras muchas piezas, que sin constituir ninguna cima del arte dramático español, reflejan un camino renovador o al menos los intentos de renovación de un teatro que en buena parte seguía nutriéndose en la vía muerta de un barroquismo hiperbólico y degenerado. Las burlas de Moratín, sí, pero también los ensayos de tono trágico o heroico, como este de Luzán, son opciones de diverso éxito, pero igualmente atendibles en cuanto a su valor de síntoma del cambio que el público dieciochesco, sin duda, estaba esperando⁹.

En los intentos renovadores del neoclasicismo español, Seboid ha insistido¹⁰ en la coexistencia de novedad y tradi-

⁹ Como recuerda R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia-Fundación March, 1976, 18, aunque Calderón y otros dramaturgos barrocos seguían ocupando muchas carteleras de Madrid, el número de funciones y de espectadores que a ellas acudían era reducido, y aunque numeroso público de escasa instrucción se mostraba aficionado a las comedias de gran espectáculo y de efectos mágicos, el teatro de raíz barroca está ya decayendo; pertenece, en todo caso, al pasado, aunque siga manteniendo una actualidad condenada a caducar.

¹⁰ Ver por ejemplo, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Castalia-Fundación March, 1985, passim. Para las fuentes de las ideas de Luzán ver del mismo autor «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza», que maneja en *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos, 1989, 98-128.

ción: pero la tradición vigente para el neoclasicismo que señala es la garcilasiana, y afecta, en la concepción de Sebold, solamente a la poesía lírica. La poesía dramática no puede acudir al garcilasismo, y la tradición en la que puede enraizarse es precisamente, amén de los teóricos humanistas, la del teatro y preceptivas dramáticas inmediatamente anteriores. Luzán rechaza «las postrimerías del barroco literario, que presentan excesiva profusión de ornamentos y cierto vacío interior»¹¹, y nada de extraño tiene que repudie al teatro de magia o tramoyas del primer tercio del XVIII: no es ahí, ciertamente, donde podemos buscar los restos de una dramaturgia nacional anterior, sino en las teorías dramáticas y en parte de la producción teatral de Bances Candamo, último representante del teatro calderoniano, y en lo que su teatro significa como signo de cierta transición¹². Algunos de los aspectos que Jarque considera relacionables con la influencia de Metastasio¹³ —carácter noble y elitista de la obra, protagonistas heroicos e históricos, leve presencia de la comicidad, desprecio del vulgo...— están presentes en la teoría y práctica de Bances, quien los expone de manera razonada en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes*

¹¹ Makowiecka, *Luzán y su Poética*, 20.

¹² Aunque parte del teatro de Bances presenta formulaciones ultrabarrocas, con expresión gongorina, etc., que hicieron decir a críticos como Mesonero Romanos que «entre los autores que por un exceso de orgullo tal vez, o de singularidad, contribuyeron a oscurecer y falsear el carácter de la antigua comedia, ninguno puede disputarle el primer puesto a don Francisco de Bances [sic] Candamo» (*Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, 49, XVI), otra serie de rasgos que iré comentando después —valoración de reglas y preceptos del arte, exigencia rigurosa del decoro en todas sus vertientes, especialmente de moralidad, interés docente y pedagógico, depuración de los modelos protagonistas, etc.— apuntan a posturas perfectamente asumibles por Luzán y los neoclásicos. En cierto sentido no le falta razón a J. M. Rozas para calificar a Bances de escritor límite y situarlo en una transición hacia el XVIII: ver «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, I, 1965, 243-73, donde señala que Bances «en el límite de una época, abocará hacia la norma y la regla escrita» (p. 269): a lo racional, en suma, que luego representará Luzán.

¹³ La influencia metastasiana y la admiración de Luzán hacia el poeta italiano no la pongo en duda; sugiero otra explicación para el análisis de ciertos aspectos de su comedia. Para las observaciones de Jarque sobre este punto ver su ed. 58-59.

*siglos*¹⁴, donde defiende la comedia historial, exige el decoro extremo, apoya la depuración poética y virtuosa de los protagonistas nobles, y, en fin, escribe afirmaciones tan inequívocas y tan «neoclásicas» como:

nuestros ingenios las escriben [las comedias] más por las costumbres que en el teatro aprendieron que por los preceptos que en el arte estudiaron, y así hacen experiencia ruda lo que había de ser arte ingeniosa, y el que acierta acierta ciegamente guiado de los otros, imitando lo que ve y no observando lo que sabe [...] Más asombro causa, en fin, el conocer la dificultad de la fábrica que el ver el efecto de la invención, porque ésta, al que la ve lograda le parece que sin dificultad se halló hecha. Esto se ve con mayores ventajas en nuestro cómico poema, que observando las leyes de tal es muy difícil para quien le escribe y muy fácil para quien le oye (*Teatro*, 78)

Luzán, no hay que olvidarlo, elogia a Bances y comenta el justificado éxito que sus obras están teniendo entre el público coetáneo del mismo Luzán¹⁵:

Francisco Candamo es digno acreedor de los elogios y la estimación con que ya el público ha recibido sus obras, por su ingenio, su elegante estilo, sus noticias no vulgares y por el cuidado grande que manifestó en la verosimilitud, decoro y propiedad de los lances y de las personas

Decoro, moralidad, verosimilitud, elegante estilo, observación de reglas, tema histórico elaborado por la poesía, son rasgos que se defienden ya en esta preceptiva del postrer Siglo

¹⁴ Las referencias al *Teatro de los teatros* las haré siempre por la ed. de D. Moir, London, Tamesis, 1978. Ver, además de los textos citados arriba, otros pasajes: «Es la comedia española que es buena, un poema tejido del más decoro y remontado estilo del idioma castellano, de las más altas y útiles sentencias de la filosofía moral, ética y política» (81); «es bueno reducir a preceptos un arte que en sí los tiene, y poner en arte los preceptos que están en costumbre» (84), etc.

