

Máster Universitario de Literatura General y Comparada

LA VIRGINIA

DE AGUSTIN DE MONTIANO Y DE VITTORIO ALFIERI

**RECEPCIÓN DE UNA LEYENDA ROMANA EN EL CONTEXTO LITERARIO
DEL SIGLO XVIII**

Rafael Sáseta Naranjo

Tutores

Piedad Bolaños Donoso y Ana María Pérez Vega

ÍNDICE

RESUMEN.....	p. 5
1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA.....	p. 6
2. ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO.....	p. 9
2.1. Las bases teóricas de una nueva estética.....	p. 9
2. 2. Nuevos preceptos morales. Sentido utilitario del drama.....	p.16
3. AGUSTÍN DE MONTIANO Y VITTORIO ALFIERI EN EL PANORAMA LITERARIO DEL S. XVIII.....	p. 20
3.1 Agustín de Montiano y Luyando como representante de la poética institucional.. ..	p. 20
3.1. 1. Apuntes biográficos.....	p. 20
3.1.2. Programa estético- moral.....	p. 22
3. 2. Vittorio Alfieri y la ruptura individualista.....	p. 24
3.2.1. Apuntes biográficos.....	p. 24
3.2.2. Caracterología estético-moral.....	p. 25
4. LA LEYENDA DE VIRGINIA.....	p. 32
4.1. Versión de Tito Livio.....	p. 35
4.1.1. La leyenda de Virginia en el contexto de <i>Ab Urbe Condita</i> y su época.....	p. 35
4.1.2. Resumen argumental.....	p. 39
4. 2. Diferencias respecto a la versión de Dionisio de Halicarnaso.....	p. 45
5. LA VERSIÓN DE AGUSTÍN DE MONTIANO.....	p. 45

5.1. Año de composición. Contexto.....	p. 45
5.2. Aspectos formales.....	p. 46
5.2.1. Economía de la fábula.....	p. 46
5.2.2. Unidades.....	p. 47
5.3. Revisionismo aristotélico. Hacia un nuevo modelo catártico.....	p. 49
5.4. Elementos estructurales de la fábula.....	p. 52
5.5. Moral ilustrada y trasfondo grecolatino.....	p. 55
5.6. El problema de los afectos.....	p. 60
5.6.1. Virginia.....	p. 61
5.6.2. Icilio.....	p. 63
5.6.3. Apio.....	p. 65
5.6.4. Virginio.....	p. 67
6. LA VERSIÓN DE ALFIERI.....	p. 68
6.1. Año de composición. Contexto.....	p. 68
6.2. Cuestiones formales.....	p. 69
6.2.1. Unidades.....	p. 71
6.2.2. Elementos estructurales de la fábula.....	p. 73
6.3. Tiranía y libertad. Tránsito grecolatino.....	p. 75
6.4. Caracterología de personajes. Afectos.....	p. 79
6.4.1. Virginia.....	p. 80
6.4.2. Icilio.....	p. 81
6.4.3. Apio.....	p. 83

6. 4. 4. Virginio.....	p. 86
7. VALORACIÓN ESTÉTICA. CONCLUSIONES.....	p. 87
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 90
8.1. Fuentes primarias.....	p. 91
8. 2. Fuentes secundarias.....	p. 92

RESUMEN

Como trabajo final de este Máster universitario de literatura general y comparada, presentamos esta comparación entre las tragedias de *Virginia* creadas por Agustín de Montiano y Luyando (1697- 1764) y Vittorio Alfieri (1749- 1803), de 1750 y 1783, respectivamente.

Partimos de una visión general de las características estéticas y morales de la época en la que ambas obras surgieron, atendiendo a la tradición aristotélica y horaciana de la que fueron deudoras. Los apuntes biográficos de ambos autores son tratados a continuación, considerando las grandes divergencias que marcaron sus personalidades, así como su reflejo a la hora de encarar la creación artística.

Un gran capítulo intermedio incluirá un estudio detallado de la leyenda romana de la que parte la creación de ambas tragedias, la leyenda de Virginia, considerando tanto sus posibilidades de dramatización, como el significado político y social que jugó en su contexto propio: la época augústea.

Acto seguido desarrollaremos el tratamiento personal del modelo por parte de ambos autores. Lo encuadraremos en su contexto socio-literario, y estudiaremos la estructuración de sus elementos, en el proceso de refección dramática. Importancia capital tendrán los motivos personales por los cuales ambos autores decidieron retomar una leyenda procedente del mundo clásico, para llevarla a su propia época. Estudiaremos la visión que cada autor mantuvo hacia la Antigüedad romana, y cómo ello influyó en su propio ámbito ideológico.

El último capítulo está decidido a la valoración crítica de las obras y a las conclusiones, tomando en consideración las premisas estudiadas y su resultado final.

1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA.

Este trabajo propone el estudio de dos obras basadas en un mismo modelo clásico. Pertenecen a un mismo siglo, el llamado *Siglo de las Luces*, el final de una manera antigua de hacer literatura, a las puertas de una nueva sociedad, que condicionaría también el surgimiento de nuevas formas literarias. Como veremos, no obstante, el relativamente breve lapso temporal que separó la labor literaria de uno y otro autor, junto con las personalidades y actitudes vitales de ambos, establecerían una serie de distinciones fundamentales en la manera particular de enfrentarse al modelo y crear la obra individual.

La elección de una temática clásica, como base sobre la que construir la propia versión, no es sino el revivir de un procedimiento usual durante la Antigüedad, basado en la utilización de argumentos legendarios o mitológicos que pertenecían al imaginario colectivo, para la formación de nuevas piezas. El ejemplo más representativo, como es sabido, es sin duda el desarrollo del género de la tragedia ateniense del s. V a.C., que configuró, per se, nuestro concepto mismo de tragedia. El dramaturgo ateniense volvía la mirada hacia el pasado atemporal, legendario, escogiendo un episodio mítico que poder trasladar a su época, hallando a menudo una interpretación novedosa, que iluminara su propio contexto sociopolítico.

Nos hemos propuesto para este trabajo emplear la estricta nomenclatura aristotélica dentro de lo posible, la cual, si bien pudiera considerarse en ciertos puntos limitada, sobre todo a partir de las amplias libertades compositivas y temáticas surgidas después de las innovaciones románticas y, más tarde, naturalistas de la novela y el drama burgués, es no obstante imprescindible para comprender e imbuirse en los fundamentos teóricos que dominaron la época del Neoclasicismo. Aristóteles, en su *Poética*, que no es sino la recopilación de una serie de apuntes de carácter esotérico (destinados no a la publicación, sino al estudio y la docencia), proveyó al mundo occidental del primer acercamiento al fenómeno dramático desde una perspectiva racional y filosófica, ocasionando que, de hecho, la propia poética, como rama misma

de la estética, y ésta a su vez de la filosofía, procediera, en última instancia, de sus aportaciones.

Se circunscribió su trabajo exclusivamente al ámbito del drama ateniense, obviando otras manifestaciones teatrales que pudieran darse en Europa, pero, se convirtió en la base, para las esferas cultivadas, de toda la reflexión poética posterior, y también de la producción, cuando ésta era hija de un acercamiento prescriptivo, como fue norma general durante la época que nos compete. Tenemos unas reglas que, partiendo de una serie limitada de obras, y de un único tratado filosófico, sin embargo fueron tratadas durante el s. XVIII como universales inmutables, de los que, pretendidamente, podían ser deducidas todas las situaciones dramáticas posibles.

Las emociones que generan la lectura hoy de las dos presentes piezas, podrían ser estudiadas a partir de los esquemas que rigen el criterio del espectador actual, considerando la pluralidad y la relativización moderna hacia cuanto representa la obediencia a reglas apriorísticas en el ámbito de la estética. No obstante, la voluntad de estar libre de reglas academicistas, por cuanto pudieran considerarse dogmáticas o reduccionistas, no puede sustraerse, sin embargo, al hecho de que el gusto artístico funcione intrínsecamente de acuerdo a impulsos y condicionantes, de diversa naturaleza, sea genética, educacional o vital, operando ya consciente o inconscientemente. De la misma manera, si, durante el Neoclasicismo, se pretendía la obtención expresa de un modelo de funcionamiento universal e incontrovertible, podía ocurrir que otros elementos inconscientes actuaran autónomamente, traicionando esa pretensión inicial. No todas las normas tuvieron un campo de aplicación suficiente, y la ambigüedad derivada de la oscuridad y limitación de un tratado clásico, como pudo ser la obra aristotélica, abrió la puerta a interpretaciones interesadas, o incluso corrompidas por la motivación personal de un autor o una época.

Debemos tener en cuenta que la *Poética* no fue creada como un conjunto de normas inmutables, sino, en muchas ocasiones, de descripciones, de un fenómeno que, por otro lado, había tenido su apogeo un siglo antes de la vida de este autor. La interpretación en un sentido prescriptivo obedece a un enfoque ideológico, y está condicionada, como cualquier manifestación cultural, por la estructura social y política de su tiempo. Por lo tanto, tomaremos sí, el papel de críticos dieciochescos, pero con la

humilde ventaja que nos confiere el pertenecer a una época distinta, confiando en que ello nos provea de la perspectiva necesaria para distinguir con claridad, y no dejarnos arrastrar por intereses propios de la moda de aquel entonces.

Esa moda será la que en gran medida defina las características de cada autor: en el caso de Agustín de Montiano y Luyando, por convergencia, en cuanto se sumó afirmativamente a las directrices que marcaba el momento; en el caso de Vittorio Alfieri, por oposición, por cuanto su individualidad se gestó como una oposición decidida al mundo que le tocó vivir. El texto aristotélico nos servirá como base sobre la que definir y sistematizar estas cuestiones, sea para confirmar sus aseveraciones, sea para confrontarlas, o para demostrar su límite de extrapolación.

A diferencia de otras composiciones de la Antigüedad, hemos conservado, en nuestro caso, los autores precisos que recogieron el material mítico elegido: los historiadores Tito Livio y Dionisio de Halicarnaso. Se trata del episodio de Virginia, joven doncella que vivió en los remotos tiempos de la República romana, cuyo amor fue comprometido por su padre Virginio con el notable tribuno de la plebe Icilio, pero, puesta su honra en peligro debido a un obscuro deseo carnal por parte del decenviro y dirigente del Estado, Apio Claudio hacia ella, fue muerta a manos de su propio padre. El sacrificio de la joven no es el conflicto para un mero drama doméstico, sino que deviene de él toda una sublevación popular y una transformación social.

Es necesario un examen pormenorizado de la fuente para entender las posibilidades latentes en el texto historiográfico, para su conversión en texto dramático. Éste es un punto que consideramos clave en nuestro estudio. Resultarán indudablemente útiles los mecanismos de composición que nos describe el tratado aristotélico, así como algunos que proceden de su inmortal influencia, con los que podremos adentrarnos en la problemática precisa en que se vieron envueltos los autores durante su proceso de refección o emulación.

El tema que nos ocupa tiene un contenido eminentemente político, dada la fuente de la que surge. Diferentes fueron los motivos por los que ha revivido el interés por los textos clásicos a lo largo de la historia, si es que su influencia no ha permanecido siempre presente de forma indirecta en toda la producción literaria europea, pero durante la Ilustración surgió una renovada predilección por entender las estructuras

políticas que, procedentes de la Antigüedad, podían arrojar luz al momento presente. En este sentido puede entenderse la elección de un tema como el que nos ocupa, donde a un común triángulo amoroso y un amor no correspondido, se suma la lucha entre la comunidad y un tirano. El personaje que no halla la consecución de su deseo amoroso coincide ser un gobernante que debía garantizar el orden jurídico en la sociedad. Cuando emplea el poder que representa, de una manera ilegítima, para tratar de satisfacer un capricho personal, la sociedad entiende su acción no sólo como un perjuicio a una víctima individual, sino como la ruptura del orden del que debía ser garante, y por lo tanto como un daño a todo el colectivo.

El objetivo final que nos proponemos será la valorización estética de las obras de acuerdo a dos principios: primero, una lectura ingenua bajo la óptica de un receptor moderno; segundo, una profundización intelectual en los valores sociales de la época, y en las prescripciones formales que sustentaron la composición, así como en las posibilidades dramáticas del modelo, para de esa forma, evaluar respectivamente los factores de coherencia y adecuación del resultado final, y la habilidad de los autores en aprovechar o no las posibilidades que se les brindaban.

2. ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO.

Debemos poner en relación el surgimiento de unas obras como las estudiadas, bajo la influencia del movimiento filosófico, político y social que se venía fraguando en Europa, el *Iluminismo*, le llamaron los italianos, o el *Aufklärung*, para los alemanes, viendo cómo ello determinó tanto las cuestiones de forma como de temática. Las obras de los grandes pensadores ilustrados, Montesquieu, Locke, Voltaire, Rousseau, o Diderot, junto con las aspiraciones económicas y de reconocimiento social de la burguesía industrial y comercial, marginada hasta entonces del marco de las decisiones políticas, determinarían un proceso de transformación imparable en todo el continente, del que hoy somos herederos. Ello contribuiría asimismo a un cambio en las estructuras y esquemas artísticos.

2.1. Las bases teóricas de una nueva estética.

Los cambios nunca se producen, en cualquier caso, de una manera homogénea y acorde a clasificaciones históricas simplistas, orientadas a determinar hasta dónde llega

un período y dónde comienza otro. En el plano estético, que responde a nuestro principal interés, debemos tener en cuenta que, para la formación de la estética neoclásica, existió una serie de antecedentes que convivirían con otras corrientes simultáneas, hasta su cristalización en el período que nos ocupa. En primer lugar, debe contarse con el precedente del clasicismo francés, que durante el s. XVII, y bajo la tutela del cetro borbónico de Luis XIV, dio nombres de la talla de Racine o Corneille. *L'Art poétique* de Nicolas Boileau de 1674, que hundía su inspiración en el *Ars Poetica* de Horacio, sentó las bases estéticas de este movimiento. Es la época en Francia de predominio del racionalismo cartesiano en el ámbito de la ciencia y la filosofía, y, consecuentemente, también en la estética, que no es sino una rama más de la filosofía. Veamos algunas citas literales:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits/ Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. (...) Mais la scène demande una exacte raison (...) Que l'action marchant où la raison le guide (...)¹.

La razón adquiere tanto poder, que el concepto de belleza se convierte en un correlato en el ámbito estético de lo que la belleza lo es en el epistemológico: “Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;/ Il doit régner partout, et même dans la fable”².

Un juicio verdadero determina la belleza de su expresión. Filosóficamente, un juicio es veraz porque sigue una lógica impecable intrínsecamente, lo cual condicionará una expresión igualmente impecable y bella. Toda expresión enrevesada, y en este ámbito los clasicistas franceses se referían específicamente a las formas barrocas, será entendida como confusa, no veraz, y, en consecuencia, no bella. La extravagancia en la expresión es el correlato de la extravagancia y confusión en el pensamiento:

Il est certains esprits dont les sombres pensées,/ Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;/ Le jour de la raison ne les saurait percer./ Avant donc que d'écrire,

¹ Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Chant I, III, (vv. 37-38), Chant III (v. 122), Chant III (v. 407) En *Oeuvres de Boileau* avec un choix de notes des meilleurs commentateurs et précédées d'une notice par m. Amar, Paris, 1856. [Amad por tanto la razón: que siempre vuestros escritos tomen prestado de aquella sola y de su brillo y recompensa (...) Pero la escena demanda una exacta razón (...) Que la acción yendo donde la razón la guíe.]

² Nicolas BOILEAU, *Épître IX*, *Ibidem* [Nada es bello sino la verdad: la verdad sola es amable/ Debe reinar en todas partes, e igualmente sobre la fábula]

apprenez à penser. /Selon que notre idée est plus ou moins obscure, /L'expression la suit, ou moins nette ou plus pure. /Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément.³

Los aspectos relativos a la creación dramática, son tratados ampliamente en el Canto III. Boileau preconiza el respeto por la verosimilitud, limitando lo que considera excesos de la fantasía; un planteamiento preciso de la situación y de los personajes que van a intervenir, evitando alardes retóricos que confundan al espectador; y, finalmente, el respeto por las tres unidades dramáticas:

Que dès les premiers vers l'action préparée /Sans peine du sujet aplanisse l'entrée. /Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer, /De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer, /Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue, /D'un divertissement me fait une fatigue. /J'aimerois mieux encor qu'il déclinât son nom, /Et dît: Je suis Oreste ou bien Agamemnon: /Que d'aller, par un tas de confuses merveilles /Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles.⁴

(...)

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. /Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable: /Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. /Une merveille absurde est pour moi sans appas: /L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.⁵

No dejamos de reseñar que verdad y verosimilitud, como muestra el último fragmento, no son sinónimos. Ya aparecía en Aristóteles esta distinción cuando

³ Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Chant I, (vv. 147-150), *Ibidem*. [Hay ciertos espíritus cuyos oscuros pensamientos están en una nube espesa siempre enredados; la luz de la razón no les sabría atravesar. Antes, por tanto, que escribir, aprended a pensar. Según que nuestra idea sea más o menos oscura, la expresión la sigue, o menos nítida o más pura. Lo que se concibe bien se expresa con claridad, y las palabras para decirlo vienen fácilmente]

⁴ Nicolas BOILEAU, *L'Art Poétique*, Chant III, vv. 27- 36. [Que desde los primeros versos, la acción preparada, sin esfuerzo, del tema facilite la entrada. Yo me río de un actor que, lento en explicarse, de lo que quiere, desde el principio no sabe informar, y quien desenredando mal una penosa intriga, de un divertimento, me crea una fatiga. Yo querría más bien que él proclamara su nombre, y dijera: yo soy Orestes o bien Agamenón, en lugar de que, yendo por un montón de confusas maravillas, sin nada que decir al espíritu, aturda los oídos]

⁵ *Ibidem*, vv. 45-50. [Que en un lugar, que en un día, un solo hecho acaecido, tenga hasta el final al teatro ocupado. Jamás a un espectador ofrecedle nada increíble: la verdad puede a veces no ser verosímil. Una maravilla absurda no tiene para mí atractivo: el espíritu no se conmueve por lo que no puede creer]

manifestó: “Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”.⁶ Por eso mismo dice Boileau: “Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable: Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable”.

La racionalidad como principio condiciona una visión del mundo particular. Si, bajo un punto de vista lógico, la veracidad de un juicio se define como la coherencia a premisas dadas, dentro de un sistema axiomático definido, en el campo de la estética, la belleza de una obra deberá estar condicionada a unas reglas apriorísticas.⁷ Esta concepción es la que lleva a convertir juicios de carácter descriptivos, como muchos de los aristotélicos, en un sistema prescriptivo, y es lo que, se ha dicho, desnuda al modelo clásico de su componente ideológico y su profundidad moral, llevándolo a un mero referente estilístico.⁸

La influencia francesa se extendió por el resto de países europeos. Se manifestó en la creación de academias, de un carácter fuertemente prescriptivo, como fueron la *Accademia dell'Arcadia*, fundada en Italia en 1690, y, en nuestro país, la *Accademia del Buen Gusto* en 1749.

El nombre de *Arcadia* alude a aquella región idealizada en que Virgilio situaba a sus pastores-cantores, puros y alejados de la contaminación de la vida urbana, que entonaban dulces cantos, con un talento natural.⁹ Los miembros de la Academia tomaban un nombre de la esfera pastoril-mitológica en el momento de ser aceptados,¹⁰ simbolizando con ello su deseo de imitar a aquellos personajes de leyenda, comprometidos en hallar una poesía de orden natural y desnuda de artificio.

⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002. Cap. XXIV, 1460a.

⁷ José Juan BERBEL RODRIGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, 1. “El eclecticismo racionalista y la universalidad de las reglas poéticas”, pág. 59.

⁸ Elisa MARTÍNEZ GARRIDO, *Materiales didácticos para el estudio de la literatura y cultura italiana*, Vol IV, Universidad Complutense de Madrid [En línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/arcadia-revoluc-industrial.pdf> [Consulta: martes, 14 de enero de 2014] Cap. 3, “Tendencias generales del sistema literario en el siglo XVIII”. pág. 16.

⁹ Susan M. DIXON, *Between the real and the ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*, University of Delaware Press, Newark, 2006, pág. 55.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 20

En el campo del drama, los objetivos fueron muy similares a los preconizados por Boileau, aunque, en un nuevo marco filosófico, con la llegada del empirismo inglés, el enfoque se hizo menos rígido, generándose mayor tolerancia hacia los temas fantásticos y mitológicos, o históricos con grandes licencias, siempre que estuvieran regidos por el principio de la verosimilitud y la razón.¹¹ De esta manera pudieron rescatar a grandes poetas de la tradición manierista nacional, como en el caso del gran Torquato Tasso.¹²

La emulación de temas clásicos fue recurrente en el drama arcadiano, tal como, quizás su mayor representante, el gran Pietro Metastasio (1698- 1782), demostró con *Catone in Utica* sobre el célebre senador anticesariano, *La clemenza di Tito*, sobre la muerte del emperador romano, o *Didone abbandonata*, sobre la epopeya virgiliana.¹³ Éstas y otras obras sirvieron de inspiración a los más grandes compositores del momento, llámense un Haendel o un Vivaldi, o hasta el propio Mozart, configurando la unión entre drama y música, en el surgimiento de la llamada “*ópera-seria*”, que extendió el interés por los temas clásicos en toda Europa.

En lo que concierne a nuestro país, la moda neoclásica se difunde fundamentalmente a través de la preceptiva de Ignacio de Luzán y su *Poética*, con una primera edición de 1737, y una segunda de 1789.¹⁴ Tomó de sus predecesores Muratori, miembro fundador y teórico de la Arcadia, y de Boileau los fundamentos estéticos principales, asumiendo de nuevo la verdad como origen fuente de toda belleza:

Si se considera y examina cuanto hemos dicho acerca de la belleza en general y de la belleza de la poesía, se hallará todo muy conforme a la opinión de Muratori. Colocó este autor la belleza poética en la luz y resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra

¹¹ Elisa MARTÍNEZ GARRIDO, op. cit., pág. 30.

¹² *Ibidem*, pág. 18.

¹³ Alberto ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Ed. Einaudi, 2009, Torino, Volume II. “Dalla decadenza al Risorgimento”, Cap. 2. “La rinascenza del classicismo e l’età dell’Arcadia”, “Poesia e musica”, pp. 180 y ss.

¹⁴ José J. BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “Antibarroquismo y nueva estética en la Poética de Luzán de 1737”, pp. 37 y ss., “La poética de Luzán de 1789, un caso particular”, pág. 91 y ss.

alma y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de un suavísimo placer.¹⁵

(...)

La basa, pues, y el fundamento de la belleza poética es la verdad, que de suyo tiene el ser variamente uniforme, regular y proporcionada: circunstancias que la constituyen siempre hermosa. Por el contrario, la falsedad ostenta siempre la fealdad y descompostura de las partes que la componen, en las cuales todo es desunión, irregularidad y desproporción.¹⁶

La dramaturgia es ampliamente tratada en el Libro III. Se propone el respeto por las tres unidades dramáticas, por la separación de géneros entre comedia y tragedia, de acuerdo a la condición social de los personajes, y por la verosimilitud. Las normas clásicas no son sólo válidas para el teatro clásico, como pretendieron algunos críticos españoles:

Otros, al parecer más moderados, dicen que las reglas de Aristóteles se hicieron para los griegos, las de Horacio para los romanos; que las sigan enhorabuena los italianos, los franceses y otras naciones; pero que los españoles no estamos obligados a conformarnos con sus dictámenes (...) ¹⁷

A ellos asigna la responsabilidad de dejar que el teatro nacional se vulgarizara y se apartara del camino intelectual con que contaba en la Antigüedad. Ésta debía ser la misión correctora del crítico moderno.

Nos reproduce íntegramente el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, para someterlo luego a una intensa crítica. Recordamos ahora:

¹⁵ Ignacio de LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Edición digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/> [Consulta: martes, 14 de enero de 2014], Libro II, “De la utilidad y del deleite de la poesía”, Cap. VII.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ LUZÁN, Ignacio, Libro III, Cap. II.

Lo trágico y lo cómico mezclado, /Y Terencio con Séneca, aunque sea /Como otro Minotauro de Pasífae, /Harán grave una parte, otra ridícula; /Que aquesta variedad deleita mucho. /Buen ejemplo nos da naturaleza, /Que por tal variedad tiene belleza.¹⁸

Esta afirmación es contraria a la separación de géneros establecida por Aristóteles: “Esta diferencia es también la que distingue a la tragedia y la comedia; ésta pinta a los hombres peores de lo que son, aquélla, mejores que los del presente”.¹⁹ Se trata, de nuevo, de una distinción meramente descriptiva convertida en regla incuestionable en el Neoclasicismo.

Igualmente disparatado considera violar la unidad de tiempo, aludiendo a la afirmación de Lope: “No hay que advertir que pase en el período /De un sol, aunque es consejo de Aristóteles; /Porque ya le perdimos el respeto”, que remite a: “Se diferencian [tragedia y epopeya] además por su extensión, pues la una [la tragedia] trata lo más posible de cumplirse en una sola revolución del sol o exceder en poco los límites de esta duración”.²⁰

Otros preceptos aristotélicos sí son respetados por Lope, como la unidad de acción, el hecho de que la fábula no sea episódica, es decir, que el hilo conductor de sus episodios no se guíe por la necesidad y verosimilitud,²¹ y, por lo demás, que se observe el decoro y adecuación del lenguaje a cada personaje según su rango, que se exponga por orden el caso o planteamiento, enredo y final, y que reine la verosimilitud.

Estas afirmaciones siguen las normas aristotélicas, y Luzán admite su validez. Recordamos aquí que, por lo que respecta a la unidad de lugar, ésta, aunque fue base constituyente de la preceptiva neoclásica, no fue propiamente formulada por Aristóteles, sino por la preceptiva renacentista. Hasta aquí las bases formales sobre las que habrán de construirse las obras.

¹⁸ *Ibidem*, Cap. II.

¹⁹ ARIST. *Póetica*, Cap. II, 1448a .

²⁰ *Ibidem*, Cap. V, 1449b.

²¹ ARIST. *Póetica*, Cap. IX, 1451b.

