

## NUEVA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RECURSO DEL CONTRASTE EN LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA: LOS PERSONAJES

REYES NARCISO GARCÍA-PLATA  
Universidad de Extremadura

### Resumen

En este artículo se realiza un acercamiento al género de la tragedia neoclásica a través del análisis del tratamiento, uso y función del recurso del contraste en las principales composiciones trágicas del siglo XVIII en España con especial incidencia en el análisis de los personajes.

El contraste se convierte en un recurso de enorme utilidad a la hora de hacer efectivo el didacticismo de estas composiciones, al servicio de la mentalidad ilustrada de una sociedad absolutista. Resulta asimismo especialmente productivo desde el punto de vista del rendimiento dramático, puesto que permite contraponer varias figuras o grupos de personajes, contribuyendo al mismo tiempo a una más completa caracterización de los agonistas en un contexto en el que éstos suelen carecer de profundidad psicológica con el fin de ajustarse a la unidad de carácter recomendada por los preceptistas. Al establecer el contraste entre varias figuras se les confiere individualidad, una serie de rasgos exclusivos y propios por los que el autor toma partido de acuerdo con sus propósitos didácticos, con las enseñanzas que le interesa comunicar.

*Palabras clave:* Tragedia neoclásica, contraste, personajes, didacticismo.

### Abstract

This paper presents an approach to Neo-classical tragedy through the analysis of the function of contrast in the main plays of 18th century Spain, having a special interest on character analysis.

Contrast is used as a highly useful resource to activate the didactic tone of these plays at the service of an illustrated mentality in an absolutist society. It also becomes quite productive from the dramatic performance scope, since it allows for the contraposition of several figures or characters in a subtler manner of characterisation within a context that usually lacked psychological insight (due to the need to fit the character unit recommended by prescriptive thinking). On enhancing contrast between characters, the writer provides them with individuality, a range of exclusive and inner features through which the author tends to take sides in agreement with didactic aims and the teachings to be conveyed.

*Keywords:* Neo-classical tragedy, contrast, characters, Didactics.

Es indudable que la tragedia neoclásica constituye un medio extraordinario de difusión de los ideales ilustrados propios de la sociedad absolutista del siglo XVIII. Concebida como un instrumento al servicio de la moralización, se atiene a una serie de principios compositivos recogidos en las principales preceptivas teatrales de la época<sup>1</sup>. A partir de los presupuestos expresados por los teóricos, los dramaturgos demuestran una absoluta preferencia por los temas y personajes de la antigüedad como excusa para plantear asuntos contemporáneos en busca de paralelismos de los que extraer lecciones para su presente.

El contraste se convierte así en un recurso de enorme utilidad a la hora de hacer efectivo el didactismo de estas composiciones, puesto que mediante su utilización es posible defender unas posturas y atacar otras con una intención moralizadora, transmitir una ideología o una determinada visión de la sociedad, presentar, junto a las virtudes que se desean exaltar, los vicios que se deben reprender.

Continuando con el estudio iniciado con anterioridad sobre el tratamiento, uso y función del contraste en los contenidos de las tragedias del siglo XVIII<sup>2</sup>, en esta ocasión nos centraremos en el análisis de este recurso en los personajes de la tragedia neoclásica, para lo cual nos basamos el *corpus* de obras ya establecido<sup>3</sup>.

En lo relativo a los personajes, el recurso del contraste se revela fundamental para oponer caracteres, ya que la intención de los dramaturgos es que el espectador se identifique con los personajes y, a su vez, con su discurso dramático, que sin proponérselo haga suyo el mensaje de la obra. De ahí que en todas ellas sea posible establecer agrupamientos funcionales entre los personajes positivos y los negativos.

A la tragedia le corresponden personajes nobles o heroicos. El héroe trágico debe ser de rango elevado, puesto que se supone que las figuras de gran

---

<sup>1</sup> Vid. I. Luzán, *Poética*, ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, A. Montiano y Luyando, *Discurso. Sobre las tragedias españolas*, I, Madrid, Joseph de Orga, 1750 y *Discurso II. Sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1753, y B. Nasarre, *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, ed. J. Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura, (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 7), 1992. Sobre el género de la tragedia neoclásica consúltese, además, A. Mendoza Fillola, *La tragedia neoclásica española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1980 y «Aspectos de la tragedia neoclásica española», en *Anuario de Filología*, VII, 1981, págs. 369-389; G. Carnero, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», en *Anales de Literatura Española*, n° 10, 1994, págs. 37-67, así como J. Cañas Murillo, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, xxv, 1, 1999.

<sup>2</sup> Narciso García-Plata, R., «Aproximación al estudio del recurso del contraste en los contenidos de la tragedia neoclásica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, xxiii, 2000, págs. 369-393.

<sup>3</sup> *Ibidem*, págs. 371-371.

poder, como reyes, príncipes o héroes, están rodeadas de veneración e interés. Los agonistas de las tragedias por lo general suelen carecer de profundidad psicológica. La causa estriba en la fidelidad a un determinado carácter que cada uno de ellos debe reflejar; no obstante, el héroe trágico debe ser moralmente intermedio. Puesto que las tragedias exigen normalmente un final desgraciado y que su efecto didáctico reside en la purificación de las pasiones, el espectador debe sentir terror y compasión o piedad ante el héroe, y al mismo tiempo aceptar la licitud de su castigo. Estos sentimientos no los puede suscitar un héroe totalmente virtuoso, ni uno absolutamente reprochable, sino uno que básicamente sea bueno pero que lleve consigo el peso de un error, una falta o un vicio, que no pueda ser considerado un delito<sup>4</sup>.

