

LAS TRAGEDIAS DE LUPERCIO LEONARDO: EL TEATRO DESDE CERCA

Luigi GIULIANI*

RESUMEN.— Este artículo presenta los datos fundamentales sobre las dos tragedias que nos han llegado de Lupercio Leonardo de Argensola, a la luz de su reciente edición crítica. Así, se consideran someramente sus fuentes, su estructura y significado para colocarlas en el cruce de dos tradiciones literarias y teatrales: la tragedia italiana de derivación giraldiana y la praxis escénica incipiente del teatro español de corral. Se analiza especialmente el carácter primerizo de la *Alejandra* y la más conseguida *Isabela*, fuertemente influida por Tasso. Finalmente, se subraya cómo la centralidad de la *elocutio* en la escritura trágica de Argensola produjo dos textos interesantes desde el punto de vista poético, pero destinados —como las demás tragedias “filipinas”— a no tener una larga vida en las tablas.

ABSTRACT.— This article presents basic data about the two tragedies by Lupercio Leonardo de Argensola that have reached us, in the light of their recent critical edition. Their sources, structure and meaning are superficially considered, to place them at the junction between two literary and theatrical traditions: the Giraldian-derived Italian tragedy and incipient scenic praxis of Spanish courtyard theatre. The inexperienced character of *Alejandra* is analysed, as well as the more successful *Isabela*, strongly influenced by Tassus. Finally, it emphasises how the centrality of *elocutio* in the tragic writings of Argensola produced two interesting texts from the poetic viewpoint, which were destined —like all the other “Philippine” tragedies— to not last for a long time on the stage.

* Universidad de Extremadura.

“Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destes reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?”. “Sin duda que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*”. “Por esas digo, y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo”.

Este diálogo, contenido en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, es el primer testimonio que poseemos de la existencia de las *Tragedias* de Lupercio Leonardo de Argensola. En él, Cervantes —en 1605, con cincuenta y ocho años de edad— volvía con el recuerdo a la década de 1580 para alabar —como haría más tarde en el prólogo de sus *Ocho comedias y entremeses*— el incipiente teatro español en que él entonces había querido representar un papel de protagonista.

Y con este diálogo empieza también la historia contradictoria y algo misteriosa de unos textos poco visibles, que circularon durante dos siglos únicamente en manuscritos y que se han publicado solo tres veces: una en el XVIII (en 1772, por López de Sedano),¹ otra en el XIX (en 1889, por el conde de la Viñaza),² y otra 120 años después, en el siglo XXI, en la edición crítica publicada en 2009 en la colección “Larumbe”.³

De las tres tragedias mencionadas por Cervantes solo dos nos han llegado: la *Alejandra* y la *Isabela*, mientras que de la *Filis* nada sabemos. Para los críticos del XVIII, que consideraban perdidas las tragedias, la cita cervantina demostraba que en sus orígenes el teatro español había conocido la perfección de la escritura trágica, perfección que se corrompería —según ellos— en el período barroco de la comedia nueva

¹ Juan José LÓPEZ DE SEDANO (ed.), *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, vol. VI.

² Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, Madrid, M. Tello, 1889, vol. I.

³ Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, ed. de Luigi Giuliani, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Textos Aragoneses”, 63), 2009. Para más detalles sobre las cuestiones que trato en este artículo, remito a mi estudio introductorio de la citada edición.

de Lope y Calderón.⁴ No solo: las ya míticas *Isabela*, *Filis* y *Alejandra*, perdidas y perfectas, eran también anónimas: de hecho, en la mencionada cita del *Quijote* Cervantes consigna los títulos de las tragedias, pero no el nombre de su autor.