2.2. Nuevos preceptos morales. Sentido utilitario del drama.

El concepto de verdad, empleado por los neoclásicos, lleva aparejada una esfera moral. Se trata del sentido utilitario del arte, vieja discusión que podemos retrotraer al propio Horacio: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci/ Lectorem delectando pariterque monendo”.²² El comienzo del Libro II de su *Poética* lo dedica Luzán íntegramente a la utilidad de la poesía, y a lo que ésta tiene de eficaz para enseñar virtudes al pueblo, mediante el deleite:

Pues las otras ciencias nos enseñan la verdad simple y desnuda, y el camino de la virtud y de la gloria, arduo, áspero y lleno de abrojos; mas, por el contrario, la poesía nos enseña la verdad, pero adornada de ricas galas, y, como dice Tasso, sazónada en dulces versos, y nos guía a la virtud y a la gloria por un camino amenísimo (...)²³

En concreto sobre la tragedia dice que:

No es menor la utilidad que produce la tragedia, en quien los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria, cuyo escarmiento les acuerda la inconstancia de las cosas humanas y los previene y fortalece contra los reveses de la fortuna.²⁴

Se mantiene la tragedia en su ámbito aristocrático, en el que Aristóteles recomendó se enmarcase, y en el que lo están todos los ejemplos clásicos que conocemos, aunque el filósofo reconoció que no fue ésta siempre la norma: “Al principio los poetas recontaban los primeros argumentos que se les ocurrieran, mientras que ahora las más hermosas tragedias versan sobre un reducido número de casas reinantes”.²⁵

Sin embargo, esta dimensión moral es vital para comprender el desarrollo del arte en el s. XVIII, y en concreto el drama. La tragedia se consagra en su función

²² Quinto HORACIO Flaco, *Arte Poética*, vv. 343-44. En HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Edición bilingüe de Horacio Silvestre, Cátedra, Madrid, 2007. [Todos los votos se lleva quien mezcla lo útil con lo dulce, deleitando al lector al tiempo que enseñándole].

²³ Ignacio de LUZÁN, Op. Cit. Libro II, Cap. II.

²⁴ *Ibidem*, Cap. III.

²⁵ ARIST. *Poética*, Cap. XIII, 1453a.

pedagógica, orientada a la formación de la nobleza, tal como paralelamente la comedia lo sería para el pueblo. En Italia, este cambio de rumbo se materializó en la oposición, por parte de los arcádicos, hacia la más antigua *Accademia degli Incogniti*, que había dominado el panorama artístico, pero también político, de la Serenissima República de Venecia durante la primera mitad del s. XVII.²⁶

A su círculo pertenece, por ejemplo, la famosa *L'incoronazione di Poppea*²⁷ de Francesco Busenello, musicada por Claudio Monteverdi. Esta obra creó la indignación entre las filas del Neoclasicismo por su marcado carácter satírico, y un final esperpénticamente feliz, con el matrimonio de un emperador perverso y extravagante como Nerón, con su mujer Popea, después del asesinato de su anterior mujer Octavia, y del filósofo Séneca²⁸, muertes, que quedan sin castigo, y ante la ironía histórica de que, sumado al inminente final del mandato del emperador, Popea sería, a su vez, asesinada por su propio marido, de un modo no menos esperpéntico.²⁹

El contenido irónico, y el uso de los elementos dramáticos para distorsionar premeditadamente, y satirizar al poder eran incompatibles con el nuevo gusto. La nueva dirección requería una confianza serena en el papel de las clases dirigentes, para dotarlas, acto seguido, de una dimensión moral y un rol protagonista en la sociedad que debía construirse. Los modelos de nobleza de las comedias de “capa y espada”, y la moral caballerescas, cuyo mayor representante sería Lope, símbolo de la aristocracia más inmovilista, sería motivo igualmente de rechazo. Sobre ello Luzán escribe:

¿Qué concepto podemos creer que habrá formado de la perfección de un príncipe el pueblo español, cuando habrá asistido a la representación de la comedia *El príncipe perfecto* de Lope de Vega Carpio? No me parece que se puede imaginar idea de príncipe más baja ni más indigna de la que allá se propone en la persona del príncipe don Juan,

²⁶ Wendy HELLER, “Tacitus Incognito: Opera as History in *L'incoronazione di Poppea*”, pág. 43. En *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 1 (Spring, 1999), pp. 39-96, University of California Press [En línea] <http://www.jstor.org/stable/832024> [Consulta: jueves, 22 de mayo de 2014]

²⁷ *Ibidem*, pág. 40.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ellen ROSAND, “Seneca and the Interpretation of *L'incoronazione di Poppea*”, pág. 34. En *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, No. 1 (Spring, 1985), pp. 34-71, University of California Press [En línea] <http://www.jstor.org/stable/831549> [Consulta: jueves, 22 de mayo de 2014]

que da principio a sus perfecciones y hazañas por un homicidio que comete rondando de noche, a fuer del matón más plebeyo y haciendo de vil tercero y cómplice en los amores de un criado suyo.³⁰

La crisis del rol social de las clases, en cualquier caso, siguió una evolución moderada. Es el siglo de Federico II y su “príncipe como principal servidor del estado”, después de pasar de Luis XIV con su “el Estado soy yo”.³¹ Quedan aún años para el terror de la Convención.

En España del s. XVIII no llegó a romperse la creencia en un orden clasista, en un país en el que las clases nobiliarias monopolizaban los cargos públicos, mediante el acceso desde los Colegios Mayores, donde los estudiantes pobres, los denominados “manteístas”, no eran admitidos. Carlos III suprimió momentáneamente estos colegios, pero ni ésta ni ninguna de sus reformas supondría en la práctica una pérdida real del poder de los Grandes de España, quienes se reservaban los más importantes cargos palaciegos, y de servicio directo al rey, donde jamás ningún manteísta llegó.³²

Tampoco se puso en duda públicamente el orden divino, representado por la Iglesia Católica. Existió, además, una doble censura: eclesiástica y civil. La primera vetaría la mayor parte de las obras de los grandes ilustrados y enciclopedistas extranjeros incluyendo Voltaire, Montesquieu y Rousseau.³³

Por lo que respecta a Italia, su fragmentación política supone un desenvolvimiento desigual, dándose las principales reformas en los estados norteros de Lombardía y Toscana, gobernadas, respectivamente, por las familias reales emparentadas de los Habsburgo y los Habsburgo-Lorena, y asesorados por intelectuales ilustrados. En el sur rural, Nápoles y Sicilia, la fuerza de la aristocracia feudal frena los intentos de cambios sociales, así como en Venecia, por la fuerza de la oligarquía comercial. En Piamonte, patria de uno de nuestros poetas, a pesar de que Vittorio

³⁰ Ignacio de LUZÁN, Op. cit., Libro III, Cap. XII (X en la versión de 1737)

³¹ Josep María SALA-VALLDAURA, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, Cap. XXIII. “El marco ideológico de la tragedia española”, pág. 454.

³² Francisco AGUILAR PIÑAL, *La España del absolutismo ilustrado*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2005., p. 61 y ss. Cap 1.2. “Estructura social”.

³³ *Ibidem*, pp. 181 y ss. Cap. 2. 3. “El mundo editorial”.

Amadeo II de Saboya, consiguió una reducción sustancial de la inmunidad fiscal de las clases privilegiadas, nobleza y clero, y llevó a cabo una fuerte política educativa, el proceso quedaría frustrado por sus sucesores.³⁴

Tampoco en Italia las susodichas reformas supusieron una crisis de la existencia misma de la monarquía y del sistema clasista, ni pusieron en duda la existencia divina de Dios.³⁵ Se quedaron en un intento de renovación de las virtudes de cada estamento, de acuerdo a la moral de los nuevos tiempos.

Muratori, miembro de la Academia de la Arcadia, había escrito en 1735 el tratado *La filosofía morale spiegata ai giovani*, que critica los viejos valores aristocráticos, así como el antiguo concepto del honor, que llevaba a los hombres a comportarse como bárbaros, exactamente como Luzán había criticado en las comedias lopescas:

Puntillosos y delicados, piden como por justicia que no se les perjudique su honor en la menor cosa, siendo cosa digna de risa el verlos tan celosos de su honor, que el más leve movimiento que aprehenden contra su estimación los saca fuera de sí, y con la espada y daga piden satisfacción.³⁶

Reconoció ya la capacidad de cada hombre de alcanzar la virtud independientemente de su extracción social, entendiendo el mérito como capacidad individual, no sujeta a condicionantes de una clase social, pero sin poner con ello en crisis la virtud intrínseca de la nobleza, como condición emanada directamente de Dios, y aceptando a Dios como juez supremo:

Por el contrario deberá llamarse bastardo a nuestro modo de entender, aunque no lo sea en realidad, el que naciendo noble oscurece su nobleza con acciones viciosas. Por tanto el joven sabio, y más si es noble, cuando está bien impuesto en las máximas del honor verdadero, y hallándolas conformes a las que con tanta reputación y gloria practicaron sus ascendientes y que aun el día de hoy tanto agradan a Dios y a los hombres, hace

³⁴ Alberto ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, Ed. Einaudi, 2009, Torino, Volume II. “Dalla decadenza al Risorgimento”, Cap. 2.1. “L’assolutismo illuminato in Italia”, pp. 222 y ss.

³⁵ *Ibidem*, pág. 227.

³⁶ Ludovico Antonio MURATORI, *La filosofía moral, declarada y propuesta a la juventud*, Traducida del toscano por Antonio Moreno Morales, 1787, Madrid. Tomo II, pág. 302.

valerosamente un pacto con su corazón de seguir siempre y por siempre estas máximas tan saludables, despreciando las otras desgracias, que sigue la gente viciosa.³⁷

Muratori mantuvo una íntima correspondencia con el ilustrado español Gregorio Mayans (1699-1781), el cual consiguió que la *Filosofía Morale* no fuese condenada por la Inquisición. Sus cartas revelan una visión de España negativa, de acuerdo a la opinión mayoritaria en Italia sobre nuestro país, y en el resto de Europa, especialmente en el terreno cultural, donde se vivía una gran decadencia. Esta opinión era compartida por el propio Mayans.³⁸

Por lo tanto ya estaba descrita una nueva base estética y moral para el nuevo camino a seguir. Existe una primacía de las costumbres y, en sentido amplio, de la política, por encima del interés lúdico. Esta empresa la asumirá como propia Agustín de Montiano, pero se verá contestada en el caso de Alfieri.

3. AGUSTÍN DE MONTIANO Y VITTORIO ALFIERI EN EL PANORAMA LITERARIO DEL S. XVIII.

3.1 Agustín de Montiano y Luyando como representante de la poética institucional.

3.1.1. Apuntes biográficos

Como uno de los mejores representantes del más temprano Neoclasicismo español, Agustín de Montiano y Luyando tuvo buenos motivos para culminar las directrices pedagógicas de corte institucional que venían desarrollándose. Nacido en Valladolid el 28 de febrero de 1697, tuvo una vida caracterizada por la cercanía al poder y las relaciones con altos miembros de los primeros borbones, si no con los monarcas

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Rinaldo FROLDI, *Ludovico Antonio Muratori nella cultura spagnola*, Edición digital a partir de Separata de Italia e Spagna nella cultura del'700 : Convegno Internazionale ..., Roma 3-5 diciembre 1990, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 19-32., Publicación de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Alicante. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ludovico-antonio-muratori-nella-cultura-spagnola-0/> [Consulta: sábado, 25 de enero de 2014], Cap. 21.

mismos. Sus apellidos denotan una ascendencia noble.³⁹ Su tío, bajo cuya tutela pasó su niñez después de la muerte paterna, fue recompensado por el recién coronado Felipe V con la regencia de la Audiencia de la ciudad de Mallorca, al finalizar la Guerra de Sucesión, por su lealtad mostrada.⁴⁰ Desde ese momento, el joven tuvo acceso a los círculos más aventajados cultural y políticamente de la isla balear, a los que agradaba con su precoz talento literario. A esta época pertenecen sus obras tempranas como el poema *El robo de Diana*, que fue publicado en 1727, y el drama musical *La lira de Orfeo*, que fue representado en 1719, y más tarde en 1742, en el Teatro Real de Madrid. Estas primeras obras le sirvieron para cosechar un reconocimiento a edad muy temprana, que no haría sino avanzar a lo largo de toda su vida.

Su primer cargo lo conseguiría en Sevilla, en 1727, como secretario de la Junta, gracias a la influencia del ministro Joseph Patiño. Se traslada junto con la Corte real a Madrid, donde seguiría su labor pública hasta 1735, momento en que el Rey le galardona con la Primera Secretaría Universal del Estado.⁴¹

Ese mismo año concurría ya a la tertulia reunida en casa del futuro ministro del Real Consejo de Hacienda, Julián Hermosilla. Esta tertulia pasaría después a celebrarse en la Real Biblioteca, y se convertiría en la Academia Española de la Historia, alcanzando el estatus de Real Academia en 1738, gracias a la influencia que el poeta gozaba en la corte, lo que le valió para convertirse además en su director oficial.⁴²

En 1740 se le hace oficial mayor de la Secretaría del Estado, caso sin precedentes, al no provenir de un Colegio Mayor, ni ser titulado universitario. En 1746 sube al trono Felipe VI y se le confiere a Montiano la Secretaría de Gracia y Justicia de la corona de Castilla.⁴³ Se inaugura la Academia del Buen Gusto en 1749, presidida por la Marquesa de Sarria, doña Josefa de Zúñiga, para la que Montiano leerá en 1750 su *Discurso sobre las tragedias españolas* y la tragedia *Virginia*, hecho que le otorga

³⁹ Rosalia FERNÁNDEZ CABEZÓN, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Editorial provincial Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1989, Valladolid, pág. 13.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 15.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 16.

⁴² *Ibidem*, pág. 18.

⁴³ *Ibidem*, pág. 19.

renombre internacional, y le permite el ser aceptado en la Academia de la Arcadia, bajo el pseudónimo de Leguinto Dulichio.

Montiano autorizó la creación de otras academias en España por consejo real, como la Academia de los Desconfiados y la Academia de las Bellas Letras. En 1753 publica *Discurso II sobre las tragedias españolas* y la tragedia *Ataulpho*. Su fama internacional alcanza Rusia y más tarde Brasil, donde se le confieren varios títulos honoríficos. Muere en 1764, siendo inhumado en el Campo Santo del Hospital de la Buena Dicha de Madrid.⁴⁴

3.1.2. Programa estético-moral.

Es enorme la influencia que en Agustín de Montiano ejerció la publicación de la *Poética* de Luzán,⁴⁵ y junto a él, en todos los hombres de letras de España. Los dos *Discursos* a que hemos hecho mención, no son sino la declaración de un determinado programa estético, que se ve llevado a la práctica en las dos tragedias publicadas conjuntamente a cada uno. Montiano se propone una nueva labor poética basada en las normas del Neoclasicismo. Así define lo que debe ser un poema trágico perfecto en las primeras páginas de su primer *Discurso*:

Las tres unidades, (que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad, o capricho, sino por naturaleza o razón) están guardadas en el tiempo, el lugar, y la acción, con la medida más rigurosa. Los episodios no interrumpen, ni alteran la fábula. El carácter de las personas se ve seguido con suma propiedad, y exactitud. Las pasiones resaltan con viveza, y tan ajustadamente que logran el efecto necesario. Y la dicción, por último, es tan pura, noble, y expresiva, que descubre todo el primor que se debe a la obra, y con que poseía el autor nuestra lengua.⁴⁶

Vemos aquí el respeto por las unidades preconizado por Luzán y todos los críticos de la escuela neoclásica. En cuando a que los *episodios no interrumpen la fábula*, transcribimos la referencia aristotélica: “De entre los argumentos o las acciones

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 22

⁴⁵ Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN, *op. cit.*, pág. 140

⁴⁶ Agustín de MONTIANO Y LUYANDO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Segunda impresión por Joseph de Orga, 1750, Madrid., pág. 8

simples los peores son los episódicos. Llamo argumento episódico a aquel en el que los episodios uno tras otro no responden a la verosimilitud o la necesidad. Así son las tragedias elaboradas por los malos poetas (...)”⁴⁷ Esos episodios deben estar interrelacionados de tal suerte, que eliminando uno, el todo pierde sentido: “(...) las partes de las acciones [deben] estar de tal modo ensambladas entre sí, que si se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto”⁴⁸. El mismo precepto toma Luzán:

Cuando los episodios de una fábula no derivan de alguna parte esencial de ella, ni tienen entre sí una verisímil conexión, hacen la fábula episódica; así llama Aristóteles a aquellas fábulas cuyos episodios no están unidos ni eslabonados entre sí, ni con la planta general, según lo necesario y verosímil. Estas fábulas episódicas son las peores de todas (...)”⁴⁹

Respecto al *carácter de las personas se ve seguido con suma propiedad*, remite al Cap. XV de la Poética, donde el estagirita ofrece cuatro objetivos que deben regir la creación de personajes, basados en la verosimilitud y la adecuación, hasta tal punto que: “Aunque sea inconsecuente el sujeto que proporciona la imitación y se le haya supuesto tal carácter, debe ser, no obstante, consecuentemente inconsecuente”.⁵⁰

Montiano pasa revista a toda una serie de dramas que le precedieron, y tiene unas palabras para las llamadas tragicomedias, a las que denomina de “hermafroditas” o “monstruos de la poesía”⁵¹, tomando las palabras de Cascales, en la línea que criticó Luzán sobre las propias palabras de Lope: “*otro Minotauro de Pasífae*”. Éstos y otros rasgos estéticos serán puestos en práctica para la tragedia *Virginia*, con mayor o menor acierto, como veremos más adelante.

⁴⁷ ARISTÓTELES, op. cit., Cap. IX. 1451b

⁴⁸ *Ibidem*, Cap. VIII. 1451a.

⁴⁹ LUZÁN, Libro III, Cap. IX (VII en la ver. de 1737), “*De los episodios y de las fábulas episódicas*”.

⁵⁰ ARISTÓTELES., op. cit., Cap. XV. 1454a.

⁵¹ MONTIANO Y LUYANDO, A., op. cit , pág. 8. En Rosalía FERNÁNDEZ de CABEZÓN, op.cit., pág. 13.

3.2. *Vittorio Alfieri y la ruptura individualista.*

3.2.1. **Apuntes biográficos.**

Vittorio Alfieri es un hombre de la segunda mitad del s. XVIII. Nace, casualmente, el mismo año que Goethe, en 1749, en la ciudad piamontesa de Asti. Dejó un extenso testimonio autobiográfico: *Vita di Vittorio Alfieri da Asti, scritta da esso*, publicada póstumamente en 1806.⁵² Frente a la estabilidad y optimismo neoclásicos y al colaboracionismo institucional de los primeros ilustrados, entre ellos Montiano, Alfieri se va a caracterizar por una lucha interior de orden individual, y un divorcio ante la sociedad que le tocó vivir.

Provino, al igual que nuestro primer autor, de una familia de rancio abolengo. Realizó una serie de viajes por toda Europa. Mostró un gran desapego y rebeldía ante la educación recibida en su estrato social ya a edad temprana. Empezó una serie de viajes en 1766, llevado por un afán romántico de hallar una suerte de sentido heroico a la existencia. Al finalizar sus viajes, en 1775, motivado por un desengaño amoroso que lo condujo al borde del suicidio, consiguió retomar su buen sentido, mediante la sublimación de la poesía, con la tragedia *Cleopatra*. Es entonces cuando inicia su carrera como autor trágico.⁵³

En 1777 comienza una relación extramatrimonial con Luisa Stolberg, condesa de Albany, separada de su marido Carlos Eduardo Stuart. Esta relación perdurará hasta su muerte. A partir de este momento, decide ceder sus bienes familiares a su hermana, para embarcarse en una completa dedicación a la poesía, en un proceso que él mismo llamó “despiamontización”, dejando a un lado el francés, y asumiendo el toscano como lengua vehicular, y estudiando los clásicos italianos.⁵⁴

A lo largo de este periodo compone sus tragedias más importantes: *Antigone*, *Filippo*, *Saul* y *Mirra*, sus dos tratados políticos *Della tirannide* y *Del principe e delle*

⁵² Charles MITCHELL CHARLES, *Alfieri, his life, adventures, and works*, A. Sketch, London, 1856, pág. 117.

⁵³ Alberto ASOR ROSA, op. cit. Cap. 6.2. “Vittorio Alfieri”, pp. 262 y ss.

⁵⁴ *Ibidem*.

lettere, así como gran parte de piezas poéticas publicadas bajo el título de *Rime*.⁵⁵ Es de relevancia considerar, para nuestro presente estudio, el cuantioso número de tragedias que tienen que ver con el mundo grecolatino: *Polinice* (1781), *Antígona* (1781), *Agamenón* (1781), *Oreste* (1781), *Ottavia* (1781), *Bruto Primo* (1786-1789), *Bruto secondo* (1786-1787). En todas ellas contará con una relevancia capital la temática de la tiranía y la libertad.⁵⁶

En 1789, se encontraba en París, y vivió de cerca la gran Revolución francesa, a la que dedicó su oda de alabanza *Parigi sbastigliato*. Sin embargo, a raíz de la radicalización jacobina, en 1792, se ve en la necesidad de abandonar Francia, y cambia su opinión política. Desde entonces se convierte en un furibundo opositor, no solamente en el plano político, sino también en lo cultural, contra todo lo francés, fruto del cual sentimiento surgirá su tratado satírico *Misogallo*.⁵⁷ Por otro lado, su tendencia a la introspección determina en él una actitud pasiva en cuestiones políticas. En 1798, ante el expansionismo napoleónico sobre Piamonte y Florencia, huye de esta ciudad, en la que se encontraba, hasta su villa de Montughi, rehuyendo todo enfrentamiento.⁵⁸ Muere en Florencia en Octubre de 1803, asistido y ayudado por su compañera Luisa Stolberg.⁵⁹

3.2.2. Caracterología estético-moral.

Su personalidad genuinamente individualista le provocó conflictos respecto al normativismo neoclásico francés, y a su manifestación genuinamente italiana: las ideas arcadianas y el drama musical de Metastasio. Se sentía como un “león encerrado” en la cárcel de estas reglas clásicas.⁶⁰ En él nace una necesidad de hallar una genuina tragedia

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Elena PLAZA, “Consideraciones históricas y políticas sobre la tiranía escritas a la luz de *Della Tirannide de Vittorio Alfieri* (1749-1803)”, en *Analítica Premium*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2005, pág. 1 [En línea] <http://www.analitica.com/premium/pdf/9328526.pdf> [Consulta: sábado, 26 de mayo de 2014]

⁵⁷ Mario FUBINI, *Vittorio Alfieri, il pensiero, la tragedia*, GC Sansoni, Firenze, 1953. Cap. 1. “Pessimismo alfieriano”, pp. 15-16.

⁵⁸ Ugo CALOSSO, *L'anarchia di Vittorio Alfieri: discorso critico sulla tragedia alfieriana*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1949. pp. 2-3; ALFIERI, *Vita*, Epoca quarta. Cap. XXVII (año 1798).

⁵⁹ Ugo CALOSSO, *Ibidem*, pp. 94-5.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 117.

surgida de la emoción y libre de reglas: “figlia del forte sentire; il qual non s’impara”⁶¹
La inspiración tendrá un valor superior a cualquier tipo de preceptiva: “se la tragedia non v’è nell’idearla e distenderla, non si ritrova certo mai piú con le fatiche posteriori”.⁶²

En sus cartas al también poeta Ranieri de Calzabigi, libretista de Gluck, y miembro de la Academia de la Arcadia, expresaba su rechazo a la necesidad de escribir un tratado de poética, retomando de nuevo la estéril tarea de rescribir lo que ya había sido dicho por tantos:

Scrivere una poetica, per ridire con minori lumi ciò che già è stato sotto tanti aspetti detto da tanti. Onde, né di regole, né di unità, né di maneggi di passioni, né d’altri precetti parlerò, se non se di passo, e in quanto, particolareggiando su alcuno squarcio del mio, lo richiederà assolutamente il luogo. Dotto non sono, né voglio parerlo: onde, nessun ragionamento farò sul teatro degli antichi; nessun raffronto di passi, nessuna citazione, né tampoco, leggi o sentenze su l’arte, inserirò in questo scritto.⁶³

El gran representante de la norma arcadiana seguía siendo el gran Metastasio, bajo cuyo estilo llegó a componer una única tragedia, *Cleopatra*, de la que renegó, atribuyéndola a la “scarsezza del mio patrimonio poetico in quel tempo”.⁶⁴ Es necesario poner en contraposición la obra alfieriana con la de este poeta, quien dominaba el panorama teatral de su época,⁶⁵ al cual nuestro autor se opuso violentamente.

⁶¹ ALFIERI, *Vita scritta da esso*, Epoca quarta. Cap. II (año 1776). En *Ibidem*, pág. 15. [hija de un gran sentimiento, que no se aprende].

⁶² ALFIERI, *Vita*, Epoca quarta. Cap. IV (año 1777). En *Ibidem* [Si la tragedia no está en idearla y desarrollarla, no se reencuentra ciertamente nunca más con los esfuerzos posteriores].

⁶³ *Parere sulle tragedie*. En Vittorio ALFIERI, *Tragedie di Vittorio Alfieri*, a cura di Gianna Zuradelli, Collezione fondata de Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini, Volume Primo, 1973, Introduzione, pág. 11 [Escribir una poética, para repetir con menores luces lo que ya se ha dicho por tantos, bajo tantos aspectos. De manera que, ni de reglas, ni de unidad, ni de tratamiento de las pasiones, ni de otros preceptos hablaré, sino de paso, y en tanto lo requiriese necesariamente el contexto, particularizando sobre alguno de mis fragmentos. No soy docto, ni quiero parecerlo: por tanto, ningún razonamiento haré sobre el teatro de los antiguos; ninguna comparación de pasajes, ninguna cita, ni siquiera leyes o sentencias sobre el arte incluiré en este escrito]

⁶⁴ Vittorio ALFIERI, V., *Vita*, Epoca terza, Cap. XIV (año 1774). En Vincenza PERDICHIZZI “Metastasio e Alfieri: Note per un confronto”, En *I drammi per musica di Pietro Metastasio*, Atti della giornata di studi (19 novembre 2007), a cura di P.-C. Buffaria e P. Grossi, « Quaderni dell’Hôtel de Galliffet », XVI, 2008 [En línea] <http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/IMG/pdf/MetastasioeAlfieri.pdf> [Consulta: viernes, 31 de enero de 2014], pág. 1. [Escasez de mi patrimonio poético en aquel tiempo].

⁶⁵ Umberto CALOSSO, op. cit., pág. 26.

