

LA TRAGEDIA FRANCESA EN EL SIGLO XVIII SEGÚN MARMONTEL

ESPERANZA MARTÍNEZ DENGRA

Universidad de Granada

RESUMEN

Jean-François Marmontel (1723-1799) publicó en 1787 sus *Éléments de Littérature*. Este enciclopedista es un exponente clave de las ideas literarias de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en su estética imperan los aspectos esenciales del gusto clásico francés junto con las innovaciones que caracterizaron al Siglo de las Luces. La doctrina de base de Marmontel es clásica y toma como punto de partida *La Poética* de Aristóteles: personajes ilustres en la tragedia, cotidianos o comunes en la comedia. Estilo elevado en el género trágico, estilo bajo en lo cómico. Una de las innovaciones y aportaciones fundamentales de Marmontel es cuando afirma, respondiendo a las nuevas concepciones ideológicas de su época y al triunfo de la burguesía, que los personajes no tienen que ser forzosamente reyes o nobles en la tragedia.

Palabras clave: literatura, enciclopedista, tragedia, personajes, burguesía.

RÉSUMÉ

Jean-François Marmontel (1723-1799), publia en 1787, ses *Éléments de Littérature*. Cet encyclopédiste est un représentant clé des idées littéraires de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, puisque dans son esthétique prédominent les aspects essentiels du goût classique français ainsi que les innovations qui caractérisent le Siècle des Lumières. La doctrine de base de Marmontel est classique et adopte comme point de départ *La Poétique* d'Aristote: des personnages illustres dans la tragédie, quotidiens ou communs dans la comédie. Un langage soutenu dans le genre tragique, un langage commun dans le comique. Une des innovations et des contributions fondamentales de Marmontel est quand il affirme, en répondant aux nouvelles conceptions idéologiques de son époque et au triomphe de la bourgeoisie, que les personnages ne doivent être forcément des rois ou des nobles dans la tragédie.

Mots-clés: littérature, encyclopédiste, tragédie, personnages, bourgeoisie.

ABSTRACT

Jean-François Marmontel (1723-1799), published in 1787, his *Éléments de Littérature* («Elements of Literature»). This encyclopaedist is a key exponent of the literary ideas of the 2nd half of the 18th century, as since in his aesthetics rule the essential aspects of the french classical taste together with the innovations that characterized the Age of Enlightenment. The basic doctrine of Marmontel is classical and takes as starting-point the *Poetics* by Aristotle: illustrious characters at tragedy, daily or ordinary at comedy. Upper style at the tragic genre, lower style at the comedy. One of the fundamental innovations and contributions by Marmontel is when asserts, repending to the new ideological conceptions of his time and to the triumph of the upper-middle-class (bourgeoisie), that the characters have not to be necessarily kings or noblemen at tragedy.

Keywords: literature, encyclopaedist, tragedy, characters, bourgeoisie.

INTRODUCCIÓN.

En el siglo XVIII francés, la poesía dramática comprendía fundamentalmente la tragedia, la comedia y el drama burgués que nace en esta época. Como sabemos, cada uno de estos géneros difiere de los otros por su naturaleza y por sus procedimientos, pero como las ramas de un mismo tronco, también tienen partes comunes. Recordemos la polarización ya marcada desde antiguo: lo serio está reservado a la tragedia y la risa a la comedia. Por otra parte, el uso, que tiene sus razones profundas, fijó que la tragedia debía estar reservada a los personajes alejados del espectador por cualquier medio, el tiempo, el espacio o el rango social (y, a veces, los tres), mientras que la comedia seguía considerándose como el espejo en el que el espectador podía adivinar a sus semejantes, si su razón se lo dictaba. El drama burgués es, en su origen y en su esencia, la realización teatral del *ideal burgués*: sueña con el triunfo de la burguesía sobre las clases privilegiadas. Asimismo, obra de los filósofos y de sus amigos, el drama burgués tenía que ser forzosamente la expresión privilegiada de sus pensamientos.

La tragedia, inconscientemente y sin parecer a primera vista apartarse demasiado del código de Boileau, experimenta importantes modificaciones: se comienza a descuidar la pintura de los caracteres y de las pasiones para desarrollar otros elementos del poema dramático. Es difícil comprender la importancia de este género literario en el siglo XVIII por la simple razón de que ya casi no se representan las obras trágicas de esa época.

Una de las innovaciones más importantes dentro de la tragedia del Siglo de las Luces es que el teatro se convierte en una *tribuna*: permite al autor dramático exponer sus ideas políticas, filosóficas o religiosas. Precisamente para Voltaire, autor de *Mahomet* (verdadera pieza de combate, dirigida contra la superstición y el fanatismo), el teatro deja de ser un vano divertimento destinado simplemente a recrear a una asamblea de ociosos y de mundanos y tiene una misión social más alta: el poeta dramático se convierte con él en el portavoz de la filosofía, destinado a propagar en los medios más frívolos, graves y amenazadores, verdades que serán mejor disfrutadas y retenidas tras haberlas descubierto bajo el velo ligero de la alusión y de la alegoría.