La situación dio un vuelco en 1772, cuando López de Sedano encontró y publicó dos manuscritos que contenían la *Alejandra* y la *Isabela* —atribuidas a Lupercio Leonardo de Argensola—. Sin embargo, aunque Cervantes había sostenido que las tragedias de Lupercio “guardaban los preceptos del arte”, la *Alejandra* y la *Isabela* no gustaron a la crítica neoclásica dieciochesca: ¿cómo pudo el gran Cervantes equivocarse tanto?, y ¿cómo pudo el gran Lupercio escribir tragedias tan descabelladas?⁵

Veamos, pues, de cerca, la *Alejandra* y la *Isabela*, dos piezas fundamentales para entender el desarrollo de la dramaturgia que precedió a la fórmula de la comedia nueva lopesca, dos de las mejores muestras de la floración de textos trágicos españoles de la década de 1580. Presentaré cada una de ellas para luego pasar a unas consideraciones generales sobre la producción trágica de Argensola.

Lupercio Leonardo debía de tener alrededor de veinte años cuando escribió la *Alejandra*. El entonces joven Argensola compuso esta fábula trágica en cuatro jornadas, ambientada en un pseudohistórico Egipto helenístico, una tragedia que posee una trama un tanto enrevesada.

En la ciudad de Menfis, el tirano Acoreo ha usurpado el trono. Su mujer, Alejandra, corteja a Lupercio, general del ejército del Reino, quien rechaza sus propuestas amorosas por estar secretamente enamorado de Sila, hija de Acoreo. Mientras tanto el joven Orodante, heredero legítimo del trono, prepara una conjura junto con otros cortesanos para derrocar al tirano: hacen creer al rey Acoreo que la reina Alejandra lo traiciona con Lupercio, para poder eliminar de esta manera al fiel general. En efecto, Acoreo cae en el engaño y hace ejecutar a los supuestos amantes. Los conjurados toman ahora el mando de las tropas, asaltan el palacio real y matan al tirano. Orodante —el heredero legítimo— recupera su trono y pretende casarse con Sila, la princesa amada por el ya difunto Lupercio. Esta rechaza al pretendiente, lo asesina y posteriormente se suicida.

⁴ Agustín MONTIANO Y LUYANDO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1750.

⁵ “Lo stile è certamente fluido e armonioso, ma il piano, i caratteri, l’economia, ogni altra cosa insomma abbonda di gran difetti, e non meritavano punto gli esagerati encomj di Cervantes”. Paolo NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, Nápoles, Stamperia Simoniana, 1777, p. 267.

La trama, pues, está construida sobre dos acciones: una gira alrededor del intento de adulterio de la reina Alejandra con Lupercio; la otra consiste en la conjura de Orodante para recuperar el trono. El punto de unión de las dos acciones está en la figura del tirano Acoreo, el usurpador cegado por el poder que se deja engañar por sus cortesanos y llega a asesinar al inocente Lupercio y a la malintencionada Alejandra antes de sucumbir y morir él mismo a manos de los conjurados.

Estas dos acciones están en gran parte calcadas de las tramas de dos tragedias italianas: la *Orbecche* de Giovan Battista Giraldi Cintio, de 1543, y la *Marianna* de Ludovico Dolce, de 1565.⁶ La primera, la *Orbecche*, es sin duda la más importante tragedia europea de la primera mitad del siglo XVI, y constituyó el modelo de la llamada *tragedia de venganza*: un rey usurpador es derribado por el heredero que quiere vengar la muerte de su padre; al final los dos —el tirano y el vengador— mueren. Es la tradición que en Inglaterra llevaría a *The Spanish tragedy* de Thomas Kyd, al *Ur-Hamlet* y luego al *Hamlet* de Shakespeare, al anónimo *The revenger's tragedy* y a otras obras del género. En cambio, la segunda, la *Marianna* de Dolce, que dramatiza la historia del rey Herodes, su mujer, Mariana, y el general Soemo, proporciona a Argensola el modelo para la trama del supuesto engaño de Alejandra con Lupercio. También la *Marianna* de Dolce tendría una progenie de textos importantes en el ámbito europeo desde Fenton a Hebbel y Voltaire.