Metastasio buscaba la sencillez, no sólo por imperativo del Neoclasicismo, sino, en su caso, para una mejor conexión con el público, tanto en la disposición de los elementos de la trama, como en el lenguaje: “nessuno di quanti ci leggono vuole affaticarsi per lodarci”.⁶⁶ El programa alfieriano incidía, por contra, en la búsqueda de una suerte de esencialidad, para la que exigía mayor atención y disposición intelectual en el público: “intensità d’attenzione” tale da arrecare “forse (...) più assai fatica che diletto alla mente di chi ascolta”.⁶⁷

En Metastasio la moderación en la crítica social llega a la complacencia con las reglas morales de su tiempo, hasta el punto de que afirmó: “L’arte, anzi l’obbligo nostro, è di adattarci alle vicende umane, persuasi della temeraria pretensione di adattare quelle a noi”.⁶⁸ El planteamiento ético de Alfieri está, por su parte, abiertamente asentado sobre la oposición militante contra la sociedad de su tiempo, siendo su misión como individuo y como artista cambiarla:

“(...) Non al convincere e dimostrare agli uomini con ampollosità di parole, e con sottigliezza di tortuosi argomenti, che la virtù nell’adattarsi ai tempi consiste, ma al dimostrare che ella veramente consiste nel riadattare i tempi a virtù.”⁶⁹

El único soneto que nos dejó escrito en lengua piamontesa, sintetiza la situación precisa en que se encontraba la moda metastasiana y su posición personal ante ella:

Son dur, lo seu, son dur, ma i parlo a gent/
Ch'han l'anima tant mola e deslavrà,/ Ch'a l'è
pa da stupì se 'd' costa nià/ I piazo appena appena a l'un per cent./ Tuti s'amparo 'l
Metastasio a ment,/ E a n'han l'orìe, 'l coeur e j'eui fodrà/ L'eroi ai veulu vede, ma

⁶⁶ En carta al conde Francesco Algarotti en Vittorio ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*. En Vizenza PERDICHIZZI, art. Cit., pág. 3. [Ninguno de cuantos nos leen quiere fatigarse por alabarnos]

⁶⁷ Vittorio ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critique*, “Invenzione”. En Vizenza PERDICHIZZI, art. cit., pág. 3 [Tal vez bastante más trabajo que deleite en la mente del que escucha]

⁶⁸ Pietro METASTASIO, *Lettere*. 1043, A LEOPOLDO TRAPASSI – ROMA, Vienna 27 Febbraio 1758. En: *Opere di letteratura italiana e straniera*. En Vizenza PERDICHIZZI, art. cit., pág. 12 [El arte, mejor dicho, nuestra obligación, es adaptarnos a los eventos humanos, persuadidos de la temeraria pretensión de adaptar aquellas a nosotros]

⁶⁹ Vittorio ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, III, 8. En Vizenza PERDICHIZZI, art. cit., pág. 12-13. [(...) No a convencer y demostrar a los hombres con ampulosidad de palabras, y con sutileza de tortuosos argumentos, que la virtud consiste en el adaptarse a los tiempos, sino a demostrar que ella verdaderamente consiste en el readaptar los tiempos a la virtud].

castrà,/ 'L tragic a lo veulu, ma imponent./ Pure j m'dugn nen pr` vint, fin ch'as decida
S'as dev tronè sul palc, o solfegiè,/ Strassè 'l coeur, o gatiè marlait l'orìa./ Già ch'ant cost
mond l'un l'autr bsogna ch'as rida,/ L'eu un me dubiet, ch'i veui ben ben rumiè:/ S'l'è mi
ch'son 'd fer, o j'italian 'd` potìa.⁷⁰

El enfoque es social, sí, pero no va a plantear una reforma de costumbres, como veíamos en Luzán, con el objeto último de mantener el orden establecido, sino un ataque frontal. *Los héroes los quieren ver sí, pero castrados* nos dice, y es que el nuevo héroe va a convertirse en la encarnación de la rebeldía personal del “yo-poético”, que intenta escapar hacia una realidad que podríamos decir utópica:

La tragedia alfieriana invero non è un'impresa sociale, ma sta scopo a se stessa; (...) Mentre la poesia e il teatro del Settecento rispecchiano la società elegante o borghese nella sua idealità, con la sua grazia misurata, il socievole garbo, lo spirito riformatore; la tragedia alfieriana, all'opposto, non è lo specchio di un costume, ma di una solitudine, non s'inserisce in una realtà civile, anzi le contrappone un'ira e un sogno individuale; il suo obbietto è quindi fuori dell'azione e fuori del vero (...) ⁷¹

Esta visión está muy relacionada con su tratado *Della tirannide* de 1777, que constituye quizás la síntesis más ordenada de la compleja personalidad del autor. No es un tratado de ciencia política convencional, ni hallamos en él la descripción de sistemas políticos concretos, sino que atiende, antes bien, a su visión personal de la realidad circundante, entendida ella misma como un aparataje tiránico. La tiranía no es un sistema político, sino una condición humana, presente en casi cualquier manifestación

⁷⁰ Vittorio ALFIERI, *Epigrammi*, X, “*Sonet d'un Artesan an difeisa del stil d'soe Tragedie*”. Roma, 23 aprile 1783. En Vittorio ALFIERI., *Opere di Vittorio Alfieri ristampate nel primo centenario della sua morte*, vol. IV, *Gli epigrammi, Le Satire, Il Misogallo*, ditta G.B. Paravia e comp., Torino- Roma-Milano-Firenze-Napoli, 1903. [Soy duro, lo sé, soy duro, pero hablo a gente que tiene el alma tan débil y sucia que no es de extrañar si a esta camarilla sólo le gusto al uno por ciento. Todos se aprenden de memoria a Metastasio y tienen llenas las orejas, el corazón y los ojos: los héroes los quieren ver sí, pero castrados, el trágico lo quieren pero imponente. Sin embargo yo no me doy por vencido hasta que no se decida si sobre el palco se debe tronar o agitar los corazones o acariciarse un poco la oreja. Dado que en este mundo se necesita que uno se ría del otro, yo tengo una pequeña duda que bien quiero volver a masticar: si yo soy de hierro o los italianos de fango.]

⁷¹ Ugo CALOSSO, op. cit., pág. 6. [La tragedia de Alfieri no es, en realidad, una empresa social, sino que es un fin en sí mismo; (...) Mientras que la poesía y el teatro del siglo XVIII reflejan la sociedad elegante y burguesa en su idealización, con su gracia comedida, su garbo social, el espíritu reformador, la tragedia alfieriana, por el contrario, no es espejo de costumbres, sino de la soledad, no se ajusta a una realidad civil, sino que le contraponen la ira y un sueño individual; su objeto está por tanto fuera de la acción y fuera de la verdad]

del poder imaginable, siendo el poder en sí mismo representación de la tiranía.⁷² No existe, por ello, gobernante que pueda escapar a esta condición tiránica, cualquiera que sea su intencionalidad, o si comparte o no ese poder con la mayoría:

(...) Tirannide indistintamente appellare si deve ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto eluderle, con sicurezza d'impunità. E quindi, o questo infrangi-legge sia ereditario, o sia elettivo; usurpatore, o legittimo; buono o tristo, uno, o molti; a ogni modo, chiunque ha una forza effettiva, che basti a ciò fare, è tiranno; ogni società, che lo ammetta, è tirannide; ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo.⁷³

Existe una estructura que la tiranía emplea para desarrollarse y mantenerse, la cual incluye a las instituciones de control social, fundamentalmente, clases aristocráticas, fuerzas armadas e instituciones eclesiásticas.⁷⁴ Pero no hay propiamente una condena de ningún régimen histórico concreto, o de un sistema político determinado, que deba ser superado tal como plantearon los revolucionarios franceses, sino que es la realidad en sí misma y en su totalidad la que constituye y fundamenta la existencia omnipresente de la tiranía.

El libro segundo de este tratado lo dedica Alfieri a las diferentes actitudes que caben en los hombres ante una realidad tiránica. Los ciudadanos, nos dice, han de soportar la esclavitud tratando de alejarse lo más posible del contacto directo con el tirano,⁷⁵ ahora bien, aquellos personajes virtuosos de la historia- y el autor se refiere aquí en especial a los suicidios paradigmáticamente estoicos de la Antigüedad- han

⁷² Umberto CALOSSO, *op. cit.*, pág. 45.

⁷³ Vittorio ALFIERI, *Della tirannide*, Libro I, cap. II “Cosa sia la tirannide”. En *Scritti politici e morali*, a cura di P.Cazzani, Casa d'Alfieri, Asti, 1951, vol. I [(...) Tiranía indistintamente se debe llamar a cualquier gobierno, en el cual quien se encarga de la ejecución de las leyes, puede hacerlas, destruirlas, infringirlas, interpretarlas, impedir las, suspenderlas, o también solamente eludirlas, con la garantía de la impunidad. Y por tanto, aunque este infractor de leyes sea hereditario, o electivo; usurpador, legítimo; bueno o malo, uno o muchos; de todas las maneras, quienquiera que tenga una fuerza efectiva, quien baste para hacer esto, es un tirano; toda sociedad, que lo admita, es tiránica; todo pueblo, que lo soporta, es esclavo]

⁷⁴ Umberto CALOSSO, *op. cit.*, pág. 46-47. Vittorio ALFIERI, *Della tirannide*, Libro I, cap. VII-XI. En *Scritti politici...*

⁷⁵ Vittorio ALFIERI, *Della tirannide*, Libro II, cap. III, “Come si possa vivere nella tirannide”. En *Scritti politici e morali...*

preferido morir antes que vivir sometidos.⁷⁶ Hay una cantidad de injurias que un hombre puede soportar, sobre todo si se cometen contra bienes materiales, pero si el tirano llega a atentar contra su honor más íntimo, o contra un familiar cercano, no cabe otra posibilidad que el enfrentamiento.⁷⁷ Éste no traerá, en principio, el apoyo del resto del pueblo, acostumbrado a soportar un sistema opresivo durante siglos, e incapaz de conocer la verdadera virtud. No obstante, si el poder del gobernante se torna tan abusivo que no permite la más básica oportunidad de libertad en el conjunto de la población, ésta se levantará junto al hombre virtuoso, apoyándole en su lucha.⁷⁸ En el último capítulo admite no tener una alternativa concreta al sistema que condena.⁷⁹

Existe otra opción que no es ni el asesinato ni el suicidio, y es descrita en su siguiente tratado político *Del Principe e delle Lettere* ideado en 1778 y finalizado en 1786. En él describe qué actitud debe adoptar el artista u hombre de letras ante el despotismo de un gobierno. En este caso su decisión más sabia será evitar todo contacto con el poderoso, renunciar a los bienes materiales, retirarse a la soledad, y dedicarse exclusivamente a su oficio. El príncipe quiere apropiarse de la labor del literato, porque sabe que de esa manera anulará toda posibilidad de libre expresión, que es el germen de donde necesariamente han de renacer las virtudes, que provocarían su caída:

Così, col proteggere le lettere, risibilmente ed invano comanda il principe agli scrittori di farsi sublimi; perchè la mercede che da esso ritraggono, necessariamente da ogni vera sublimità di pensieri gli svia; e quindi le vere lettere invilite rimangono, o poste in silenzio. Che se elle schiettamente parlare potessero ed ardissero, elle sì, più che il principe, riprocreare saprebbero col tempo quei virtuosi costumi, che il principe comanda e non vuole, nè può voler mai, poichè da essi soli dee nascere la intera cessazione del principato.⁸⁰

⁷⁶ *Ibidem*, cap. IV, “Come si debba morire nella tirannide”

⁷⁷ *Ibidem*, cap. V, “Fino a qual punto si possa sopportar la tirannide”

⁷⁸ *Ibidem*, cap. VII, “Come si possa rimediare alla tirannide”

⁷⁹ *Ibidem*, cap. VIII, “Con qual governo gioverebbe più di supplire alla tirannide”

⁸⁰ ALFIERI, V. *Del principe e delle lettere*, Libro terzo, Capitolo duodecimo. “Ricapitolazione dei tre libri, e conclusione dell’opera”. En *Scritti politici e morali...* [Así, al proteger las artes literarias, de un modo ridículo y en vano conmina el príncipe a los escritores a hacerse sublimes, porque la merced que de ello obtienen, necesariamente de toda verdadera sublimidad de pensamiento se desvía; y por tanto las verdaderas artes literarias permanecen envilecidas, o silenciadas. Que si ellas abiertamente hablar pudieran y se atrevieran, ellas de esta manera, más que el príncipe, regenerar sabrían con el tiempo

El artista adquiere entonces una labor tanto o más importante que la del propio héroe. Defendiendo su independencia e individualidad, se convierte en el verdadero opositor al tirano. Es el genuino creador de la heroicidad y el referente moral de los hombres virtuosos:

Io perciò credo, che lo scrittore grande sia maggiore d'ogni altro grand'uomo; perchè oltre l'utile che egli arreca maggiore, come artefice di cosa che non ha fine, e che giova ai presenti ed ai lontani, si dee pur anche confessare che in lui ci è per lo più l'eroe di cui narra, e ci è di più il sublime narratore. Ed in fatti, gli eroi nati dopo quell'Achille (interamente forse fabbricato nella testa d'Omero) tutti vollero più o meno rassomigliarsi a lui. Ma, se un eccellente scrittore vuol dipingere un eroe, lo crea da se; dunque lo ritrova egli in se stesso.⁸¹

Para él cobrarán un renovado valor los santos cristianos, San Francisco de Asís, Santo Domingo, San Bernardo, y mártires como Lorenzo, Estefano o Bartolomé, que murieron heroicamente con un ánimo imperturbable.⁸² Su fuerte sentimiento frente a la autoridad civil y eclesiástica no es óbice para su admiración por estas grandes personalidades, en cuanto lo que en él cobra relevancia no es ya la acción misma, sino la emoción que la mueve, y en este sentido, llegará a incluir a aquellos gobernantes, como Julio César o Alejandro, cuyas acciones no fueron motivadas por el frío cálculo de la razón, sino por el más simple y visceral ímpetu de una individualidad singular.⁸³

En 1789 conocerá de primera mano las consecuencias terribles de la revolución que tanta esperanza le había suscitado.⁸⁴ Otra gran decepción le ocasionó la Guerra de Independencia norteamericana, la cual, celebrada en un principio en su composición

aquellas virtuosas costumbres, que el príncipe reclama pero no desea, ni puede desear jamás, pues de ellas solas debe nacer la íntegra desaparición del principado]

⁸¹ ALFIERI, V. *Del principe e delle lettere*, Libro secondo, Capitolo quinto, “Differenza totale che passa, quanto alla protezion principesca, fra i letterati e gli artisti” En *Scritti politici e morali...* [Yo por esto creo que el gran escritor es mayor que todo gran hombre; porque además de lo útil que vuelve mayor, como artífice de algo que no tiene fin, y que ayuda a los presentes y a los futuros, se debe también confesar que en él está para nosotros generalmente el héroe del que hace la narración, y nos es mayor el sublime narrador. Y de hecho, de los héroes nacidos después de aquel Aquiles, (íntegramente, tal vez fabricado en la cabeza de Homero) todos quisieron en mayor o en menor medida asemejarse a él. Pero, si un excelente escritor quiere retratar a un héroe, lo crea de sí, por lo que lo reencuentra en sí mismo]

⁸² *Ibidem*, Libro terzo, Capitolo quinto, “Dei capi-setta religiosi; e dei santi e martiri”

⁸³ *Ibidem*, Libro terzo, Capitolo sesto, “Dell'impulso naturale”

⁸⁴ Mario FUBINI, op.cit., Cap. 1. “Pessimismo alfieriano”, III, pág. 23

L'America libera, se le desveló después en su verdadera motivación puramente comercial y mercantilista.⁸⁵ La consecuencia última para él será la consideración del valor de las pasiones por encima del de la razón. El siglo de la razón ha fracasado, y sus grandes héroes se han demostrado vulgares detentadores de la misma tiranía que proclamaban combatir. Esta nueva mentalidad, junto con su decepción por los acontecimientos políticos, agravados por la ocupación francesa de Roma en 1798, cristalizarán en su opúsculo satírico anti-francés *Misogallo*,⁸⁶ escrito entre 1789 y 1798:

“Negli uomini in generale, principalmente amiam noi el forte sentire che è il fonte verace d’ogni bene buono como altresì d’ogni male buono; che io avrò pur la temerità di dar questo epiteto al male, allorché egli, da passioni ardenti ed altissime procreato, si fa d’altissimi effetti cagione”.⁸⁷

Bajo estos conceptos de “mal bueno”, “bien bueno” descansa una superación de la moralidad convencional, hacia la primacía del interés puramente artístico. El concepto del *forte sentire* encarna la preeminencia del sentimiento frente a la razón. Esta sensibilidad aleja a Alfieri de las concepciones neoclásicas e ilustradas y lo acercan al movimiento romántico, que comenzaba a despertar en Europa.

4. LA LEYENDA DE VIRGINIA.

Como ya indicamos, los trágicos grecolatinos volvieron la mirada al pasado para crear sus piezas. Aristóteles nos manifestó que efectivamente no siempre fue ésta la práctica habitual, pero que terminó por imponerse, de tal manera que, de los autores canónicos, sólo de uno de ellos nos ha llegado un ejemplo de tragedia basada en un hecho histórico y no mítico. Nos referimos al divino Esquilo en *Los Persas*, acerca de las Guerras Médicas, un hecho además de la historia reciente en ese momento.

⁸⁵ *Ibidem*, Cap. 2. “Il politico”, II, pág. 37.

⁸⁶ *Ibidem*, Cap. 1, “Pessimismo alfieriano”, II, pp. 15-16.

⁸⁷ Vittorio ALFIERI, *Misogallo* “Prosa seconda”, 24 gennaio 1793 “Ragione dell’Opera”. En *Opere di Vittorio Alfieri ristampate nel primo centenario della sua morte*, vol. IV, Gli epigrammi, le satire, il Misogallo, ditta G.B. Paravia e comp., Torino- Roma-Milano-Firenze-Napoli, 1903. [En los hombres en general, principalmente amemos el fuerte sentir que es la fuente verdadera de todo bien bueno como igualmente de todo mal bueno; que yo tendré la temeridad de dar este epíteto al mal, cuando, engendrado a partir de pasiones ardientes y elevadísimas, se hace causa de elevadísimos efectos]

Ignacio de Luzán recuerda cómo también el estagirita refirió un caso donde el argumento es enteramente creado ex profeso, sin ninguna fuente: el del tragediógrafo Agatón en *La flor*.⁸⁸ El crítico español plantea la idea de la verosimilitud como base fundamental por encima de otras consideraciones, como pueda ser la fidelidad con la fuente histórica. En el caso de optarse por ésta y no por el material mítico, aconseja elegir lugares o tiempos muy alejados de la órbita del espectador, de manera que, por muchas transformaciones que se hagan en aras de mantener la verosimilitud, no se produzca una extrañeza respecto a los conocimientos previos del espectador de ese lugar o de ese tiempo, que deben ser muy escasos:

Una advertencia hacen aquí al poeta, con mucha razón, algunos autores, y entre ellos el citado Muratori, es a saber: que no saque los argumentos de historias muy modernas, porque los hechos muy recientes se saben con más individualidad, y aunque la historia no haga mención de todas las circunstancias del hecho, ni nombre todas las personas que tuvieron parte en él, sin embargo, dura todavía entre los hombres la memoria de tales circunstancias y de tales personas; y los testigos de vista se acuerdan de ellas y las publican en todas partes, y luego la tradición conserva estas memorias por algún tiempo.⁸⁹

El episodio que nos ocupa sigue esta premisa. Nos retrotraemos al s. V a.C., en la época de la República romana, y, en particular, al lapso de tiempo entre 451-450 a.C., conocido como decenvirato, debido esta particular forma de gobierno, constituida por diez magistrados, los *decem viri*, o los “diez hombres”, en lugar de los dos habituales cónsules elegidos cada año. Constituyó una situación de compromiso entre los intereses de patricios y plebeyos, a raíz de las intensas luchas entre estas dos clases sociales, cuya enemistad ya había provocado una gran rebelión en 494 a.C. En esa ocasión, de acuerdo a la tradición, los senadores o *patres* de la Patria hubieron de aceptar la creación de la figura del tribuno de la plebe, magistratura encargada de la defensa de los intereses de esta clase social frente al poder de los patricios.⁹⁰

⁸⁸ Ignacio de LUZÁN, op. cit., Cap. VI (IV) “De la integridad y otras condiciones de la fábula”. La cita corresponde a ARIST., op. cit., Cap. IX. 1451b.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Sergei Ivanovich KOVALIOV, *Historia de Roma*, Nueva edición revisada y ampliada por Domingo Plácido, Akal/Textos, Madrid, 1992. Edición original: Universidad de Leningrado, 1948., Cap. VIII, “La lucha entre patricios y plebeyos”, pág. 85.

Unas instituciones monopolizadas por familias aristocráticas, que actuaban con impunidad sobre la mayoría plebeya, forzó la creación de un órgano legislador constituido por estos *decemviri* en 451 a. C., procedentes en principio de la clase patricia, pero con la misión de confeccionar unas leyes escritas que favorecieran la convivencia entre las clases. Serían las primeras leyes escritas de la historia de Roma, y fueron conocidas por el nombre de la Ley de las Doce Tablas. Se considera que fueron inspiradas en las leyes de Solón de Atenas, a partir de una comisión de tres hombres, enviados a propósito a esta ciudad en 454 a. C.⁹¹

El decenvirato detentaba un poder inapelable, requiriendo ser sus decisiones sancionadas por la unanimidad de sus miembros. No obstante, uno de ellos, el censor Apio Claudio, se erigió como figura dominante sobre el resto. Las leyes, escritas en diez tablas, fueron expuestas en el Foro, y posteriormente aprobadas por los comicios de la plebe.⁹²

A la llegada del segundo año de mandato, Apio Claudio dirigió unas nuevas elecciones para nombrar nuevos decenviros, entre los cuales se contaban ahora miembros de la plebe. Se redactaron más leyes, llegando al total de doce tablas, y se sancionó la prohibición del matrimonio entre plebeyos y patricios. Estas nuevas leyes no pasaron por los comicios. Apio comenzó a comportarse de un modo tiránico, dirigiendo confiscaciones de tierras y abusos.⁹³

En 449 a.C. el mandato había llegado a su fin, pero los decenviros se mantuvieron en su cargo ilegalmente, lo que llevó a una sublevación popular, en la que murió Lucio Sicio y la joven Virginia, a manos de su padre. Éste, Lucio Virginio, había decidido dar muerte a su propia hija antes de permitir que Apio satisficiera sobre ella sus lujuriosas pretensiones. Los sublevados ocuparon la colina romana del Aventino, y después el Monte Sacro, junto a sus familias. Los decenviros fueron forzados a dejar el poder. Apio sería arrestado y posteriormente moriría en prisión.⁹⁴

⁹¹ *Ibidem*, pág. 90. Tito Livio cita la legación ateniense en el Libro III, cap. 31. Tito LIVIO, *Los orígenes de Roma*, Ed. de Maurilio Pérez Gonzalez, Akal/Clásica, Madrid, 2000.

⁹² *Ibidem*, pág. 91.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

Paralelamente a estos hechos, existía una guerra activa contra los pueblos cercanos de los ecuos y sabinos, que se había vuelto especialmente virulenta durante el mandato de los decenviros, poniendo la propia ciudad de Roma en peligro inminente,⁹⁵ así que debemos situarnos en un contexto de tensión interna y externa, ideal como escenario dramático.

Se duda de que la delegación a Atenas fuera un hecho verídico, o que incluso lo fuera el propio episodio de Virginia, aunque de la codificación de las leyes no hay dudas, debido a los testimonios fragmentarios que de ellas conservamos en numerosos autores posteriores.⁹⁶

El episodio se encuentra en dos fuentes: *Historia de Roma desde su fundación* del historiador latino Tito Livio (libro III, cap. 33-58) y *Arqueología de Roma o Antigüedades de Roma* de Dionisio de Halicarnaso (libro XI, cap. 1-46). Ambos son historiadores de la llamada época augústea, es decir, la desarrollada durante el principado del emperador Octavio Augusto (31 a.C.-14 d.C.).

4.1. Versión de Tito Livio.

4.1.1. La leyenda de Virginia. *Ab Urbe Condita* y su época.

La leyenda de Virginia gira en torno a una acción abusiva por parte de un poderoso sobre la integridad sexual de una doncella. El estupro cometido funciona como detonante de una rebelión armada, y provoca un cambio de régimen, en este caso el paso del decenvirato al antiguo sistema consular. Se asemeja, bajo este punto de vista, a otra famosa leyenda romana, igualmente relatada por Livio: la historia de Lucrecia, casta mujer cuya violación a manos de Sexto Tarquino, hijo del despiadado rey Tarquino, provocó la expulsión de éste, y el fin del régimen político de la monarquía. Virginia es la figura que representa el cambio del decenvirato al sistema consular, como Lucrecia representa el cambio de la monarquía a la república. El propio Tito Livio, muy inclinado a concepciones deterministas de la historia, explicitaba este

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 134 y ss.

⁹⁶ *Ibidem*.

paralelismo,⁹⁷ aunque la crítica considera a Lucrecia la base histórica, y a Virginia, un ejemplo duplicado.⁹⁸ El propio nombre de Virginia se asemeja demasiado al de *virgo*, -*inis*, “virgen”, lo cual consideraríamos un nombre parlante, y sería una confirmación de su carácter auxiliar. El propio nombre de su padre, Virginio, sería igualmente una derivación del de su hija.⁹⁹

Incluso el doble mandato decenviral, el segundo con carácter tiránico, puede ser una elaboración encaminada a justificar el siguiente período legislativo, más radical, y en favor de las aspiraciones de la plebe, con el consulado de Valerio y Horacio. De esta manera, creando un comportamiento abiertamente escandaloso por parte del decenviro, llevándolo a un plano personal, donde una doncella se convierte en víctima, es más fácil volver decorosa, para un lector conservador, lo que a todas luces pudo ser una rebelión violenta, motivada por reivindicaciones sociales de más hondas causas, que quedaron parcialmente satisfechas con nuevas leyes contrarias a los intereses de los patricios. Igualmente, ni siquiera el carácter plebeyo de la protagonista Virginia fue una constante en los primeros historiadores que trataron el episodio,¹⁰⁰ generándose por tanto una ambientación proclive a determinadas intenciones políticas.

Al comienzo de su obra, Livio honró a la posteridad, con un monumental prefacio,¹⁰¹ donde aclaraba la intencionalidad de su trabajo, no consistente en un estudio frío y neutral de los hechos, sino en la formación moral del espíritu. Y ello bajo una mentalidad, también extendida en otros poetas e historiadores de la época, basada en la visión mayormente negativa y pesimista del proceso del devenir histórico. Para Livio el pasado se había caracterizado por una serie de virtudes que llevaron al hombre, en especial al romano, a una grandeza incomparable en el terreno militar, político y espiritual. Tales virtudes se veían corrompidas en el presente por una serie de vicios que él identificaba en la ambición desmesurada, la exuberancia y el lujo, los cuales hacían peligrar la propia supervivencia de Roma, y exigían, a su juicio, una toma de conciencia

⁹⁷ Tito LIVIO, op.cit., Libro III, cap. 44.