Al mismo tiempo que la técnica se suaviza, la finalidad misma del poema dramático se desplaza: *la búsqueda de la utilidad moral y social tiende a suplantar a la preocupación de la belleza artística*. Pero en opinión de Félix GaiFFE (1970: 27), la filosofía posee en la tragedia un instrumento de propaganda todavía imperfecto e indirecto, el drama burgués le proporcionará otro más apropiado a sus necesidades.

DEFINICIÓN.

Dentro de nuestro estudio de la *tragedia*, vamos a definirla, empezando por Aristóteles, siguiendo con otros autores para posteriormente ver cómo la define Marmontel. Como podremos comprobar, casi todos los escritores conciben la tragedia por oposición a la comedia. Aristóteles, en su *Poética*, afirma:

La tragedia es una imitación razonada de sujetos ilustres. La tragedia es representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de la partes por sí separadamente; y que no por modo de narración sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones (1948: 32 y 37).

En España, como lo demuestran algunos estudios al respecto¹, son numerosos los teóricos renacentistas y barrocos que se han ocupado de la poesía dramática basándose en la *Poética* de Aristóteles. Nosotros nos limitaremos a mencionar a los más representativos. En este sentido, diremos que el primer tratado de poética que funda sus teorías en el fragmento aristotélico es, en opinión de Margarete Newels (1974: 22), *La Philosophia. Antigua Poética* de 1596 de Alonso López Pinciano, quien en su *Epístola octava*, nos ofrece la siguiente definición:

Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en si las tres formas de imitación, cada vna de por si, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo (López Pinciano, 1973: 307).

Por su parte, el murciano Francisco Cascales en sus *Tablas Poéticas*², define la tragedia en forma de diálogo como se hacía en su época:

PIERIO.- Dadme la deffinición de la tragedia.

CASTALIO. - La tragedia es imitación de una acción illustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo. Como yo lo digo lo dize Aristóteles (1975, tabla tercera: 185).

En el siglo XVII Pierre Corneille, en su *Discours du poème dramatique*, establece la siguiente diferencia entre los dos géneros dramáticos:

La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet une action illustre, extraordinaire, sérieuse: celle-là s'arrête à une action commune et enjouée; celle-ci demande de grands périls pour ses héros; celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs [...] Toutes les deux ont cela de commun, que cette action doit être complète et achevée (1971: 19).

El español Ignacio de Luzán, basándose también en la doctrina aristotélica, ofrece una definición de la *tragedia*, en su opinión, más adaptada a los dramas modernos. Oigamos sus propias palabras:

1.- Este tema está ampliamente recogido por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (1972), en su *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos. Por su parte, Margarete Newels (1975) también se ocupa de este aspecto en *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London, Tamesis Books Limited.

2.- El asunto del Licenciado Francisco Cascales ha sido estudiado por Antonio García Berrio. Precisamente las notas que presentamos están tomadas de su *Introducción a la época clasicista: Cascales* (1975), Barcelona, Planeta.

Paréceme, pues, que se podría decir que la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio (1974: 290).

Como, podemos comprobar, todas estas teorías giran en torno a *La Poética* de Aristóteles. Lo que caracteriza esta concepción de la tragedia y de la comedia es la idea de la *imitación*, aunque ambas difieren por su objeto, medios y fin. En cuanto a los temas y los personajes, volvamos a la definición que hace Aristóteles de la tragedia: «una acción de carácter elevado». He aquí la primera de las reglas, absolutamente indiscutible. Todos los teóricos exigen para la tragedia personajes de alto rango, reyes y grandes señores. Por otra parte, estos personajes «ilustres» deben estar implicados en algún gran interés de Estado. Una norma obligada prohibía que estos personajes perteneciesen a la Francia contemporánea. El alejamiento en el tiempo aparecía como la condición de la majestuosidad del teatro clásico. Ello se obtenía, la mayoría de las veces, con un distanciamiento en el tiempo: temas tomados de la Biblia, de Grecia, Roma. En el siglo XVIII se añade la Edad Media (*Zaire, Adélaïde du Guesclin* y *Tancredi* de Voltaire, *Le Siège de Calais* de Du Belloy). Además, en este mismo siglo, la geografía trágica se enriquece y prolonga con la moda del exotismo: Voltaire se complace en pasear al espectador a través de toda la tierra: *Alzire ou les Américains*, *L'Orphelin de la Chine*, mientras que Lemierre escribirá una *Veuve du Malabar*.

En principio, la naturaleza de los temas y de los personajes dentro de la tragedia son puntos indiscutibles, como acabamos de ver. Sin embargo Marmontel³, buen conocedor del teatro, no está muy conforme con la idea tradicional de que los personajes tengan que ser siempre dioses, reyes o personajes ilustres dentro del género trágico y que, además, la calidad y rango de los mismos sea un punto decisivo para diferenciarla de la comedia. Veamos su razonamiento cuando habla de ésta:

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la tragédie, par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques en l'Amphitryon, et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête des conjurés (Marmontel, 1846, tome I: 306).

