



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

unidades (las tres). Del latín *unitas-atris* (ing. *the three unities*, fr. *les trois unités*, it. *le tre unità*, al. *die drei Einheiten*, port. *as três unidades*).

Norma de la preceptiva clasicista que prescribe que las obras dramáticas se sometan a la unidad de acción, lugar y tiempo.

La regla de las tres unidades (acción, lugar y tiempo), la más polémica quizás de la poética clasicista, defendió en las obras dramáticas una sola acción, que se desarrollase en un tiempo de doce o veinticuatro horas (o el que durase la representación pública, tres o cuatro horas) y que se cumpliera en un único espacio, o al menos en lugares cercanos, que pudieran ser recorridos en el tiempo que duraba la acción. Fue sucesivamente construida por los teóricos italianos del siglo XVI –que manipularon las escasas opiniones al respecto de Aristóteles en su *Poética*– y los franceses del XVII, que la configuraron con mayor detalle, subrayando su dimensión normativa. En el siglo XVIII, el prestigio de la cultura francesa acabó de consagrar como principios universales las particulares prescripciones de los teóricos galos sobre las tres unidades, cuya aplicación crítico-literaria fue cada vez más dogmática e intransigente. Los neoclásicos españoles del XVIII compartieron el normativismo francés, criticando la permisividad de nuestros tratadistas del siglo anterior y condenando el teatro barroco español, cuyas obras, efectivamente, infringían la severa doctrina del clasicismo francés. Finalmente, el Romanticismo acabó con esta regla.

La lectura empírica y descriptiva –en busca de principios, pero sin intención de fijar normas– del teatro griego realizada por Aristóteles se transformó en afán prescriptivo por parte de los teóricos clasicistas de los siglos XVI al XVIII. En realidad, Aristóteles solo se pronunció claramente

sobre la necesidad de la unidad de acción; no se refirió a la unidad de lugar y habló ambiguamente sobre la de tiempo.

Según la dramaturgia clasicista, la unidad de acción requiere que la materia dramática se organice en torno a una historia principal, en la que han de desembocar todas las acciones secundarias. Por otra parte, puesto que la capacidad de atención y asimilación del espectador es supuestamente limitada, gracias a la unidad de acción se ofrece al público un relato conciso, acabado y comprensible, sin ramificaciones y sin acumulaciones innecesarias de acontecimientos. De esta manera, la unidad de acción es una categoría que afecta tanto a la creación como a la recepción dramática.

Aristóteles había escrito: “Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo” (51a30-37).

El filósofo griego establece, así pues, que la acción sea una sola y entera, que los acontecimientos representados estén unidos por una relación de necesidad y que, además, todos concurren hacia un mismo fin, la *catástrofe*: “la tragedia es imitación de una acción completa y entera [...]. Es entero lo que tiene principio, medio y fin” (50b24-27). Exige, como se ve, la perfecta integración de todas las partes de la acción, evitando, además, las fábulas episódicas: “llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria” (51b34-35).

unidades (las tres)

Merece ser destacado que, en sus reflexiones acerca de la fábula y la acción, Aristóteles se pronunció sobre lo que después se denominaría “unidad de héroe”: “La fábula tiene unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que por ser Heracles uno, también resultará una la fábula” (51a16-22). Continúa Aristóteles ilustrando este importante argumento con los ejemplos de las dos obras homéricas, compuestas “en torno a una acción única” y no sobre “todo lo que aconteció a su héroe” (51a23-31). En efecto, la *Odisea* no narra toda la vida y hazañas de Ulises, sino solo el retorno a su patria y la recuperación de su familia y hacienda. Es el mismo caso de la *Iliada*, que no cuenta toda la guerra de Troya, sino solo la cólera de Aquiles y sus consecuencias.

Estas opiniones de Aristóteles fueron compartidas por la práctica unanimidad de los teóricos de la época clasicista. Desde mediados del siglo XVII hubo un consenso general sobre la subordinación lógica de las acciones secundarias a la acción principal y sobre el rechazo a la unidad de héroe. Todos los teóricos de los siglos XVII y XVIII –seguidores o no de la preceptiva clasicista- aceptaron el principio de la unidad de acción.

En cuanto a la unidad de tiempo, cuando Aristóteles comparó la tragedia con la epopeya, argumentó que ambas también se diferencian por su extensión: “pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo” (49b12-15). Pero Aristóteles no buscaba establecer una norma estética; solo pretendía constatar un hecho -la duración de la acción en las tragedias áticas- y defender que la condensación temporal, sin

interferencias episódicas, es parte esencial del carácter definitorio y deseable de la tragedia.