⁹⁸ Robert Maxwell OGILVIE, *A commentary on Livy, books 1-5*, 1965, pág. 477.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Tito LIVIO, op. cit., “Prefacio”.

profunda, particularmente mediante el estudio de la historia, con el objetivo de hallar los ejemplos a imitar, de los hombres y empresas que hicieron grande a la República.¹⁰²

Esta mentalidad ya estaba presente en los poetas helenos, que emplearon el conocido Mito de las Edades para ilustrarla, pero en el seno de la literatura latina, se combinó además con una tradición propia, de corte agrarista, que ensalzaba la figura de los guerreros-campesinos,¹⁰³ como hombres dechados de virtudes, cuya austeridad y disciplina habían hecho posible la fundación y florecimiento de una ciudad como Roma, ahora en peligro por la degradación y el lujo modernos de la vida urbana. Es el mismo concepto inmortalizado por el gran Horacio, bajo el nombre de la *saeva paupertas*.¹⁰⁴

Un buen ejemplo de lo que constituye el perfecto guerrero-campesino, el soldado que ara su propia tierra, lo tenemos, en Livio, en un episodio previo al de Virginia, que relata la dictadura de Lucio Quincio Cincinnato. Se trata de uno de los momentos más dramáticos de toda la obra. Durante un nuevo envite de los pueblos enemigos que acosan a Roma, los senadores han decidido prescindir de servicios consulares, y nombran como dictador a Lucio Quincio Cincinnato. La dictadura romana consistía en un cargo especial, nombrado para el transcurso de un solo año, en el cual el resto de magistraturas quedaban suspendidas de sus potestades, debiendo plegarse a las decisiones de un solo hombre, que recibía este título de *dictator*. En el momento en que han de hallar a Cincinnato, lo encuentran ocupado en las labores de su finca, en un total aislamiento, y completamente ajeno a las urgencias y tensiones que la ciudad demandaba.¹⁰⁵ La supresión de todos los procedimientos democráticos en favor del mandato de un simple campesino ilustra el más hondo sentido político de la mentalidad de Livio, y sirve como prefiguración del carácter que adoptaría el propio principado del emperador Octavio Augusto.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ronald SYME, *The Roman Revolution*, Oxford University Press, Oxford, 1939. Cap. XXX, "The organization of opinion", pág. 463.

¹⁰⁴ *Ibidem*, Cap. XXIX, "The national program", pág. 449. Puede verse por ejemplo Horacio Odas I, 12, citada por el propio Syme, que reza "Fabriciumque/ Hunc et incomptis Curium capillis/ Utilem bello tulit et Camillum/ Saeva paupertas et avitus apto cum lare fundus" En Quintus HORATIUS FLACCUS, *Carmina*, Paul Shorey, Gordon Lang, Paul Shorey and Gordon J. Laing, Ed., University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1919, Book 1, Poem 12. [y a Fabricio, a Curio, el de los encrespados cabellos y a Camilo, les hizo útiles para la guerra la dura pobreza, la hacienda heredada, junto con un hogar ajustado]

¹⁰⁵ Tito LIVIO, op. cit, Libro III, cap. 26.

En efecto fue Livio, junto con los inmortales Horacio y Virgilio, uno de los autores más cercanos a la protección del princeps,¹⁰⁶ en tanto sus obras se convirtieron en pieza indispensable para la elaboración ideológica que la justificación moral del régimen requería. Fueron exaltadas, por ello, las virtudes de estos guerreros-campesinos,¹⁰⁷ como forjadores de la primitiva identidad romana, como medio para conseguir una legitimación política. A este respecto, quizás la imagen más ilustrativa sea aquella bajo la cual, según la tradición,¹⁰⁸ Augusto gustaba de recrearse cultivando él mismo su propia higuera, como un artificial acercamiento al ideal antiguo del que pretendía ser continuador.

Además del citado dictador Cincinato, podríamos referirnos igualmente a la mismísima figura de Rómulo, primer rey de Roma, paradigma de virtudes. La fórmula de “augurio augusto”, bajo la cual, la tradición poética describía el sobrenatural portento que lo convirtió en rey, iba a tener una decisiva importancia en la elección del propio título de *augustus* para el emperador.¹⁰⁹ Rómulo mantenía muchas similitudes con Julio César, primero, y César Augusto después, en cuanto figura representante del favor del pueblo y el ejército, frente a la suspicacia de los senadores.¹¹⁰ El sistema de gobierno que implantaría Octavio acabaría de facto con la potestad de las instituciones republicanas, destruyendo la autoridad que durante siglos había mantenido el Senado. Octavio llegó al poder luchando por el bando cesariano, siendo miembro del partido de los *populares*, al que había pertenecido el divino Julio, caracterizado por la supuesta defensa de los intereses de la plebe contra los privilegios de la clase senatorial, organizados en torno al partido de los *optimates*. De manera semejante, la leyenda de Virginia cuenta con un protagonista que pretende precisamente restaurar los poderes

¹⁰⁶ Ronald SYME, op. cit., Cap. XXX, “The organization of opinion”, pág. 464.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 449-50.

¹⁰⁸ DION CASIO, *Historia Romana*, Libros XLVI-XLIX, Traducción de Juan Pedro Oliver Segura, Editorial Gredos, 2011, Madrid, cap. LVI.30.

¹⁰⁹ Francis John HAVERFIELD, “The name Augustus”, *Journal of Roman Studies*, Society for the Promotion of Roman Studies, London, Vol. 5, 1915, pp. 249-250. Suetonio describe el mismo augurio que tuvo lugar cuando Rómulo fundó la ciudad de Roma: el avistamiento de doce buitres, en el momento en que Octavio entraba en Roma, después del asesinato de Julio César. Cayo SÜETONIO Tranquilo, op.cit. , “Vida del divino Augusto”, cap. 95.

¹¹⁰ Ronald SYME, *Ibidem*. Por ello Livio llega a insinuar que fueron los propios senadores quienes le dieron muerte en Tito LIVIO, op. cit., Libro I, cap. 16.

tribunicios, para garantizar los derechos del pueblo, manteniéndose latente en todo el episodio el trasfondo de la lucha entre clases sociales, por lo que las referencias se hacen claras.

Otro de los títulos honoríficos de Octavio sería el de *vindex libertatis* (“defensor de la libertad”) tal como conocemos por los testimonios numismáticos.¹¹¹ En el momento en que los protagonistas de la leyenda intentan conseguir la liberación de la doncella Virginia, emplean la fórmula legal conocida como *vindicias secundum libertatem*, bajo la cual algunos críticos, tal como veremos, han visto también una referencia subliminal al *princeps*.

Pero el tema principal de la leyenda de Virginia gira en torno a la integridad sexual de la doncella. Se trata del concepto de la *puicitia*, otra de las virtudes romanas por excelencia. El deseo carnal se convierte en fuente de disipación y desorden. La mujer debe guardar su castidad frente a cualquier tentación, y obedecer los mandatos de sus labores domésticas.¹¹² En el episodio de Lucrecia, se presenta a ésta como mujer de su hogar, dedicada al telar, y rodeada de criadas.¹¹³ Virginia responderá al mismo perfil. Entronca igualmente con la política contemporánea de Augusto, cuyos afanes moralizantes le llevaron a promulgar leyes que apoyaban el matrimonio, penalizando el adulterio e incluso la soltería: *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, *Lex Iulia de adulteriis* y *Lex Papia Poppaea*.¹¹⁴

4.1.2. Resumen argumental.

Livio supo jugar con la oportunidad que le brindaba el elemento de la amenaza externa de los pueblos vecinos, convirtiendo el episodio en uno de los de mayor intensidad de toda la obra, por la tensión entre las diferentes fuerzas implicadas. Por un lado se sitúa el poder tiránico de los decenviros, quienes eliminaron la potestad de los tribunos y del resto de magistrados. En segundo lugar tenemos la amenaza del pueblo de los ecuos, asentados en el cercano monte de Álgido, en las inmediaciones de la

¹¹¹ Ronald SYME, op. cit., Cap. XI, “Political catchwords”, pág. 155, Cap. XXI, “Dux”, pág. 306.

¹¹² Tito LIVIO, op. cit., Introducción, pág. 30.

¹¹³ *Ibidem*, Libro I, cap. 57.

¹¹⁴ Ronald SYME, op. cit., Cap. XXIX, “The national program”, pp. 443-44.

ciudad.¹¹⁵ Este hecho desencadena en realidad el drama, porque es la causa de que los decenviros se decidan a convocar al Senado, después de casi un año de impedir sus actividades, generando con ello un debate sobre la propia legitimidad de sus cargos.¹¹⁶

Es el momento en que la plebe acusa a los senadores de haber aceptado sumisamente la renuncia de sus competencias, para ahora acceder a reunirse a exigencia de aquellos mismos quienes se las habían arrebatado. En la sesión se distinguen dos personalidades que tendrán un papel decisivo en la lucha por la dignidad de Virginia y el restablecimiento de las libertades, aunque movidos por un interés político personal, a saber, los senadores Lucio Valerio y Marco Horacio, quienes protagonizan aquí un primer enfrentamiento con el tirano Apio.

Los ánimos se apaciguan momentáneamente, después de la aceptación del resto de miembros de la cámara de la continuación de la autoridad de los decenviros, motivados por la oportunidad que la situación les brindaba para acabar de una vez con las potestades de los tribunos, antes que por cesar a los decenviros. Se recluta un cuerpo de ejército y se confiere su dirección a los decenviros, sin tratarse ningún asunto político más por el momento.¹¹⁷

Acaece entonces la muerte de Lucio Sicio, hecho que hará tensar más la situación. El tribuno Lucio Sicio, que servía en la campaña contra los sabinos, hablaba sobre la necesidad de restaurar el poder tribunicio y derrotar a los decenviros, lo cual, llegado a oídos de éstos, les llevó a ordenar su muerte en secreto. Se produjeron grandes sospechas, que los decenviros trataron de disipar mediante unas apresuradas honras fúnebres.¹¹⁸

Comienza ahora propiamente el episodio de la doncella Virginia, y es el punto de donde arrancarán nuestras dos versiones dramáticas. Virginia era una joven plebeya, cuyo padre, Lucio Virginio, se había distinguido por gloriosas acciones en la contienda de Álgido, y ocupaba un alto rango militar. El resto de su familia había recibido

¹¹⁵ Tito LIVIO, op. cit., Libro III, cap. 38.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, cap. 41.

¹¹⁸ *Ibidem*, cap. 43.

igualmente una educación elevada, a pesar de su extracción social, y Virginio había prometido a su hija con el no menos notable Lucio Icilio, antiguo tribuno, y firme luchador por los derechos de las capas populares.¹¹⁹

En Apio Claudio se había despertado un lujurioso deseo por ella, y, después de que grandes dádivas y promesas se habían demostrado inútiles para acceder a sus favores, trazó la más infame de las argucias para conseguir su propósito: haciendo que uno de sus clientes, Marco Claudio, se llegara ante la doncella, éste debía reclamarla como objeto de su propiedad, bajo el pretexto de que se trataba de una esclava, sustraída de su casa y llevada ilegalmente a la de Virginio.

Marco cumplió esta orden sin ningún reparo, y, con total indignación, los familiares de la doncella se apresuraron al tribunal, presidido por el propio Apio, quien presenta la alegación de que, por ser la acusada menor de edad, un juicio válido no podría celebrarse hasta la llegada del padre, quien se encontraba en ese momento ausente en el campo de batalla. La libertad provisional quedaba restringida por el mismo motivo, así que entretanto Virginia quedaría bajo la custodia de Marco. El tirano podía ahora disponer de la doncella a su capricho, completando de esta guisa su siniestro plan.¹²⁰

Este procedimiento responde al proceso judicial de la *causa liberalis*, por el que se determinaba la condición de libertad o esclavitud de una persona, y no es por tanto una invención fantástica.¹²¹ El principio de libertad provisional fue consignado en la Ley de las Doce Tablas como *vindicias secundum libertatem*, y estaba vetado para acusados que no disponían de pleno derecho, como los menores de edad.¹²² Por tanto, aunque los familiares de Virginia trataran de defender la honra de la muchacha, ésta quedaba en total indefensión.

¹¹⁹ *Ibidem*, cap. 44.

¹²⁰ *Ibidem*, cap. 45.

¹²¹ Robert Maxwell OGILVIE, op.cit., pág. 478.

¹²² *Ibidem*, pág. 483.

La referencia a la política augústea, se basa en la semejanza con el título de “*Vindex P(opuli) R(omani) libertatis*”, que nos dan los testimonios numismáticos,¹²³ mediante la que se buscaba relacionar, acaso hipócritamente, la figura del *princeps* con el más profundo sentido de libertad de su pueblo, una vez que las genuinas libertades republicanas habían sido abolidas.¹²⁴

Entran en escena Icilio, el prometido de Virginia, y Numitorio, el tío de la misma.¹²⁵ Se produce un duro enfrentamiento entre Icilio y Apio, quien trata de expulsarlo del tribunal. Icilio le espeta un violento discurso, apelando al apoyo de los quirites (el pueblo romano), y manifestando que antes daría su vida que permitir el ver deshonrada a su prometida.¹²⁶ La actitud autodestructiva de este personaje la veremos potenciada en Alfieri.

Apio acusa a Icilio de no buscar solamente la protección de la muchacha, sino la sedición contra su persona, y el restablecimiento de los poderes tribunicios. No obstante, cede a su exigencia momentáneamente, mientras el padre regresa de Álgido, de manera que la honra de Virginia queda temporalmente a salvo. Un hermano de Icilio y uno de los hijos de Numitor son enviados a avisar al padre. Apio quiere evitar que éste intente acción alguna, de manera que escribe en secreto a sus hombres para que le retengan, pero no tiene éxito, llegando su misiva después de que hubiera salido.¹²⁷

Se celebra al siguiente día el juicio público en el Foro. Asiste el padre y la hija con atuendo de luto, acompañados por la gran mayoría de los ciudadanos, que habían esperado en el lugar desde el amanecer. Ante una gran indignación, el tirano acepta la acusación de esclavitud, y, cuando Marco se disponía a apoderarse de la doncella, Virginio lanza una violenta y desesperada amenaza en público contra el decenviro,

¹²³ *Ibidem*, pág. 478. [Protector de la libertad del pueblo romano]

¹²⁴ Ronald SYME, op. cit., Cap. XI, “Political catchwords”, pág. 155

¹²⁵ No debería caber la traducción de *avus* como abuelo, ni tío abuelo, si tenemos en cuenta que Dionisio considera a Numitoria como madre de la doncella, y hermana de Numitorio. Dionisio de HALICARNASO, *Historia antigua de Roma* (libros X-XX), Traducción y notas de Elvira Jiménez y Ester Sánchez, Gredos, Madrid, 1988, Libro XI. Cap. 30.

¹²⁶ Tito LIVIO, op. cit., Libro III, cap. 45.

¹²⁷ *Ibidem*, cap. 46.

denunciando la verdadera y brutal intención que albergaba para con su hija. Las matronas romanas se disponen alrededor de Virginia para protegerla.¹²⁸

Apio advierte a la multitud de cualquier intentona sediciosa, recordándoles la presencia de sus hombres armados. Se acerca a la muchacha. En ese momento Virginio toma una terrible decisión final: fingiéndose arrepentido por sus palabras, pide una última oportunidad de quedar a solas con su hija y su nodriza para interrogarlas sobre la exactitud del hecho que se acusa. Pero, súbitamente, toma uno de los cuchillos cercanos a las tiendas del templo de Venus Cloacina, y proclamando “hija mía, éste es el único medio que tengo para darte libertad”, acaba con su vida. Todo el pueblo, sin ningún tipo de reservas, muestra su acuerdo en responsabilizar al decenviro de este hecho terrible.¹²⁹

Los lictores tratan de prender a Icilio, y éste es apoyado por Lucio Valerio y Marco Horacio. El pueblo se decanta fervientemente por el bando de Icilio. Apio huye. Se reúnen una vez más los miembros del senado, con cuyo auxilio esperaba contar la plebe, pero demuestran tener como única preocupación la de un posible levantamiento en el ejército, cuando recibieran a Virginio y se enterasen de lo ocurrido.¹³⁰

Sigue la llegada de éste al campamento militar de Álgido, y un discurso en estilo indirecto, muy demagógico, ante sus hombres, en el que el amor por esposas e hijas, y la defensa de su honra, se vuelve en justificación del asesinato. El ejército toma la colina del Aventino y se decide nombrar tribunos militares como portavoces, después de que Virginio rechazase liderarles. En el otro frente, el ejército que luchaba contra los sabinos se rebela igualmente por instigación de Icilio y Numitorio, uniéndose después a las fuerzas congregadas en el Aventino, que pasan luego al Monte Sacro.¹³¹

El Senado termina convenciendo a los decenviros de que accedan a escuchar a la plebe. Lucio Valerio y Horacio se encargan de mediar entre las partes, para garantizar que los decenviros no fueran atacados por la multitud si se decidían a abandonar el

¹²⁸ *Ibidem*, cap. 47.

¹²⁹ *Ibidem*, cap. 48.

¹³⁰ *Ibidem*, cap. 50.

¹³¹ *Ibidem*, cap. 51.

poder. Exige entonces Icilio el restablecimiento del poder tribunicio, y el derecho de apelación.

Valerio y Horacio consiguen contener al pueblo cuando éste se disponía, desquiciadamente, a quemar vivos a los decenviros.¹³² Se convierten así en mediadores entre clases sociales. Una extrapolación histórica a los inicios del s. XVIII podría hacérselos ver como representantes del reformismo ilustrado. Es curioso, no obstante, que Montiano vaya a mantener una visión negativa acerca del papel de los dos senadores, considerándolos oportunistas.¹³³

Las reclamaciones prosperan. Los decenviros renuncian, aunque Apio aún se muestra amenazante. Son elegidos como tribunos los protagonistas de la historia, esto es, Virginio, Icilio y Numitorio, y el propio hijo del mártir Lucio Sicinio. Valerio y Horacio acceden al consulado al siguiente año, y despliegan una política de corte populista, concediendo a los tribunos el poder vinculante de sus decisiones, aprobadas en Asambleas populares, sobre el conjunto de la población, incluidos los patricios. Ni que decir tiene que éstos muestran su total oposición. Se reinstaura el derecho de apelación, y le dan categoría de inviolabilidad a los tribunos por derecho sagrado.¹³⁴

Se celebra un juicio sumarísimo contra Apio Claudio, presidido por el propio Virginio, en el que, irónicamente, aquél emplea su derecho de apelación, el mismo que se había encargado de derogar. El pueblo al completo queda consternado ante este inesperado movimiento por parte del tirano. Es un claro recurso orientado a subrayar la cobardía y cinismo del malvado. En cualquier caso, Virginio replica con un discurso ejemplarizante, aceptando la apelación, pero concluyendo que cuantas veces utilizase ese derecho, tantas otras se dictaría unánime sentencia contra él.¹³⁵

Apio es encadenado, pero termina suicidándose antes del siguiente juicio. Otro de los decenviros es acusado, Spurio Opio. Comete igualmente atentado contra su propia vida. Los tribunos se hacen con las propiedades de ambos, lo cual nos permite

¹³² *Ibidem*, cap. 53.

¹³³ Agustín de MONTIANO y LUYANDO, op. cit, pág. 108.

¹³⁴ *Ibidem*, cap. 55.

¹³⁵ *Ibidem*, cap. 57.

relativizar la que parecía hasta ahora intachable bondad de los protagonistas. A Marco se le permite salvar la vida mediante el exilio, gracias a la presión de Virginio.¹³⁶

4. 2. Diferencias respecto a la versión de Dionisio de Halicarnaso.

Se trata de versiones formalmente muy semejantes. Sí hay que reseñar que, como observa Ogilvie,¹³⁷ en Livio la narración reduce a una, dos escenas en Dionisio, esto es, la escena del tribunal de Apio (Cap. 44-46) y una escena del siguiente día en el foro (Cap. 47-49). En Livio no aparecen detalles subsidiarios, como la descripción del viaje desde Roma al campamento del hermano de Icilio y el hijo de Numitor, y los eventos que transcurren en la noche entre ambas escenas (Cap. 33 en Dionisio).¹³⁸ En este sentido Livio se ha inclinado hacia la conformación de una incipiente unidad de acción, con una concepción dramática,¹³⁹ acaso, inconsciente.

Dionisio incluye, asimismo, discursos durante el juicio (cap. 34-37),¹⁴⁰ mientras Livio evita semejantes fantasías retóricas, para concentrarse en el suspense. Toda la trama desemboca en el clímax de las palabras de Virginio, del Cap. 48. 5,¹⁴¹ esto es, las previas al atentado contra su hija: “*hija mía, éste es el único medio que tengo para darte libertad*”.

Estos elementos hacen que la versión de Livio presente unas características propensas ya a la dramatización, que inspiró a los poetas.

5. LA VERSIÓN DE AGUSTÍN DE MONTIANO.

5.1. Año de composición. Contexto.

La obra del vallisoletano Agustín de Montiano publica, como indicamos, su *Virginia* en conjunción a su *Discurso sobre las tragedias españolas* en el año 1750. Se trata de una obra que podríamos calificar de academicista, surgido al amparo de las tesis

¹³⁶ *Ibidem*, cap. 58.

¹³⁷ Robert OGILVIE, op. cit., pág. 478.

¹³⁸ Dionisio de HALICARNASO, op. cit.

¹³⁹ Robert OGILVIE, *Ibidem*.

¹⁴⁰ Dionisio de HALICARNASO, op. cit.

¹⁴¹ *Ibidem*.

defendidas por la Academia del Buen Gusto, que presidía el propio Montiano. Nunca llegó a representarse,¹⁴² y podemos considerar que desde su gestación fue una pieza pensada para ser leída, antes que representada.¹⁴³

Se considera la primera tragedia neoclásica en nuestro país. La introducción del Neoclasicismo en España es un proceso cuyo inicio podemos remontar a 1737, con la publicación de la primera edición de la *Poética* de Luzán, hasta 1763, momento en el cual Nicolás Fernández de Moratín tomará el relevo de la línea marcada por Montiano.¹⁴⁴ Los autores posteriores, esto es, Cadalso, Jovellanos, García de la Huerta, etc. tomarán de aquí las bases sobre las que desarrollar sus tragedias.¹⁴⁵

5.2. Aspectos formales.

5.2.1. Economía de la fábula.

Montiano organizó la leyenda en cinco actos. El acto primero alberga los antecedentes de la acción, y el primer encuentro de Icilio con Virginia. Se abre el segundo acto con la presentación del tirano y su cliente Marco. Aparecen igualmente Valerio y Horacio, y finaliza con la preparación de la conjura entre éstos e Icilio. En el acto tercero, por primera vez, el tirano tiene oportunidad de hablar a la doncella. Icilio trata de dialogar en vano con Apio. Virginia le insta a hacer causa común con Valerio, Horacio, su padre y Numitor. Al comienzo del acto cuarto, Virginia es capturada por Marco, y siguen los sucesos ante el tribunal de Apio. El juicio se suspende, como sabemos, por la ausencia de Virgino. El acto quinto comienza con la llegada de éste y contiene el desenlace al completo, incluyendo la muerte de Virginia, y la del tirano, acosado por Icilio y sus partidarios.

¹⁴² José J. BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “Injusta suerte de Virginia y Ataúlfo en la actualidad”, pp. 309-311.

¹⁴³ *Ibidem*, “Virginia y Ataúlfo: teatro leído/teatro representado; repercusiones de ambas tragedias”, pp. 311-317.

¹⁴⁴ *Ibidem*, “Antibarroquismo y nueva estética teatral en la *Poética* (1737) de Luzán”, pág. 23

¹⁴⁵ *Ibidem*, “Virginia y Ataúlfo de Montiano: la depuración neoclásica del teatro barroco (de nuevo la Virtud coronada de Luzán y la comedia de enredo aurisecular)”, pág. 317.

5.2.2. Unidades.

Montiano considera en su *Discurso* como acción única el conflicto de Virginia. Ni siquiera es la salvación de la República, ni mucho menos la cuestión histórico-política del cambio de régimen, protagonizada por Valerio y Horacio. Las diferentes motivaciones se unen todas en la causa común de la defensa de la doncella.¹⁴⁶

El vallisoletano había dejado claro su compromiso con la norma aristotélica, criticando la versión española anterior de Juan de la Cueva *La muerte de Virginia y Apio Claudio*, por contemplar las tres primeras jornadas la muerte de Virginia, y la última, la del tirano. Esta separación dificultaría en el espectador-lector la unión de los afectos que ambos hechos suscitarían en él.¹⁴⁷ Montiano condensa, pues dos acciones: la muerte de Virginia (hasta el cap. 48 en Livio), y la muerte de Claudio (del cap. 49 al 58).¹⁴⁸ Esta última ocurre, en la fuente histórica, una vez que se ha restablecido el poder consular y las potestades tribunicias, es decir, un año después de la muerte de la doncella.

Nos explica nuestro autor que la primera escena sirve para situar a Virginia como clara protagonista de la trama, y centrar la materia a tratar. Los antecedentes a la acción son introducidos aquí, mediante el diálogo entre la doncella y su aya Publicia, nombre introducido por el autor.¹⁴⁹

No obstante, hay que reseñar que carece su razonamiento de una crítica expresa al modelo adoptado, lo que sí ocurrirá en Alfieri. Hemos visto cómo Livio ya crea una primera condensación respecto a lo que en Dionisio son dos escenas diferenciadas: el primer juicio ante Apio (Cap. 44-46) y el segundo, ya con la presencia de Virginio (Cap. 47-49). No considera el autor a éste un impedimento a la unidad.

¹⁴⁶ Agustín de MONTIANO y Luyando, op. cit., pp. 87-88.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 20.

¹⁴⁸ José J. BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “La unidad de acción en Virginia: verdad histórica y ficción trágica”, pág. 340.

¹⁴⁹ Agustín de MONTIANO y Luyando, o. cit., pp. 88-9.

La unidad de lugar es igualmente preservada, sirviéndose del Foro como espacio único, y cambiando al efecto la localización, pero sin salir de su recinto.¹⁵⁰ Las primeras escenas transcurren cerca del Templo de la diosa Pales, bastando, según el autor, una perspectiva del mismo para indicar su situación. En los actos segundo, tercero y cuarto cambian los parajes, sin abandonarse el Foro. Finalmente para el último acto se incluye la tribuna de Apio.¹⁵¹ Hemos de considerar estas indicaciones bajo un punto de vista puramente academicista, teniendo en cuenta la no representación de la obra.

Respecto al tiempo que debía durar la acción, el autor confiesa que se debatió en un principio entre diversas opciones, desde un planteamiento más prolongado, entre veinticuatro a treinta horas, hasta la convergencia temporal de la duración de la acción y la duración de la representación, es decir, unas cuatro horas. Se decantó finalmente por una opción intermedia, entre la salida y la puesta de sol, que fue además, lo recomendado por Aristóteles.¹⁵² Como única dificultad a este espacio de tiempo elegido, parecer ser el viaje de Virginio desde el monte Álgido hasta la ciudad. Montiano plantea que sería un problema superado a partir de un cálculo geográfico, que él estima en doce mil pasos, distancia que pudiera recorrerse en seis o siete horas, de las nueve o diez que duraría la acción.¹⁵³

Aunque no haga mención a ello en su *Discurso*, algunos antecedentes son introducidos en la acción, y no relatados. Es el caso del enfrentamiento de Valerio y Horacio contra Apio (Livio cap. 41), en este caso introducido en la tercera escena del tercer acto, con modificaciones. En la leyenda tiene lugar, como sabemos, en la sesión del Senado, aquí ocurre ante el tribunal de Apio. En la leyenda el crimen de Lucio Sicio es previo, aquí es precisamente el suceso de Sicio el motivo del enfrentamiento. Tiene esta escena la función de presentar a estos dos personajes y su situación de conflicto frente al tirano.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 99.

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 120.

¹⁵² *Ibidem*, pág. 101. ARIST. *Poética*, Cap. V. 1449b

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 103.