Nuestro crítico tiene razón cuando hace esta observación tan importante. Como sabemos, ya en la comedia el *Anfitrión*⁴ del cómico latino Plauto, los dioses y reyes tienen los papeles principales. Por otra parte, sigue diciendo Marmontel: «Le degré des passions ne distingue pas mieux la comédie de la tragédie» (*ibid.*). Efectivamente, la desesperación del avaro cuando le

3.- Marmontel fue un autor polifacético. Aconsejado por Voltaire escribió las tragedias *Denys le Tyran* (1748), que obtuvo un gran éxito y puso de moda a su escritor a los 24 años de edad, *Aristomène* (1749) y *Cléopâtre* (1750), que no triunfaron. En 1756 comienza a publicar sus *Contes moraux*, con los que alcanza fama universal. Otras obras suyas son las novelas *Bélisaire* (1767), histórica, filosófica y moral, y *Les Incas ou la Destruction de l'Empire de Pérou* (1777), especie de poema en prosa, en el que defiende la libertad de las opiniones religiosas y exalta el papel de Las Casas. Dejó inacabadas sus *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants* (póstumas, 1804), autobiografía que permite conocer cómo era la sociedad del siglo XVIII, y de las que los últimos libros están dedicados al período revolucionario.

4.- 'Anfitrión', en gr. 'amphytryon'. Hijo de Alceo, rey de Tirinto y esposo de Alcmena. Zeus, enamorado de Alcmena, bajó a la tierra con el aspecto de Anfitrión, ausente, con objeto de engañarla. De estas relaciones, nació el semidios Heracles. La leyenda mitológica ha inspirado, dentro de las literaturas europeas, gran número de comedias cuyo punto de partida es el *Anfitrión* de Plauto, que complica el tema legendario con una serie de situaciones cómicas, propias de la comedia de enredo.

roban su cofrecillo no es inferior en nada a la desesperación de Filoctetes cuando le roban las flechas a Hércules. Marmontel, establece una oposición más clara entre tragedia y comedia, cuando afirma:

Des malheurs, des périls, des sentiments extraordinaires caractérisent la tragédie; des intérêts et des caractères communs constituent la comédie. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre comme ils ont coutume d'être. La tragédie est un tableau d'histoire; la comédie est un portrait [...] Enfin le vice n'appartient à la comédie qu'autant qu'il est ridicule et méprisable; dès que le vice est odieux, il est du ressort de la tragédie (id.: 306-307).

La opinión de Marmontel sobre la *tragedia* viene a coincidir con todas las que acabamos de ver. Nuestro crítico define la *tragedia* en su artículo *COMÉDIE*, ya que como la mayoría de los teóricos que hemos visto, la *tragedia* se define por oposición a la comedia. «La comédie c'est l'imitation des moeurs, mise en action». Pero difiere principalmente de la *tragedia* por su principio, medios y fin:

La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie. Le pathétique en est le moyen; la crainte des passions funestes; l'horreur des grands crimes et l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose (id.: 306).

En este sentido, apunta López Pinciano: «Y, como sea el fin de la *tragedia* limpiar el ánimo de pasiones, házese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastroso; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compasión» (1973, tomo II, epístola octava: 324).

En su artículo *TRAGÉDIE*, Marmontel vuelve a insistir en esta misma idea y apunta: «Le vrai plaisir de l'âme dans ses émotions est essentiellement le plaisir d'être émue, de l'être vivement, sans aucun des périls dont nous avertit la douleur... Le grand pathétique est celui de la terreur et de la pitié» (1846, tome III: 380).

A este respecto, señala Hegel en su *Poética*:

Tenía razón Aristóteles en hacer consistir el verdadero efecto de la tragedia en el hecho de que debe excitar el terror y la piedad purificándolas. Por tanto, en esta frase de Aristóteles no debemos detenernos en el simple sentimiento del terror y de la piedad, sino en lo que constituye el fondo mismo del espectáculo, cuya manifestación conforme al arte debe purificar los sentimientos (Hegel, 1947: 177).

Veamos ahora, en opinión de Marmontel, lo que constituye *la esencia de la tragedia*: «Le double intérêt de la terreur et de la pitié doit donc être l'âme de la tragédie» (1846, tome III: 381). Nicolas Boileau (1636-1711), en su *Art Poétique*⁵ (1674), considerada como canon del gusto francés incluso hasta el siglo XIX y, que era en parte, una acumulación fácil de los tópicos entonces circulantes y, en parte, el gran manifiesto de su tiempo, también opina que el terror y la piedad son los dos grandes resortes de la *tragedia*:

5.- Esta obra consta de cuatro cantos. En el primero se empieza exaltando la inspiración. El segundo canto más técnico, va haciendo un recorrido por los géneros. El tercer canto empieza con un saludo a la *mimesis*, a la imitación en el sentido aristotélico. Y rápidamente se cumple también el obligado obsequio al *terror* y a la *compasión* aristotélicas, tras lo cual se llega a las reglas del arte en las *tres unidades*: allá los españoles si faltan a la unidad de tiempo, presentando en el primer acto a un personaje en su niñez y con barba en el último. Insistiendo en lo aristotélico, con razón o sin ella, lo esencial es la *verosimilitud*, no la verdad. La gran cuestión del *Art poétique* se plantea en el cuarto y último canto: allí, tras una amable y trivial recomendación al escritor para que no sea un especialista obseso, sino que cultive las amistades corrientes, y sea *homme de foi*, surge la gran teoría histórica de la razón y el discurso como base de la civilización.

*Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce terreur
Ou n'excite en notre âme une pitié charmante
En vain vous étalez une scène savante:
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir (1966, Chant III: 168).*

De nuevo, Marmontel matiza su idea concepción acerca de la *finalidad de la tragedia* y dice que consiste en: «Corriger les moeurs en les imitant, par une action qui serve d'exemple» (1846, tome III: 402).

En este misma línea, señala Ignacio de Luzán, en su *Poética*: «La *tragedia* se ocupa en las pasiones, esto es en moverlas y corregirlas, especialmente el temor y la compasión, con la imitación de horribles y lastimosas desgracias sucedidas a reyes y otras personas do alto rango» (1974: 323).

Vemos una vez más, incluso en el siglo XVIII, la postura del español Ignacio de Luzán que afirma que los personajes deben ser reyes o de alto rango. Por el contrario, como ya hemos mencionado, Marmontel en este aspecto se aleja de la doctrina aristotélica y piensa que la tragedia francesa moderna, al no tener ningún interés expresamente nacional, lo que pretende fundamentalmente es conmover a través del peligro y la desgracia que ocasionan las pasiones humanas. Este planteamiento le lleva a hacerse la siguiente pregunta, «N'est-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayants?» (1846, tome III: 401).

Con lo cual viene a decir claramente que los personajes no tienen que ser forzosamente reyes dentro de la tragedia, aunque, sin duda, estima que la dignidad de los personajes da mayor peso al ejemplo y es ventajoso para la moralidad tomar por lo menos algunos nombres famosos. Asimismo, Marmontel vuelve a insistir en el mismo tema de que los personajes no tienen que ser obligatoriamente reyes ni personajes ilustres para conmovernos, al sugerir con mucha razón y buen juicio:

Mais, c'est faire injure au coeur humain et méconnaître la naturel que de croire qu'elle ait besoin de titres pour émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de soeur, d'homme enfin, avec des moeurs intéressantes, voilâ les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis et la séduction de l'exemple ont engagé dans les pièges du jeu, et qui gémit dans les prisons, dévorés de remords et de honte? (id.: 402).

Sin duda, cuando Marmontel escribe estas palabras, está profundamente influenciado por el triunfo que en estos momentos está teniendo en París el drama burgués *Béverley* de Saurin que, nos presenta a un jugador que pierde todo su dinero, y se queda en la indigencia y para mayor suplicio es padre de familia y no tiene nada para dar de comer a sus hijos.

Verdaderamente, Marmontel, como hombre del siglo XVIII, tiene que experimentar la influencia de las principales innovaciones llevadas a cabo en su época: de ahí viene su acogida favorable y elogiosa hacia el drama burgués. De todas formas, para él el gran maestro de la tragedia en el Siglo de las Luces es, sin lugar a dudas, Voltaire, al que elogia de esta manera:

Voltaire: c'est lui qui le premier a répandu dans la tragédie cet intérêt doux de la touchante humanité; cest lui qui, sur la scène, a fait un sentiment religieux de la bienfaisance universelle; c'est lui qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang; et quel pathétique il en a tiré! (id.: 403).

VALORACIÓN CRÍTICA.

No se podría decir hasta qué punto la *Poética* de Aristóteles está en el centro de todas las teorías que giran en torno a la tragedia. Pensemos en primer lugar en los autores de las *Poéticas* y *Artes Poéticas*: centrándonos en Francia, en el siglo XVI, Sibilet, Peletier du Mans y, en latín, Scaliger; a comienzos del siglo XVII, Vauquelin de La Fresnaye; hacia 1640, los dos más importantes de todos, La Mesnardière y Vossius (éste en latín); por último Boileau, a los que habría que añadir a dos especialistas de la dramaturgia: Heinsius, autor del *Du tragoediae constitutione* (1611) y, sobre todo el abate d'Aubignac, cuya *Pratique du Théâtre*, escrita hacia 1640, fue publicada en 1657.

Multitud de otros escritos aparecieron con ocasión de obras particulares: Prefacios compuestos por los dramaturgos o por sus amigos, obras de polémica en favor o en contra de ciertas tragedias. Entre los más significativos de estos textos figuran: *De l'art de la tragédie* de Jean de La Taille; la serie de escritos suscitados por la querrela del *Cid*; los tres *Discours* compuestos por Corneille para la edición de sus obras de 1660; los prefacios de Racine; los de Voltaire; los *Discours* de La Motte, etc.