¹⁵ *Poética*, ed. cit., 412. Bances aparece muy a menudo en las carteleras de la época con bastante éxito; comedias como *Las máscaras de Amiens* (título alternativo de *Por su rey y por su dama*) se representan constantemente: ver los datos aportados por Andioc, *Teatro y sociedad*, 31 y ss. Por otro lado, recordaré que la edición principal de las comedias de Bances es la de *Poesías cómicas*, de 1722: su recepción en forma de lectura pertenece plenamente al XVIII.

de Oro y que aparecen como núcleo de la preceptiva dramática de Luzán. De la misma manera, ciertos rasgos de *La virtud coronada* que han sido considerados por la crítica como contradicciones con la propia teoría, podrían explicarse como pervivencias de esa tradición aurisecular con la que sin duda Luzán, a pesar de todos los rechazos, mantiene una evidente relación que a veces no llega a resolver satisfactoriamente para una perspectiva estrictamente neoclásica.

Pero convendrá acercarse a los principales aspectos de la construcción dramática de la pieza luzaniana, sin perder de vista este sustrato teórico anterior con el que de manera más o menos conflictiva se liga la propia preceptiva del aragonés, y al que haré referencias frecuentes en lo que sigue.

2. *El asunto y la organización estructural de «La virtud coronada».*

El esquema y la organización del asunto son relativamente sencillos. Puede ser útil resumirlos¹⁶, indicando las macrosecuencias o bloques escénicos, según una distribución que refleje las grandes unidades en que se cimenta la trama. Aunque Jarque¹⁷ considera la existencia de trece escenas en la primera jornada, veinte en la segunda y treinta y dos en la tercera, semejante distribución obedece a un criterio mecánico y de poca relevancia dramática, como es el de la entrada y salida de personajes, y solo es capaz de dar cuenta aproximada del movimiento físico sobre el escenario, que evidentemente, se multiplica conforme avanza la obra. Ahora bien, el movimiento físico de actores no es equivalente a dinamismo de la acción (aunque suele ir en concordancia), y creo preferible seguir un criterio de

¹⁶ Tengo en cuenta también que la comedia es poco conocida y hasta la edición de Jarque difícilmente asequible al lector moderno. Un resumen, por breve que sea, de la acción pienso que será útil para seguir algunos comentarios posteriores.

¹⁷ Ed. cit., 64-65.

más especificidad dramática, observando bloques de acción, o cuadros, en el sentido precisado por estudiosos como Hesse, Vitse o Ruano de la Haza¹⁸ para el teatro del Siglo de Oro. Desde este punto de vista *La virtud coronada* puede organizarse de la siguiente manera:

Jornada I

a) Vv. 1-321: Presentación de Ciro y tema de la virtud:

a. 1, vv. 1-126: se abre la comedia con el diálogo de Ciro y su criado Bretón, llegados tras una campaña militar a las puertas de Media, donde reina Astiages, que los espera con honores. El núcleo de este primer bloque es la presentación del héroe, Ciro, cuyas virtudes glosa Bretón. Ya aparece en los primeros versos el tema central: la importancia de la virtud, norte de la conducta de Ciro.

a. 2, vv. 127-321: en un segundo movimiento se integran en la conversación Cloriarco, un impulsivo general de Ciro, y Filodemo, filósofo y consejero del príncipe. Los nuevos personajes ofrecen variaciones sobre el tema central: Cloriarco y Filodemo discuten sobre los riesgos que supone la belleza de la princesa Berenice, prisionera cuya hermosura puede provocar pasiones contrarias a la virtud. Cloriarco, imprudentemente, se vanagloria de su autodomínio (luego incurrirá en la pasión amorosa ciega) mientras Ciro, con prudencia, rehúsa acompañar a Berenice. La discusión sobre la pasión y el dominio de uno mismo (virtud extrema del hombre razonable) constituyen, con su insistencia, el centro de esta segunda fase en el bloque primero.

b) Vv. 322-1320: prosigue el retrato de Ciro: caracterización directa e indirecta: todo el resto de la Jornada I puede

¹⁸ Ver E. Hesse, *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1972; D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1968; Vitse, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18, 1982, 61-95; Ruano, introducción a su ed. de *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Espasa Calpe, 1989; no tendré en cuenta en esta segmentación un elemento que era básico en las comedias del Siglo de Oro, la polimetría, porque en Luzán, como indicaré después, la alternancia de formas métricas se reduce al mínimo y carece de la funcionalidad que tenía en el teatro aurisecular.

considerarse un solo bloque unificado por el retrato de Ciro, en su mayor parte por medio de la caracterización directa (todos los diálogos de los demás personajes tratan de algún aspecto de Ciro) para terminar en el campamento del héroe con una breve escena de caracterización indirecta. Pueden distinguirse cuatro sub-unidades principales:

b. 1, vv. 322-541: mutación de lugar al cuarto de Astiages en el palacio, donde el rey y su valido Asebandro conversan sobre las circunstancias políticas de Media. Astiages posee el poder sin demasiado derecho, y teme que la infanta Fenisa, verdadera heredera del trono, pueda desplazarlo. Pero sobre todo teme los triunfos de Ciro, y decide matarlo, aunque después, siguiendo los maquiavélicos consejos de Asebandro, pretende corromper al virtuoso héroe, y anular así su peligró.

b. 2, vv. 542- 785: mutación, dentro del mismo palacio, al tocador de Fenisa, donde la infanta conversa con su doncella Florespina sobre Ciro y sus virtudes. Algunas breves interrupciones y transiciones (visita de Astiages a Fenisa, transición cómica entre Bretón y Florespina, etc.) no modifican sustancialmente la unidad del sub-bloque.

b. 3, vv. 786-1118: cambio de personajes y escenario: el peso de este fragmento recae en los diálogos de Berenice con Cloriarco y Emirena, en los que el tema central sigue siendo (aparte del amor de Cloriarco) el de la virtud de Ciro, reflejada antitéticamente en la conducta irracional de Cloriarco.

b. 4, vv. 1119-1320; mutación al campamento de Ciro, en el que lo vemos examinando una serie de memoriales cuya resolución le permite mostrar su condición justiciera, prudente y generosa.