Los personajes de la tragedia neoclásica se construyen a partir de un determinado tipo funcional, entendido éste como «aquel personaje que cumple cometidos similares en todos los textos y recibe parecidos rasgos de caracterización»<sup>5</sup>. El tipo es el conjunto de rasgos tópicos que sirven para definir un personaje. Es recurrente y general frente al personaje que es más concreto y se crea en cada obra a partir de un único tipo o la combinación de varios.

Frente a la comedia del Siglo de Oro, que es un teatro fundamentalmente de acción en el que los personajes poseen muy pocos caracteres específicos, los protagonistas de la tragedia neoclásica están más desarrollados, ya que la acción se encuentra limitada por las imposiciones de la regla de las unidades. A pesar de todo, los personajes trágicos del XVIII no se caracterizan precisamente por su riqueza; se seleccionan los rasgos necesarios para desarrollar una serie de temas concretos, por lo que se puede mantener la unidad de carácter recomendada por los preceptistas. La caracterización de los personajes se hace de forma rápida, desde el principio es posible formarse una idea de cómo son. El dramaturgo debe mostrar desde el comienzo una serie de propiedades fundamentales que no deben sufrir demasiadas modificaciones<sup>6</sup>.

Debido a la propia definición del género, hay una serie de rasgos propios de este teatro: la condición social elevada, la situación moral intermedia... Por otra parte, todos los personajes deben atenerse al *decoro*, es decir, su conducta y su lenguaje deben ser los apropiados a su condición social, edad, sexo, lugar de procedencia y época. Este concepto de índole estética

---

<sup>4</sup> I. Luzán, *op. cit.*, pág. 472.

<sup>5</sup> Para el estudio de los personajes de la tragedia neoclásica, *vid.* J. Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta», en *Revista de Estudios Extremeños*, Simposio Internacional «Vicente García de la Huerta», XLIV, II, mayo-agosto 1988, págs. 349-377, la cita en pág. 364.

<sup>6</sup> I. Luzán, *op. cit.*, pág. 495.

afecta además a cuestiones escenográficas como el vestuario, la edad o el ornato de los actores<sup>7</sup>. En cuanto al número, Luzán estima que lo más apropiado es que aparezcan entre ocho y diez personajes, pues más sería un exceso y engendraría confusión. Montiano opina que el hecho de que el número de personajes sea reducido hace que los dramaturgos tengan menos dificultades a la hora de caracterizarlos y de ese modo se logra que los representantes sean de una calidad superior, algo que beneficia notablemente a la obra dramática que se represente.

En el proceso de caracterización de los personajes son tan frecuentes los recursos destinados a generar tensión y expectación como aquellos otros que permiten adentrarse en los sentimientos de los protagonistas como la introspección, pues mediante ellos conocemos los conflictos en los que se debaten interiormente. En este contexto, el recurso del contraste sirve para individualizar y caracterizar con más profundidad, si bien hay que tener en cuenta que los personajes de la tragedia no se crearon como seres individuales con sus propias vivencias y reacciones personales, sino que se plantearon como síntesis de una colectividad atendiendo al modelo de conducta que el neoclásico, desde su intención adoctrinadora, pretendía comunicar. Y este hecho restó valor creativo a las composiciones<sup>8</sup>.

En cuanto a las formas de caracterización, es preciso distinguir entre teoría —cuando el personaje es definido por él mismo o por otros personajes—, y práctica —si se caracteriza al actuar de una forma concreta o al tomar partido en un diálogo o circunstancia determinada<sup>9</sup>—.

Dichos métodos no resultan incompatibles sino que se complementan. A partir de aquí, el contraste entre teoría y práctica puede establecerse de distintas maneras: puede contraponer dos o más personajes enfrentándolos por sus actitudes u opiniones, las definiciones y actuaciones de un único personaje, las opiniones de varios... Así, cada uno aparece con una serie de rasgos exclusivos y propios. Este procedimiento posee, por tanto, varias posibilidades de uso.

### *El contraste protagonista/antagonista*

El contraste, como recurso que enfrenta a varios personajes, se utiliza con mucha frecuencia para oponer el héroe protagonista al antagonista, las características positivas de un personaje se oponen las negativas de otro para resaltar las cualidades que se desean comunicar.

<sup>7</sup> Vid. A. Montiano y Luyando, *Discurso u...*, *op. cit.*, págs. 20-28; I. Luzán, *op. cit.*, pág. 514.

<sup>8</sup> A. Mendoza Fillola, art. cit., pág. 382.

<sup>9</sup> J. Cañas Murillo, «Tipología...», art. cit., pág. 358.

Al utilizar obstáculos y elementos negativos se potencia aún más lo positivo, por lo que resulta muy frecuente que al héroe se le oponga otro personaje o que se enfrenten varios grupos de agonistas. Todos estos contrastes son la base de un enfrentamiento o conflicto que sostiene la acción dramática: además de para caracterizar personajes a grandes rasgos y dotarlos de individualidad, sirven para desarrollar la acción, producir tensiones y para exponer determinados temas. Es posible que enfrente a dos personajes, a uno con un grupo, o a varios grupos, si bien lo más normal es que el contraste entre dos personajes sea el reflejo o el origen de un contraste más amplio entre dos grupos.