5.3. *Revisionismo aristotélico. Hacia un nuevo modelo catártico.*

Es evidente que el material ofrece la perfecta oportunidad para la creación de la tragedia según el molde clasicista. Se trata de un episodio procedente de la esfera historiográfica, pero lo suficientemente lejano y recubierto de elementos legendarios, como para no producir disonancias molestas entre las necesidades de la verosimilitud dramática y el rigor histórico.

Tenemos la ventaja de contar con la vertebración que el propio autor nos brindó en su *Discurso*. El principal objetivo, y el primero que se cita como tal,¹⁵⁴ responde precisamente a las exigencias de tipo moral. La temática ofrece la posibilidad de explotar la problemática de la virtud. Conlleva este hecho, por otro lado, una revolución en el plano de la estética respecto a los cánones aristotélicos, ya que los protagonistas de la fábula son moralmente irreprochables, y el sufrimiento que padecen es producido por un antagonista moralmente reprochable, no por un error de juicio.

Aristóteles había contraindicado este tipo de argumentos, por considerarlos inútiles para alcanzar la catarsis, objetivo último de la tragedia. Recordamos que “catarsis” es el sustantivo griego para denominar “purificación”, en este caso “purificación” de las pasiones de *éleos* y *phobos*, “piedad” y “temor”.¹⁵⁵ Según el filósofo, la primera de estas emociones se despierta cuando contemplamos al héroe siendo víctima de una desgracia inmerecida, la segunda, cuando ese héroe se asemeja a nosotros.¹⁵⁶

Serían, por ello, inválidas las combinaciones argumentales de héroe virtuoso o perverso que pasara de la felicidad a la desdicha, y de héroe perverso que lo hiciera de la desdicha a la felicidad. En ninguno de esos casos se produce piedad o temor, aunque sí otros sentimientos, pero no los trágicos.¹⁵⁷ La solución de “tragedia doble”, es decir,

¹⁵⁴ MONTIANO, op. cit., pág. 85.

¹⁵⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, Cap. VI, 1449b.

¹⁵⁶ *Ibidem*, Cap. XIII., 1453a.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

aquella que cuenta con un resultado diferente para el héroe virtuoso y para su antagonista perverso, queda igualmente desaconsejada.¹⁵⁸

El estagirita desarrolla fragmentariamente las razones de este esquema, que fue ampliado, deductivamente por Luzán:

Si los buenos pasan de la felicidad a la desdicha, se produce despecho u odio, el mismo sentimiento que describe Aristóteles. En el caso inverso de que los buenos pasen de la desdicha a la felicidad, caso que obvió el filósofo, concluye el crítico español que se produciría alegría, no sentimientos trágicos, por lo tanto.

Si los malos pasan de la felicidad a la desdicha, el sentido de justicia prevalecería sobre la compasión, y desde luego no produciría terror, a no ser que uno de los propios espectadores se considerase a sí mismo de esa misma categoría moral. En cuanto a la situación en la que los malos pasaran de la desdicha a la felicidad, el filósofo consideró que se trataría de la menor de las situaciones trágicas, explicando Luzán que no sólo no es ni terrible ni lastimosa, sino además tampoco deleitoso para el público.¹⁵⁹

Después de descartar estas opciones, la recomendación será la de crear un héroe moralmente intermedio que pasa de la felicidad a la desdicha por un error de juicio personal¹⁶⁰ (consecuente con su propia condición intermedia, podríamos añadir). Ese error de juicio, en griego *hamartía*, ha de ser atribuible a la ignorancia del personaje mismo, la cual le lleva al desastre. Se relaciona con el sentido funcional del destino en la tragedia griega. La motivación es tratar de caminar hacia la dicha, procurando evitar el mal, pero ese mismo afán conduce irremisiblemente a la desgracia.

Esa estructura contradice, sin embargo, la moral católica del libre albedrío, primero, y los principios de la Ilustración después. La concepción cristiana de la salvación del alma impone la necesidad de que sea el hombre, con sus libres decisiones, el único responsable de su destino. Dios no es la divinidad pagana cruel que permite cínicamente la propia destrucción del héroe, sino un padre generoso, que recompensa los sufrimientos y penalidades de sus hijos más rectos.

¹⁵⁸ *Ibidem*, [30]

¹⁵⁹ Ignacio de LUZÁN, op. cit., Cap. VIII (VI).

¹⁶⁰ ARIST., *Ibidem*.

El héroe trágico era un líder de gentes, un padre fundador, y a sus propios pueblos transferían sus culpas. Sus hijos sufrían guerras debidas a errores y faltas heredados, multiplicándose y confirmándose de continuum una concepción fatalista de la historia, generación tras generación, convirtiéndose en explicación mítica de las calamidades que los pueblos se veían obligados a soportar, considerándolas, resignadamente, consecuencia inexorable de culpas rastreables hasta el origen mismo de sus padres fundadores.

La moral ilustrada no puede aceptar ese proceso. Necesita gobernantes rectos que dirijan a pueblos rectos, que sean responsables de sus acciones, y que confirmen el sentido de justicia universal. El escolapio Pedro Estala en su *Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, en 1793, explicaba así esta contradicción moral:

Ya hemos visto, que el objeto político de la tragedia antigua era inspirar odio contra los reyes, y la moral, inculcar el dogma del fatalismo. Ninguno de estos objetos puede ni debe hallarse en la moderna: nuestra verdadera religión, y el gobierno monárquico, bajo el cual se ha establecido la tragedia moderna, prohíben lo uno y lo otro, aun quando la razón no nos hiciese ver que la fatalidad es un absurdo, y que el gobierno monárquico es preferible al de Atenas.¹⁶¹

Los héroes virtuosos deben ser premiados y los malvados castigados, por eso se impone la necesidad de un final feliz. Luzán, y sus modelos, trataron de combinar final feliz y catarsis, superando y salvando a Aristóteles a un mismo tiempo:

Además de lo que dice el citado González, tampoco Pedro Corneille se conforma con Aristóteles en cuanto a no admitir a los buenos ni a los malos en la tragedia, sino sólo a los indiferentes. Porque, dice este autor, cesando los motivos por los cuales el maestro reprueba a los buenos y a los malos, cesarán también las razones de reprobarnos.¹⁶²

Más adelante agrega:

Y aunque en la doctrina de Aristóteles no se reprueban absolutamente las tragedias de éxito feliz, no obstante aun en éstas las principales personas se ven en gravísimos peligros de perder la vida o el estado de felicidad que gozaban, si bien al cabo se libran

¹⁶¹ En José J. BERBEL RODRÍGUEZ, “Rasgos temáticos de la tragicidad aristotélica o clasicista. La catarsis”, pág. 147.

¹⁶² Ignacio de LUZÁN, op. cit., *Ibidem*.

de semejantes peligros; los cuales ya bastan para mover en el auditorio con no poca fuerza el terror y la compasión.¹⁶³

La moral ilustrada requiere de este final feliz, donde los virtuosos lo sean en toda su plenitud, y no intermediariamente, y donde los malvados sean castigados. La ortodoxia aristotélica en este punto debe ser modificada y adaptada a las necesidades del momento: el asentamiento del orden social y el papel imprescindible de sus dirigentes.

En el *Discurso*, Montiano encuadra a su *Virginia* en este nuevo concepto trágico, considerando la desgracia o *catastrophe* de la doncella suficiente para crear la lástima, y el desastre de los malvados Marco y Claudio la base para el terror.¹⁶⁴ Se enmarcaría pues dentro de esas “tragedias dobles” que Aristóteles desaconsejaba, con un final distinto para protagonistas y antagonistas. No olvidemos cuál es la motivación primaria que lo lleva a la composición: “Confieso que sin el impulso del amor a la patria, no me hubiera atrevido tal vez a tomar la pluma, ni a caer en la tentación de que saliesen al público mis borrones.”¹⁶⁵ Y ese amor a la patria, dados su marco estético-moral, no puede manifestarse de otro modo que dentro de la lógica de regeneración y la rectitud moral.

5.4. Elementos estructurales de la fábula.

Aristóteles identificó el terror y la lástima como cualidades encargadas de producir el placer trágico,¹⁶⁶ pero para alcanzarlas era necesario que el poeta dispusiera la trama de acuerdo a incidentes que las hicieran posibles. Entre ellos reconoce como los principales, por su poder de seducción (*psychagogeîn*), las peripecias y los reconocimientos, o también llamados agniciones.¹⁶⁷ La peripecia es un cambio del estado de cosas a su opuesto, y la agnición es el paso de la ignorancia al conocimiento, siendo la segunda más poderosa cuando viene acompañada de la primera. Aunque admite reconocimientos fundados sobre objetos inanimados, o sobre la posibilidad de descubrir si un personaje ha actuado de un modo o de otro, el filósofo centra su interés

¹⁶³ *Ibidem*, Cap. XVI (XIV)

¹⁶⁴ Agustín de MONTIANO, op. cit., pp. 95-6.

¹⁶⁵ Agustín de MONTIANO, op. cit., pág. 3.

¹⁶⁶ ARISTÓTELES, op. cit. 1453b. Cap. XIV [10]

¹⁶⁷ *Ibidem*, 1450a. Cap. VI [30]

en las agniciones que se producen sobre identidades de personajes. El tercer elemento es el, a menudo traducido como “lance patético”, o sencillamente, *páthos*, consistente en las situaciones violentas, como heridas o muertes en escena.¹⁶⁸

La tragedia gira en torno a un hecho trágico o *práxis*, realizado por un agente sobre otro. La relación entre ambos responde a la combinación de sus rasgos como amigos, enemigos o indiferentes, el conocimiento o desconocimiento de sus identidades, y el momento en que se produce el reconocimiento de éstas, en relación al hecho trágico. Por ejemplo, un enemigo puede conocer abiertamente a su enemigo y darle muerte, o puede reconocerle como amigo después de haber ejecutado el acto, llevándole al arrepentimiento, etc. La mejor situación, según el filósofo, se produciría cuando un amigo reconoce, en su enemigo, a un amigo, justo antes de darle muerte, con la consecuencia de que cesa en su intento de atacarle. Cada una de las distintas situaciones conducen a la piedad o al temor, a ambas, o a ninguna.¹⁶⁹

En la tragedia de *Virginia* no se producen dos de los incidentes descritos. No hay reconocimiento de identidades, en tanto todos los personajes conocen las identidades de los demás desde el principio. Las muertes, respectivamente, de la doncella y del tirano, en la escena quinta y séptima del acto quinto, se producen fuera de escena, por lo que no constituyen lances patéticos. Contra lo que pudiera parecer, esta particularidad fue la aconsejada y promovida por Luzán:

Pero cuando las personas obran a cara descubierta, (...), y saben y conocen a quien persiguen, entonces el combate de las pasiones contra la naturaleza, y de la obligación contra el amor y la amistad, ocupa la mejor y mayor parte de la tragedia, dando motivo a las más fuertes conmociones que renuevan y doblan a cada paso la conmisericordia. Por esta razón, la agnición, aunque no se puede negar que es de mucho adorno en las tragedias, no deja de tener sus inconvenientes, porque quita el mejor medio de hacer obrar las pasiones, quitando el recíproco conocimiento de las personas y privando la

¹⁶⁸ *Ibidem*. 1452b.

¹⁶⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b, Cap. XIV. Aristóteles da una lista de combinaciones posibles. Luzán asimismo recopiló y ordenó los ejemplos en Libro III, Cap. VIII (VI), “De la fábula simple e impleja y de la agnición y peripecia”.

tragedia de aquel contraste de encontrados afectos que conmueven más los ánimos del auditorio.¹⁷⁰

Sobre las muertes en escena, sin embargo, en esta tragedia el vallisoletano se separó de Luzán, prefiriendo seguir los modelos franceses, inclinados a no mostrarlas, sino a relatarlas mediante otro personaje.¹⁷¹ Luzán había recomendado su representación, para evitar que la tragedia resultase “fría y desabrida.”¹⁷²

Sí se da, no obstante, la peripecia, que Berbel Rodríguez sitúa en la muerte de la doncella. Conlleva un cambio en la dirección de acontecimientos, en cuanto que sirve para decidir al pueblo a levantarse en rebelión, volviéndose ya ésta irreversible.¹⁷³

Este crítico, en cualquier caso, obvia las agniciones basadas en objetos inanimados o en las actuaciones de otros personajes, así como otras peripecias menores, que, aunque sean de menor importancia, es bueno tomarlas en consideración, pues crean sorpresa y hacen avanzar la trama. Se da un reconocimiento en el personaje de Icilio, cuando Numitor le desvela la nueva situación terrible a que se enfrenta su prometida en la escena cuarta del primer acto. Es el momento en que comienza la oposición activa al tirano y la conspiración contra su persona. La presentación que se hace de él en las primeras escenas, mostrándole como un sincero y virtuoso amante, llevarán a una plena identificación en el lector hacia los justificados sentimientos de ira que le afloran. De la misma manera se ha producido ironía dramática mientras, hablando con su prometida, ésta no quería aún revelarse el motivo de su congoja.

Existe peripecia también en el momento en que Marco prende a la doncella, en la tercera escena del acto cuarto. No es una acción propiamente contraria a las expectativas, pues en el acto anterior Virginia ha rechazado por última vez a Apio, y éste ya se ha decidido a hacer uso de la fuerza, pero constituye el hecho que convierte lo que hasta ese momento es una acción privada, en un atentado contra la moral pública, al

¹⁷⁰ Ignacio de LUZÁN, op. cit. Libro III, Cap. VIII (VI), “De la fábula simple e impleja y de la agnición y peripecia”.

¹⁷¹ José Juan BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “Virginia: rasgos temáticos como tragedia neoclásica. La acción trágica en Virginia”, pág. 377.

¹⁷² Ignacio de Luzán, op.cit. Libro III, Cap. XI (IX), “De las pasiones trágicas”.

¹⁷³ José Juan BERBEL RODRÍGUEZ, *Ibidem*.

producirse a la vista de todos en el Foro, provocando asimismo la celebración del juicio, y la preparación de la sublevación popular a gran escala.

5.5. Moral ilustrada y trasfondo grecolatino.

Es evidente que, por lo que concierne al modelo, las pasiones privadas son de menor relevancia frente al interés político. La categoría moral en torno a la cual gira el episodio de Livio lo constituyen dos virtudes genuinamente romanas, que ya hemos explicado, a saber, la *pudicitia*, que fue piedra angular en el programa de regeneración pública de la Roma de Octavio Augusto, con sus leyes matrimoniales, y la *libertas*, concepto que sirvió para la consolidación de su imagen personal y la justificación de su poder. Este punto es el enlace entre dos épocas separadas por más de mil setecientos años, y la razón por la cual el episodio encaja en el seno del carácter institucionalizado y regeneracionista de la Academia del Buen Gusto. Como decía Luzán: “Todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público”.¹⁷⁴

El principal detonante del conflicto trágico es el amor y/o la violación de ese amor, pero ese conflicto genera una rebelión armada en toda una comunidad. En ese sentido, fue estudiado ya por Berbel Rodríguez bajo la óptica de la corriente contractualista del s. XVIII, en virtud de la cual el Estado ya no será una fuente de autoridad sancionada por la voluntad divina, sino la representación de la unidad de individuos libres relacionados en un medio social. El Estado se vuelve, en ese sentido, prolongación de la esfera privada, en cuanto son los individuos privados los que, mediante un contrato o un pacto social voluntario, se encargan de constituirlo.¹⁷⁵ Al cometerse, en la obra, un atentado desde el propio Estado hacia una ciudadana, en este caso la doncella Virginia, un crimen individual se convierte en un crimen público. El acoso de la doncella es cometido por el propio Estado, a través de su cabeza visible, el tirano. El contrato social que los propios miembros de la comunidad establecieron, se rompe, y consecuentemente ellos mismos se sienten legitimados para destronar por la violencia el orden social.

¹⁷⁴ Ignacio de LUZÁN, op. cit., Libro I, Cap. X (XI).

¹⁷⁵ José J. BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “Condición social de los personajes”, pág. 175. El autor se ha guiado sobre todo por “José J. BERBEL RODRÍGUEZ, “Historia, mito y catarsis en *El Rodrigo de Montengón* y en tres tragedias sobre Don Pelayo (Moratín padre, Jovellanos y Quintana)”. Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII, ed.: Fernando García Lara, Almería, Universidad, 1998, pp. 101-111.

En la órbita grecolatina, pertenece a la más arcana tradición mitológica atribuir a la pasión desenfadada por una mujer, el origen de los mayores conflictos políticos y militares entre pueblos, velando otras causas acaso más racionales. Ya vimos cómo el comentarista escocés Robert Ogilvie hipotetizaba que el episodio de Virginia podía constituir un argumento de carácter meramente auxiliar, suponiendo una motivación social de orden más profundo como el germen de la rebelión que destrona al tirano. Se trataría de acercarse a un fenómeno complejo mediante una figuración poética, cuya esencia entroncaría con el sentido más profundamente fatalista de la mentalidad arcaica griega, donde las pasiones y debilidades privadas del ser humano, son las causantes de las desgracias que caen sobre él y su comunidad. No olvidemos el trasfondo helénico de todo el episodio, clarificado con la mención a las leyes de Solón de Atenas, y la comisión de los decenviros a esa ciudad. Tal como lo son las leyes, la propia dramatización de Virginia podría tratarse de una importación helénica.

El más famoso ejemplo de una mujer, cuyo atractivo físico produce un conflicto bélico es, por supuesto, Helena, y la pasión desenfadada que despierta en Paris, lo que le lleva a su rapto, y al origen de la famosa guerra de Troya. Este episodio, bajo una lógica etiológica, fue empleado por el historiador del s. V, Heródoto -como esquema a expandir- para explicar la antigua enemistad entre Persia y Europa, suponiendo una serie de famosos secuestros de mujeres griegas y asiáticas a manos de diferentes expediciones por parte de cada uno de estos pueblos.¹⁷⁶ Es este autor a menudo llamado el padre de la historia, pero vemos en este sencillo ejemplo cómo, para avanzar hacia la creación de un método histórico moderno, no lo hizo rompiendo con la mentalidad mítica que le precedía, sino expandiéndola y racionalizándola, preservando por lo tanto, aunque transformada, su idiosincrasia más arcaica, lo cual explica el porqué de la preservación de una mentalidad fatalista en el origen y desarrollo de la tragedia ateniense durante el llamado siglo de Pericles, cuando es considerado, al mismo tiempo, el momento de mayor apogeo del racionalismo y de la filosofía.

No obstante, la actitud de Virginia tiene un componente esencialmente romano. Es más propia de una representante del Estado, que de una doncella. Es consciente de que su situación afecta al interés público, por lo que sus sentimientos estarán dominados

¹⁷⁶ HERÓDOTO, *Los nueve libros de la historia*, Introducción de Víctor de Lama de la Cruz, Traducción de Bartolomé Pou, Biblioteca EDAF, Madrid, 1989, Libro I, "Clío", pp. 39 y ss.

por esta preocupación, y no tanto por emociones de corte intimista. Tanto es así, que a veces sus palabras parecen más naturalmente atribuibles a la voz del autor, que a la de un personaje femenino convencional. Es especialmente manifiesto en su parlamento de la escena II, Acto I. A raíz de una primera discusión con su aya Publicia, a las puertas del templo de la diosa Pales, sabemos del acoso que está padeciendo por parte del tirano, quedando entonces sola en escena, momento en el cual pronuncia un amargo pero firme monólogo, donde no recurrirá a lamentaciones y emociones personales, sino antes bien a racionales reflexiones sobre el camino más idóneo a seguir para conseguir el mejor interés de su patria, aun a costa de su propia vida:

¡Quién se ha visto jamás en la zozobra/
De ser triste espectáculo a su patria/
Con inocente proporción de serlo! (...) He de ser lastimoso sacrificio/
A Roma, dominada de un tirano (...) Que sabré tolerar, morir constante, y oponerme al furor, me lo asegura/
Mi espíritu: mas luego la victoria/
¿Será trascendental al pueblo mío?¹⁷⁷

Esta imagen de mujer resistente e institucional es propia de la moral romana, particularmente responde al ideal de matrona de clase alta, que se caracterizaba por una situación de firme obediencia a la castidad y a los deberes domésticos: “casta fuit, domum servavit, lanam fecit”,¹⁷⁸ en conjunción con el control de sus femeniles sentimientos, en interés del bien público o la dignidad de su casa. El mejor ejemplo que resume esta última característica es aquel pasaje famoso de Plinio el Joven, en el que se describe el suicidio de Arria la Mayor, con una firme determinación que su propio marido, el cónsul Cecina Peto, no conseguía alcanzar. Ambos estaban obligados a morir por decisión de Claudio, debido a su participación en la rebelión contra este emperador en 42 a.C. Por propia iniciativa, Arria clava un puñal en su pecho, y acto seguido se lo tiende a su esposo para romper su vacilación, pronunciando con frialdad las famosas palabras: “Paete, non dolet”.¹⁷⁹

La equiparación con las formas romanas no es casual en Montiano, por lo demás, sino expresa:

¹⁷⁷ Agustín de MONTIANO, op. cit., pág. 133.

¹⁷⁸ Ronald SYME, op. cit., Cap. XXIX, “The national program”, pág. 444. La cita es un viejo proverbio romano. [Fui casta, guardé mi casa, me dediqué a la hacer la lana]

¹⁷⁹ PLINIO, *Cartas*, Texto y comentario por Vicente Blanco García, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1950, 16, 6, 13. [Peto, no duele]

Procuré igualmente, no separarme del estilo, y costumbre de los romanos (...) y a que no faltase el culto supersticioso, la natural fiereza, la fina política, la desenfrenada ambición, y el conjunto de virtudes y vicios, que reinaron siempre en estos repúblicos famosos.¹⁸⁰

Resalta el hecho de no ser los protagonistas Icilio, Virginio y Virginia miembros de la aristocracia, tal como observó Aristóteles y prescribieron los neoclásicos, debían ser todos los personajes de la tragedia. Montiano no pasó por alto esta contradicción, solventándola de una manera algo falaz:

Y aunque reparará tal vez alguno en que Virginia, y su padre son plebeyos, y que por consiguiente dista la inferioridad de su estado, de la elevación que se requiere, creo que se salva bastante esta nota; no sólo con el alto carácter de estos dos insignes romanos, y con la común distinción que merecían en su clase; sino con lo que a otro asunto dice Virginia hablando con Júpiter: “Por ventura /Fue, porque en mi también se verifique, /Que no hay nada pequeño en la gran Roma?/ Y que así como son sus senadores/ Aun de lustre mayor que los monarcas,/ Un corazón plebeyo se regula/Por el mas distinguido de otro pueblo?”¹⁸¹

Esta justificación deja en evidencia el carácter meramente artificial de la preceptiva neoclásica, pero también el alto concepto que en el s. XVIII dominaba aún acerca del papel del mundo clásico en la formación de los valores y de los modelos de civilización. La monarquía era el sistema político imperante y justificado en el tiempo de Montiano. No ocurrió así en la Roma clásica, donde sabemos, el título de *rex* fue sinónimo de tiranía, precisamente por la rememoración de episodios como el de Lucrecia, y el estupro que sobre ella comete el hijo del rey Tarquino, y la resistencia del divino Julio, a ser llamado con semejante título.¹⁸² El aparato político del emperador Augusto fue organizado para evitar a toda costa una similitud con la monarquía, aunque en la práctica funcionase de igual manera.¹⁸³ Durante el siglo de Pericles, la tragedia ateniense trató de la vida de héroes pertenecientes a la nobleza, cuando el pueblo, que constituía su audiencia, vivía bajo un régimen democrático. En ese caso, la conciencia

¹⁸⁰ Agustín de MONTIANO, op. cit., pp. 115-116.

¹⁸¹ Agustín de MONTIANO, op. cit., pp. 86-87.

¹⁸² Ronald SYME, op. cit. Cap. IV, “Caesar the dictator”, pág. 55.

¹⁸³ *Ibidem*, Cap. XXV, “The working of patronage”, pág. 385

grupales justificaba tal contradicción, al requerir la cohesión de la sociedad el sentirse herederos de una sangre nobiliaria, emparentada, en última instancia, con la sangre divina.

Montiano y su círculo no viven en una democracia, y es evidente que el cargo que poseía nuestro autor en el aparato del Estado no le habría decantado hacia ninguna fórmula de corte revolucionaria, como ocurriría años más tarde en Francia, por lo que el uso de la doctrina aristotélica se aplica de modo literal, en virtud de una coincidencia coyuntural, que no tuvo en absoluto un mismo significado en su época. No significaba lo mismo para un ateniense de s. V a. C. ver al padre de su patria Teseo, un aristócrata, pero sobre todo héroe fundacional de su ciudad, que para un hombre del Siglo de las Luces. En la escena academicista de mediados del XVIII, la representación de un personaje aristocrático tenía una motivación regeneracionista, en el ateniense tuvo la misión de hacerle comprender su pasado. La tragedia neoclásica era un espectáculo para las altas capas de la sociedad, la tragedia griega lo era para toda la población. Los *áristoi* representados en escena no eran modelos éticos para sus propios gobernantes, que ya no representaban a esa clase, sino figuras atemporales que servían para crear una conciencia de grupo. La ética no jugaba un papel en ese proceso.

La tradición romana difiere en este punto. Sí hay desde luego una intención moralizante, pero nada tiene que ver con el sistema de clases, que precisamente fue desbancado en época de Livio. No hay que olvidar que el principado de Augusto, como cesariano y heredero de los intereses del partido de los *populares*, nació como defensor de las capas más desfavorecidas frente a la supuesta tiranía de la clase senatorial nobiliaria, organizados en torno al partido de los *optimates*. La institución del tribuno, que tan fervientemente será defendida por nuestro héroe Icilio, fue precisamente el instrumento usado por los antecesores de Octavio para acceder al poder, y acumular progresivamente privilegios.¹⁸⁴

Por lo tanto, los héroes que se van a exaltar son de origen plebeyo, pero funcionan, a efectos moralizantes, como héroes aristocráticos. El sistema político difiere en su configuración externa, pero no en los preceptos de fondo. En Roma la clase dominante se reviste de la apariencia de la clase plebeya, por lo que será lógico que sus

¹⁸⁴ *Ibidem*, Cap. II, "The roman oligarchy", pág. 16

autores propagandísticos usen a héroes plebeyos como modelos a seguir, pero ya que el comportamiento y los intereses de fondo no son más que, de nuevo, los de la antigua clase nobiliaria, no se producirá contradicción alguna cuando, en el contexto del régimen monárquico español dieciochesco se equiparen a aristócratas. Bajo este punto de vista, irónicamente, es perfectamente correcta la intención del vallisoletano de emplear a plebeyos como representantes del modelo a seguir dentro de su contexto y su época.

5.6. El problema de los afectos.

Surge por todo lo dicho la cuestión de determinar hasta qué punto un programa estético y moral puede condicionar la profundidad o espontaneidad de sentimientos genuinos en una obra poética. Los críticos posteriores, especialmente románticos, en general, consideraron frío y fallido el enfoque neoclásico en la generación, para ellos, artificiosa de obras artísticas. En la famosa clasificación de Schiller, estos poetas se incluirían dentro del grupo de los *sentimentales*, es decir, no *naturales*, no *ingenuos*, como le corresponde a grandes genios.