Marmontel a la hora de definir la *tragedia* lo hace como la mayoría de los autores y críticos, partiendo de la idea de la *mimesis* o *imitación* y por oposición a la comedia. Asimismo, su doctrina de base es puramente clásica y toma como punto de partida la *Poética* del estagirita, que considera que la *tragedia* se caracteriza por tres factores fundamentales: *tema*, *personajes* y *estilo*. Personajes ilustres en la tragedia, cotidianos o comunes en la comedia. Estilo elevado en el género trágico, estilo bajo en lo cómico.

En lo referente al tema, coincide con Aristóteles cuando dice que la *tragedia* toca sucesos extraordinarios que mueven a la *pasión* y al *terror*. Esta concepción de la tragedia será común a la mayor parte de los teóricos del Renacimiento y del Barroco, incluso en el siglo XVIII el propio Luzán la mantiene.

Sin embargo, nuestro crítico se aparta de todas estas teorías y vemos en él una aportación fundamental en lo que se refiere a la categoría o calidad de los *personajes* que pasa a segundo plano y lo que diferenciaría básicamente la tragedia de la comedia es el *tema*: sentimientos extraordinarios distinguirían al género noble frente a intereses comunes que constituirían lo cómico. De todas formas Marmontel, al darle tanta importancia a la *finalidad moral* del espectáculo y en el caso que nos ocupa a la tragedia, considera que es ventajoso al menos tomar a hombres famosos que sirvan de ejemplo. Esto sería un elemento importante pero no imprescindible, es más rechaza la idea de que sean personajes ilustres los que tengan que definir a la tragedia.

A nuestro juicio, esta concepción que mantiene Marmontel de que los personajes no tienen que ser forzosamente reyes o nobles, responde de una manera esencial a las nuevas concepciones ideológicas que se están fraguando en la historia de Francia: es el triunfo de la sociedad burguesa y el ocaso de la sociedad estamental. No hay que olvidar que estamos en los albores de la Revolución francesa (1789-1799) y, como sabemos, una de las causas fundamentales de esta revolución reside en el enriquecimiento de la burguesía y en la estructura de la sociedad occidental a fines del siglo XVIII, debido a la debilidad del régimen y al acceso a la propiedad territorial de la burguesía y de una proporción bastante importante del campesinado.

Nadie podría dudar actualmente de la relación que había en el Siglo de las Luces entre la libertad económica, la política y la libertad de pensamiento y expresión. La burguesía preparaba su reinado: comerciantes, negociantes o fabricantes necesitaban ser liberados de las trabas

que el mundo feudal había puesto a la producción, a la libre circulación de los bienes y a la explotación de los hombres. Es el *siglo de la Libertad*. La disolución de la corte en los últimos años del reinado de Luis XV y ese desprecio por las viejas costumbres que se iba apoderando de todas las clases así lo demuestran.

Justamente, la literatura francesa del siglo XVIII ve surgir una forma dramática nueva, creada en oposición a los géneros clásicos de la tragedia y de la comedia y para responder a las aspiraciones de la burguesía que deseaba ver consagrada en el teatro la situación cada día más considerada que ocupaba en la sociedad. Así nace el *drama burgués* en el que los personajes ya no son reyes, ni pertenecen a la clase privilegiada de la aristocracia, sino que por el contrario –respondiendo a los nuevos tiempos– son negociantes, banqueros, etc. Si la tragedia comienza a transformarse es porque ya no responde al estado de ánimo del público que también ha comenzado a cambiar desde el reinado de Luis XIV. Si la armonía de la tragedia raciniana se rompe, es porque al mismo tiempo también comenzaba a desaparecer entre las diferentes clases de la sociedad: la inflexibilidad jerárquica se desorganizaba, la burguesía va prosperando sin parar y entra en amplia disputa con los Cuerpos privilegiados. Además, se busca la inspiración en las obras de más allá de la Mancha, con la esperanza de encontrar la expresión de los principios de libertad que impregnan tan profundamente la Constitución, las costumbres y el espíritu del pueblo inglés. El elemento que va a predominar sin cesar, tanto en la tragedia como en la comedia, es *la enseñanza moral, la propaganda filosófica*. Precisamente, Voltaire es el que ha orientado la tragedia en el sentido de la propaganda filosófica. Diderot será el que escribirá la teoría del *drama burgués*. Por su parte, Marmontel, como buen enciclopedista y filósofo, es favorable a la reforma con algunas reservas en lo que concierne al fin. Los artículos de *L'Encyclopédie* son, en su conjunto, simpatizantes con la renovación del teatro en el sentido indicado en *Les Entretiens sur le «Fils naturel»* y el *Traité de la poésie dramatique* y en este sentido, hemos de decir que muchos de los *Contes Moraux* de Marmontel servirán de base y de tema a un buen número de los nuevos dramas burgueses.

TRAGEDIA ANTIGUA Y TRAGEDIA MODERNA.