Jornada II

a) Vv. 1321-1765: Relaciones entre Astiages y Ciro: envidia del rey y maquinaciones contra el héroe:

a. 1, 1321-1673: diálogo de Astiages y Ciro, en el que este cuenta las batallas y una visión divina que le inspiró la victoria.

a. 2, 1674-1765: diálogo de Astiages y Asebandro, en que comentan las circunstancias relatadas por Ciro y avanzan sus planes contra el héroe.

b) 1766-1869: escena de transición: diversas conversaciones entre Astiages, Berenice, Fenisa y criadas, sobre los preparativos de la fiesta con que se va a celebrar la victoria de Ciro.

c) Vv. 1870-2107: El amor virtuoso y el amor pasional: contraste de Ciro y Cloriarco, Fenisa y Berenice:

c. 1, vv. 1870-2035: núcleo dominado por la entrevista de Fenisa y Ciro, con intervenciones secundarias de otros personajes. Tema del diálogo: la virtud y la afición a la virtud de los dos protagonistas, entre los cuales se insinúa una virtuosa atracción.

c. 2, vv. 2036-2107: escena de contraste que sirve para poner de relieve la anterior; en esta se entrevistan Berenice y Cloriarco, y el príncipe declara su pasión.

d) Vv. 2108-2598: sucesos de la fiesta en el palacio de Astiages: mutación a los jardines reales donde se celebra. En la reunión, punteada de músicas, se encuentran distintos personajes y se insiste en el desarrollo de los temas: Cloriarco se deja arrastrar por los celos, creyendo que Ciro ama a Berenice, Astiages y Asebandro continúan sus maquinaciones... Sobre el fondo de la fiesta y de los celos de Cloriarco, destaca el diálogo nuclear de Ciro y Fenisa (vv. 2363 y ss.) sobre la definición y los límites del amor espiritual, virtuoso y platónico, que caracteriza a los dos.

Jornada III

a) Vv. 2599-2774: el avance de las traiciones; soliloquio de Asebandro donde revela sus intenciones de usurpación y asesinato. Astiages llega preocupado por las conjuras que cree adi-

vinar y decide matar a Ciro. Breves conversaciones de transición con Berenice y Emirena, hasta que sale a escena Ciro.

b) Vv. 2775-3124: la puesta en práctica de la traición; tejido vario de escenas conectadas por la presencia de personajes que permanecen en el tablado; conversaciones de Ciro con Berenice, llegada de Cloriarco celoso, provocación de un duelo con Ciro y arresto de ambos por orden de Asebandro, que quiere librarse así de rivales peligrosos. Reacción de los demás personajes ante los sucesos últimos y la prisión de Ciro y Cloriarco.

c) Vv. 3125-3355: la prueba de la virtud de Ciro; mutación de lugar a la cárcel: actitud de Ciro en la cárcel, e intento de liberarlo por parte de Fenisa, que se confunde con Cloriarco. Asebandro llega con un pomo de veneno, que Filodemo descubre y sustituye por agua. Bebe Ciro el agua sin reacciones letales.

d) Vv. 3356-3588: el desenlace; mutación al salón de palacio

d. 1, 3356-3588: Asebandro intenta envenenar a Astiages, pero los soldados de Cloriarco atacan el palacio; Asebandro es herido y acaba envenenado por su propio tósigo, que le da Bretón inadvertidamente. Se aclaran las maquinaciones del traidor y Astiages reconoce el derecho y la virtud de Ciro, ya liberado, y cede el trono a Fenisa.

d. 2, 3589-3700 epílogo; boda y ascensión al trono de Fenisa y Ciro: discursos morales y exaltación final de los protagonistas.

Puede decirse, en suma, que la inexistencia de enredo¹⁹ (salvo levisimos conatos no desarrollados: la confusión de Fenisa al sacar de la celda a Cloriarco pensando que es Ciro, las

¹⁹ Por más que el hijo de Luzán mencionara el enredo de la obra, no podemos decir en modo alguno que *La virtud coronada* sea comedia de enredo, y menos si tenemos en cuenta la comparación con los esquemas precedentes de capa y espada auriseculares.

confusiones con el vaso de veneno...) permite, paradójicamente, a Luzán, prescindir de un esfuerzo de estructuración notable, ya que la misma sencillez del asunto resulta suficiente guía para el receptor. Es una de las razones que explican también la poca funcionalidad de la polimetría²⁰: al no encomendarse a la métrica en *La virtud coronada*, tareas de estructuración —como era práctica fundamental en los poetas del XVII—, desde el punto de vista de la estructura y segmentación, las formas métricas empleadas (pocas y con poca variación) y los cambios de metro, son irrelevantes. La técnica estructural más importante es la de oposiciones binarias y múltiples en el retrato de los personajes y en los temas que encarnan. Luzán establece conexiones antitéticas entre los protagonistas mediante isotopías variadas y motivos reiterados en los que Berenice y Fenisa, Ciro y Astiages, Ciro y Cloriarco, o Asebandro y Filodemo resultan polos opuestos en su pensamiento y su conducta. El predominio de largos parlamentos con pocos personajes (a menudo un personaje se despide con el principal objeto de despejar la escena y clarificar el diálogo) manifiesta una construcción eminentemente lineal de intencionalidad pedagógica, en la que la acción deja paso al texto que vehicula la lección moral.

Aspecto interesante que define esa intención moral desde antes incluso del comienzo es el título. Los dos vocablos fundamentales del sintagma que titula la obra marcan tanto la dimensión ética-docente («virtud»), como el nivel noble, elevado, en que se colocan los protagonistas («coronada»). Jarque, al abordar el análisis de este elemento²¹, lo interpreta como alusión subconsciente al deseo del propio Luzán de ver coronada 'recompensada' su virtud y méritos, y lo relaciona con la novela sentimental inglesa (*Pamela, o la virtud recompensada*, de Richardson, por ejemplo). Sin embargo, el sentido del título se

²⁰ Existe otra razón fundamental para el despego de Luzán hacia el manejo de la métrica, y que tiene que ver con su concepto de verosimilitud, como señalaré más adelante.