El amor, siendo desencadenante en la obra, y en el modelo, de todo el conflicto, es propiamente aceptado dentro del Neoclasicismo, pero siempre supeditado a otras pasiones por las que se mueva la política:

Y, entre otros, Boileau no sólo los aprueba, sino aun pretende que sean los amores rico adorno del teatro; y Pedro Corneille admite esta pasión también en las tragedias, pero en segundo lugar, queriendo que en éstas el principal enredo no sea de amores, sino de ambición, de venganza o de otras pasiones más varoniles que el amor.¹⁸⁵

Martínez de la Rosa, poeta y diplomático español, en su *Apéndice sobre la tragedia española*, comparando la *Virginia* de Montiano y la de Alfieri, no consideró suficiente esa supuesta *natural fiereza* romana de la que hablaba Montiano, considerando, como fallo principal, un “tono apocado y suave de requiebros modernos

¹⁸⁵ Ignacio de LUZÁN, op. cit., Cap. XII (X).

con que el vallisoletano expresó los amores de Virginia e Icilio”, frente al “adusto Alfieri, que tanto vigor desplegaba cuando hacía hablar a los antiguos romanos”.¹⁸⁶

Podría decirse que, ante *il leone* alfieriano, todo intento de crudeza y aspereza poética quedaba en nada, pero, la acusación de De la Rosa conlleva, implícitamente, una distinción entre el, propiamente, trasfondo romano, o imitación del trasfondo romano, y la contribución del autor mismo, que para De la Rosa no es más que *requiebro moderno*, y que para Montiano posiblemente fuera inconsciente. Hemos escogido los cuatro personajes principales para ver en ellos la pintura de caracteres, llevada a cabo por el autor.

5.6.1. Virginia.

Montiano nos resalta en la doncella su “honestidad vergonzosa, su nobleza de corazón, lo advertido de su conocimiento, la heroicidad romana de su expresión”.¹⁸⁷ En la escena que abre la obra, Virginia demuestra su elevada condición de mujer mesurada y prudente, mostrándose celosamente reservada ante la aparente renuncia de Apio en sus pretensiones. Su aya Publicia elogia esa discreción que, según ella, aprendió de sus padres Virginio y Numitoria, y de ella misma.¹⁸⁸ Esta primera presentación chocará frontalmente, como ya veremos, con la violencia de emociones mostrada en su equivalente en la versión de Alfieri.

Nueva prueba de esta prudencia la manifiesta Virginia en la segunda escena del acto tercero, cuando se muestra inclinada a buscar el apaciguamiento de Icilio para no poner en peligro su vida:

¡Qué mal, cara Publicia, que se ciñe/
El amor a las leyes del sosiego!/
Como no pude a
Icilio declararle,/ De Numitor mi Tío en la presencia,/ Por mi justo rubor, el sobresalto/
En que su grave riesgo me dejaba,/Aun a costa del mío solícito/Templar con la razón
mis temores/La impetuosa violencia de su genio.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras literarias*, Imprenta de Samuel Bagster, Londres, 1838., Tomo II., pág. 233.

¹⁸⁷ Agustín de MONTIANO, *op.cit.*, pág. 105-106.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 126-128.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 181.

Incluso, en la escena séptima, asimismo, del tercer acto, después de sufrir el encuentro con el tirano, en el que éste le profiere las más viles amenazas, Virginia le reconocerá a su prometido la necesidad de comenzar una sublevación, pero, fiel a su estatus de mujer de Estado, aceptándola sólo en conjunción con las partes implicadas, representadas por Virgino, Numitor, Valerio y Horacio, de acuerdo a una estrategia política:

Y si alguno tal vez mejor se ofrece,/ Que los que el odio y el rencor formaron/ En el primer destello del discurso;/ Con Valerio y Horacio le concierto:/ Para que con Numitor y mi padre, / Que espero en breve a casa restituido,/ Y los demás que tanto ejemplo sigan,/ Saques la honra, saques a la patria/De la bastarda nota que la oprime.¹⁹⁰

El amor, debido a las particularidades de la trama, aparecerá en esta pieza necesariamente interrelacionado con la muerte. La abnegación de la doncella es propia de su condición de mujer romana, y la llevará siempre a defender la vida de su prometido, por confiar en él la defensa de la República, por encima de la suya propia. Al mismo tiempo, este elemento tendrá una función de prefiguración del desenlace trágico que le espera. Lo vemos en la propia escena séptima del acto tercero: “Pero oye Icilio: mira, que si acaso/ En tan rudo conflicto perecemos, /Yo he de morir tan fina, tan amante,/ Que no desdiré, no, de ser tu esposa”.¹⁹¹

Conforme se precipita el terrible desenlace las alusiones a su propia muerte se vuelven más cruentas. La cita proviene del acto cuarto, escena octava, cuando, ante la inminencia de la llegada del padre y la celebración del juicio, Valerio y Horacio juran fidelidad a Icilio: “Antes pruebe el esfuerzo esclarecido/ De heroicos ascendientes derivado:/ O antes, si a más no alcanzan los aceros, piadosos los teñid en esta sangre”.¹⁹²

La muerte es la única salvación para preservar la honra y la dignidad de la sangre. A pesar de la condición plebeya de su familia, Virginia hablará a su padre con el respeto propio de miembros de la alta nobleza. La cita proviene de la primera escena del último acto: “Le sobran vanidades a mi pecho, por el que corre tu noble sangre, para no

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 196.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 198.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 226.

consentir que se deslustre sin que el rigor primero no la vierta”.¹⁹³ Con ejemplos como éste queda patente el tratamiento como miembros de la nobleza de estos personajes plebeyos, y el carácter político de la doncella.

No obstante lo dicho, existe una escena donde Virginia muestra cierta ruptura con esta descripción, concretamente en la tercera escena del primer acto, cuando los enamorados se encuentran por primera vez. Ocurre justamente acto seguido del monólogo ya citado de la doncella, donde ésta expresa su más firme determinación como mujer de Estado. Su prometido hace entonces su aparición, y Virginia pierde por un momento su firmeza, desarrollando la parte más humana de su caracterología, que podría ser coherente, si se entiende como una derivación de su “honestidad vergonzosa”. Montiano enumera los sentimientos que va a mostrar como “sonrojo, turbaciones, impacencias, temores, embarazo.”¹⁹⁴ La razón de ellos es la reserva a desvelar a Icilio la terrible situación en la que se encuentra. Ante la insistencia de éste, Virginia mostrará su recato y su inseguridad:

Es tal, señor, que el labio, que hasta ahora/
Sólo aprendió en la escuela del recato/
Cláusulas encogidas, que no salen/
De caseros asuntos, no halla voces,/
Que al grave, que le ocurre correspondan:/
Y más si has de ser tú quien ha de oírle./
Y así, no me porfíes porque diga/
Lo que no sé cómo a decirlo acierte.¹⁹⁵

Es posible que Martínez de la Rosa se refiriese a manifestaciones de afectos como cuando hablaba del “tono apocado” de los sentimientos, frente a los de Alfieri.

5.6.2. Icilio

El vallisoletano lo describe como el “intrépido, arrogante, confiado, enamorado de Virginia, pero sin abandonar a la República.”¹⁹⁶ Es el agente joven del bando antitiránico, cuyo *ímpetu*, *furia* son afectos continuamente aplacados por la prudencia de los demás protagonistas, quienes aun conformando un numeroso grupo, se vuelven complementarios y no redundantes, compensando unos las carencias de otros. Si Icilio

¹⁹³ *Ibidem*, pág. 233.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 91-92.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 138.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág. 106.

hubiese sido la única contrapartida de Apio, habría debido reunir en sí el arrojo de la juventud, pero también la racionalidad de la madurez, para crear las condiciones que hacen posible el desenlace, dependiendo el conflicto en esta obra, como sabemos, del triunfo de la virtud, no de la equivocación del héroe.

Sin embargo será la moderación de la ancianidad de Virgino de donde surja definitivamente la determinación para solventar la situación insostenible creada por Apio. Es esa ancianidad la que definitivamente vence, por ello Numitor, que no siendo el padre de la doncella, comparte con éste su prudencia y vejez, advertirá al joven Icilio, definiendo su impulsividad con una precisión magistral en la siguiente metáfora. Pertenece al acto segundo, en la escena séptima: “Cuando ignorara, Icilio, la tormenta,/ Que a tu constante voluntad agita/ Como suele a la nave hacer el viento:/ En tus turbados ojos la leería,/ Y en la torpe inquietud de tus acciones”.¹⁹⁷

Esta impulsividad queda parcialmente justificada ya en sí misma debido a la pureza de los sentimientos de Icilio, al identificarse el espectador con su reacción. En la escena tercera del primer acto, a que hemos hecho mención, cuando el joven interviene por primera vez, y sorprende a Virginia acongojada, su presentación contiene un hermoso parlamento, donde, su ignorancia de la situación, permite al autor desarrollar el fondo más ingenuo y puro de las emociones de Icilio para con su amada; ingenuidad y pureza que devendrán en violento ímpetu cuando sean truncadas por la consciencia de la triste realidad:

Diligente/Vengo a saber; no ya de aquella dulce/Voluntad, que te di: porque confío,/ Que la alberga tu pecho, asegurada/ Desde el punto feliz, que la admitiste: (...) Dime pues ¿cómo estás? ¿No me respondes?/ ¿Qué es esto? ¿Tú afligida? ¿Tú llorosa?/ ¿Tú el hermoso semblante conturbado (...) Me niegas,/ Con esquivez también, el tierno influjo/ De la noble modestia de tus ojos?¹⁹⁸.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pág. 175.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 135.

5.6.3. Apio.

“Lujuria, crueldad, insolencia, avilantez, deseo de dominar”¹⁹⁹ son los afectos que el vallisoletano aplica al tirano. Su discurso de presentación, en la primera escena del segundo acto, desvela una lucha interior, de notable patetismo. Pese al carácter maniqueísta de la pieza, esta escena alcanza cierta identificación con el lector. La escena paralela en Alfieri tendrá menos lirismo y mucha mayor vehemencia:

¡Qué feliz fuera yo, si solo fuera/
El temerario empeño que me agita/
Abatir la gran Roma! Pero quiere,/
Tenaz contra mi aliento, la Fortuna,/
Tal vez por humillar mis vanidades,/
A que el rigor de su deidad conozca;/
Que el que ya casi por su arbitrio mide/
La voluntad de todos, se sujete/
A la bárbara fuerza de un deseo;/
Y que a su duro irresistible golpe/
La grandeza del ánimo caduque,/
Y todo mi valor se desconcierte.²⁰⁰

Estas palabras definen perfectamente el doble componente de su caracterología, *el deseo de dominio*, además de su debilidad personal, la *lujuria*, que provocará su caída. No obstante su determinación se hace firme ya en la siguiente escena, debido a los perversos consejos de su cliente Marco, convirtiéndose ya resueltamente en enemigo del interés popular. Emplea el famoso argumento de Maquiavelo, respecto a que es preferible que al gobernante se le tema si no se le ama:²⁰¹ “Sabrá el rigor de mi resuelta furia refrenar a la plebe con estragos/ Corregir la nobleza con castigos; y disponer en una, y otra clase,/
Pues no ha de reducirlos la templanza,/
Ni han de tener amor, que tengan miedo”.²⁰²

Es un argumento que el vallisoletano pudo conocer a raíz del escritor Diego de Saavedra Fajardo cuya *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de 1640 cita en el *Discurso*.²⁰³ Se trata de una obra de ciencia política, que parte de la crítica a su antecesor Maquiavelo, de quien rechaza su cinismo y justificación del uso de malas artes en un príncipe para conservar el poder. Está repleta

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 107.

²⁰⁰ *Ibidem*, pág. 153.

²⁰¹ Nicolás MAQUIAVELO, *El Príncipe*, Traducción de Antonio Zozaya, Biblioteca económica filosófica, 1893, Madrid., cap. 17. *De la crueldad y la clemencia*.

²⁰² Agustín de MONTIANO, op. cit., pág. 164.

²⁰³ *Ibidem*, pág. 73.

de buenos ejemplos sobre gobernantes y reyes de la Antigüedad, explorando los errores y virtudes que provocaron su éxito o su caída. Montiano pudo hallar buena inspiración de sus diferentes episodios o *empresas*.

Berbel Rodríguez estudia el carácter del tirano Apio en relación a su “error trágico”, consistente en dejarse arrastrar por una debilidad personal, escuchando, en su caso, a su hombre de confianza Marco, cuyos consejos son responsables de decidirle por el no control de sus bajas pasiones.²⁰⁴ Cita en este caso la *Empresa LV* de Saavedra Fajardo, la cual explora la cuestión de los malos consejos que profieren aduladores y consejeros: “El rey don Fernando el Católico decía que los embajadores eran los ojos del príncipe, pero que sería muy desdichado el que sólo viese por ellos”.²⁰⁵ Berbel cita un error más, consistente en no escuchar a sus adversarios, que le intentan hacer abandonar reiteradamente la violencia de su propósito.²⁰⁶

La unidad de acción corresponde unívocamente a la suerte de Virginia, siendo su muerte el incidente encargado de crear el terror y la compasión, y, por otro lado, ya vimos cómo Luzán, siguiendo la norma aristotélica, desaconsejaba una acción basada en el paso de la dicha a la miseria por parte de personajes malvados. Esto era debido a que el sentido de justicia prevalecería sobre la compasión, y “desde luego no produciría terror, a no ser que uno de los propios espectadores se considerase a sí mismo de esa misma categoría moral”, tal como vimos.

Esta última aseveración, unida a la posibilidad de entender el crimen de Apio como un error de juicio, pueden elevarlo a candidato de héroe trágico, en especial, cuando, un poco más adelante, el Romanticismo termine reivindicando personajes alejados del sentido de virtud reinante, como protagonistas de pleno derecho, de acuerdo a la nueva crisis de valores y de identidad a la que la sociedad europea habría de enfrentarse. El primer fragmento estudiado, en el que podemos llegar a sentir compasión

²⁰⁴ José J., BERBEL RODRÍGUEZ, op. cit., “La culpa trágica en Virginia, El error trágico”, pág. 385.

²⁰⁵ Diego de SAAVEDRA y FAJARDO, *Idea de un príncipe político cristiano*, Edición digital a partir de Empresas políticas, tomos I - II, Madrid, Editora Nacional, 1976. [En línea] <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361730984581617487891/index.htm> [Consulta: viernes, 18 de abril de 2014], Empresa LV.

²⁰⁶ *Ibidem*.

hacia la lucha interior, expresada abiertamente por el tirano, es un primer adelanto de este proceso.

Las pretensiones de Claudio para con la doncella llegan a su máxima expresión cuando en la segunda escena del acto tercero, tiene su primer encuentro cara a cara con Virginia. Se producirá un encuentro paralelo en Alfieri, en el cuarto acto, escena tercera, donde las artes de seducción del tirano se extiendan además a otros personajes.

Montiano divide la actuación de Apio en dos estadios, desde el punto de vista de los actos de habla: primero el intento de seducción, después la amenaza:

No te turbes, señora, no me nieguen/ Su dulce hechizo tus amables ojos:/ Permítelos si quiera a la rendida/ Veneración con que mi fe te busca./ Cuando la excelsa autoridad, que humillo/ A la sacra ojeriza de sus rayos,/ No alcance tus benignas atenciones.²⁰⁷

Se produce una discusión con la aya Publicia, defensora de la honra de su señora, hasta que la paciencia del tirano se rompe, y descubre su lado más agresivo:

Pues ya que con desdoro de la pena,/ Han de quedar burlados mi suspiros,/ Victoriosos, Virginia, tus rigores,/ Y sin remota pausa mis deseos:/ Yo haré, que a tu pesar, y al del felice/ Dueño por quien me dejas, y que adoras/ Con la fe, que acreditas inviolable;/ Reconozcas la fuerza que burlas;/ Eches menos los bienes que desprecias.²⁰⁸

La negativa de Virginia será contundente, y provocará la radicalización de los planes del tirano.

5.6.4. Virginio

Es presentado en el *Discurso* como viejo “hábil, suspicaz, desconfiado, cauteloso, prevenido”,²⁰⁹ encarnando moderación, paciencia, y cuantas cualidades esperamos de la ancianidad. No obstante, ello no será óbice para que sea su determinación, y no la del temerario y joven Icilio, la que haga resolver el drama en un último momento, de tanta fuerza trágica. Padre y yerno constituyen dos agentes con una

²⁰⁷ MONTIANO, pp. 182-3.

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 185.

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 109.

misma motivación, pero complementarios en sus atribuciones. La moderación del anciano hace que se produzca sorpresa, tal cual había sido la misión del autor,²¹⁰ al cometer el acto final, por ser una reacción no esperada, de acuerdo a sus condiciones caracterológicas, sin llegar, sin embargo, a la incongruencia. De Icilio una acción impetuosa no produciría sorpresa, siendo un personaje intrínsecamente impetuoso. El mito es previo a la obra, pero encaja en los objetivos del autor.

Por otro lado, el acto final se produce gracias a un engaño de Virginio hacia el tirano, que no sería posible si éste no confiara en la supuesta moderación de su adversario. Virginio consigue que Apio le permita un último encuentro con su hija y entonces aprovecha para darle muerte. Podría decirse incluso que es un segundo error por parte del malvado, o la consecuencia última de su proceso de errores.

6. LA VERSIÓN DE ALFIERI.

6.1. Año de composición. Contexto.

El autor piemontés ideó la *Virginia* en mayo de 1777, sobre la base de una lectura de Tito Livio, como se infiere de su proemio *Parere dell'autore sulla Virginia*: “bastava leggere e invasarsi di Tito Livio”.²¹¹ Fue redactada y versificada a lo largo de ese mismo año, y versificada de nuevo en junio de 1781.²¹² La publicación final data de 1783.²¹³ Las diferentes redacciones, supusieron, además, cambios en la trama, tal como Alfieri mismo reconoció a su amigo Raniero di Calzabigi, con el importante detalle de introducir la muerte del personaje de Icilio.²¹⁴ Alfieri, no obstante, consideró el episodio de Livio un molde casi perfecto del que debía salir una tragedia digna de esa misma perfección, y que sería sólo culpa del autor el no lograrlo: “E di nessuno di questi mi

²¹⁰ *Ibidem*, pág. 91.

²¹¹ Vittorio ALFIERI, “Parere dell'autore sulla Virginia”. En *Tragedie*, Presso Gaetano Schieppati, Milano, 1829, vol. 1, pág. 223. [Bastaba leer e imbuirse de Tito Livio].

²¹² Guido NICASTRO, *Vittorio Alfieri*, Laterza, 1979, pág. 58.

²¹³ Jesús GONZÁLEZ MAESTRO., *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*, Editorial Verbum, Madrid, 2013., Cap. 6, “Cervantes y Alfieri: la extinción de la tragedia clásica”, pág. 183.

²¹⁴ Vittorio ALFIERI, “Risposta dell'autore”. En *Tragedie colle lettere di Calsabigi, di Cesarotti e le riposte dell'autore*, Publicate per cura di Giuseppe Zirardini, Parigi, 1847, pág. 25.

occorre dir nulla, se non che quanto hanno essi di buono, tutto è del soggetto e di Livio; quanto lor manca è mio”.²¹⁵

Se circunscribe en el grupo de las tragedias denominadas *de la libertad* junto con *Timoleone*, *La congiura dei Pazzi*, *Agide*, *Bruto secondo*. A pesar de ser una temática implícita dentro de la personalidad del autor, y en toda su producción trágica, estas obras exploran una motivación propiamente política, y están firmemente basadas en la confrontación de una figura heroica contra un tirano.²¹⁶ *Virginia* es la primera en el tiempo de todas ellas, y fue escrita poco antes de la redacción final del tratado *Della Tirannide*, también de 1777, con el que comparte gran afinidad,²¹⁷ hasta el punto de ser considerada una ejemplificación en verso de conceptos provenientes del mismo.²¹⁸

La composición de las *tragedie di libertà* suponen la renuncia definitiva de los moldes clásicos, continuamente puestos en crisis por el autor, y sitúan a Alfieri como el último de los dramaturgos del clasicismo.²¹⁹

6.2. Cuestiones formales.

Alfieri coincide con Montiano en la concepción de sus tragedias más para ser leídas que para ser recitadas o representadas.²²⁰ A pesar de su renuncia expresa a la obediencia a leyes apriorísticas, el piomontés siguió la estructura de cinco actos, disponiendo los episodios de manera racional.

Igual que en la versión de Montiano, abre la obra la doncella Virginia. Funcionará como interlocutora la madre Numitoria, y del diálogo de ambas extraerá el espectador la información referente a los antecedentes de la acción. No se ha introducido el personaje de la aya. Ya en la siguiente escena aparecerá el personaje de

²¹⁵ *Ibidem*, pág. 222. [Y de ninguno de éstos (personajes) se me ocurre decir nada, sino que cuanto tienen de buenos, todo pertenece al argumento y a Livio, en cambio de cuanto carecen, es por mi causa].

²¹⁶ Vittorio ALFIERI, *Tragedie di Vittorio Alfieri a cura di Gianna Zuradelli*, Collezione fondata de Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1973, Volume Primo, *Introduzione*, pág. 15.

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 26.

²¹⁸ Guido NICASTRO, op. cit., pág. 58.

²¹⁹ Jesús GONZÁLEZ MAESTRO, op. cit., pág. 167.

²²⁰ *Ibidem*, pág. 199.

Marco, intentando prender a la doncella, y acusándola vilmente de ser su esclava. Por este motivo, la tensión en esta versión toma cuerpo desde casi el comienzo.

El tirano Apio es presentado en la primera escena del segundo acto, exactamente igual que en la versión de Montiano, e igualmente con un largo parlamento. Marco, Virginia, Numitoria, Icilio y el pueblo se presentan en su tribunal, y tienen lugar los diálogos pertinentes hasta la suspensión del mismo, en espera de la llegada del padre. Termina este segundo acto con terribles parlamentos del tirano demostrando su cinismo.

Virginio hace su aparición al inicio del tercer acto. En Montiano la llegada del padre se producía al inicio del quinto, siendo el comienzo mismo del desenlace. Virginio mantiene diálogos con su yerno, en los que le pide prudencia. Icilio revela finalmente que ha reunido una facción para encabezar una sublevación. Este tercer acto y el siguiente tienen menos acción pero gran profusión de emociones:

“Ho supplito nel terzo, col toccare altri tasti del cuore umano, sviluppandovi l’internò stato d’una famiglia appassionata, costumata, ed oppressa dalla pubblica nascente tirannide: e credo, che questo terz’atto possa, benchè senza tumulto, esser caldo in un’altra maniera quanto i due precedenti.”²²¹

El acto cuarto sirve enteramente para desarrollar las posibilidades caracterológicas de Apio Claudio, que protagoniza una confrontación a solas, primero con el padre, en la segunda escena, y después con Virginia, en la tercera. Este acto puede considerarse una intercalación genuina del autor, que habla de él, con notable falsa humildad, como un defecto en su obra, (esperando que el público lo pase por alto), para reconocer después las posibilidades que le proporcionaba en el desarrollo de las caracterologías de los personajes al margen de la acción:

“Ne avverrà forse da questa segretezza del pubblico, che alla rappresentazione il gran numero non se ne accorgerà affatto; e che molti perciò avranno avuto un certo piacere

²²¹ Vittorio ALFIERI, “Parere dell’autore...”, pág. 223 [He suplido en el tercero, tocando otros sentimientos del corazón humano, desarrollándose en el estado interno de una familia apasionada, honrada, y oprimida por la pública y naciente tiranía: y creo, que este tercer acto pueda, aunque sin tumulto, ser cálido en una manera diferente en que lo son los dos precedentes.]

nell'udire un Virginio romano, padre, e soldato, stare a fronte d'un Appio decemviro, e seco sviluppate quei nobili sensi (...)"²²²

El quinto y último acto alberga el segundo juicio y el desenlace de la obra. Se producen tres muertes violentas. Numitoria anuncia la muerte de Icilio a manos de sus propios hombres en la escena cuarta. La muerte de Virginia tiene lugar, a diferencia de la versión de Montiano, a ojos del público. La obra termina con la sublevación del pueblo y el ataque al tirano, cuya muerte no llega a ser parte de la representación, quedando el final en suspense.

6.2.1. Unidades.

La muerte de Virginia es la acción principal del episodio, tal como inferimos de las siguientes palabras del autor. Coincide pues con el vallisoletano en focalizar su obra en este punto, y no en otras particularidades históricas o políticas:

Più nobile, più utile, più grandioso, più terribile e lagrimevol fatto, né più adattabile a tragedia in ogni età, in ogni contrada, in ogni opinione, non lo saprei trovar di Virginia. Un padre veramente costretto a svenare la propria figlia, per salvarle da una tirannica prepotenza la libertà e l'onestà, riesce cosa tragica in sublime grado, fra gli uomini tutti che vivono in società sotto leggi e costumi, quali ch'ei siano.²²³

Coincide asimismo con Montiano en la condensación de la muerte de la doncella y los sucesos posteriores respectivos a la sublevación, restauración de las libertades, acciones políticas de Horacio y Valerio, y el final juicio y muerte del tirano, que como sabemos alberga ocho capítulos en Livio (del 49 al 57), y todo un año en la realidad histórica. Alfieri resuelve en una misma escena y escasos versos todos estos hechos: el asesinato de su hija a manos de Virginio, hasta la muerte del tirano.

²²² *Ibidem* [Por ello ocurrirá tal vez, por esa reserva del público, que en la representación el gran número no se percibirá en absoluto de ello, y que muchos por esto habrán tenido un cierto placer escuchando a un Virginio romano, padre y soldado, estar frente a un Apio decemviro, y desarrollar consigo estos nobles sentidos]

²²³ *Ibidem*, pág. 223 [Más noble, más útil, más grandioso, más terrible y lacrimógeno hecho, o más adaptable a una tragedia en toda época, en toda región, en toda concepción, no lo sabría encontrar que en *Virginia*. Un padre verdaderamente obligado a dar muerte a su propia hija, para salvar de un tiránico despotismo su libertad y honra, logra un grado sublime de tragicidad, entre todos los hombres que viven en sociedad bajo leyes y costumbres, cualesquiera que ellos sean]

Es imprescindible señalar, por otro lado, que la razón por la cual resolvió en tan solo los dos primeros actos el prendimiento de la doncella y la celebración del primer juicio responden a una motivación expresa. Ya mencionamos a Robert M. Ogilvie a propósito de la eliminación en Livio de los detalles, que sí aparecen en Dionisio, intermedios entre el primer y segundo juicios. La condensación de ambas escenas le parecía al comentarista una buena elección por parte del autor romano, que jugaba en favor de una mayor unidad y dramatismo.