A lo largo de todo el Siglo de las Luces, la comparación del sistema moderno con el sistema antiguo dentro de la tragedia apasionó a todos los grandes escritores. Esta comparación encuentra sin cesar un nuevo interés a medida que se conocen mejor las obras antiguas y las civilizaciones que las conducen. Ya desde los últimos años del siglo XVII, los «modernos» se niegan a comprender y a admirar los resortes de la tragedia antigua. En este sentido, Beaumarchais escribirá, en su *Essai sur le genre dramatique sérieux*, al comienzo d'*Eugénie*:

Dans la tragédie des anciens, une indignation involontaire contre leurs dieux cruels est le sentiment qui me saisit à la vue des maux dont ils permettent qu'une innocente victime soit accusée, Oedipe, Jocaste, Phèdre, Ariane, Philoctète, Oreste et tant d'autres m'inspirent moins d'intérêt que de terreur (1957: 9).

Marmontel, autor de algunas tragedias, gran admirador de Voltaire y colaborador de Diderot para *L'Encyclopédie* es un testigo excelente de la evolución del gusto trágico de la segunda mitad del siglo. Su posición está definida en las *Réflexions sur la Tragédie*, publicadas en 1750, tras la tragedia de *Aristomène*:

Quoi qu'en dise Aristote, ils [les anciens] semblent n'avoir voulu exciter dans l'âme des spectateurs qu'une terreur et qu'une pitié stériles. Les poètes modernes qui se sont quelquefois

laissé entraîner à l'imitation, sont-ils bien au-dessus de leurs modèles à l'égard des mœurs, quand ils se livrent à leur propre génie (1820, tome VII-1: 335-336).

Este texto anuncia ya el *Essai* de Beaumarchais. Pero Marmontel permanece moderno y tradicionalista al mismo tiempo. Franquea una nueva etapa en 1773, con el *Discours sur la Tragédie*, publicado a la cabeza del *Recueil des meilleures pièces du Théâtre français*. Marmontel opone en este texto dos sentidos de la palabra «passions». Descubre un equilibrio entre la grandeza antigua y la grandeza moderna:

Les passions, dans le sens des anciens, sont les impressions destructives ou douloureuses qui nous viennent du dehors. Les passions, dans le sens des modernes, sont les mouvements les plus impétueux de l'âme, ses affections les plus violentes, l'amour, la haine la vengeance, la colère, l'ambition, la jalousie, dans leurs accès les plus terribles, dans leurs plus aveugles transports. Le théâtre des passions, dans le sens des modernes, est donc le théâtre où l'homme est livré à ces furies qui le tourmentent, et qui lui déchirent le coeur (1820: 367-368).

Pero el artículo que es esencial para nosotros es el que lleva por título *Tragédie*. Marmontel define en él el *Système ancien* y el *Système moderne* con tanto equilibrio y matices que el primero es reconocido todavía como aplicable, y el segundo como netamente prefigurado por los Antiguos. Bajo las dos rúbricas, *Avantages du Système ancien*, *Avantages du nouveau système*, son enumeradas las cualidades de uno y otro con un notable espíritu de relatividad y un sistema histórico bastante maduro. Cuando Marmontel habla en su artículo *Tragédie* acerca del tema hace la siguiente explicación que nos parece acertada y razonable:

Du sujet. L'homme tombe dans le péril et dans le malheur par une cause qui est hors de lui, ou en lui-même. Hors de lui, c'est sa destinée, sa situation, ses devoirs, ses liens, tous les accidents de la vie [...] En lui-même, c'est sa faiblesse, son imprudence, ses penchants, ses passions, ses vices, quelquefois ses vertus; de ces causes, la plus féconde, la plus pathétique et la plus morale, c'est la passion combinée avec la bonté naturelle (1846, tome III: 381).

Precisamente -y en opinión de Marmontel-, de esta distinción de las causas de la desgracia entre algo que le viene desde fuera al personaje y algo que está en él mismo, es de lo que resulta la división de los dos sistemas de *tragedia en antiguo y moderno* y, con una rápida ojeada, podremos ver los caracteres de uno y otro, sus diferencias y sus semejanzas, los géneros propios de cada uno y todos los géneros intermedios que resultan en su mezcolanza. Comencemos por el primero: «*Système ancien*. Sur le théâtre ancien, le malheur du personnage intéressant était presque toujours l'effet d'une cause étrangère» (*id.*: 381-382).

Es decir que, en la tragedia antigua, la desgracia del personaje principal era casi siempre el efecto de una causa ajena como el destino, la cólera de los dioses, en una palabra la fatalidad. Y esto sucedía incluso en los temas que parecían más naturales. Por ejemplo, si Agamenón⁶ tuviera que ser asesinado al llegar a su palacio, un Dios lo habría predicho y el poeta hubiera tenido que anunciar por medio de Casandra que ése era el destino del desdichado hijo de Atreo; igualmente si los hijos de Edipo se declarasen en guerra impía, sería la consecuencia inevitable de las imprecaciones de su padre y los poetas se cuidarían mucho de advertirlo a los espectadores. Los temas sacados del teatro de los griegos o de su historia fabulosa han recibido el mismo dogma en todos los teatros del mundo. En opinión de Marmontel, Orestes, condenado por un Dios a matar a su madre y atormentado por las

6.- Agamenón es para Esquilo, *Orestíada*, y para Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, el juguete del destino. Agamenón es ambicioso y lúcido para Racine, *Ifigenia*.