Así ocurre en las tragedias de Montiano. En *Virginia* a la virtud de Virginia, que defiende su honor, incluso por encima de su vida, se opone claramente a la soberbia y altivez de Claudio. Si Virginia demuestra su honestidad rechazando al decemviro, Claudio se nos presenta como un tirano dispuesto a forzar la voluntad de ésta movido por sus impulsos deshonestos. Pero el contraste va más allá, pues esta situación se toma como un reflejo más del abuso de poder de Claudio, y por ello la situación se puede extrapolar a un conflicto más genérico, el que surge al enfrentar la tiranía del decemvirato a la libertad de Roma, con claras notas políticas. De esta forma todos los personajes de la tragedia se sitúan en uno de los dos grupos contrapuestos: por un lado, los que tratan de defender el honor de Virginia y al mismo tiempo la instauración de la República, y por otro, los ofensores, representantes de la tiranía.

En *Ataulfo* sucede algo parecido, pues al personaje de Ataulfo, rey inteligente y discreto que pretende firmar la paz con Roma, se opone la figura de Rosmunda, ser altivo e hipócrita que conspira para impedir que el acuerdo sea firmado. Nuevamente se establecen dos grupos de personajes: el de aquellos personajes rectos y leales al rey que desenmascaran la confabulación, y el de los desleales, que construyen la intriga conspiradora.

La tragedia *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín se construye a partir del conflicto que surge al oponer la pasión deshonesto de Tarquino a la virtud de Lucrecia<sup>10</sup>. Aquí también encontramos la oposición de la honradez encarnada en el personaje femenino y la pasión y el abuso de poder en el masculino. El recurso sirve, por tanto, para desarrollar la contraposición de dos concepciones distintas del amor; pero va más allá, al intuirse un conflicto político: la nobleza de sangre frente a la nobleza de estirpe. Tarquino, a pesar de ser soberano, no posee las cualidades morales que éstos deben poseer; se aparta de la virtud y se confunde con la plebe. La función del recurso es múltiple. No sólo responde a la necesidad del dramaturgo de enfrentar dos

---

<sup>10</sup> Vid. E. Rull *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Madrid, Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 12), 1987, págs. 129-130.

caracteres para individualizarlos y presentar dos concepciones distintas de un tema con el fin de desarrollar la acción, sino que también se utiliza en función del didactismo, con la defensa de la virtud en los poderosos, una de las posturas más recurrentes en los neoclásicos españoles, trasunto de la defensa de la monarquía.

En las tragedias de Nicasio Álvarez de Cienfuegos se utiliza el contraste del mismo modo. En *Pítaco* contrasta la generosidad, la honestidad y virtud de Pítaco se opone al interés, malas artes y rebeldía de Faon. El conflicto permite nuevamente clasificar a los personajes en dos grupos enfrentados: por un lado, el que forman aquellas figuras que demuestran su lealtad al rey, ejemplo del buen soberano; y por otro, los conspiradores, que actuando alevosamente quieren a toda costa la traición. Mediante este contraste se mantiene la tensión argumental, se singularizan los personajes y se busca el didactismo de la pieza pues permite caracterizar a Pítaco como el modelo ideal de monarca virtuoso y a sus súbditos como paradigmas de lealtad por el contraste con las figuras de Alceo y Faon.

En *Idomeneo* el tratamiento experimenta, sin embargo, cierta variación pues en este caso se emplea el enfrentamiento de un personaje a un grupo. El sacerdote Sofrónimo, por su interés, carácter mentiroso, y doblez contrasta con la figura de Idomeneo, rey preocupado por sus vasallos y virtuoso, que está dispuesto a anteponer sus deberes como monarca incluso al amor de su hijo Polimenes.

El sacrificio de un hijo es el motivo que introduce el contraste en otras tragedias de las pertenecientes al *corpus* analizado. Tal es el caso del *Guzmán el Bueno* de Moratín. Al personaje de Guzmán se puede oponer el de Aben-Jacob, que es el que introduce el elemento conflictivo al apresar a don Pedro, el hijo de Guzmán, y exigir la ciudad de Tarifa a cambio de su liberación, lo que plantea la oposición entre el deber y el amor en Guzmán. Éste constituye un modelo de comportamiento por anteponer su condición de vasallo real a la de padre de familia, la razón a la afectividad. Por este motivo el recurso del contraste posee un fuerte contenido didáctico.

Una perspectiva distinta es la que presenta *Don Sancho García* de Cadalso, pues es en la madre en la que se plantea el conflicto y su personaje no aparece con el mismo grado de ejemplaridad que en la tragedia anterior ya que acepta sacrificar a su hijo para mantener el amor de Almanzor, aunque posteriormente se arrepiente. El contraste se establece así entre quienes se oponen a la muerte de don Sancho por considerarla absolutamente injusta, y quienes la requieren para lograr sus objetivos.

En ambas obras hay un componente más que ayuda a producir la oposición entre los grupos de agonistas, el de la religión: tanto en una como en

otra las virtudes morales y los modelos de actuación generalmente se hallan en los cristianos, y las conductas reprobables, los vicios y defectos, en los árabes.