Pero en el caso de la *Alejandra* Argensola no se limita a calcar las tramas de las dos tragedias italianas, sino que a menudo practica una imitación de los *verba* de sus modelos. Así, las citas literales o adaptadas de los textos de Giraldi y Dolce salpican la tragedia del aragonés, y se alternan con recuerdos directos de lecturas de pasajes de Séneca y también de otros textos clásicos no dramáticos: la lista de las *auctoritates* citadas comprende a Virgilio, Ovidio, Lucano, Horacio, Tibulo, Propercio. Junto a estas citas es fácil rastrear decenas de sentencias —los *loci communes* que constituyen los cimientos ideológicos de la escritura trágica clásica— que se remontan al Séneca de las *Epístolas*, y en general a la tradición estoica reflejada en las *flores sententiarum* medievales y renacentistas. Estamos, pues, ante una obra que por muchos aspectos quiere revelar su adhesión a los modelos italianos y clásicos, en un ejercicio de escritura trágica generalmente bien llevado y acorde con un principio general. Pero tam-

⁶ El primero en detectar las fuentes dramáticas que sirvieron de modelo a Argensola fue J. P. Wickersham CRAWFORD, en “Notes on the tragedies of Lupercio Leonardo de Argensola”, *Romanic Review*, v (1914), pp. 31-41.

co se puede dejar de percibir en la *Alejandra* —a pesar de sus buenos resultados en muchas páginas— cierto sabor a ejercicio escolar, un intento bastante conseguido de probar la pluma por parte de un joven con una formación clásica importante y conocedor de los prestigiosos textos teatrales italianos leídos y apreciados en toda Europa.⁷

Si la *Alejandra*, pues, constituye una primera experimentación de escritura dramática, la segunda obra de Argensola —la *Isabela*, que el autor compuso seguramente en 1581— resulta ser sin duda superior a su trágica hermana. En ella asistimos a una parcial corrección de rumbo en la investigación trágica de nuestro autor, que se caracteriza por una mayor autonomía de las fuentes trágicas italianas, por la búsqueda de lo patético a través del lirismo del lenguaje, por una mayor soltura en la construcción de la fábula y, sobre todo, por su articulación alrededor de un héroe cristiano.

La escena se sitúa en la Zaragoza musulmana, antes de la reconquista de la ciudad. Por algunas referencias internas del texto sabemos que la acción dramática tiene lugar entre la batalla de Alcoraz y la muerte de Pedro I, es decir, entre 1096 y 1104. Sin embargo, aunque el contexto histórico y geográfico es real, los personajes y los hechos son ficcionales. La acción principal gira en torno al rey moro Alobasen, que está enamorado de la bellísima cristiana Isabela, y por ello se muestra benévolo con los cristianos de la ciudad. Sin embargo, Isabela ama secretamente a un caballero de la corte llamado Muley, quien ya ha decidido convertirse al cristianismo y cambiar su nombre por el de Lupercio, precisamente para poder casarse con la muchacha. También Audalla, el viejo consejero del rey, ama secretamente a Isabela, y, para eliminar a su rival, Muley/Lupercio, revela a Alboacén los amores del joven moro y la cristiana. El rey jura vengarse de Muley: ordena la expulsión de todos los cristianos de la ciudad y hace saber a Isabela que dejará de aplicar la orden de destierro si acepta sus pretensiones amorosas. Los cristianos, entre los que se incluyen los padres de Isabela, ruegan a la muchacha que acceda a sus deseos. Isabela se dirige a la corte para intentar convencer al rey y descubre que este ya ha decidido la condena a muerte de ella y de Muley/Lupercio. Isabela es entregada al viejo consejero Audalla para que la lleve a la cárcel, pero este le promete liberarla si ella acepta ser su amante. Isabela no cede y Audalla, despechado, le enseña los restos de unos parientes suyos que el tirano había mandado matar. Isabela

⁷ Para una valoración general de esta tragedia, véase Rinaldo FROLDI, “La *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola”, en Christophe COUDERC y Benoît PELLISTRANDI (eds.): “*Por discreto y por amigo*”: *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez (“Collection de la Casa de Velázquez”, 88), 2005, pp. 253-260.

y Muley/Lupercio son ejecutados en la hoguera. Atados a un palo, espalda contra espalda, el recién convertido y la incorruptible y bella cristiana mueren como mártires: él, desmayado y quemado por las llamas; ella, por una flecha lanzada por un renegado que le entra por la boca mientras está invocando el nombre de Jesús.