Euménides por este crimen inevitable, no es menos interesante para nosotros que para los atenienses (*ibid.*: 381-382).

Lanson, en su estudio acerca de la historia de la tragedia francesa, señala acertadamente en este sentido:

Le tragique, chez les Grecs, était le spectacle de l'émotion (crainte ou pitié) de la misère humaine; mais de la misère créée par les conditions essentielles de la vie, par la mystérieuse violence de la destinée, par le jeu souvent ironique d'une force, incompréhensible, divine, qui confond l'homme et l'écrase (1954: 3).

A la antigua tragedia Marmontel opone la tragedia moderna, en la que el hombre es esclavo de sus propias pasiones y, por tanto, el resorte de la acción trágica está en el corazón del hombre y no en algo ajeno a su voluntad:

Système moderne. Les modernes ont fait de la tragédie non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs et des crimes de l'homme esclave de ses passions. Dès lors, le ressort de l'action tragique a été dans le coeur de l'homme; et tel est le nouveau système dont Corneille est le créateur (1846, tome III: 383).

VENTAJAS DE LA TRAGEDIA ANTIGUA.

A continuación, Marmontel analiza las ventajas de la tragedia antigua con gran lucidez e imparcialidad, y dice que no le extraña que los «antiguos» hayan preferido el sistema de la *fatalidad* por los siguientes motivos:

1. *Il était le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion et de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, et jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit?* (*id.*: 385).

Marmontel sigue enumerando las ventajas del sistema antiguo de la tragedia y añade. «*2° Il était plus facile à manier. Les dieux agissent comme bon leur semble; la destinée est impénétrable, et ne rend point compte de ses décrets; au lieu que la nature en action est soumise à ses propres lois, et que ces lois nous sont connues*» (*id.*: 386).

Efectivamente, si comparamos el mecanismo del *Edipo* de Sófocles o del *Orestes* de Eurípides con el de *Polyeucte*, el de *Britannicus* o el de *Alzire* se podrá comprobar qué bien se encontraban los griegos con este sistema del destino y la fatalidad.

La tercera ventaja es que se adaptaba mejor a los fines que se proponía: «*3° Le système des anciens était plus favorable à la grandeur de leurs théâtres et à la pompe solennelle des spectacles qu'on y donnait. Ces spectacles faisaient partie des fêtes où toute la Grèce accourait; il fallait donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude assemblée, et que le théâtre fût proportionné à ce cercle immense de spectateurs*» (*id.*: 387-388).

A este respecto, apunta Victor Hugo, en su *Préface de Cromwell*: «Le théâtre des anciens est, comme leurs drames grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour» (1968: 34).

En último lugar -y en esto coinciden la mayoría de los autores-, añade Marmontel en lo referente a las ventajas de la tragedia de los antiguos: «*4° Ce système remplissait mieux l'objet religieux, politique et moral que l'on se proposait alors*» (1846, tome III: 388).

Por ello el objetivo poético se cumplía: «pues el terror nos viene -como señalaba Aristóteles- de la posibilidad que vemos en que una desgracia parecida nos suceda; y la piedad nos viene de la indignación de esta desgracia que nos parece poco merecida» (*ibid.*).

Beaumarchais, en su *Essai sur le genre dramatique sérieux*, se muestra claro partidario del drama, y poco amante de la tragedia en general, critica la tragedia antigua y dice que no le encuentra sentido moral:

Les coups inévitables du destin n'offrent aucun sens moral à l'esprit Si l'on tirait une moralité d'un pareil genre de spectacle, elle serait affreuse et porterait au crime autant d'âmes, à qui la fatalité servirait d'excuse (1957: 9).

De todas formas, la mayoría de los tratadistas opinan que la tragedia antigua tiene un sentido moral y, el propio Hegel, lo manifiesta claramente: «Así, podemos decir, en general, que el verdadero tema de la *tragedia primitiva* es lo divino. Bajo esta forma, la sustancia divina de la voluntad y de la acción es el *elemento moral*» (1947: 174).

VENTAJAS DE LA TRAGEDIA MODERNA.

Veamos ahora, en opinión de Marmontel, *las ventajas del nuevo sistema* de la tragedia moderna: «1° *Plus fécond*, parce qu'il met en jeu tous les ressorts du coeur humain» (1846, tome III: 391).

Ciertamente, nadie, salvo casos extremos de fanatismo por la tragedia antigua, discutiría esta ventaja. Hegel, cuando habla de las diferencias entre la poesía dramática antigua y la moderna indica:

En la poesía moderna lo que constituye el objeto principal del drama es la pasión personal, cuya satisfacción sólo puede vincularse a un fin igualmente personal. El interés poético reside entonces en la grandeza de los caracteres (Hegel, 1947: 187).