²¹ Ed. cit., 61 y ss.

ilumina mejor, pienso, si en vez de considerarlo «muy moderno para su tiempo», se conecta con títulos más o menos tópicos de la literatura didáctica (educación de príncipes) anterior: valga citar simplemente la obra del P. Nieremberg²² *Corona virtuosa y virtud coronada* (Madrid, 1643): otro elemento, pues, que encuentra sus correspondencias (*mutatis mutandis*) en una tradición precedente muy intensa.

3. *Los principios y elementos básicos.*

3.1. *Los temas y los personajes: la moralidad.*

Los personajes de Luzán en esta comedia son vehículos para mostrar una composición moral bastante esquemática: en torno al protagonista Ciro se mueve otra serie de figuras que, bien pertenecen a la esfera de la virtud que él encarna, bien se oponen a ella. Siguiendo las propias recomendaciones de su *Poética*, («y ya que hemos tocado esta circunstancia, que el primer papel haya de descollar entre los demás en prendas y virtudes, digo que tal circunstancia, aunque no me parece precisa obligación, juzgo, no obstante, que será un poderoso medio para mover con más fuerza»²³) Ciro es la figura descollante. A su lado se colocan Fenisa y Filodemo. En oposición a esta constelación de virtuosos se presentan, en distintas variantes de defectos o vicios, Asebandro, Astiages y Berenice. Personaje intermedio es Cloriarco, de sanas inclinaciones pero entregado a la pasión irracional que tendrá en los celos su expresión más violenta. Esta es la configuración de los personajes que pertenecen a la esfera noble, como el decoro exige para los géneros

²² Abundan ejemplos del género, aunque no con títulos tan cercanos al de Luzán como el mencionado del P. Nieremberg: muy famoso fue el libro de Justo Lipsio *Monita et exempla politica*; y bastante conocido el de Juan de Solórzano Pereira, *Emble-mata regiopolitica in centuriam unam redacta* (Madrid, 1653).

²³ *Poética*, ed. cit., 377.

«trágicos»²⁴. En el plano secundario de los criados aparecen Florespina, Emirena, y el semigracioso Bretón.

Ciro²⁵ es, pues, la columna central de *La virtud coronada*. Su retrato obedece a los modelos del príncipe perfecto semejante al que pintan los tratados políticos y educativos del XVII, el cual coincide en muchos rasgos con el modelo de rey preconizado en el XVIII. De su caracterización se extraen los principales rasgos del buen monarca: entregado al oficio de rey, más penoso que el de los súbditos (vv. 29-32), enemigo de la molición corruptora en que se encenaga Astiages (vv. 63 y ss.), prudente y humilde (vv. 70 y ss.), enemigo de la adulación (vv. 717-18) a diferencia de Astiages, que admite las descaradas adulaciones de Asebandro (vv. 431 y ss.), pío (vv. 109 y ss.), defensor de la disciplina y el autodomínio (vv. 316 y ss., 116-20, 269-70), generoso (vv. 1198-1204)... El leit motiv de la virtud acompaña constantemente a Ciro. Los demás personajes reconocen sus virtudes heroicas, las ponderan, lo describen siempre sobre la base de este rasgo: Bretón menciona lo «liberal, afable, valeroso, / justo, cortés, magnánimo y piadoso» (vv. 36 y ss.) en los primeros versos de la comedia, y el resto de la acción se destinará a insistir en esta caracterización y demostrarla. Ciro rehúsa los honores y atribuye sus triunfos a los dioses:

De los dioses al favor
se deben estos gloriosos
sucesos tan venturosos,
no a mi conducta o valor (vv. 1328 y ss.)

De cuanto yo he ejecutado
es Júpiter el autor (vv. 1354-55)

²⁴ Califiquemos provisionalmente de tragedia esta pieza; luego haré algunas observaciones sobre el género: avanzo ya que una calificación del tipo «comedia historial» que propone Bances Candamo en *Teatro de los teatros* sería más apropiada.

²⁵ Como señala Jarque, Ciro «es para los hombres del siglo XVIII la imagen del rey educado (recuérdese *La Ciropedia*), y por esta razón puede ser presentado como modelo de personaje con una doble elevación: realeza y educación» (ed. cit., 62).

Con la conciencia tranquila puede poner en práctica la doctrina estoica de la impasibilidad ante los males:

Nada temo obrando bien,
mi vida y mi muerte corren
por cuenta del cielo (vv. 1315 y ss.)

Ciro, igual siempre y fuerte,
adversa sea o próspera su suerte,
no conoce temor. Si estas prisiones
te oprimen y te afligen, los varones
magnánimos vivir saben de modo
que en su constancia hallan remedio a todo (vv. 3149 y ss.)

Estoicismo confiado en la providencia divina, muy distinto a la fatalidad pagana de Asebandro, cuya constancia es de signo opuesto a la virtud de Ciro:

Nada a mi constancia
ha de alterar. Ciego el caso
o la Fortuna voltaria,
decidan como quisieren
o mi dicha o mi desgracia (vv. 3211 y ss.)

La oposición frontal es patente incluso en las cercanías léxicas de los pasajes que subrayan la diferencia ideológica.

Este rey que domina sus propias pasiones, virtuoso, puede parecer muy opuesto a los modelos de ciertas comedias del Siglo de Oro, como *El príncipe perfecto* de Lope, que el mismo Luzán censura²⁶, pero está muy cerca de las figuras del teatro de Bances, que propone modelos reales que exceden a toda imperfección humana, poseedores de peculiar medida y serenidad, capacidad de vencerse a sí mismos y de sacrificarse por su pueblo, convirtiéndose en esclavos de la tarea de gobernar²⁷.

²⁶ «¿Qué concepto podemos creer que habrá formado de la perfección de un príncipe el pueblo español, cuando habrá asistido a la comedia del *Príncipe Perfecto* de Lope de Vega Carpio? No me parece que se pueda imaginar idea de príncipe más baja ni más indigna» (cfr. Makowiecka, *Luzán y su Poética*, 106).