Pero también en este caso —como en la *Alejandra*— hay una trama secundaria. La princesa Sila, hija del rey Alboacén, ama secretamente a Muley/Lupercio, y a su vez es amada por Adulce, el anterior rey moro de la ciudad, ahora exiliado en Valencia. Cuando Sila se entera de que han apresado a Muley, pide a Adulce que acuda a Zaragoza con un ejército para asaltar la cárcel y liberarlo. Adulce acepta en un primer momento salvar a su rival en el amor, pero posteriormente renuncia a ello y se suicida por el remordimiento. Asimismo, Sila, cuando recibe la noticia de las muertes de Muley y de Adulce, se suicida ahogándose en un lago.

Como se ve, también en la *Isabela* tenemos una trama con dos acciones: la primera nace del triángulo amoroso entre el rey Alboacén, Isabela y Muley/Lupercio, con la interferencia del lujurioso viejo Audalla, que tiene consecuencias políticas y religiosas sobre los cristianos de la ciudad, mientras que la segunda acción está constituida por el juego de amores, correspondidos y no, entre Isabela, Muley, Sila y Adulce. Existe evidentemente cierto parecido entre la articulación de la trama de las dos tragedias de Lupercio, pero en el caso de la *Isabela*, además de seguir los conocidos modelos trágicos italianos y latinos, la historia dramatizada por Argensola se inspira en una fuente no dramática: es el episodio de Olindo y Sofronia del segundo canto de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, poema narrativo que se publicó a principios de 1581. En él se narra que el rey de Jerusalén, Aladino, coloca una estatua de la Virgen en una mezquita y los cristianos de la ciudad la roban por la noche. Dado que es imposible encontrar al ladrón, Aladino ordena la ejecución masiva de todos los cristianos. Entonces se presenta al rey la joven y bella Sofronia, quien se autodenuncia para salvar a sus correligionarios. Aladino parece enamorarse de ella, pero, ante el rechazo de la cristiana, ordena que muera en la hoguera junto con su amante, Olindo. Los dos son atados espalda contra espalda, aunque al final se salvan por la intervención de la mujer-guerrero Clorinda.

La elección del episodio tassiano es crucial para comprender el sentido profundo de esta segunda escritura trágica argensoliana. En primer lugar, la ambientación histórica de la obra —ni demasiado alejada, ni demasiado cercana en el tiempo— sigue los planteamientos cronotópicos del ferrarés en la *Gerusalemme* (y nótese que la

acción de la *Isabela* es prácticamente contemporánea a la de la primera cruzada cantada en el poema italiano), y en el contexto “real” de la Zaragoza mora anterior a la Reconquista se mueven personajes ficcionales dentro de los límites de lo verosímil.

En segundo lugar, en la estela del poema tassiano la *Isabela* se presenta como un raro caso de tragedia cristiana, comparable en esto sobre todo con la producción de los tragediógrafos franceses protestantes y católicos de la época. La elección de la temática religiosa repercute en distintos niveles de la escritura de Argensola: le permite seguir con el dualismo giraldiano de los personajes (que ya había ensayado en la *Alejandra*), marcando la división entre víctimas y verdugos y desarrollándola aún más en una dimensión moral y didáctica que acentúa el carácter de tragedia *morata* de la obra, y amplía el repertorio de sus fuentes a la literatura hagiográfica, en especial la de los mártires, con el *Peristephanon* de Prudencio en primer plano.