Marmontel sigue enumerando las ventajas de la nueva tragedia y señala que también es más universal, ya que las pasiones han existido desde los tiempos más remotos y además tienen lugar en todos los territorios del mundo: «2° *Plus universel*. Le système ancien est fondé sur une opinion locale. Au contraire, le système des passions est de tous les pays et de tous les siècles» (1846, tome III: 392).

Creemos sinceramente que Marmontel tiene mucha razón cuando afirma esta idea de la universalidad del teatro moderno. Vamos a recurrir nuevamente a Hegel, que también reconoce que el teatro moderno ofrece mayor amplitud de miras:

En oposición con los conflictos simples que nos ofrece el teatro antiguo, la multiplicidad de los personajes y la riqueza de los caracteres, los incidentes extraordinarios y complicados, el laberinto de intriga, lo imprevisto de los acontecimientos, todos estos nuevos aspectos que contrastan con el carácter sustancial y simple de la acción en el drama clásico, obtienen ahora su más amplio y legítimo desarrollo (1947: 188).

Marmontel señala otras dos ventajas más dentro de la tragedia moderna, cuando afirma que es: «3° *Plus moral* y 4° *Ce système est encore plus propre à la forme de nos théâtres*» (1846, tome III: 392-394).

Se ha dicho, en multitud de ocasiones, que los griegos habían desdeñado llevar el amor a su teatro y no se ha visto, piensa Marmontel, que les hubiera sido imposible reflejarlo allí como

nuestros poetas *modernos* lo han reflejado: que los detalles, las gradaciones, los matices tan delicados que forman el decoro y el encanto rechazan la idea de la especie de maniquí antiguo, del casco, del coturno⁷... Tampoco se ha observado que la misma razón había excluido de su teatro casi todas las pasiones activas y que si, a veces, las han empleado sólo han sido bocetos, dibujados a grandes rasgos. Los griegos iban a su teatro a aprender, o a sufrir. Por el contrario, en el teatro moderno, ninguno de los acentos del alma, ninguno de los rasgos más delicados de la pasión se han perdido; todos los detalles de la expresión, todos los matices del pensamiento y del sentimiento son percibidos y sentidos vivamente (*id.*: 398).

Por último y, en quinto lugar, añade nuestro crítico en lo referente al teatro moderno de su época: «5° *Il est susceptible de tout le charme de la représentation*» (1846, tome III: 395).

Y efectivamente, la máscara que llevaban los «antiguos» hacía que no hubiera buena sonorización. Por otra parte, un hombre haciendo el papel de Electra, Ifigenia o Fedra con una máscara debía ser por lo menos poco conmovedor. Además el coturno, levantando la figura hasta una altura de ocho pies, hacía que el actor pareciese un coloso enorme y grotescamente compuesto: que si es verdad como se ha dicho, que la cabeza del actor tenía un casco y el cuerpo estaba en una especie de maniquí era el colmo de la deformidad. Pero en lugar de un teatro inmenso en el que la lejanía ocultaba a la vista estas deformidades, supongamos las tragedias de Sófocles y de Eurípides, sin ningún cambio, representadas a nuestro modo y en teatros proporcionados para la repercusión de la voz y al alcance de la vista; entonces la naturalidad, la verosimilitud, la ilusión teatral estarán presentes (*id.*: 395). En este mismo sentido, apunta Hegel en su *Poética*:

Los actores griegos, como llevaban máscara, era completamente nulo el juego de su fisonomía. Los rasgos faciales ofrecían una imagen escultórica invariable, cuya inmovilidad plástica no admitía la expresión móvil de los sentimientos del alma ni el carácter de los personajes (1947: 68).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ARISTÓTELES (1948) *El Arte Poética*, Buenos Aires, Austral.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Agustin CARON de (1957) *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.

BOILEAU, Nicolas (1966) *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard.

CASCALES, Francisco (1975) *Tablas Poéticas*, Madrid, Espasa Calpe.

CORNEILLE, Pierre (1971) *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, tome 1.

GAIFFE, Félix (1970) *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1975) *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.

HEGEL, G.W.F. (1947) *Poética*, Argentina, Espasa Calpe.

HUGO, Victor (1968) *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion.

LANSON, G. (1954) *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Honoré Champion.

7.- El coturno es un calzado que cubría el pie y la pierna hasta la pantorrilla, sujetándola por el frente con un cordón pasado por ojetes. Inventado por los griegos y adoptado por los romanos, se consideraba como un calzado de lujo.

- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973) *Philosophia. Antigua poética*, Madrid, C.S.I.C, 3 vols.
- LUZÁN, I. (1974) *Poética*, Madrid, Cátedra.
- MARMONTEL, Jean-François (1820) *Oeuvres complètes*, Paris, chez A. Berlin imprimeur-Libraire.
- MARMONTEL, Jean-François (1846) *Éléments de Littérature*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut (Rue Jacob, 56).
- MARMONTEL, Jean-François (1976) *Mémoires*, Genève, Slatkine Reprints. Publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, 3 vols. Réimpression de l'édition de 1891.
- NEWELS, Margarete (1975): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books Limited.