Es precisamente este elemento uno de los que se repiten con bastante asiduidad en las obras estudiadas. Lo encontramos en las tragedias que se basan en la figura de Pelayo, la *Hormesinda* de Moratín, *La muerte de Munuza* de Jovellanos, y el *Pelayo* de Quintana. En las tres, el contraste protagonista/antagonista se da entre los personajes de Pelayo y Munuza, cristiano y moro respectivamente. Además, el enfrentamiento por motivos de religión lo observamos también en *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos*, obra en la que el contraste entre ambos pueblos, árabes y cristianos, constituye la base de la tensión argumental. O en *Xayra o la fe triunfante del amor y cetro*, en la que el binomio cristianos/musulmanes que clasifica a los personajes en dos grupos sitúa a Xayra en una posición conflictiva. En *Raquel*, en cambio, el contraste que contribuye a clasificar los personajes en dos bloques es el que opone a los castellanos y los judíos, si bien con una función similar.

Pero no sólo se utiliza la religión, también se puede emplear el elemento político para acentuar estos contrastes. Así sucede en *Solaya o los circasianos*, en la que la oposición entre Circasia y Tartaria es la base de un conflicto entre el honor y el amor, que a su vez constituye el motor de la acción dramática. El conflicto político lo encontramos además en *Numancia destruida* de López de Ayala. En ella los numantinos se enfrentan a los romanos, la libertad a la esclavitud, y esta diferenciación permite nuevamente clasificar a los personajes en dos bandos opuestos.

También puede surgir el conflicto entre dos concepciones distintas del sistema político más adecuado. En algunas de las obras analizadas esta situación es especialmente relevante. Así el contraste lealtad/rebeldía se halla en tres de estas tragedias, en *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa (los defensores de la República y los conjurados), y en dos obras que utilizan como base idéntico asunto, *La viuda de Padilla*, del mismo autor, y *Doña María Pacheco, mujer de Padilla*, de Ignacio García Malo (los personajes leales al rey y los rebeldes). Este tipo de contraste sirve para caracterizar a los personajes confiriéndoles rasgos propios y exclusivos, y al mismo tiempo, plantea determinados temas desde una perspectiva conflictiva que constituye la base de la acción dramática y que permite defender una serie de posturas y atacar otras, tomando partido a favor de aquellas que se pretenden comunicar, por lo que apoya el didactismo.

### *El contraste entre galanes*

Evidentemente, este tipo de contraste aparece en las obras en las que se desarrolla una trama amorosa, si bien es necesario precisar que el amor, en-

tendido en un sentido restringido, no es uno de los resortes fundamentales de la tragedia<sup>11</sup>. El amor suele aparecer cuando se enfrenta a otras fuerzas como el deber, el honor o la patria y supone un motivo de conflicto. En estos casos, siempre se da una circunstancia que merece ser destacada y es que normalmente el tipo del galán se une a otro para construir el personaje —bien el héroe, bien el poderoso—, precisamente porque el amor sólo aparece en el caso de que incida en el planteamiento de determinados temas y suponga una complicación de la acción.

El contraste entre galanes va unido a la utilización del recurso de los triángulos amorosos, que consiste en la intromisión de un tercero en las relaciones de la pareja, con la finalidad de crear conflictos y producir tensiones que compliquen la acción de la tragedia. En líneas generales se pretende que el espectador se identifique con los personajes positivos y rechace los negativos: el entrometido suele caracterizarse negativamente y se mantiene el amor de la pareja que se considera positivo.

En varias de las tragedias analizadas se oponen dos visiones muy diferentes del concepto del amor, como sucede en *Virginia* y en *Lucrecia*. En la primera el contraste entre galanes aparece unido a la existencia de un triángulo amoroso en el que Claudio actúa como entrometido, y su función consiste en desarrollar la acción al tiempo que caracterizar a los personajes principales: Claudio representa el deseo descontrolado, el amor deshonesto y sensual, y al mismo tiempo el abuso de poder, la tiranía; e Icilio representa el amor honesto y verdadero, constante a pesar de las dificultades. Pero, por las exigencias del género, el contraste va más allá y se extiende al orden político<sup>12</sup>.

El mismo tratamiento recibe el recurso en la tragedia de Moratín, *Lucrecia*. En este caso Tarquino es el entrometido por lo que se caracteriza de forma negativa. Tanto Mevio como Colatino se oponen a él como galanes para contraponer la concepción del amor verdadero y constante, que se realiza en el matrimonio y aquella otra desordenada que supone un conflicto social y que origina una actitud de rechazo ante el abuso de poder.

Algo parecido ocurre en *La muerte de Munuza* de Jovellanos, si bien aquí se concede mayor importancia al tema político que al propiamente amoroso. Munuza es aquí el entrometido en la relación de amor de Hormesinda y Rogundo, y como tal está caracterizado negativamente. El amor de la pareja es constante y puro, pues va encaminado al matrimonio; el de Munuza, por el contrario, es falso e interesado. El entrometimiento de éste supone un ataque

---

<sup>11</sup> G. Carnero, art. cit., pág. 56.

<sup>12</sup> A. Montiano y Luyando, *Virginia*, en *Discurso. Sobre las tragedias españolas*, op. cit., págs. 218-219.

contra el honor familiar y el de la patria, conflicto que le opone también a Pelayo y que sustenta la acción de la obra.