No obstante en opinión de Alfieri esta particularidad no estaba superada con dicha condensación, considerando todavía que semejante espacio entre ambas escenas interrumpía la tensión ascendente, viendo aquí una carencia en el modelo: “Questa è la metà del difetto, che io dissi esser posta nel tema stesso; perchè tra un giudizio e l’altro bisogna assolutamente interporre uno spazio.”²²⁴ Dicha tensión crecía inexorablemente por los tumultuosos sucesos, en los dos primeros actos, hasta la llegada del primer juicio, y no era posible mantenerla artificialmente hasta la llegada del segundo:

I due primi atti sono caldi, destano la maggior commozione e crescono a segno, che se si andasse con quella progressione ascendendo, (como si dee), o converrebbe finir la tragedia al terzo, o la mente e il cuore degli spettatori non resisterebbero a una tensione così feroce e continua.²²⁵

La segunda carencia habría sido ocasionada por su propia causa, dando a este espacio entre los juicios la longitud de dos actos y no uno solo: “L’altra meta che su l’autore ricade, si è, che bisognava forse distribuire la materia in tal modo, che in vece di due atti di spazio, ve ne rimanesse uno solo.”²²⁶ No obstante, aprovechó estos dos actos para desarrollar los afectos íntimos de los protagonistas, así como las posibilidades de seducción y malas artes del tirano, tal como hemos visto. Es evidente que se trata de un recurso de falsa humildad, empleado como medio para desvelar las

²²⁴ *Ibidem* [Ésta es una parte del defecto, que, tal como dije, pertenecía al tema mismo, porque entre un juicio y el otro se necesita del todo interponer un espacio]

²²⁵ *Ibidem* [Los dos primeros actos son cálidos, despiertan la mayor conmoción, y crecen a medida que si se avanza con esa progresión ascendiendo (tal como debe hacerse), o bien convendría finalizar la tragedia en el tercer acto, o la mente y el corazón de los espectadores no resistirían una tensión tan feroz y constante]

²²⁶ *Ibidem* [La otra parte, que recae sobre el autor, consiste en que necesitaba tal vez distribuir la materia de tal modo que en vez de dos actos de espacio quedara uno solo únicamente]

claves de su labor poética. Creemos con él que es un acierto la inserción del cuarto acto y que permite elevar la complejidad caracterológica de Apio Claudio.

Coincide con el dramaturgo español, igualmente Alfieri en preservar ininterrumpidamente la unidad de lugar en el foro romano. En opinión de Jesús González Maestro, se trata de “un lugar abierto, exterior, penetrado por la multitud y expuesto al impulso social. Es también un espacio hostil al movimiento del tirano, y más propicio a la expresión de la masa social. Es todo lo contrario a un cerco”.²²⁷

Sí se produce una ruptura respecto al vallisoletano, y a la recomendación aristotélica, en cuanto concierne al tiempo de la acción, ya que rebasa éste los límites que median entre una salida y puesta de sol, prolongándose el acto tercero hasta la madrugada, y concluyendo la acción al amanecer del día siguiente. Las indicaciones, salvo media docena, especialmente al final de la tragedia, se hacen mayoritariamente a través del diálogo: “Oh fera notte !.. Andiam: doman col sole,/ Icilio, qui mi rivedrai” (vv. 282-283),²²⁸ en este caso en boca del padre, al final del tercer acto. Montiano, tal como vimos, se preocupó de justificar la posibilidad de que Virginio no hubiera agotado un día entero en su viaje del campamento a la ciudad, pudiéndose celebrar en un mismo día el segundo juicio. Puesto que Alfieri alarga premeditadamente el intervalo entre ambos juicios, por intenciones propias, deja de lado la cuestión de preservar la unidad de tiempo.

6.2.2. Elementos estructurales de la fábula.

El aspecto más relevante a considerar es la introducción de la muerte de Icilio en el último acto. No constituye un lance patético, en cuanto de nuevo se trata de un suceso narrado y no representado, pero sí conlleva un cambio direccional en los acontecimientos, pues origina, en el personaje de Virginio, el abandono de su prudencia y la adopción de una actitud frontalmente contraria al tirano, proporcionándole la determinación necesaria para la terrible decisión fatal. Al morir Icilio, la única figura

²²⁷ Jesús GONZÁLEZ MAESTRO, op. cit., pág. 183.

²²⁸ ALFIERI, V., *Virginia. Tragedia*. En *Opere*, Introduzione e scelta di Mario Fubini, Testo e Commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, Atto III, scena III, [¡Oh, cruel noche! Vayamos: mañana con el sol/ Icilio, aquí me volverás a ver]

que podía defender a su hija desaparece, por lo que deja de tener sentido su moderación originaria.

Las razones de esta modificación de la trama fueron descritas en carta a Raniero di Calzabigi, donde explica las diferencias entre las dos redacciones de la tragedia. En la primera redacción, Icilio se mantenía con vida, pareciéndole después al poeta que, habiendo este personaje cumplido sus funciones en los primeros cuatro actos, no le quedaba hacer otra cosa sino actuar. Puesto que era ésta la misión genuina del padre y no de Icilio, tomó la decisión de suprimirle, considerando además que ésta sería la única posibilidad verosímil de que el padre tomara su decisión final.²²⁹ En realidad se mantiene intacta la sorpresa del hecho trágico, y las dudas que pudiera acarrear la transformación caracterológica de Virginio, quedan suprimidas con esta licenciosa modificación. Podría argüirse asimismo el argumento de que el componente de engaño que conservaba el Virginio de Montiano, el cual pareciera que había mantenido durante toda la obra una apariencia de excesiva prudencia, bajo una verdadera y despiadada personalidad de frío cálculo, que se rebela al final, se ha perdido en esta versión.

Piensa el poeta que la muerte del joven aporta “terror y desaliento” al pueblo, “atrevimiento” al tirano Apio, y una más vívida piedad a Virginia, “perplejidad” en el espectador, y mayor necesidad en el padre de actuar contra su hija, agotadas las posibilidades de conservar su honra. Nos dice que consideró igualmente la posibilidad de la muerte de Apio a manos del padre. En Montiano ésta tenía lugar a manos de Icilio, una vez desechada la opción del modelo, que incluía el juicio y el resto de detalles. Alfieri negó finalmente esta posibilidad, llevado, nos decía, por el convencimiento de que se trataba de la tragedia de Virginia, no de la de Apio.²³⁰ Estas palabras confirman, por otro lado, la tesis de que la unidad de acción debía descansar sobre la muerte de la doncella, como ya dedujimos en el anterior capítulo, y desvelan un sustrato firmemente aristotélico en el autor.

²²⁹ Vittorio ALFIERI, “Risposta dell’autore”. En *Tragedie colle lettere di Calsabigi, di Cesarotti e le riposte dell’autore*, Publicate per cura di Giuseppe Zirardini, Parigi, 1847, pág. 25.

²³⁰ *Ibidem*, pp. 25-26.

6.3. *Tiranía y Libertad. Trasfondo grecolatino.*

No es baladí hacer hincapié en la íntima relación que media entre la ideología alfieriana y la mirada hacia el mundo clásico, aunque actúe ésta bajo parámetros profundamente divergentes a los de otros autores neoclásicos. Al no existir una intencionalidad regeneracionista en Alfieri, quien no tenía fe en las instituciones políticas, su necesidad de buscar ejemplos en la Antigüedad grecolatina respondía mayormente al anhelo de evasión de la realidad. Uno de los primeros contactos con los autores clásicos nos lo dejó descrito en un famoso pasaje de su *Vita*, que reproducimos a continuación:

Ma il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere, dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro e cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano dal vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare.²³¹

Plutarco, autor de las *Vidas paralelas*, le ofreció una base temática para su producción trágica, pero sobre todo aprendió de él, tal como se desprende del fragmento, la magnanimidad de espíritu que sus personajes requerían. Gianna Zuradelli consideraba que, a pesar de la base histórica de Tito Livio, todos los personajes de la *Virginia* conservan las características plutarquistas que Alfieri aprendió de este autor,²³² con algunos matices que veremos al tratar los personajes.

²³¹ ALFIERI, V., *Vita scritta da esso*, Epoca terza, cap. VII, 1769. En *Opere*, Introduzione e scelta di Mario Fubini, Testo e Commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, Tomo I. [Pero el libro de los libros para mí, que me hizo verdaderamente pasar en aquel invierno horas de arrebató y dicha, fue Plutarco, y las vidas de los verdaderamente grandes. Y algunas de ellas, como las de Timoleón, César, Bruto, Pelópida, Catón, y otros, hasta cuatro y cinco veces las releí, con semejante arrebató de exclamaciones, de llantos, y de furor, que quien me hubiese oído en la habitación vecina me habría ciertamente tenido por un loco. Al oír ciertos grandes hechos de aquellos sublimes hombres, muy a menudo me ponía de pie agitadoísimo, y fuera de mí, y lágrimas de dolor y de rabia me fluían por verme nacido en Piamonte, y en tiempos y gobiernos donde nada elevado se podía hacer ni decir, y en vano, apenas tal vez, se podía sentir y pensar]

²³² ALFIERI, V., *Tragedie di Vittorio Alfieri a cura di Gianna Zuradelli*, Collezione fondata de Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini, Volume Primo, 1973., Introduzione, pág. 26.

“Tal como el reino de la naturaleza de Rousseau debe surgir de las ruinas de la sociedad, así el reino de la libertad de Alfieri, el cual, sin embargo, basa sus cimientos en la República romana y en la Grecia clásica”.²³³ Ya que, como nos explicaba en el último capítulo de *Della Tirannide*, no existía en él una proposición concreta sobre qué sistema político habría de ser el más adecuado, o cuál debiera ser el papel de las clases sociales, no buscaba el autor piemontés en las virtudes romanas un ejemplo de tipo pedagógico, encaminado a la regeneración de la nobleza, sino modelos dramáticos de grandes individualidades, que se enfrentaron a una realidad hostil, llevados por grandes emociones: “eran tiempos y gobiernos donde cosas elevadas se podían hacer, sentir y pensar”.

El episodio de Lucrecia es abordado específicamente en el capítulo quinto de este tratado.²³⁴ Alfieri lo emplea para ilustrar cómo el suicidio de esta joven, sirvió como desencadenante del alzamiento popular contra el rey Tarquinio. Especifica que de otro modo no habría hallado manera Junio Bruto de levantar al pueblo, el cual jamás atiende a razones, sino solamente a pasiones viscerales, como el deseo de venganza. La muerte cobra un valor como acción en sí misma. Que los críticos hayan visto en *Virginia* casi una mera ilustración de pasajes de *Della Tirannide*²³⁵ queda patente con el paralelismo con Lucrecia, y con pasajes numerosos de la pieza, como el siguiente, perteneciente a la escena tercera del tercer acto:

Ah! Che pur troppo/ Non ponno i detti (e sien pur caldi e forti)/ Scuoter davver popol,
che in lacci geme;/ Né ad opre maschie risentite trarlo:/ Le ingiurie estreme, e il sangue
solo, il ponno./ Roma, a sottrarti dai Tarquini infami,/ Forza era pur, ch'una innocente
donna/ Contaminata, cadesse trafitta/ Di propria mano al suol nel sangue immersa (vv.
250 y ss.)²³⁶

²³³ Umberto CALOSSO, *op. cit.*, pág. 101.

²³⁴ Vittorio ALFIERI, *Della tirannide*, Libro II, cap. V, “Fino a qual punto si possa sopportar la tirannide”. En *Scritti politici e morali...*

²³⁵ ALFIERI, V., *Tragedie di Vittorio Alfieri a cura di Gianna Zuradelli*, Collezione fondata de Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini, Volume Primo, 1973., Introduzione, pág. 26. Guido NICASTRO, *Vittorio Alfieri*, Laterza, 1979, pág. 58.

²³⁶ ALFIERI, V., *Virginia*. Tragedia. En *Opere*, Introduzione e scelta di Mario Fubini, Testo e Commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, Atto III, scena III, [¡Ah! por desgracia no pueden las palabras (aunque pasionales y fogosas) agitar verdaderamente al pueblo, que entre cadenas se lamenta; ni a actos varoniles, surgidos de la injusticia, moverle: las injurias extremas, y

En efecto es solamente al final de la obra, cuando Virginio consigue de Apio que le permita un último abrazo a su hija, a la que da muerte con las palabras “Ultimo pegno/ D’amor ricevi, libertade, e morte” (vv. 249-50)²³⁷ cuando el pueblo cobra conciencia y se levanta: “Oh spettacolo atroce! Appio è tiranno (...) Appio è tiranno; muoia” (vv. 254, 257).²³⁸

El sentido que cobra la libertad está fuera de la realidad, puede poner, y lo hace, su objetivo fuera de la vida, en la muerte. La muerte cobra un sentido en sí misma. Su revolución es la del sentimiento contra la idea, pudiendo abrazar ésta la revolución o la contrarrevolución,²³⁹ puesto que no existe una alternativa política determinada, ni unas reglas racionales a seguir, el impulso frente a la tiranía tendrá valor por sí mismo. La libertad no tiene por qué ser un objetivo a alcanzar para mejorar las sociedades, sino para reafirmar la individualidad, con o sin esperanza en la realidad. En este sentido podemos decir que Alfieri es prerromántico.

El no estar interesado en la regeneración de las clases sociales es patente a lo largo de toda la obra. Son constantes las acusaciones dirigidas a la nobleza de no tener otra motivación que la codicia, o de cometer todo tipo de fraudes. Vemos en ello una difícil búsqueda de la regeneración o reconciliación social. Así manifestará Numitoria al comienzo: “In un col latte/ T’imbevvi io l’odio del patrizio nome,/ Serbalo caro; a lor si dee, che sono,/ A seconda dell’aura o lieta, o avversa, or superbi, ora umili, e infami sempre.” (vv. 47 y ss.).²⁴⁰ De nuevo Numitoria al dirigirse a Marco en la siguiente escena manifiesta: “Che a’rei patrizi ogni delitto e fraude” (v. 74).²⁴¹

la sangre sólo pueden hacerlo. Roma, para liberarte de los Tarquinos infames, forzoso era también que una inocente mujer deshonrada, cayese traspasada por su propia mano al suelo en sangre inmersa].

²³⁷ *Ibidem*, Atto V, scena IV [Recibe una última prenda de amor: libertad y muerte].

²³⁸ *Ibidem* [¡Oh espectáculo atroz!, Apio es un tirano (...) Apio es tirano, muera].

²³⁹ ALFIERI, V., *Tragedie di Vittorio Alfieri a cura di Gianna Zuradelli...* Introduzione, pp. 54-55.

²⁴⁰ ALFIERI, V., *Virginia*. Tragedia. En *Opere...*, Atto I, scena I, [Con mi leche te imbuí yo del odio del nombre de patricio, consévalo celosamente; a ellos se les debe el que sean, según sople el viento o de su lado o en contra, ora arrogantes, ora humildes, pero infames siempre].

²⁴¹ *Ibidem* Atto I, scena II, [Que son culpables los patricios de todo delito y fraude].

El pueblo es asimismo objeto de denuncia por su inacción y su tolerancia a la esclavitud. Esta vez habla Icilio: “(...) Il rio servaggio, il mal di tutti/Vonno, pria che con noi goder divisa/ La dolce libertade” (vv. 228-229).²⁴²

El propio Apio, en su parlamento de presentación al comienzo del acto segundo, dirigirá sus ataques verbales hacia la nobleza y hacia la plebe:

Ma il popol può...Che temo? Delle leggi/ La plebe stolta, oltre ogni creder, trema:/ S'io delle leggi all'ombra a tanto crebbi,/ Anch'oggi schermo elle mi fieno; io posso,/ E so crearle, struggerle, spiegarle./ Molt'arte vuolsi a impor perfetto il giogo;/ Ma, men ch'io n'ho! Più lieve erami assai/ Conquider voi feri patrizi, in cui/ Sol forza ha l'oro, e pria vien manco l'oro,/ Che in voi l'avara sete: io v'ho frattanto,/ Se non satolli, pieni: hovvi stromenti/ Fatti all'eccidio popolar per ora (vv. 6 y ss.)²⁴³

El cual fragmento recuerda inmediatamente al proemio ya citado del segundo libro de *Della Tirannide*:

Tirannide indistintamente appellare si deve ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarlas, impedirle, suspenderle; od anche soltanto eluderle, con sicurezza d'impunità.²⁴⁴

Su concepto de libertad será muy diferente al que subyace en la mente de Livio, como ya explicamos al hablar de la *vindicatio secundum libertatem* y del princeps como *vindex libertatis*. No obstante está ajustado a la idea de *libertas* que encontramos en los autores estoicos. Específicamente nos recuerda a Séneca, al referir el famoso suicidio de Catón de Útica en sus *Cartas a Lucilio*. Este famoso senador, descendiente del severo Catón el Viejo, que luchó en las guerras civiles contra el bando cesariano, prefirió su muerte antes que sucumbir a la tiranía que pretendía imponer Julio César: “Catoni

²⁴² *Ibidem*, Atto I, scena III [la hostil esclavitud, el mal de todos, guardan, antes que con nosotros disfrutar compartida la dulce libertad].

²⁴³ *Ibidem*, Atto II, scena I [Pero el pueblo... ¿qué temo? Por las leyes la plebe conducida, más allá de todo pensar, tiembla: si yo de las leyes a la sombra tanto crecí, también hoy amparo ellas para mí serán; yo puedo, y sé, crearlas, destruirlas, desarrollarlas. Mucho ingenio se requiere para imponer perfectamente el yugo; ¡pero, menos del que yo poseo! Bastante más fácil me era destrueros a vosotros, fieros patricios, en quienes sólo tiene fuerza el oro, y antes viene faltando el oro, que en vosotros la avara sed].

²⁴⁴ ALFIERI, V. *Della tirannide*, Libro I, cap. II “Cosa sia la tirannide”. En *Scritti politici e morali*, a cura di P.Cazzani, Casa d'Alfieri, Asti, 1951, vol. I [(...) Tiranía indistintamente se debe llamar a cualquier gobierno, en el cual quien se encarga de la ejecución de las leyes, puede hacerlas, destruirlas, infringirlas, interpretarlas, impedir las, suspenderlas, o también solamente eludirlas, con la garantía de la impunidad.

gladium assertorem libertatis extorque magnam partem detraxeris gloriae.”²⁴⁵ Más adelante también:

Non pro mea adhuc sed pro patriae libertate pugnavi, nec agebam tanta pertinacia ut liber, sed ut inter liberos, viverem: nunc quoniam deploratae sunt res generis humani, Cato deducatur in tutum.' Impressit deinde mortiferum corpori vulnus²⁴⁶

La espada es el garante de la libertad. El héroe no puede hallar esa libertad sino más allá de la vida. El héroe no es un salvador de su pueblo, como el falso libertador cesariano, sino que lucha por su propia dignidad, aun a costa de su propia vida. Los protagonistas mueren para provocar una sublevación armada que finalmente se produce.

6.4. Caracterología de personajes. Afectos.

Ya vimos cómo Montiano se veía obligado a buscar una justificación para adecuar a la norma del género trágico la particularidad de ser los personajes plebeyos, y no representantes de la nobleza. La solución que proponía este autor era considerar que, como miembros de la antigua República romana, todos los personajes debían ser forzosamente nobles de espíritu. En Alfieri se da con el agravante de que, como hemos visto, los plebeyos hacen toda clase de aseveraciones en contra de la nobleza, y además la simple manifestación de sus pasiones se da con un desafuero y desgarro impropios de toda concepción de decoro, por lo que no parece que exista intento alguno por ennoblecerles o presentarles como seres ilustres, bajo el punto de vista de la preceptiva neoclásica.

El autor piemontés, por si fuera poco, como, según vimos, había declarado expresamente su repulsa ante cualquier intento de dulcificación de los afectos, (“los héroes los quieren ver sí, pero castrados”) y, curiosamente, críticos como Martínez de la Rosa veían precisamente en esta crudeza de sentimientos la verdadera expresión del

²⁴⁵ Lucio Anneo SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, volume 1-3. Seneca. Richard M. Gummere. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1917-1925. Liber II, epistula XIII. [A Catón la espada, garante de la libertad, arranca: gran parte le habrás sustraído de su gloria].

²⁴⁶ *Ibidem*, Liber III, epistula XXIV [No por mi libertad hasta ahora sino por la de la patria he luchado, y no mantuve tanta constancia que libre, sino que entre libres, he vivido: ahora ya que son despreciadas las virtudes del género humano, Catón sea llevado a buen seguro.' Infligió entonces mortífera herida a su cuerpo].

alma romana, y no en el “tono apocado y suave, y lleno de requiebros modernos” de la versión de Agustín de Montiano.

El propio Alfieri fue muy claro en su *Parere sulla Virginia* en el sentido de considerar los rasgos de carácter de su personajes como resultado de su condición de romanos. Sigue fiel a su admiración por las virtudes del mundo clásico, pero bajo un punto de vista muy diferente al español. Con divergencias como ésta podemos ver cómo cada autor ha creado su imaginario propio de la Antigüedad a partir de intereses, mayormente, personales.

6.4.1. Virginia.

En el caso de la protagonista de la obra, el mantenimiento de emociones femeniles de acuerdo a la *pudicitia* se ve desbordada, aunque no realmente por ningún intento de denuncia de la precaria situación de la mujer en una sociedad patriarcal, sino más bien por todo lo contrario, mostrando esas emociones en su forma más exaltada, rozando frecuentemente la complacencia en su propia inferioridad, como demuestra claramente al desvelársele que su padre ha decidido desposarla con Icilio, al comienzo de la obra. La doncella se rebaja ante la idea de ser digna de un hombre: “Tal dunque oggi mi crede? Oh inaspettata/ Immensa goia! L’ottener tal sposo/ Pareami il primo d’ogni ben; ma un bene/ Maggior d’assai fia il meritarlo” (vv.24 y ss.).²⁴⁷

No obstante, esta mentalidad, que podríamos considerar conservadora, viene de la mano de un impulso revolucionario, en cuanto que la alegría mostrada por la doncella procede de ser precisamente su prometido un miembro de la plebe, no de la aristocracia, (que es vista como una clase amoral) y su única esperanza ante la tiranía. Virginia se enorgullece asimismo de su condición de plebeya: “Plebea, mi vanto esser d’Icilio eguale; piangerei d’esser nata in nobil cuna, di lui minor pur troppo.” (vv. 45 y ss.)²⁴⁸

La complacencia en su inferioridad se une también a la prefiguración de su muy probable sacrificio en beneficio de la sublevación popular. La sobriedad de alma que

²⁴⁷ ALFIERI, V., *Virginia*. Tragedia. En *Opere...*, Atto I, scena I, [¿Tal entonces hoy me cree? ¡Oh, inesperada e inmensa alegría! El obtener tal esposo me parece el mayor de todos los bienes; pero un bien mayor es el merecerlo].

²⁴⁸ *Ibidem* [Plebeya, me enorgullezco de ser de Icilio igual; lloraría si hubiese nacido en noble cuna].

mostraba la Virginia de Montiano ante su destino se combina ahora con un mayor regodeo en las connotaciones cruentas del hecho: “E se a svegliar dal suo letargo Roma/ Oggi è pur forza che innocente sangue, ma non ancor contaminato, scorra,/ Padre, sposo, ferite: eccovvi il petto” (vv. 259 y ss.)²⁴⁹

Una consecuencia lógica de este desenfreno de emociones, de un carácter, en cierto sentido, desequilibrado, será una claudicación momentánea, en un momento de desesperación, ante los pies del tirano. En Montiano el sentido de *pudicitia* es imperturbable. La Virginia alfieriana no carga sobre sus hombros esa responsabilidad institucionalizada de la del vallisoletano, por lo que sus sentimientos se hacen más humanos y volubles. Consigue con ello el siguiente pasaje, el que, sirviéndose de una serie de frases emotivas y entrecortadas, se expresa excelentemente la desesperación de la doncella:

Appio...sospendi/ Per oggi il colpo; io ti scongiuro.- Infanto/ Io deporrò di nozze ogni pensiero/ Icilio viva, e mio non sia; dal core/ Io tenterò la imagin sua strappar mi/ Mia speme, in lui posta tanti anni, or tutta/ Da lui torrò: forse...frattanto...il tempo.../Che posso io più? Deh! Viva Icilio; io cado/ A'piedi tuoi.(vv. 226 y ss.)²⁵⁰

6.4.2. Icilio.

En *Parere sulla Virginia*, Alfieri nos dice que Icilio es: “Romano ed amante; ciò vuol dire, non meno bollente di libertà che d' amore”,²⁵¹ y ese amor por libertad ha de conducirle inexorablemente a la muerte, como él mismo preconiza en el tercer acto: “E forza pure/ Ti fia ciò far: la libertade, i figli/ Ben mertan, parmi, che si spanda il sangue/

²⁴⁹ *Ibidem*, Atto III, scena III [Y si para despertar de su letargo a Roma, hoy es necesidad que inocente sangre, pero aún no contaminada, corra, padre, esposo, heridme: he aquí mi pecho].

²⁵⁰ *Ibidem*, Atto IV, scena IV [Apio suspendí por hoy el golpe; yo te imploro. – En tanto depondré de matrimonio todo pensamiento. Icilio viva y mío no sea; del corazón intentaré su imagen arrancarme... Mi esperanza, en él puesta tantos años, ahora toda de él eliminaré: tal vez entretanto el tiempo... ¿Qué puedo yo de más? ¡Ah! Viva Icilio; yo caigo a tus pies].

²⁵¹ Vittorio ALFIERI, “Parere dell'autore...”, pág. 223 [Romano y amante, esto quiere decir, no menos ferviente de libertad que de amor].

Di più d'un cittadino. O muoion prodi,/ Degni non eran di servire; o vili,/ Non degni eran di vivere tra noi.”(vv. 141).²⁵²

No importa demasiado los contradictorios detalles que se dan de su muerte en la última escena de la obra. Numitoria dice que ha muerto a manos de sus propios hombres, que le acusaban de traidor, mientras Virginio acusa directamente a Apio de haber preparado el crimen. En cualquier caso es su propia determinación revolucionaria la que lo lleva al triste final, convirtiéndose en condición necesaria para hacer comprender al padre su necesidad de tomar la terrible resolución final. Numitoria proclama las últimas palabras del joven antes de morir: “Io , no, regnar non voglio; Servir, non vo'. Libera morte impar, Sposa, da me...” (vv. 119-121)²⁵³. Virginia se apresurará a responder a su prometido ausente: “Ben io ti udia : me lassa!... Amato sposo; e seguìrotti... Io vidi/ Ben tre fiate entro al tuo petto il brando/ Fisso e rissimo di tua mano; io stesi/ La non tremante mia destra al tuo ferro... /Ma... invan...” (vv. 122 y ss.).²⁵⁴ Estas palabras tendrán un impacto catártico en el conjunto de la escena.

6.4.3. Apio.

En su descripción de este personaje, Alfieri lo definirá como “vizioso ma romano.”²⁵⁵ En seguida se apresura a explicarnos el motivo de esta aparente contradicción:

Egli è l'anima d'una nuova lodabile ed approvata legislazione; egli è in somma di una tal tempra che non è, nè può parere mai vile. Allorchè l'odio che eccitano i delitti non

²⁵² *Ibidem*, Atto III, scena II [Y necesario para ti además sea hacer lo siguiente: la libertad y los hijos bien merecen, me parece, que se esparza la sangre de más de un ciudadano. O mueren con coraje, no siendo dignos de servir; o mueren con vileza, en cuyo caso han perdido la dignidad de vivir entre nosotros].