²⁷ Ver mi «Bances Candamo, poeta áulico», *Ibero Romania*, 27/28, 1988, 42-60, espec. 47 para este modelo de rey de Bances y sus glosas en el *Teatro de los teatros*, así como localización de textos dramáticos. El modelo real que Ciro representa está fijado en muchos detalles en tratados como el de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe*

La versión femenina de la virtud en el esquema actancial de la comedia es Fenisa, caracterizada por su modestia y recato (subrayados por la inmodestia y apasionamiento de Berenice), y por su obsesión de la virtud, que es lo que le atrae de Ciro:

a todas galas prefiero
la virtud, sola ella quiero
que sea la gala mía (vv. 563-65)

que sea galán, dispuesto
como dices y bizarro
¿qué me importa? Yo deseo
conocerle por su trato
afable, cortés, prudente,
por su virtud (vv. 588 y ss.)

Esta condición de ambos traspasa su diálogo amoroso que en *La virtud coronada* deja de ser un discurso de pasión para convertirse en una discusión racional sobre el amor platónico del bien y de la virtud, y el dominio de los amantes que observan un afecto intelectual puro y perfectamente justificado: el amor-pasión es, como señala Fenisa (vv. 2380 y ss.) vituperable, y solo aceptan

el otro Amor, ilustre
hijo de celeste madre,
hacia más dignos objetos
[...]
Aman a las almas, aman
la virtud, las envidiables
prendas y el mérito excelso
que de su conjunto nace (vv. 2461 y ss.)

Frente a esta pareja amorosa racional y virtuosa se colocan Cloriarco y Berenice, relacionados entre sí y con Ciro por el amor, los celos, el desdén, la turbación, la frustración erótica: pareja secundaria que sirve al objeto de resaltar lo positivo de los protagonistas: frente al dominio de Ciro, la ira violenta

político cristiano, o el citado de Solórzano Pereira, *Emblemas regiopolíticos*, y otros que abundan en el XVII.

de Cloriarco; frente a la modestia de Fenisa, los coqueteos de Berenice, frente a la prudencia del héroe, la soberbia temeraria de Cloriarco²⁸...

Pero el contraste fundamental se establece con el rey Astiajes y con Asebandro, el válido traidor. La corte de Media se caracteriza por el lujo, la molicie, la corrupción (51 y ss., 145 y ss.), y Astiajes es mal visto por sus súbditos (a diferencia del amor que tienen a Ciro) y poco seguro de sus derechos pretende eliminar con malos medios a sus rivales. Al final, descubierta la traición de Asebandro —que pretendía el trono para él—, recupera su dignidad real y domina sus pasiones, cediendo el trono a Fenisa y reconciliándose con Ciro. Asebandro es el modelo de traidor y maquinador, cuyo ideal político se inserta en una degradación de la doctrina de Maquiavelo, sin más objetivo que la conquista del poder, con olvido de toda virtud o bondad:

este gran arte [la política]
no se ata a especulativos
axiomas supersticiosos,
sino solamente a un fino
profundo disimular
y a una ley que el mundo quiso
llamar ley de conveniencia,
que por ocultos caminos
sin reparar en los medios
busca el fin apetecido (1696 y ss.)

La muerte será el justo castigo a su maldad, y propondrá al espectador una reflexión catártica y moralizante:

ese sangriento cadáver
del triste impío Asebandro
sirva de satisfacción
con su escarmiento y estrago,
y sea ejemplo en que todos
miren con terror y espanto

²⁸ Cfr. pasajes de los vv. 273 y ss., 263 y ss., 2186 y ss., 2795 y ss., 165-66, 230 y ss., 1931 y ss., 1865-66... para documentar estos rasgos de los personajes.

cómo castigan los dioses
a la impiedad y al malvado (3549 y ss.)

Mucho más secundarios son los criados: responden, sin duda, a la concepción de los graciosos de la comedia aurisecular. Es uno de los elementos que se han señalado como contradictorios con la doctrina de la *Poética*, donde Luzán se muestra enemigo del gracioso²⁹. La criada Florespina tiene ribetes de charlatana (vv. 2034-35, 2104-8) y bromea con chistes y alusiones jocosas con Bretón, criado que aparece vestido con extravagancia (afectadamente a la francesa), y que se muestra glotón y cobarde (vv. 47 y ss., 2279-80). El registro lingüístico de estos criados incide en algunas ocasiones en lo avulgarado o jocosos, introduciendo elementos cómicos que plantean dificultades genericas para la definición de *La virtud coronada* como tragedia, desde las perspectivas neoclásicas. Pero de este aspecto me ocuparé después.

Toda esta moralidad e incitación a la virtud que constituyen el fondo esencial temático y a la que se subordinan los personajes y acciones de *La virtud coronada*, responde perfectamente a la concepción de la dramaturgia luzaniana. Baste citar aquí un par de pasajes claves en este sentido de su *Poética*, como la afirmación de que «es menester empezar por la instrucción moral que quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula»³⁰ o la de que el teatro persigue «una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de moral» (*Poética*, 372).

²⁹ Ed. cit. 409: critica la graciosidad vulgar, admitiendo la noble y discreta y rechazando la bufonesca. Los graciosos de *La virtud coronada* no son bufonescos, pero evidentemente pertenecen a un plano más vulgar (incluido su registro lingüístico, ver infra) que el de los protagonistas. Jarque observa que los criados no llegan a contravenir de modo esencial las concepciones de Luzán, ya que son mero telón de fondo para que resalten los nobles, y en ningún momento tienen jerarquía comparable. En cualquier caso me parece obvia su conexión con los graciosos de la comedia áurea.

³⁰ Ese pasaje pertenece a una discusión que hace Luzán de teoría de Le Bossu, pero solo se muestra en desacuerdo sobre algunos aspectos de la disposición de la fábula, no en cuanto a la calidad moral de la misma. Ver *Poética*, ed. cit., 325.