En tercer lugar, el patetismo de la *Gerusalemme* se eleva a modelo expresivo que le permite superar la rigidez del lenguaje trágico de la *Alejandra*, con resultados interesantísimos tanto en el plano de la elocución (en particular, en la construcción de numerosos símiles de inspiración tassiana o incluso ariostesca y en la plasmación de monólogos intensos en su lirismo) como en la construcción del personaje de la protagonista, que es uno de los mayores aciertos de la tragedia. Para ello Argensola cruza los rasgos de varias figuras femeninas: Sofronia, la heroína tassiana serena y valiente, dotada de una irresistible sensualidad involuntaria y al mismo tiempo de un fuerte sentimiento religioso y de una ética casi ascética; Orbecche, la víctima inocente prisionera de las convenciones sociales (el vínculo de sangre) que la entregan a las manos de sus verdugos; Dido, evocada en varios pasajes de la tragedia y hasta en el nombre de la protagonista (*Isabel* es el anagrama casi perfecto de *Elisa*, el otro nombre de la reina cartaginense); Judit, que se ofrece a Alboacén/Holofernes para salvar a su pueblo y permite equiparar la situación de opresión del pueblo judío con la de los cristianos bajo la dominación árabe.

Si, como se ha observado,⁸ los mecanismos dramáticos de los modelos senecistas italianos responden bien a un esquema causal culpa-castigo, bien a un proceso de sublimación de la virtud oprimida por el poder, entonces habrá que notar que en su conjunto la *Alejandra* y la *Isabela* parecen agotar la casuística de lo “tragediable” en el *Cinquecento* y dan la impresión de pertenecer a un único proyecto dramático,

⁸ Marco ARIANI, “Introduzione”, en *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, Turín, Einaudi, 1977, t. I, p. XIV.

coherente en su diseño, lúcido en su intención, con una voluntad de experimentar a partir de la tradición literaria, de la praxis escénica y de la reflexión teórica. A esta luz habrá que leer las declaraciones programáticas de los marcos metateatrales (prólogos y epílogos) de las dos tragedias, donde —una vez más, a través de la imitación de pasajes análogos de la *Orbecche* y la *Marianna*— Argensola ofrece una justificación a su quehacer dramaturgico: la definición del contenido del género trágico, su historia, su finalidad, su forma, en lo que respecta tanto a las formulaciones aristotélicas como a las “transgresiones” de la misma por parte del aragonés.⁹

Hasta aquí, en esta —necesariamente— somera descripción y análisis de la *Alejandra* y la *Isabela*, he hablado de fuentes, de elocución, de estructuras dramáticas, de tradiciones literarias, dando tal vez la impresión de que el discurso sobre el Argensola tragediógrafo tenga que inscribirse en un horizonte exclusivamente literario. En realidad, las dos piezas de Lupercio se compusieron para ser representadas teniendo en cuenta la dimensión espectacular de los textos y la praxis escénica española que en aquellos años se estaba desarrollando en corrales y casas de comedias en un contexto de teatro comercial de “público abierto”. Argensola intentó conciliar dicha práctica con la tradición giraldeana que presentaba en su escritura notables innovaciones técnicas que apuntaban a la espectacularidad propia del teatro italiano de “público cerrado”: la división en cinco actos y en escenas; la instauración de un prólogo separado, con reflexiones teóricas sobre la poética de la obra; la reducción y posterior eliminación del papel del coro; el aumento del número de los personajes en el escenario con respecto al teatro de Séneca; la creación de una “estética del horror” que pasaba por la ostentación de detalles macabros y sangrientos, etcétera.