Igualmente relacionado con el honor y la patria aparece utilizado el contraste entre galanes en *Numancia destruida* de López de Ayala. Yúgurta le ofrece a Olvia la salvación del pueblo numantino si acepta su amor, es un amor interesado frente al de Aluro, que es constante aunque en circunstancias adversas. Por otra parte, Yúgurta se caracteriza negativamente cuando se presenta como el asesino de Olón, el hermano de Olvia. De esta manera el recurso sirve tanto para producir tensión y complicar la acción dramática desarrollando el enfrentamiento de los numantinos con los romanos, como para caracterizar a los personajes a través de los conflictos internos que surgen en ellos y de sus caracteres contrapuestos.

En otras obras se crean conflictos y enfrentamientos desde un punto de vista más funcional. Lo podemos ver en *Ataulfo, Xayra o la fe triunfante del amor y cetra, Agamenón vengado, y Aben Humeya*. En todas ellas el recurso del contraste se utiliza con el fin de caracterizar personajes que en su construcción incorporan el mismo tipo, el de galán; con ello se logra individualizarlos y dotarlos de rasgos exclusivos.

### *El contraste entre damas*

Esta utilización del recurso apenas tiene repercusión en las tragedias neoclásicas a pesar de lo cual es posible encontrar algún caso en el que se oponen dos personajes en cuya construcción interviene el tipo funcional de la dama<sup>13</sup>. Este tipo posee una escasa utilización y reducido rendimiento dramático pues se ciñe más al tema amoroso concebido en un sentido restringido que a otros contenidos que resultan más interesantes para el género trágico.

### *El contraste entre palabras y acciones*

Los contrastes analizados en los apartados anteriores se establecen entre dos o más personajes o grupos; sin embargo, no es necesario que se establezca entre varias figuras, se puede utilizar también únicamente en una de ellas, sin oponerla a otra. El contraste surge entonces entre lo que se dice y lo que se hace, entre las palabras y las actitudes, la teoría y la práctica.

<sup>13</sup> Así, en *Ataulfo* se contraponen Rosmunda y Placidia, que forman un triángulo amoroso con Ataulfo; en *Lucrecia* contrastan Lucrecia y Fulvia, ya que si Lucrecia es presentada como ejemplo de virtud y honestidad, Fulvia mantiene una actitud deshonesto por ser la amante de Tarquino; en *Guzmán el Bueno*, contrastan doña Blanca y Fátima, aunque solamente de manera superficial, ya que la última ni siquiera aparece en escena.

Una forma de caracterización consiste en oponer las afirmaciones que hace un personaje y las acciones que realmente realiza, por lo que se relaciona directamente con la existencia de otro recurso, el de la alternancia de teoría y práctica. Ambas no tienen por qué ser opuestas, por lo que si entre ellas se produce un choque, los personajes a los que afecte la utilización de este recurso se caracterizarán por la doblez, su actuación no se corresponderá con sus afirmaciones y por tanto, generalmente, aparecerán como personajes negativos.

Un caso bastante evidente es el del personaje que miente para conseguir sus fines o mantiene una doble actitud para salir airoso. En *Virginia* tenemos un ejemplo de este recurso, pues en ella los personajes de Valerio y Horacio se caracterizan precisamente por su doblez. Estos dos senadores romanos pretenden lograr sus propósitos de forma solapada; por una parte defienden el honor de Virginia y por otra actúan movidos por sus propios intereses políticos: pretenden recuperar la libertad de Roma, para lo cual se muestran aduladores con todos los personajes con los que tratan, como seres hipócritas y falsos.

Montiano vuelve a utilizar este recurso en *Ataulfo* para caracterizar a los personajes negativos, como es el caso de Rosmunda y Sigerico. La función del contraste es la de introducir el recurso de la mentira y generar conflictos que compliquen la acción; pero al mismo tiempo favorece el empleo de ciertos recursos como el monólogo, que permite conocer las verdaderas intenciones de los personajes. La actitud de falsedad envilece a los traidores y engrandece a los personajes positivos.

La doblez también caracteriza a Tarquino en *Lucrecia*, existe un contraste entre sus afirmaciones y sus actitudes. Ante Tricipitino, Colatino y Bruto realiza una serie de manifestaciones que no se corresponden con sus actos, por lo que introduce el recurso de la mentira y sirve para caracterizar negativamente al personaje con la finalidad de que el espectador rechace este tipo de actitudes.

Muy parecido es el tratamiento del recurso en los personajes de Alceo y Faon en *Pítaco* de Cienfuegos. Cuando ambos se presentan ante el rey alaban su generosidad y virtud, frente a lo que sucede cuando no está presente puesto que urden una traición para arrebatarle la corona, y lo consideran su enemigo, acusándolo de traidor e incluso de hipócrita:

Nuestra infelicidad es su fortuna,  
su virtud nuestro vilipendio,  
y nuestra esclavitud, su trono<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> N. Álvarez de Cienfuegos, *Pítaco*, en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. J. Johnson, Barcelona, Bruguera, 1972, págs. 557-611, la cita en págs. 567-568.

En otras ocasiones se utiliza principalmente para crear conflictos que compliquen la acción. Es lo que sucede cuando los personajes manifiestan su intención de llevar a cabo una determinada acción y posteriormente se observa en ellos un cambio de actitud, con el fin de resaltar que son figuras que se encuentran en una difícil situación, que se debaten entre dos poderosas fuerzas contrapuestas, como ocurre en *Solaya o los circasianos*, en *Xayra*, en *Numancia destruida*, o en *Idomeneo*. La función principal de este recurso es la de complicar la acción, pero también contribuye a introducir otros temas como los celos, o los conflictos *amor/religión*, *amor/honor*, *amor/deber*, *honor/patria* tan característicos del género trágico.