²⁵³ *Ibidem*, Atto V, scena IV [Yo no deseo reinar; servir no quiero. Aprende de mí, esposa, la libertad de la muerte].

²⁵⁴ *Ibidem*, Atto V, scena IV [Bien te oiga yo: infeliz de mí...amado esposo; y te seguiré...yo vi bien tres veces dentro de tu pecho la espada clavada y vuelta a clavar por tu mano; yo tendí mi firme diestra ante el hierro, pero, en vano...].

²⁵⁵ Vittorio ALFIERI, “Parere dell'autore...”, pág. 223 [vicioso, pero romano].

partecipa in niente dello sprezzo, il personaggio che n'è reo si vede comparire in palco senza ribrezzo, e con curiosità mista di meraviglia e di terrore.²⁵⁶

Vemos aquí el concepto de *forte sentire* llevado a su máxima consecuencia lógica, entendido como la admiración de las grandes pasiones por encima de particularidades ideológicas o morales.

Las citadas palabras de Apio sobre la codicia de los nobles y la sumisión de la plebe, son parte de su primer parlamento, con el que da comienzo el segundo acto, llamativamente de la misma manera que ocurría en la versión de Montiano, donde también el segundo acto daba comienzo con un monólogo del tirano, según vimos. Además los dos monólogos presentan similitudes formales. Al comienzo de ambos, aparecen las emociones que definen las motivaciones de este personaje, es decir, la ambición de poder y de deseo por la doncella, como sentimientos principales. La diferencia estriba en que en Montiano, Apio se presenta como una figura dubitativa, consciente del peligro que entraña para su primer objetivo, la ambición de poder, esta segunda e inoportuna voluntad: el ardor amoroso. Emplea la dramática personificación de la Fortuna, como agente responsable de la pasión que le atormenta. El personaje se hace más humano, generándose una mínima posibilidad de identificación:

¡Qué feliz fuera yo, si sólo fuera/
El temerario empeño que me agita/
Abatir la gran Roma!
Pero quiere,/ Tenaz contra mi aliento, la Fortuna,
Tal vez por humillar mis vanidades,
A que el rigor de su deidad conozca;
Que el que ya casi por su arbitrio mide/
La voluntad de todos, se sujete/
A la bárbara fuerza de un deseo;
Y que a su duro irresistible golpe/
La grandeza del ánimo caduque,
Y todo mi valor se desconcierte.²⁵⁷

En Alfieri, por su parte, esa dubitación interna es casi inexistente, y, de inmediato, el derecho que pretendidamente ha de darle la primera emoción, deriva en una determinación de conseguir la segunda. El pasaje se hace con ello más vehemente:

²⁵⁶ Vittorio ALFIERI, "Parere dell'autore...", pág. 223 [Él es el alma de una nueva, loable y probada legislación. Es, en suma, de un tal temperamento, que no es, ni puede parecer jamás, ruin. Ya que el odio que los delitos excitan no participa en absoluto de la repugnancia, el personaje que de ello es culpable, se ve comparecer en escena sin aversión y con curiosidad mezclada de maravilla y de terror].

²⁵⁷ Agustín de MONTIANO y LUYANDO, op. cit., pág. 154.

Appio che fai ? D'amor tu insano? ... All' alto/ Desio di regno ignobil voglia accoppi/ Di donzella plebea ?... Sì; poi ch' ell' osa/ Non s'arrendere ai preghi, a forza trarla/ Ai voler miei, parte or mi fia di regno” (vv. 1-5).²⁵⁸

Después de este preámbulo, ambos recuerdan a sus enemigos naturales, a saber, pueblo y nobleza. La versión española es más retórica y profusa en devaneos y paráfrasis, desvelando un carácter perverso, pero a la vez inseguro en la consecución de sus fines:

Ya conseguí romper de los comicios/ Las para mí contrarias elecciones./ Ya el móvil de las armas se dirige/ Por mi robusta independiente mano./ Por cabeza los nueve decenviros/ Me siguen, obedecen, y respetan. (...)/ ¡Oh, Júpiter! Que en tantas ocasiones/ El poder del amor reconociste;/ Pues te imito, o te excedo en lo que adoro,/ Hazme igual a lo menos en el triunfo/ (...) ¿De qué la potestad suprema sirve,/ Cuando hay quien la desprecie, o la resista? ¿No aspiro a dominar sin competencia/ Aun a los que hoy por grandes se reputan?/¿Aun en los que hoy se yerguen y conmigo/Conciben igualdad, por sólo el nombre,/ Que les prestó mi arbitrio en el empleo?²⁵⁹

El Apio alfieriano, por su parte, una vez aclarada su intención para con la doncella, marca el camino a seguir frente a sus oponentes. Primero es necesario el sometimiento del pueblo, apoyándose para ello en la nobleza, después la destrucción de ésta, una vez que ya no le sirva como instrumento. No ha y devaneos, sino un esquema metódico y despiadado para conseguir sus objetivos:

Ma il popol può...Che temo? Delle leggi/ La plebe stolta, oltre ogni creder, trema:/ S'io delle leggi all'ombra a tanto crebbi,/ Anch'oggi schermo elle mi fieno; io posso,/ E so crearle, struggerle, spiegarle. (...) Più lieve erami assai/ Conquider voi feri patrizi, (...) hovvi stromenti/ Fatti all'eccidio popolar per ora: /Spegnervi poscia, il dì verrà ; poca opra/ A chi v' ha oppressi, ed avviliti, e compri.²⁶⁰

²⁵⁸ ALFIERI, V., *Virginia*. Tragedia. En *Opere...*, Atto II, scena I, [¿Apio qué haces? De amor tú enfermo? ... ¿A la alta aspiración innoble por reinar, deseo unes por damisela plebeya? ... Sí; ya que ella osa no rendirse a mis ruegos, a la fuerza atraerla a mi voluntad, derecho por mi reino me será].

²⁵⁹ Agustín de MONTIANO y LUYANDO, *Ibidem*.

²⁶⁰ ALFIERI, V., *Ibidem* [Pero el pueblo... ¿qué temo? Por las leyes la plebe conducida, más allá de todo pensar, tiembla: si yo de las leyes a la sombra tanto crecí, también hoy amparo ellas para mí serán; yo puedo, y sé, crearlas, destruirlas, desarrollarlas. (...) Bastante más fácil me era destruirlas a vosotros, (...) os he hecho instrumentos para la aniquilación del pueblo, por ahora. Para destruirlas después, el día llegará; poca obra a quien os ha oprimido y humillado, y os compre].

Después de la superación de sus enemigos, el Apio alfieriano concluye que va a vencer incluso al último de sus impedimentos, un impedimento personal: su propio temor. Y lo vence porque su pasión amorosa prevalece sobre él: “(...) chi nato/ Si sente al regno, e regno vuole, o morte, /Temer non sa, nè sa cangiar sue voglie”.²⁶¹

Esta fortaleza de emociones, encarnación del *forte sentire*, pasa por encima de normas sociales y morales. La obra de Alfieri supera con ello el maniqueísmo neoclásico y se adelanta a su tiempo. Una comparación con el tirano de Montiano nos lleva a entender mejor la crítica que Martínez de la Rosa dirigía a su versión, frente a la del italiano.

Esta particularidad alcanzará sus mayores posibilidades al llegar al cuarto acto, durante el enfrentamiento con Virginio en la segunda escena, primero, y el enfrentamiento contra Virginia en la cuarta escena, después. Apio desarrolla las posibilidades de seducción de su fortaleza de carácter, consiguiendo una de las novedades de esta versión, la de que los protagonistas sucumban, temporalmente, a los poderes de atracción del malvado. Ante el padre, Apio recurre a acusar a Icilio, tratando de sembrar dudas sobre su honradez en él:

Ei sa, che Roma hai cara/ Quanto la figlia tua; quindi si mostra/ Sol di tua figlia il difensor, ma ride/ Poscia ei di te co’traditor suoi pari./ Sol si cela da te; ma a lor non teme./ Qual è, mostrarsi l’oppressor di Roma (vv. 80-85).²⁶²

Apio niega toda complicidad secreta con su cliente Marco, y termina proponiendo a su interlocutor la salvación de su hija a cambio de la muerte del tribuno. De esta manera, con una perversa estratagema retórica, hace depender la responsabilidad de la muerte de Virginia exclusivamente sobre la decisión del padre: “Or va; ti avanza/ A resolver brev’ora. È tua la figlia,/ Se d’Icilio non è: d’Icilio sposa,/

²⁶¹ *Ibidem* [(...) quien nacido se siente para reinar, y reinar desea o morir, temer no sabe, ni sabe cambiar su voluntad].

²⁶² ALFIERI, V., *Virginia*. Tragedia. En *Opere...*, Atto IV, scena I, [Él sabe que Roma te es cara, tanto como tu hija, por lo cual se muestra sólo de tu hija el defensor, pero se ríe después, el traidor, junto con sus compañeros. Sólo se oculta de ti, pero a ellos no teme mostrarse cual es: el opresor de Roma].

Far io non posso che con lui non pera”. (vv. 143 y ss.)²⁶³. Esto conduce a Virginio a una gran indecisión, de la que no saldrá hasta la escena primera del siguiente acto.

6.4.4 Virginio.

El anciano prudente y moderado es alabado en su condición de padre y romano por el autor: “mi pare padre e romano”.²⁶⁴ Alfieri sucumbe a la solemnidad, característicamente romana, de este personaje, pero en su sentido más moralista y conservador. Es de considerar el hecho de que, en la segunda escena del acto segundo, cuando Virginia y Numitoria son asaltadas por Marco, éste no mostrará el menor escrúpulo en verter sobre las mujeres las más infamantes injurias, pero no consigue vencer el respeto reverencial que Virginio le suscita, por su condición de héroe de guerra.

A su llegada desde el monte Álgido, y su encuentro con Icilio, se produce el certamen entre las caracterologías y motivaciones de los dos principales protagonistas.

Virginio trata de convencer a su futuro yerno de la conveniencia de buscar la salvación de la doncella sin poner en peligro la de Roma: “Tremo, che tu non scelga infra i partiti/ Per più certo il più fero. Ah! se ad un tempo/ Salvar la figlia, e non turbar la pace/ Della patria si può...” (vv. 78-81)²⁶⁵

La contestación de Icilio, ya citada, sobre que la dignidad de los hijos de Roma está por encima de sus vidas, es rechazada por la prudencia del anciano. El amor de Virginio por la seguridad de la patria pone sus esperanzas en Icilio, cuya vida quiere preservar, entendiendo que, si es el único que puede defender la República, su vida es más importante que la suya propia. Rechaza por ahora el ímpetu autodestructivo de su

²⁶³ *Ibidem* [Ahora ve; te queda poco tiempo para pensar. Es tu hija, si no es de Icilio: pero si de Icilio es esposa, hacer yo no puedo que con él no perezca].

²⁶⁴ Vittorio ALFIERI, “Parere dell’autore...”, pág. 223 [Me parece padre y romano].

²⁶⁵ Vittorio ALFIERI, Virginia. Tragedia. En Opere..., Atto III, scena II, [Temo que tú elijas, entre los partidos, en lugar del más seguro, el más fiero. ¡Ah! si a un tiempo salvar la hija, y no turbar la paz de la patria se pudiera...].

yerno: “dove/Ne sia forza morire, io 1 deggio; io 1 voglio:/ Non tu così; se muori, vendicarne/ Chi resta allor? Chi salva Roma?” (vv. 110- 114)²⁶⁶

Esta moderación se mantiene también a lo largo del enfrentamiento con Apio en el acto cuarto, llegando a convertirse en cierto grado, en debilidad, ya que, si bien los poderes de seducción son verosímiles y ajustados al carácter del tirano, no es menos cierto que, si tienen efecto, es gracias a la pasividad de su interlocutor. Virginio reconoce que existen voces de sedición que le sitúan a él como caudillo, pero proclama que no va a usar de las armas, por una cuestión personal, ya que sería devolver a Roma al desorden y al infortunio:

Invan mi ascolto/ Suonar dintorno minacciose voci/ Di plebe a favor mio: so, che possanza/ È molta in te; che a viva forza urtarla/ Fia dubbia impresa; e che in più rie sventure/ Precipitar Roma poss'io, né trarti/ Forse di man la figlia (vv. 41 y ss.)²⁶⁷

Esta actitud cambiará evidentemente en el clímax final, cuando se decida a acabar por fin con la vida de su hija. De hecho, es absolutamente coherente consigo mismo, pues él había manifestado que Icilio debía vivir para salvar a la República. Una vez que éste ha muerto, toma entonces la determinación final de matar a su hija. La dignidad de la doncella está por encima de la vida, manifestando Virginio que no es posible dejarla en poder del tirano porque para ella ha preparado algo peor que la muerte: “Romani, deh! benché innocente io sia,/ Me con Icilio, e con mill'altri, a morte/ Trar lasciate: ma sola oggi si salvi/ L'onorata donzella; a lei sovrasta/ Peggio che morte assai” (vv. 170 y ss.)²⁶⁸

7. VALORACIÓN ESTÉTICA. CONCLUSIONES.

La creación de obras surgidas de reglas clásicas, pertenecientes a otras épocas, presentan resultados diversos. Tienen resultados en la esfera formal y en la esfera

²⁶⁶ *Ibidem* [Cuando sea forzoso morir, yo lo estimo, yo lo deseo: pero no tú, porque si mueres ¿quién queda entonces para vengarme?¿quién salva a Roma?].

²⁶⁷ *Ibidem*, Atto IV, scena II [En vano oigo sonar entorno a mí voces amenazantes de la plebe a mi favor: sé que hay mucho poder en ti, que destruirlo mediante la fuerza es dudosa empresa, y que puedo en más penosas desventuras precipitar a Roma, sin conseguir sustraer a mi hija de tus manos].

²⁶⁸ *Ibidem*, Atto V, scena IV [Romanos, ¡ay! Aunque inocente yo sea, dejad que, con Icilio y con otros mil, sea yo arrastrado a la muerte, con tal de que sólo se salve hoy la honorable doncella; la suerte que le espera es peor con mucho que la muerte].

temática. El intento constante de construir el presente a partir de moldes del mundo antiguo ha traído consigo la eterna repetición del complejo de la edad de oro perdida. La lectura de nuestras obras nos enseña, no obstante, cómo ese complejo opera en nosotros de un modo diferente de acuerdo a nuestra subjetividad. Crecemos de acuerdo a unos esquemas educacionales y contextuales, y cobramos luego consciencia de nuestro carácter accidental, volviendo la mirada hacia un modelo ideal con el que compararnos y definirnos, sin comprender que los parámetros de comparación han sido una creación individual y subjetiva.

El relativo desconocimiento de las obras estudiadas actualmente en España nos lleva a entender que han cambiado los códigos de conducta y los valores representados en ellas. El sentido de virtud aristocrática tomó un valor moral en la Ilustración, diferente al que mantenía durante el surgimiento de la tragedia clásica. Ese ideal de virtud se derrumbó durante las contradicciones surgidas durante la Revolución, cuando la clase aristocrática sacaría a relucir su verdadero y espantoso rostro. De la misma manera, tampoco el tercer estado mantuvo la altura moral que se quiso requerir de él, y se abrió a una era comercial y mercantilista que poco tendría de ideal.

Los valores de la honra y la castidad, en torno a los cuales gira el episodio de Virginia, tampoco convergerán con la sociedad burguesa que empieza a conformarse. Un estudio de género actual podría fácilmente catalogar esta obra como representante de una moralidad patriarcal y opresiva hacia la mujer, no obstante, pensamos que ello pasaría por alto códigos antiguos de belleza, que no necesariamente han de ir de la mano de la moralidad, y ni mucho menos, de la moralidad moderna. Sería necesario un estudio más detallado de las contestaciones que en su época suscitarían la visión en escena de una cruencia premeditadamente exagerada, como en el caso de la doncella alfieriana. No obstante, debemos, a mi juicio, comprender siempre las particularidades contextuales de los autores estudiados, no sólo racionalmente, sino también emocionalmente, para llegar a experimentar, aunque sea por un momento, las vivencias y los mensajes que sus obras quisieron transmitir en su propia época, y en este sentido, pensamos que los ejemplos presentes son inmejorables.

Desde el punto de vista formal, ambas piezas responden a un razonamiento concienzudo de las posibilidades dramáticas de su modelo. Hemos visto bajo qué

arquitectura dispusieron los elementos, manteniendo la verosimilitud y la necesaria interrelación de los mismos, ambos con sus propias matizaciones. Alfieri luchó contra estas normas, pero su actividad revela un firme seguimiento a ellas, incluso en un mejor sentido, porque lo hace, críticamente, sólo cuando dichas normas responden a una necesaria racionalidad.

Mantuvieron la tragedia en su órbita puramente aristocrática, y dieron un sentido genuino y personal al concepto de aristócrata, en su sentido etimológico, pues *áristos* no significa más que “el mejor”, por lo que dotaron a sus héroes de cuales valores consideraron, a título personal, los mejores. Respetaron las unidades. Incluso cuando Alfieri rompe la de tiempo, lo hace por una buena razón: para añadir un nuevo acto que explora las posibilidades de su personaje principal, el tirano.

La caída del protagonista no es ocasionada por la *hamartía*, pero ésta se halla presente en una nueva modalidad, bajo la forma de un error de juicio cometido por el malvado, en el caso de Montiano. En el de Alfieri, además, su particular personalidad convierte este error en un nuevo valor, al que él denominó *forte sentire*, el cual eleva una emoción, con independencia de su categoría moral, a un nivel titánico, más allá del bien y del mal.

Comprendiendo las normas, pues, desde las cuales la tradición se ha desarrollado, y de la que han bebido todos los grandes artistas de la historia, nos hace entender mejor el valor de cada una de las personalidades y de sus originales aportaciones. Una mirada retrospectiva, como meros lectores modernos, nos llevaría a una anulación de las mismas, y probablemente a un nuevo olvido, como ha sido lo ocurrido respecto a nuestros dos autores, hasta el día de hoy.

Será necesario retomar de nuevo una reflexión racional, y no por ello, dogmática, para comprender, otra vez, los fundamentos sobre los que descansa nuestra estructura estética actual, para entender y juzgar mejor ésta, y para valorar y enfocar también aquella. Ello pudiera ser objeto de futuras investigaciones, que continúen y completen el camino humildemente emprendido por ésta.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

8.1. Fuentes primarias

ALFIERI, V. *Scritti politici e morali*, a cura di P.Cazzani, Casa d'Alfieri, Asti, 1951, vol. I, *Della tirannide; Del principe e delle lettere; La virtù sconosciuta*.

ALFIERI, V., *Opere di Vittorio Alfieri ristampate nel primo centenario della sua morte*, vol. IV, *Gli epigrammi, Le Satire, Il Misogallo*, ditta G.B. Paravia e comp., Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli, 1903.

ALFIERI, V., *Opere*, Introduzione e scelta di Mario Fubini, Testo e Commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, Tomo I.

ALFIERI, V., *Tragedie colle lettere di Calsabigi, di Cesarotti e le riposte dell'autore*, Publicate per cura di Giuseppe Zirardini, Parigi, 1847.

ALFIERI, V., *Tragedie*, Presso Gaetano Schiepatti, Milano, 1829, vol. 1

ALFIERI, V., *Tragedie di Vittorio Alfieri a cura di Gianna Zuradelli*, Collezione fondata de Ferdinando Neri, diretta da Mario Fubini, Volume Primo, 1973.

ARISTÓTELES, *Poética*, Prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2002.

BOILEAU, N., *Oeuvres de Boileau avec un choix de notes des Meilleurs commentateurs et précédées d'une notice par m. Amar*, Paris, 1856.

HALICARNASO, D. *Historia antigua de Roma* (libros X-XX), Traducción y notas de Elvira Jiménez y Ester Sánchez, Gredos, Madrid, 1988.

HALICARNASSUS, D, *Roman Antiquities*, Loeb Classical Library, 7 volumes, Greek texts and facing English translation, Harvard University Press, 1937.

HERÓDOTO, *Los nueve libros de la historia*, Introducción de Víctor de Lama de la Cruz, Traducción de Bartolomé Pou, Biblioteca Edaf, Madrid, 1989.

HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Edición bilingüe de Horacio Silvestre, Cátedra, Madrid, 2007.

LIVIO, T. *Los orígenes de Roma*, Ed. de Maurilio Pérez Gonzalez, Akal/Clásica, Madrid, 2000.

LIVIUS, T. *Ab urbe condita*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Robert Seymour Conway, Charles Flamstead Walters, 1914.

LUZÁN, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Edición digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/> [Consulta: martes, 14 de enero de 2014]

MAQUIAVELO, *El Príncipe*, Traducción de Antonio Zozaya, Biblioteca económica filosófica, 1893, Madrid.

MONTIANO y LUYANDO, A., *Discurso sobre las tragedias españolas*, Segunda impresión por Joseph de Orga, 1750, Madrid.

MURATORI, Ludovico Antonio, *La filosofía moral, declarada y propuesta a la juventud*, Traducida del toscano por Antonio Moreno Morales, 1787, Madrid.

PLINIO, *Cartas*, Texto y comentario por Vicente Blanco García, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1950.

SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea de un príncipe político cristiano*, Edición digital a partir de Empresas políticas, tomos I - II, Madrid, Editora Nacional, 1976. [En línea] <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361730984581617487891/index.htm> [Consulta: viernes, 18 de abril de 2014]

SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, volume 1-3. Seneca. Richard M. Gummere. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1917-1925.

SUETONIO, *Vida de los Doce Césares*, Edición de Vicente Picón, Cátedra, 2000, Madrid.

8.2. Fuentes secundarias

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La España del absolutismo ilustrado*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2005.

ASOR ROSA, A., *Storia europea della letteratura italiana*, Ed. Einaudi, 2009, Torino, Volume II. “Dalla decadenza al Risorgimento”,

BARBOLANI, C., *Su vida, escrita por él mismo de V. Alfieri, en la traducción de Pedro Pedraza y Páez (1921)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012 [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/su-vida-escrita-por-el-mismo-de-v-alfieri-en-la-traduccion-de-pedro-pedraza-y-paez-1921/> [Consulta: martes, 28 de enero de 2014]

BERBEL RODRÍGUEZ, José, J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

CALOSSO, U., *L'anarchia di Vittorio Alfieri: discorso critico sulla tragedia alfieriana*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1949.

CAMACHO, José M., “Verdad y verosimilitud en la poética: Paz y Aristóteles”, *Tópicos*, nº 23, año 2002, pp. 29-47, Universidad Panamericana, México [En línea] http://topicos.up.edu.mx/topicos/wp-content/uploads/2012/12/TOP23_camacho_aristotle-paz_truth.pdf [Consulta: sábado, 19 de enero de 2014]

CORTINES, J., “Popea: génesis de una coronación”, en *L'incoronazione di Poppea*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, pp. 21-31. 1999.

CORTINES, J., “Busenello, Popea y Lope”, en *Nuevas Separatas de literatura, arte y música*, 2012.

CRESCIMBENI, Giovanni Mario, *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia*, 1712.

DIXON, S.M., *Between the real and the ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*, University of Delaware Press, Newark, 2006.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, R., *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764)*, Editora provincial Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1989, Valladolid.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, “El melodrama en los tratadistas italianos del siglo XVIII”. En *Cuadernos de filología italiana*, Nº. 5, 1998, pp. 147-174.

FROLDI, Rinaldo, *Ludovico Antonio Muratori nella cultura spagnola*, Edición digital a partir de Separata de *Italia e Spagna nella cultura del'700* : Convegno Internazionele ..., Roma 3-5 diciembre 1990, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 19-32., Publicación de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Alicante. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ludovico-antonio-muratori-nella-cultura-spagnola-0/> [Consulta: sábado, 25 de enero de 2014]

FUBINI, M., *Vittorio Alfieri, il pensiero, la tragedia*, GC Sansoni, Firenze, 1953.

GONZÁLEZ MAESTRO, J., *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*, Editorial Verbum, Madrid, 2013.

HAVERFIELD, F. J., “The name Augustus”, *Journal of Roman Studies*, Society for the Promotion of Roman Studies, London, Vol. 5, 1915, pp. 249-250.

HELLER, W., “Tacitus Incognito: Opera as History in *L'incoronazione di Poppea*”, En *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 1 (Spring, 1999), pp. 39-96 [En línea] <http://www.jstor.org/stable/832024> [Consulta: jueves, 22 de mayo de 2014]

HERMAN, Jan; KREMER, Nathalie; VANACKER, Beatrijs, *Les Lumières en toutes lettres: Cours de littérature française du XVIII siècle*, Leuven, Acco, 2009.

KERSON, L. Arnold, “*L'art poétique de Boileau en España*”, Centro Virtual Cervantes, Actas XI. AIH, 1992, Trinity College, Hartford [En línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_020.pdf [Consulta: martes, 18 de enero de 2014]

KOVALIOV, S., I., *Historia de Roma*, Nueva edición revisada y ampliada por Domingo Plácido, Akal/Textos, Madrid, 1992. Edición original: Universidad de Leningrado, 1948.

MAESTRO, J.,G., *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*, Editorial Verbum, Madrid, 2013.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa, *Materiales didácticos para el estudio de la literatura y cultura italiana*, Vol IV, Universidad Complutense de Madrid [En línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/arcadia-revoluc-industrial.pdf> [Consulta: martes, 14 de enero de 2014]

MARTÍNEZ DE LA ROSA, D., F., *Obras literarias*, Imprenta de Samuel Bagster, Londres, 1838., Tomo II.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII*, Edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Alicante, [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/> [Consulta: jueves, 05 de enero de 2014] Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940

MITCHELL CHARLES, Ch., *Alfieri, his life, adventures, and works*, A. Sketch, London, 1856,

MORONI, Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1852.

NICASTRO, G. *Vittorio Alfieri*, Laterza, 1979.

OGILVIE, R. M., *A Commentary on Livy Books 1-5*, Clarendon Press, Oxford, 1970.

PERDICHIZZI, Vincenza, “Metastasio e Alfieri: Note per un confronto”, Université de Lille [En línea] <http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/IMG/pdf/MetastasioeAlfieri.pdf> [Consulta: viernes, 31 de enero de 2014].

PLAZA, E., “Consideraciones históricas y políticas sobre la tiranía escritas a la luz de Della Tirannide de Vittorio Alfieri (1749-1803)”, en *Analítica Premium*, Universidad

Central de Venezuela, Caracas, 2005. [En línea].

<http://www.analitica.com/premium/pdf/9328526.pdf> [Consulta: sábado, 26 de mayo de 2014].

ROSAND, E., "Seneca and the Interpretation of L'Incoronazione di Poppea", pág. 34. En *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, No. 1 (Spring, 1985), pp. 34-71, University of California Press [En línea] <http://www.jstor.org/stable/831549> [Consulta: jueves, 22 de mayo de 2014].

SALA-VALLDAURA, J. M., *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.

SYME, R., *Roman Revolution*, Oxford University Press, Oxford, 1939.