Las experimentaciones trágicas de autores como Argensola o Virués,¹⁰ pues, debían confrontarse y adaptarse a un sistema de géneros y formas dramáticas ya establecidas que evolucionaban rápidamente en las tablas de los escenarios y que diferían

⁹ Entre dichas transgresiones no se encuentra la ruptura de la unidad de lugar, supuestamente afirmada en el prólogo de la *Alejandra*, según Sánchez Laílla, quien por otra parte resume bien los principales postulados teóricos que se extraen de los textos sobre teatro de Lupercio y Bartolomé. Luis SÁNCHEZ LAÍLLA, “Los Argensola y el drama. Apuntes de reflexión literaria”, *Alazet*, 11 (1999), p. 108.

¹⁰ Uso conscientemente el sintagma *experimentaciones trágicas* adhiriéndome a la visión de Frolidi sobre la naturaleza episódica de la floración trágica española entre los años de 1575 y 1585; para ello me remito a Rinaldo FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, 2ª ed., y “Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español”, en *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, Fráncfort, Vervuert, vol. 1, pp. 457-468.

de la tragedia italiana por su articulación dramática (en cuatro jornadas y en cuadros), su tendencia a hibridar los géneros heredados (que cristalizaría en la fórmula de “lo trágico y lo cómico mezclado” del *arte nuevo*), la debilitación de la unidad de acción dramática por medio de la multiplicación de las tramas secundarias, su aparente autonomía de las teorías dramáticas, su tendencia a sustituir la acción narrada por la representada, la importancia que se atribuye al movimiento escénico, la progresiva agilización de los diálogos y reducción de los monólogos, y la gran riqueza y flexibilidad de su versificación.

La *Alejandra* y la *Isabela* de Argensola, pues, se colocan en el cruce de dos tradiciones dramáticas: una, la trágica senequista, ya asentada en la historia literaria y difundida en textos impresos, a la que se podía acceder sobre todo a través de la lectura; la otra, la de la naciente comedia española, que se iba forjando a partir de distintas prácticas escénicas, de la que cualquiera podía disfrutar por el precio de la entrada en un día de función.

Así, los dos textos no solo insisten en el impacto de los elementos visuales de la estética del horror (cabezas cortadas, cuerpos despedazados, sangre) que deberán resaltarse en la puesta en escena, sino que incluyen escenas “infernales” con efectos especiales (como, en la *Alejandra*, en el surgimiento del fantasma de Tolomeo de su tumba) y, sobre todo, alternan los largos monólogos narrativos de derivación clásica (la *rhesis* de los mensajeros, la narración de la muerte de Isabela, etcétera) con la representación directa de acontecimientos, como en el caso del asalto al palacio real de Acoreo, muy del gusto espectacular de géneros como las comedias de cerco que tendrán éxito en la incipiente comedia nueva.

Al mismo tiempo ambas tragedias presentan, como hemos visto, tramas en las que se superponen varios conflictos dramáticos que dibujan acciones primarias y secundarias poco equilibradas. La necesidad de hacer casar las distintas líneas de la acción y sus respectivas estructuras tripartitas de planteamiento-nudo-desenlace con la partición en cuatro jornadas impuesta por la praxis teatral de aquellos años hace que el clímax de cada tragedia resulte mal administrado y que se produzcan repeticiones y escenas sueltas que debilitan la cohesión “aristotélica” de las tramas. Es el caso de los episodios relacionados con dos personajes femeninos secundarios, Sila en la *Alejandra* y Aja en la *Isabela*, personajes destinados a suicidarse en el escenario con el fin de culminar (de manera poco verosímil) el círculo trágico de las muertes en el escenario.