### *El contraste entre opiniones y actitudes*

Ésta es otra variante del recurso que se produce cuando se oponen las actitudes de un personaje con las opiniones que de él tienen los demás. Éstas pueden coincidir, pero si no es así surge un contraste que origina cierta desorientación en el espectador a la hora de formarse una idea sobre la personalidad de la figura en cuestión; al no coincidir las actitudes de uno con las visiones de los demás, se le exige una participación activa del espectador, que tiene que elegir entre uno de ellos a partir de otros rasgos caracterizadores. La diferencia con el recurso anterior estriba en que en aquél el contraste surgía en un solo personaje, entre lo que dice y lo que hace; y en éste se produce entre varios, la opinión de alguno de ellos sobre otro y las acciones de este último. La utilización de este recurso no es muy frecuente, aunque encontramos algunos ejemplos, como en *Pítaco* con las opiniones que Alceo y Faon sobre Pítaco (traidor e hipócrita), y la actitud de éste (monarca virtuoso y de gran generosidad). En *Ataulfo*, Placidia opina que Rosmunda es leal y la considera buena amiga, hasta el punto de confiarle sus secretos, pero la actitud de ésta se opone claramente ya desde el comienzo de la tragedia a dicha opinión. El recurso genera expectación, pues al principio los espectadores no conocen muchos rasgos caracterizadores de los personajes y no saben a qué atenerse.

Igualmente, Pelayo en la *Hormesinda* de Moratín opina durante gran parte de la obra que su hermana ha actuado deshonestamente<sup>15</sup>; y sin embargo, la actuación de Hormesinda es en todo momento honrada. Rechaza valientemente a Munuza en sucesivas ocasiones, por ello se introduce un nuevo contraste, el de *apariencia/realidad*, que sirve para desarrollar argumentalmente la composición.

<sup>15</sup> N. Fernández de Moratín, *Hormesinda*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Ribadeneira (BAE, 2), 1846, págs. 85-101, *vid.* pág. 91.

En *Idomeneo* las opiniones acerca de Sofrónimo coinciden en que es un buen sacerdote y que actúa movido por la obediencia a los dioses, y estas opiniones contrastan con la actitud del mismo, propiciada por el interés: pretende que su hijo Linceo suceda en el trono a Idomeneo tras la muerte del príncipe. De nuevo se produce el contraste *apariencia/realidad* para la mayoría de los personajes de la tragedia, no así para el espectador, que conoce las intenciones del sacerdote desde el principio. El recurso posee, por tanto, varias finalidades: crear expectación, desarrollar la acción y caracterizar negativamente a Sofrónimo frente a los demás personajes para apoyar al didactismo.

### *El contraste entre actitudes*

Se produce el contraste entre actitudes cuando varios hechos se oponen, puede darse en un solo personaje si este cambia de actitud, o entre varios, si se comportan de forma opuesta ante una determinada situación.

En el primer caso, cuando sólo afecta a uno de ellos, los cambios o bien vienen motivados por el desarrollo de la acción o bien al contrario, originan acontecimientos que hacen que ésta avance. En el segundo el contraste está más relacionado con la caracterización de personajes o el desarrollo de un tema concreto, por lo que se relacionaría con la perspectiva múltiple. Frente a lo que sucedía en los apartados anteriores, en los que se oponía la teoría y la práctica, aquí se opone sólo la práctica. Este tratamiento del recurso tiene un mayor rendimiento y es más frecuente que los anteriores.

Dentro del grupo del contraste que afecta a un solo personaje hay casos en los que el cambio de actitud se produce como consecuencia del desarrollo de la acción dramática. Así ocurre en *Ataulfo*, en la que el protagonista, una vez que se ha puesto en marcha la conspiración, cree culpable a su esposa y detiene el acuerdo de paz; pero posteriormente, cuando descubre la trama, vuelve a considerarla inocente. El objetivo de este recurso es mostrar el conflicto interno en el que se encuentra Ataulfo. Muy similar es lo que sucede en la *Hormesinda* de Moratín, Pelayo primero acusa de deshonestidad a su hermana, si bien más tarde, una vez que le aclaran el engaño al que ha sido sometido por Munuza, defiende su honor y la considera virtuosa. Es lo mismo que encontramos, aunque con variantes en el *Pelayo* de Quintana, en la que, según manifiesta el protagonista, se ha producido un cambio de actitud en Hormesinda:

En otro tiempo  
tuve una hermana yo que era delicia  
de Pelayo y de España, virtuosa,  
(...)

la que mis ojos miran  
 es un infame apóstata que ahora  
 mi vista indignamente escandaliza<sup>16</sup>

En otras ocasiones son los cambios de actitud los que generan la acción como en *Numancia* cuando Olvia antepone la patria y decide aceptar a Yгурта y luego concede más importancia al honor y decide matarlo. El contraste entre estas actitudes hace avanzar la acción, pero además sirve para provocar un desenlace trágico en el que Aluro la mata por equivocación creyendo que es el general africano.