3.2. *Verosimilitud y decoro. La cuestión del género.*

El XVIII muestra preferencia por argumentos mitológicos y de historia antigua. A este último territorio pertenece la trama de *La virtud coronada*. La preferencia es coherente con el sistema de Luzán y obedece a la consecución del decoro y de la verosimilitud, elementos esenciales de esta concepción dramática. No hace falta recurrir a la influencia de Metastasio: ya Aristóteles y en general las preceptivas antiguas y humanistas asocian la historia con las tramas de las piezas trágicas, y esta misma vía sigue Luzán:

Queriéndose formar una fábula trágica, se tomarán de la historia los nombres de aquellos reyes o personas grandes a quienes haya sucedido una gran mudanza de fortuna (*Poética*, 327)

es claro que la fábula sacada de la historia será mejor que la fingida, como más creíble y provechosa a lo menos respecto de los que la saben (id. 327)

La historia habrá de ser adaptada según las reglas de la Poesía, y ordenada según el imperativo de la verosimilitud (*Poética*, 338). Para lograr esta verosimilitud es preciso mantener el decoro, es decir la adecuación de las conductas y discursos de los personajes a las convenciones (preceptos) que su calidad social y dramática exige, según el género en que se insertan. En *La virtud coronada* se percibe con claridad la diferenciación de las perspectivas que mantiene cada personaje según el decoro: el gracioso, por ejemplo, persona vulgar de bajas pasiones (glotonería, cobardía, interés) expone su visión del mundo: «que es virtud el ser rico, / que el hombre pobre siempre es muy borrico, / que no hay mayor hazaña que sin susto / divertirse, comer y hacer su gusto» (vv. 101 y ss.); lo mismo hace Astiages, rey usurpador y codicioso: «el poder todo lo allana / y el interés facilita / las cosas más arriesgadas» (vv. 455-57), etc. La visión de Ciro o Fenisa será opuesta, como corresponde a sus papeles dramáticos de protagonistas virtuosos. En otros lugares de la obra se insiste en esta repartición de los

límites: «hablas como quien eres, como Ciro» (v. 34), «un esclavo no entiende / máximas que a muy pocos dicta el cielo» (vv. 75-76), etc.

Decoro significa también decoro moral, elevación moral de los temas. Ambas vertientes del decoro, relacionadas con la verosimilitud y con la función pedagógica del teatro, están ya claramente definidas en el *Teatro de los teatros* de Bances: «Precepto es de la comedia inviolable que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa, que ninguno haga ninguna ruindad ni cosa indecente»³¹. En Bances se apunta también la explicación de la frecuencia de asuntos históricos, que resultan sumamente aptos tanto para la verosimilitud (como enseña Luzán) como para la elevación ejemplar: «las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso» (*Teatro de los teatros*, 35). El predominio en la obra de Bances de lo que él llama comedia historial es tan coherente como el uso de asunto histórico por Luzán en *La virtud coronada*, y obedece a los mismos propósitos. Teniendo en cuenta estos aspectos que vengo comentando, el problema del género de *La virtud coronada* podría quizá aclararse partiendo de estas distinciones de fin de siglo, en vez de la doctrina neoclásica estricta que en algunas páginas de la *Poética* expone el propio Luzán. Pues desde un punto de vista demasiado estricto, como apunta Jarque, *La virtud coronada* responde en buena medida a la fórmula trágica, pero contiene pasajes cómicos y final feliz: ¿podría llamarse comedia heroica? Sigue diciendo el moderno editor, que Luzán mezcla los géneros y fuerza su propia teoría con una pieza híbrida de difícil calificación. Lo que yo veo en *La virtud coronada* es una comedia historial en la que persisten rasgos de los modelos del postrer Siglo de Oro. Todavía no se trata de una tragedia neoclásica ni es, evidentemente, una comedia cómica moratiniana. Ejemplo de dramaturgia de transición, el

³¹ *Teatro de los teatros*, ed. cit., 35; ver también p. 82.

examen de *La virtud coronada* puede revelarnos el complejo mecanismo de una compleja adaptación de modelos.

En este terreno las contradicciones que se han subrayado respecto a la unidad de lugar, con los cambios de espacios, etc. me parecen poco relevantes, por más que se confronten con un rigor teórico excesivo: son muy raros los preceptistas que exigen una identificación de tiempo representado y tiempo de representación, o el mantenimiento de la acción en un solo escenario. En una tradición de cierta flexibilidad, podemos decir sin temor a exagerar mucho que *La virtud coronada* cumple con bastante rigor las tres unidades.

3.3. *El verso y la expresión poética*

Lo primero que llama la atención en *La virtud coronada*, en comparación con la comedia áurea, es la reducción de la polimetría, y sobre todo el despojamiento de funcionalidad de la misma. La obra de Luzán está en verso, con muy poca variedad de metros: silvas de consonantes en alguna ocasión (en boca de personajes elevados principalmente), romance en proporción abrumadora, alguna redondilla (vv. 1327-1411), y otras intervenciones musicales de métrica flexible (vv. 1321-27, 2141-46, 2283-89, 2324-37...), al compás de la melodía. Poca variedad, como digo: pasajes muy extensos (por ejemplo vv. 566-1320) están en romance, cuya única variedad consiste en algún que otro cambio de la rima (56-785 rima á-o; 786-118 rima é-o, 119-1320 rima ó-e...). Las mutaciones de lugar o de motivo temático, los cambios de personajes o de situaciones, no van de acuerdo con los cambios métricos: en el v. 127 entra Filodemo, pero la escena continúa con los mismos motivos y tono que los versos anteriores, a pesar de lo cual cambia de silva de consonantes a romance á-o; en el 321 se produce una mutación de escena, con cambio de lugar y personajes: sin embargo continúa el romance (un leve signo demarcador es el cambio de asonancia en esta ocasión, de á-o pasa a á-a); los cambios de

asonancia, única marca que aparece con cierta frecuencia, no llegan a producir un efecto de ruptura o cambio métrico. La reducción de formas y el predominio absoluto del romance (esquema sencillo, llano, de capacidad narrativa y descriptiva, pero poco apto para exornaciones retóricas excesivas) apuntan con total coherencia a la búsqueda de la verosimilitud y claridad pedagógica: el pasaje de la *Poética* de 1789³² es suficientemente revelador en su rechazo de la polimetría y de las formas sofisticadas y artificiosas de la tradición culta barroca (sonetos, octavas, décimas) a propósito de las recomendaciones polimétricas de Lope en el *Arte Nuevo*:

No puedo comprender cómo se componen estos sonetos, décimas, octavas, tercetos y redondillas con la verosimilitud que el mismo Lope encarga al poeta, porque ciertamente no parece verosímil que las personas de la comedia se expliquen en versos tan artificiosos, ni con ellos se imita bien la plática, esto es, la conversación familiar de dos o tres personas

En el tratamiento lingüístico de la expresión poética se percibe el mismo objetivo de claridad y sencillez³³. La moderación expresiva elude los acusados contrastes de registros, que solo se producen en manera muy leve entre los estratos de nobles y criados. Norte de la creación poética de Luzán es el buen gusto, que le lleva a perseguir la perspicuidad, rechazando el estilo agudo característico del barroco. Escribe en la *Poética* que «la demasiada sutileza de los pensamientos y de la locución no sirve de otra cosa que de fatigar y atarear inútilmente al poeta y sus lectores» (ed. cit. 225). Es muy explicable la escasez de «flores retóricas» y la ausencia casi total de conceptismos. Una nómina de figuras retóricas de *La virtud coronada* recogería muy magros materiales:

³² Ed. cit., 321.

³³ «La perspicuidad y claridad de la oración, la propiedad y pureza de las voces son las principales virtudes de la locución. La perspicuidad hace que se entienda claro y sin tropiezo alguno el sentido, al modo que por un terso transparente cristal se ven distintamente los objetos» (*Poética*, ed. cit., 241).

— ejemplos aislados de juegos, como la derivación: «el mismo vencedor como el vencido» (v. 28), y otros casos localizados en el discurso de la graciosidad: disociaciones («Es que como yo me llamo / Florespina, tengo espinas / y abrojos a todas manos», vv. 755-57), paronomasias con neologismos («—Por mí no entiendo de mapas. /— Pero entenderás de mapas», vv. 777-78)...

— algún caso de anáforas y paralelismos:

un horror tan halagüeño,
un terror tan apacible,
un tan suave respeto (vv. 1035-37)
cuyas torres y obeliscos,
cuyos amenos pensiles,
cuyo asombroso gentío (vv. 1431-33)

— algunas figuras patéticas (exclamación, interrogación retórica...) en pasajes de especial tono apasionado, en boca de Berenice y Cloriarco, o en las escenas culminantes de la muerte de Asebandro, sin llegar nunca a la extrema hipérbole:

una mano ¡qué terror!
en la pared ¡qué prodigio! (vv. 1636-37)
¿Qué veo? La sangre
se me ha helado. ¡Qué rendido
la habla Ciro! ¡Y cuán afable
le responde Berenice!
[...]
¿Yo he de sufrir este ultraje? (vv. 2186 y ss.)
¿Qué haré?
¡Qué horror! ¡Qué lucha! ¡Qué pena! (vv. 2651-52)
¡Ah, tirano!
¡Aparta! ¡Qué ira! ¡Qué rabia!
[...]
¡Cielos! ¡Qué terror! ¡Qué espanto!
¿Dónde estoy? ¿Qué es lo que escucho? (vv. 3478 y ss.)

— el discurso cómico de Bretón y las doncellas acumula algunos otros ejemplos de recursos varios: lenguaje figurado

de los juegos de naipes³⁴: «Este viejo / creo que envida de falso» (632-33), léxico avulgarado o de bajo estilo y tratamientos connotados cómicamente como el *usted*, *ustedes* (vv. 690, 744), metáforas y comparaciones grotescas: «debe de pensar sin duda / que son víboras o sapos» (721-22)...

— en lo que se refiere a las metáforas y lenguaje figurado en general, hallamos la misma restricción. Se constatan algunas metáforas tópicas como la de la *llama*, *centella*, *incendio* para la pasión y el enajenamiento espiritual (vv. 440 y ss.), comparaciones como la del ave para expresar la rapidez y el colorido (v. 1028), y pocas más, siempre tópicas y a menudo ya lexicalizadas.

Y es que la creación luzaniana se dirige a la razón. Como señala José Jurado³⁵:

el peso de la obra literaria estéticamente considerada recaía básicamente en la esfera de la lógica y de la razón, y así, en tal corriente, el peso de la creación artística para Luzán, como para Rebolledo, Pinciano o Muratori, tiene bien poco de *misterium creationis*, y buena dosis de ejecución natural inteligible

Esta apelación a la razón (y no a los sentidos ni a la emoción inmediata), que restringe el uso de las figuras patéticas (precisamente las recomendadas por Lope, defensor de un teatro dirigido a *mover* los ánimos del espectador) explica la abundancia del elemento principal en el lenguaje poético de *La virtud coronada*: el epíteto. Recurso favorito de Luzán, quien le dedica en la *Poética* reflexiones específicas³⁶, el epíteto se acu-

³⁴ Ver para este tipo de lenguaje los trabajos de J. P. Étienne, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987 y *Márgenes literarios del juego*, London, Tamesis, 1990.

³⁵ J. Jurado, «La imitación poética de Luzán», *La Torre*, 17, 1969, 113-24, cit. en p. 115.

³⁶ *Poética*, ed. cit., 243: «Los epítetos sirven no menos para el adorno que para la brevedad de la locución, porque lo que necesitaría de una larga oración se suple y se dice igualmente bien con un solo epíteto. La frecuencia de los epítetos es gala de la poesía».

mula en cada verso de su comedia: «militar fatiga» (v. 3), «exacta disciplina» (v. 5), «pesada marcha» (vv. 18-19), «cielos poderosos» (v. 22), «yermo inculto» (v. 47), «militar valor» (v. 64), «ocio blando» (v. 65), «dulces caricias» (v. 66), «vil deleite» (v. 67), «príncipe invicto» (v. 129), «pajarillo inocente» (v. 199), etc. etc.