Tenemos dos pruebas ciertas de que por lo menos la *Isabela* se representó en los escenarios. En el prólogo de la tragedia Argensola menciona al autor de comedias Tomás de Salcedo cuando hace decir al personaje alegórico de la Fama:

pues publicando yo que recitaba
Salcedo, no comedias amorosas,
nocturnas asechanzas de mancebos,
y libres liviandades de mozuelas
—cosas que son acetas en el vulgo—,
sino que de coturnos adornado,
en lugar de las burlas, contaría
miserables tragedias y subcesos,
desengaños de vicios —cosa fuerte
y dura de tragar a quien los sigue—,
vosotros, por no ser amigos desto,
venís a ver los trágicos lamentos,

Según sabemos por documentos de archivo publicados, la compañía de Mateo Salcedo se encontraba en Zaragoza el 11 de octubre de 1581, cuando el autor de comedias vallisoletano contrató ante notario a algunos actores y los aceptó

en su compañía para representar comedias y traxedias y todo lo demás que tocara a su ejercicio y arte de representar y música de aquí al día de carnestulencias del año de 1583 inclusive.¹¹

No sabemos si cuando Argensola compuso la *Isabela* estaba pensando ya en la compañía de Salcedo para su representación (incluso podría tratarse de una obra escrita por encargo) o si el pasaje del prólogo que alude a él se añadió después de que el texto fuera comprado por su compañía. Lo cierto es que, por varias razones, esta parecía ser la ideal para representar obras como la *Isabela*. Mateo de Salcedo fue una figura singular y precursora en el mundo teatral español de la época anterior al asentamiento de las compañías reales en 1603.¹² En particular se mostró atento a las nuevas

¹¹ Ángel SAN VICENTE PINO, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Universidad de Zaragoza, 1972.

¹² Carmen SANZ AYÁN, “Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)”, en *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 257-285.

tendencias de la escena, y bien habría podido seguir con interés el intento de los aspirantes a tragediógrafos españoles que, como Argensola, buscaban un público para un género elevado. Nótese que en el documento citado Salcedo hace constar explícitamente que en su repertorio figuran “comedias y traxedias”. Además, este vallisoletano fue uno de los pioneros en la introducción de actrices en las compañías, intuyendo la sensación que estas podían causar en los escenarios. De ahí el probable interés de un jefe de compañía como Salcedo por conseguir textos que asignaran un papel estelar a las mujeres. Es el caso de la *Isabela*, que reserva para las actrices 948 de los 2565 versos de la tragedia, el 37% del texto, casi el doble que en la *Alejandra*. He aquí, tal vez, una posible clave de lectura para explicar la floración de textos trágicos de corte italiano en aquella primera etapa del teatro comercial español: la tragedia italiana, con sus protagonistas femeninas (piénsese en los títulos: *Sofonisba*, *Orbecche*, *Marianna*, *Rosmunda*, *Didone*, *Cleopatra*, *Adriana*...), ofrecía grandes posibilidades de lucimiento para las actrices, precisamente en un momento en que las mujeres en las tablas empezaban a ser un atractivo irresistible para el público. Y al parecer la fórmula funcionó durante un tiempo, si nos fijamos en los títulos de las tragedias españolas de aquellos años: *La gran Semíramis*, *La infelice Marcela*, *Elisa Dido*, *La cruel Casandra*, por citar solo las de Virués.

La segunda prueba de que la *Isabela* se representó la constituye el manuscrito 14 629 de la Biblioteca Nacional de España, un espléndido manuscrito “de autor de comedias” que contiene una refundición parcial del texto, con muchas intervenciones de los actores, y que lleva como título *La tragedia de Lupercio e Isabela*. El análisis de este manuscrito nos reserva muchas sorpresas, porque nos da indicaciones sobre cómo los cómicos intervenían cortando y modificando el texto de Argensola para adaptarlo a las circunstancias de la representación (por ejemplo, a la falta de un número suficiente de actores) o a los gustos del público. En particular, bajo las tijeras de los cómicos desaparecían o se recortaban los monólogos demasiado extensos, los pasajes descriptivos que no hacían progresar la acción, las referencias cultas al mundo de la mitología y los largos símiles de inspiración tassiana. Pero el caso de intervención más interesante se encuentra en el tercer acto de la tragedia, cuando en el texto de Argensola un criado narra cómo los padres de *Isabela* son masacrados por los soldados del tirano. En la adaptación esa narración es sustituida por una escena en la que se representa la matanza ante los ojos de los espectadores con varios moros que entran en el escenario y acuchillan a los cristianos. En el fondo, el teatro moderno, según indicaba Bradner, empezó cuando los hombres de teatro (actores y dramaturgos) entendieron

que el público prefería ver a los personajes actuar en lugar de oír cómo se lamentaban sobre lo que ya había sucedido.¹³