En *Raquel* los cambios de actitud de Alfonso también generan momentos de tensión y provocan el desarrollo argumental. En principio mantiene a los judíos en una posición privilegiada, y más tarde decreta su expulsión, aunque vuelve a aceptar la situación inicial, incluso la mejora al colocar a Raquel en el trono. Estos contrastes son una muestra más de los conflictos internos del rey en el que se enfrentan las fuerzas del deber y el amor. Pero éste no es el único caso. También lo encontramos en Rubén, que en principio aparece como protector de Raquel y aconsejándola, y posteriormente, cuando se encuentran en peligro, la abandona, incluso la mata para salvar su vida, por lo que se caracteriza de forma negativa. La actitud que adopta Hernán García es la contraria, primero se muestra en contra de la judía por ser el motivo de que su rey abandone las obligaciones propias de un monarca, y luego, cuando se ha producido la sublevación, intenta salvarla, por lo que el ataque inicial contrasta con la posterior defensa. En esta ocasión se utiliza para caracterizar al personaje positivamente frente a lo que ocurriría con Rubén. Incluso en la figura de Raquel se puede encontrar este tipo de contraste, ya que si al comienzo se muestra altiva y soberbia, al final hallamos una Raquel enamorada de Alfonso.

En relación al tema amoroso puede darse el contraste entre el amor y el desamor, como en Safo en una de las tragedias de Cienfuegos, *Pítaco*, en la que en principio ama a Faon, pero cuando descubre sus intenciones lo aborrece; o en Doña Ava de *Don Sancho García*, que al comienzo manifiesta su amor por Almanzor y cuando éste le comunica su intención de que don Sancho sea sacrificado, profiere una serie de insultos contra él.

Y precisamente el enfrentamiento entre el amor conyugal y el familiar y a la patria es el que origina la aparición de contraste en las actitudes en Solaya o Xayra en las tragedias que llevan sus nombres. En la primera su acción de anteponer el amor a Selin sobre el amor y el honor familiar provoca

<sup>16</sup> Manuel José Quintana, *Pelayo*, en *Cuatro tragedias neoclásicas*, ed. J. Johnson, Salamanca, Ediciones Almar, (Patio de Escuelas), 1981, págs. 301-360, la cita en *pág.* 324.

el conflicto y contrasta con su decisión posterior de rechazarlo aceptando la autoridad paterna, aunque finalmente vence el amor de la pareja, que desemboca en el desenlace trágico. En Xayra ocurre algo muy similar, pues tras conocer su verdadera identidad, no accede a cumplir con el matrimonio ya concertado con Orosmán, pues supone para ella una dificultad que constituye el soporte sobre el que se construye la obra.

Existen otros casos en los que es el tema político el que introduce el recurso, como cuando se enfrenta una actitud de lealtad a otra de rebeldía. Así en *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* de García Malo, contrasta la actitud rebelde de doña María mantenida durante toda la obra, con su arrepentimiento final aceptando la lealtad al rey. Esta oposición, que resta verosimilitud a la tragedia, se justifica por el fuerte componente didáctico y se aprecia igualmente en la actitud del pueblo, que en principio apoya la rebelión y posteriormente se somete a la autoridad real, aunque en este caso lo que interesa es resaltar el carácter inconstante de las masas. Estas referencias al pueblo inestable las apreciamos de igual forma en *La viuda de Padilla* y en *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa.

El contraste entre actitudes es también bastante frecuente para oponer a varios personajes, ya que permite introducir el didactismo apoyando las posturas positivas y atacando las negativas. Un caso que se repite con insistencia es el que enfrenta el modelo de vasallo leal al adúlador. Lo hallamos en *Ataulfo* para diferenciar a Valia de Sigerico y de Vernulfo, en *Lucrecia* entre los personajes de Espurio y Mevio, entre Hernán García y Garcerán Manrique en *Raquel*. La adulación es considerada un vicio despreciable por los dramaturgos neoclásicos, de ahí que sólo aparezcan los adúladores cuando se les puede castigar<sup>17</sup>.

En todos estos casos el contraste que se produce entre actitudes opuestas conlleva un fuerte componente ideológico acorde con los intereses de los dramaturgos. Éstos intentan proponer un modelo de conducta que haga posible la regeneración de la sociedad, y sobre todo de la clase dirigente, de ahí que el recurso posea una especial incidencia en el tema político. En ciertas obras, en principio se oponen conductas relacionadas con el tema amoroso, pero que adquieren un mayor alcance, extendiéndose al conflicto político, como en *Virginia* y *Lucrecia*, en las tres tragedias que se basan en la figura de Pelayo, *Hormesinda*, *La muerte de Munuza*, y *Pelayo* y en *Don Sancho García*. Además de caracterizar a los personajes por su oposición a otros, el recurso desarrolla

---

<sup>17</sup> Así lo afirma Jovellanos en el *Prólogo* de *La muerte de Munuza* (*La muerte de Munuza*, en *Obras completas*, I, ed. J.M. Caso González, Oviedo, Universidad de Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, (Colección de autores españoles del siglo XVIII), 1984, págs. 351-466, *vid.* pág. 366).

la acción y contribuye a difundir una determinada ideología: se combate el abuso de poder y se relaciona el tema amoroso con el político.

Relacionado con este tema encontramos además el recurso del contraste para enfrentar dos visiones políticas distintas: en *Numancia destruida* para oponer a los numantinos, que con una actitud heroica defienden la libertad de su pueblo, y los romanos, que cruelmente buscan imponer el sometimiento; en Doña *María Pacheco, mujer de Padilla* y en *La viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa para contraponer la lealtad al rey y la rebelión; en *Aben Humeya* el contraste se produce entre el sometimiento y la rebelión, entre cristianos y árabes; en *Pitaco* para contrastar la conspiración al trono y la lealtad al mismo.