3.4. *La escenificación. Elementos musicales.*

El teatro, como se sabe, no es solo literatura, sino espectáculo, un espesor de signos, como decía Roland Barthes, un sistema semiótico complejo en el que movimiento, gesto, escenografía, sonido, vestuario... funcionan de consuno para componer una representación teatral. En el último tercio del Siglo de Oro el teatro de gran espectáculo conoce un desarrollo extraordinario, y en el primer tercio del XVIII las exageraciones de un barroco degenerado atraerían las burlas de los espíritus ilustrados. Como reacción contra ese teatro de efectos triviales y exagerados (algunas comedias de magia son buen ejemplo³⁷) el teatro de Luzán insiste en la palabra, en el elemento textual y literario, y elimina en buena parte otros aspectos propiamente teatrales, desde la misma escenificación de los conflictos, cuya expresión se encomienda aquí al relato o a la ponderación verbal, y no al enfrentamiento escénico. Si se comparan las memorias de apariencias o las acotaciones del teatro barroco —teatro de espectáculo, cortesano y áulico—, sumamente detalladas, con las que se consignan en *La virtud coronada*, se percibirá la poca atención de Luzán a los detalles concretos de la escenificación: «Múdase el teatro, que representará un jardín real con varios cuadros, árboles, surtidores, cascadas y otras cosas propias» (*La virtud coronada*, p. 155 ed. Jarque); nótese la generalización «otras cosas propias», y compárese con acotacio-

³⁷ Cfr. Andioc, *Teatro y sociedad*, 48 y ss.

nes de jardines barrocos, como el de *Fieras afemina amor*, de Calderón³⁸ (comienzo de la jornada III):

Era un hermoso jardín, cuyas calles tenían por guarda de sus emparrados dobladas pilastras de mármol blanco con remates de lo mismo. Al pie de cada pilastra había un tiesto de porcelana con sus más usados frutos. Lo que se descubría de ellas eran unos enrejados a manera de glorietas, cubiertos de hojas y flores, de suerte que mirando por cualquiera parte, cualquiera entrecalle era una dilatada galería. La principal estaba tan sujeta al arte, que le obedecía desde su primero término al postrero, disminuyendo sus tamaños con tan ajustada regla, que huyendo los unos de los otros, cuando iban a menos en la cantidad, iban a más en la apariencia. Remataban sus líneas un cenador y en él una fuente de varios jaspes de cuyo surtidor se derramaban otros caños, no digo con ruido y sin agua, por no encarecer segunda vez el artificio. En medio de esta, al parecer suma distancia, estaba un árbol natural, doradas sus hojas, cuajadas de manzanas de oro, sobre cuya copa apareció Hércules...

En este punto Luzán se muestra enemigo de los grandes decorados y aparatos³⁹, y en general de todo exceso de la visualidad y el espectáculo. Los elementos visuales de su comedia pertenecen a menudo al plano de la descripción verbal, no a la ostensión directa en escena: baste recordar las evocaciones de Ciro en el discurso de Berenice:

aquel
que armado de limpio acero,
sobre un caballo africano
alazán de cabos negros
y con garzota de plumas
blancas y rojas al viento
azotando corre (970 y ss.)

cuya visualidad, sugiere Jarque, podría inspirarse en obras pictóricas como la serie de Darío (*Batalla de Arbela*, Pa-

³⁸ Cito por la edición de Valbuena Briones, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 2049.

³⁹ Ver su capítulo XII del libro III «Del aparato teatral y de la música».

so del Granicus, Entrada en Babilonia) de Charles Lebrun. Sea como fuere, la tendencia simplificadora es evidente: repárese en algunas pocas referencias funcionales de valor semiótico claro (vestido extravagante de Bretón, vestido modesto de Fenisa...).

El mismo proceso que afecta a la escenografía afecta a la música. No puedo entrar ni someramente en el fenómeno del auge musical en las comedias de espectáculo del barroco, que continúa en las comedias barroquistas del comienzo del XVIII⁴⁰, pero está clara la escasez de elementos musicales en *La virtud coronada*, si se compara, insisto, con las tendencias precedentes continuadoras del XVII. Los pasajes cantados y musicales (vv. 1321-27, 2141-46, 2283-89, 2324-37...), cuya partitura, si existió, desconocemos, son breves. Nada más explicable que esta poca afición a la música y al canto: «enajena los ánimos y la atención, desluce el trabajo y el esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo en vez de este deleite (que podemos llamar racional porque está fundado en razón y en discurso) otro deleite de sentido, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armoniosas sin intervención del entendimiento ni del discurso»⁴¹: el texto de Luzán es lo bastante claro para eximirme de glosa: no es pues, por coincidencia con las aficiones populares (poco afectas a la ópera, incomprensible para el vulgo), por lo que rechaza Luzán la música (según afirma erróneamente Makowiecka)⁴², sino porque se opone a la serenidad racional provocando la enajenación emotiva y sensorial que impide la correcta fruición de ese teatro docente y moral que Luzán preconiza.

⁴⁰ Las comedias de magia, por ejemplo, «utilizan en efecto una abundante participación musical» (Andioc, *Teatro y sociedad*, 54 y ss., donde se hallarán datos interesantes al respecto).

⁴¹ Luzán, *Poética*, 394.

⁴² Luzán y su *Poética*, 101.

4. Conclusión.

El examen de *La virtud coronada*, sobre el fondo del teatro áulico precedente y las teorías de final de siglo, por un lado, y sobre el fondo teórico de la propia *Poética* luzaniana, por otro, revela, por tanto, una apreciable coherencia con los presupuestos teóricos del ingenio aragonés, aunque existen elementos en la pieza (presencia del gracioso, por ejemplo) que obedecen a pervivencias del sistema dramático aurisecular. En el teatro de Bances Candamo, y en su teoría *Teatro de los teatros*, se hallan interesantes iluminaciones sobre determinados aspectos (el género de la comedia historial, al que pertenece *La virtud coronada*, el tema de la virtud de los reyes, propio del teatro áulico, la función de la historia, la depuración decorosa de los protagonistas y acciones...), continuación y adaptación de otros vigentes ya en el final del XVII: tómesese como pervivencia de modelos previos, o como premoniciones de renovación en el caso de Bances, «escritor límite» según le ha llamado Rozas para expresar su cercanía al XVIII y su calidad transicional, nos encontramos con la necesidad de estudiar más profundamente la etapa de cambio y la relación de tradición y renovación, entre los estertores del barroco y las nuevas tendencias dramáticas, aunque, como en *La virtud coronada*, el resultado estético sea más bien mediano.