Precisamente el estudio de las intervenciones de los actores en el manuscrito 14 629 de la BNE junto con las consideraciones desarrolladas más arriba sobre los buenos resultados alcanzados por Argensola en la versificación de la *Isabela*, frente a su torpeza en la gestión de la articulación dramática de las dos piezas, nos conducen a unas reflexiones finales que tal vez puedan sugerir una clave que explique el sustancial fracaso de las “experimentaciones trágicas” de la época filipina. Lupercio Leonardo de Argensola fue el más joven de los tragediógrafos de su tiempo (compárese su edad con la de Juan de la Cueva, que nació en 1543, o la de Cervantes, nacido en 1547), una generación de hombres de letras que en su madurez quisieron entrar en ese sistema simbiótico de escritores, actores y empresarios en que se basaba el fenómeno del naciente teatro comercial español de aquellos años. Su aproximación a la escritura de textos dramáticos se produjo, como no podía ser de otra manera, a través de la composición del verso, del ejercicio constante de la imitación en una perspectiva que privilegiaba la atención hacia la *elocutio*. Podríamos decir que, como poeta —y qué poeta!—, Lupercio Leonardo mira el texto *desde cerca*, elabora sus tragedias privilegiando el *ornatus* y continuamente —en cuanto lectores— nos invita a acercarnos a sus versos, a leerlos con los ojos de quien busca y reconoce las fuentes a través de la tradición, en un juego basado en la ostentación de las numerosas citas engastadas en el texto, que como se ha dicho arriba y como se puede ver en los comentarios al texto de la edición crítica, alcanzan en más de un pasaje una densidad muy notable. Al fin y al cabo, como le había enseñado su maestro Palmireno, también Aristóteles —un Aristóteles ambiguo y mal interpretado—¹⁴ sostenía que la tragedia produce sus efectos solo en la lectura, y que la *opsis*, la representación, no es cosa que corresponda al poeta.¹⁵ En cambio, lo que Argensola y sus contemporáneos no consiguieron fue enfocar los textos teatrales *desde lejos*, con la sabiduría práctica de los actores, porque la entera construcción textual, más que dirigirse a los lectores, debe estar al servicio de

¹³ Leicester BRADNER, “The theme of *privanza* in Spanish and English drama, 1590-1625”, en A. David KOSEFF y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 97.

¹⁴ Marco DE MARINIS, “Aristotele teorico dello spettacolo”, en *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989)*, Génova, Costa & Nolam, 1991, pp. 9-23.

¹⁵ Me refiero, claro está, al controvertido final del capítulo VI de la *Poética*, 1450b.

la representación y de los espectadores. No se trata aquí de resucitar las críticas neoclásicas posteriores a la mencionada edición de López de Sedano de 1772, sino de entender cómo las tensiones entre texto y representación, entre tradición literaria y exigencias escénicas (en última instancia, las tensiones que derivan de la propia esencia del teatro en cuanto evento espectacular), no se resolvieron hasta que un Lope o un Shakespeare supieron usar “prismas bifocales” que colocaban el objeto textual en su correcta perspectiva, armonizando la visión *desde cerca* con la *desde lejos*. Así, la *Isabela* y, en menor medida, la *Alejandra* ofrecen excepcionales muestras del gran poeta que fue Lupericio Leonardo de Argensola y quedan como monumentos de una época de experimentaciones en el horizonte de la gran tragedia europea de finales del XVI, testimonios de un teatro que en otros lares dio grandes frutos y que en España fue rápidamente olvidado debido al éxito de la comedia lopesca.