También encontramos contraste de actitudes en otros aspectos tales como la forma de actuar los personajes. Es frecuente que se diferencien por la impulsividad o la templanza ante determinadas situaciones los agonistas de varias obras (*Solaya o los circasianos*, *Agamenón vengado*, *Pelayo*, *La conjuración de Venecia*, o *Virginia*), así como por otras actitudes puntuales que no tienen demasiadas repercusiones en las composiciones.

### *El contraste entre opiniones*

La caracterización de un personaje también puede realizarse mediante la presentación de las diferentes opiniones que sobre él tienen los demás. Surge de este modo el perspectivismo o la perspectiva múltiple, pues se configura una personalidad desde distintos puntos de vista. Las opiniones pueden ser complementarias o pueden contrastar.

En el *corpus* analizado no se utiliza con mucha frecuencia este recurso puesto que no interesa plantear una gran profundidad psicológica de los personajes. Al ser más importantes los conflictos internos de éstos se incide más en el empleo de los monólogos que en los diálogos explicativos de las acciones de otro. Sin embargo podemos encontrar algunos casos en los que contrastan las opiniones, y como en el apartado anterior, es posible diferenciar entre los cambios de opinión que se producen en un único personaje sobre la actuación de otro, y los que presentan opiniones enfrentadas de varios personajes.

En el primer grupo podemos señalar algunos contrastes, aunque no son demasiado frecuentes pues llevan aparejado un cambio de actitud que es lo que los opone más abiertamente. Entre ellos, el de Pelayo en *Hormesinda*, quien, tras hablar con Munuza, opina que su hermana es deshonesta, y más tarde se da cuenta de que no ha sido así y vuelve a opinar que es virtuosa y honrada, por lo que decide vengarla. Es lo contrario de lo que sucede en la obra del mismo asunto escrita por Quintana, en la que el protagonista

en otro tiempo creía que su hermana era un modelo de comportamiento que podía ser imitado por su honestidad, y en el momento en que se desarrollan los hechos opina lo contrario, que es una traidora a la sangre y a la patria.

Sin embargo, encontramos un mayor número de casos en los que lo que se opone son las opiniones de varios personajes, oposiciones que muchas veces vienen provocadas por intereses encontrados: en *Don Sancho García* con Don Gonzalo y Doña Elvira opuestos a Doña Ava por sus opiniones sobre Almanzor; en *Virginia* con las opiniones contradictorias vertidas sobre Valerio y Horacio; en *Lucrecia*, al opinar Claudia y Fulvia de manera diferente sobre Tarquino; en el *Pelayo* mediante las opiniones de Hormesinda y la de Alvida sobre la piedad de Munuza, que también se presentan encontradas; en *Pítaco* en la que se oponen las consideraciones sobre Alceo; en *Ataulfo*, con diversos juicios de Rosmunda y Sigerico sobre la reina; en *Idomeneo*, por las opiniones de Brisea y Licas sobre Linceo; en *Agamenón vengado*, con la oposición de Clitemnestra y sus hijos respecto a la figura de Agamenón; o las de Fanes y Pítaco sobre Tares en *Pítaco*.

En la mayoría de los casos la diferencia de opiniones establece al mismo tiempo un contraste en las conductas por lo que ya hemos aludido a ellas anteriormente. Es lo que sucede con Hernán García y Garcerán Manrique en *Raquel*, García sostiene que se deben comunicar las críticas al rey, frente a Manrique, que defiende la sumisión absoluta; con Electra, que cree que no se debe reprimir el dolor y es necesario vengar la muerte de su padre, y Chrisótemis, que afirma que es mejor mostrarse más prudente y disimular, en *Agamenón vengado*; con Idomeneo, partidario de cumplir con la decisión de los dioses, y Brisea, defensora de la salvación de Polimenes en *Idomeneo*, o con Guzmán y doña María en la misma situación en *Guzmán el Bueno*.

Con lo expuesto hasta el momento sobre el tratamiento y funciones del contraste en el *corpus* de obras analizado se hace evidente que se trata de un recurso especialmente productivo desde el punto de vista del rendimiento dramático. Resulta particularmente eficaz para contraponer varias figuras o grupos de personajes. Las oposiciones aparecen con claridad puesto que los caracteres deben mantenerse constantes durante toda la composición. El dramaturgo tiene que proporcionar a sus personajes determinadas características, que no deben sufrir grandes modificaciones y por tanto el contraste se hará evidente en distintos aspectos como las opiniones o las actitudes. Es posible oponer varios personajes contruidos sobre un mismo tipo (los galanes o las damas, por ejemplo), o bien sobre tipos diferentes, siendo en este caso más rica la oposición (los protagonistas frente a los antagonistas, los padres frente a los hijos).

Los personajes siempre son nobles o heroicos, y por lo general, suelen carecer de profundidad psicológica, debido precisamente a la unidad de carácter recomendada por los preceptistas. Al establecer el contraste entre varias figuras se les confiere individualidad, una serie de rasgos exclusivos y propios por los que el autor toma partido de acuerdo con sus propósitos didácticos, con las enseñanzas que le interese comunicar. El espectador debe identificarse con los personajes, para sentir por ellos piedad o compasión haciendo posible la moralización.