Obviamente, la unidad de tiempo estaba íntimamente relacionada con la de acción. Los teóricos clasicistas especularon largamente, con una finalidad normativa, sobre qué debería entenderse por una “revolución del sol”. Las respuestas más frecuentes fueron dos: veinticuatro horas, es decir el tiempo de un día natural, o doce horas, el tiempo que separa aproximadamente la salida y la puesta de sol. A estas se añadió otra interpretación más exigente: la duración de la acción debía coincidir con el tiempo de la representación pública, tres o cuatro horas. Algunos (como Robortello) interpretaron que la verosimilitud no permitía incluir las doce horas que comprendía la noche, ya que nada debe pasar en este tiempo dedicado al sueño. Otros (como Segni), por el contrario, argumentaron que muchos acontecimientos se desarrollan precisamente cuando muchos duermen. El muy influyente D’Aubignac aconsejó que el tiempo de la acción dramática debía reducirse a tres horas, duración efectiva de la representación, aunque admitió que podía extenderse hasta doce horas, tal y como habían prescrito Castelvetro y Minturno para la tragedia; Corneille permitía que se llegase hasta las treinta horas y Cascales otorgó hasta diez días.

El problema de fondo se basaba en la posible disintonía entre la duración de la acción literaria y el tiempo de la representación escénica. Si la verosimilitud se aplicase de manera estricta, las dos duraciones habrían de coincidir exactamente. Sin embargo, la práctica dramática demostraba repetidamente la dificultad de atender esta propuesta ideal. Se propuso, en consecuencia, que los autores procurasen acercarse el máximo posible a esa duración ideal. Chapelain y otros teóricos recomendaron utilizar los

unidades (las tres)

entreactos para compatibilizar las dos temporalidades: así, si la representación dura cuatro horas y la acción se extiende durante doce, el dramaturgo debería procurar que las ocho horas de diferencia se repartiesen entre los cuatro entreactos. La objeción a ello es clara: si un espectador está dispuesto a considerar que media hora de entreacto corresponde a dos horas de acción dramática, por qué no podría aceptar una licencia más amplia. Es decir, si está dispuesto a creer en una duración de doce o veinticuatro horas, por qué no pensar que su imaginación está dispuesta a aceptar cualquier otro lapso temporal que la obra le pida. En cualquier caso, la respuesta más frecuente fue que las dos temporalidades debían acercarse lo más posible, para no arruinar la ilusión dramática del espectador. Como se ve, los teóricos clasicistas no concedieron demasiado valor al hecho de que el espectador pudiera prestarse ilimitadamente al juego de la ilusión dramática –entendida de manera no naturalista–, aceptando dicha disintonía en el grado que propusiese el autor dramático.

En efecto, desde Castelvetro muchos tratadistas pensaban en un público vulgar, sin cultura, incapaz de entender ciertas convenciones dramáticas: ¿cómo hacerle creer, por ejemplo, que entre dos escenas han pasado varios días, si sus sentidos le dicen lo contrario? De ahí la necesidad de la unidad de tiempo. ¿Y cómo hacerle admitir que los personajes se desplacen de un lugar a otro muy distante en el espacio de pocas horas? De ahí la necesidad de la unidad de lugar. Boileau (*Art poétique*, 1674) criticaba que en las piezas españolas “a menudo, el héroe de un espectáculo grosero es niño en el primer acto y viejo en el postrero”. En efecto, los teóricos clasicistas nunca llegaron a admitir que la imaginación del espectador estaba preparada para seguir a los dramaturgos por los extensos lugares y tiempos que propusiesen en sus obras. Evidentemente, el habitual

desprecio de los doctos hacia el público vulgar no impedía que sus prescripciones no lo tuviesen en cuenta.

La célebre polémica sobre el *Cid* de Corneille (1637-1638) giró sobre una cuestión aneja: la condensación en veinticuatro horas de varios años de acontecimientos fue vista como inverosímil. En fin, el debate sobre la unidad de tiempo separó a los partidarios del “día natural”, del “día artificial” o de otras fórmulas parecidas, pero también apartó a los seguidores y contrarios de esta regla clasicista. Obviamente, la unidad de tiempo no podía resolverse de manera autónoma, dada su íntima relación con las unidades de acción y de lugar, así como con el principio de verosimilitud. Precisamente la verosimilitud fue el argumento que esgrimieron los partidarios de esta regla para defenderla; pero también fue el argumento que utilizaron sus contrarios: si era inverosímil que una acción de varios años se representase en cuatro horas, ¿no era también inverosímil que una acción de veinticuatro horas se representase en cuatro?

La *Poética* de Aristóteles no contempló la unidad de lugar. Sin embargo, algunos tratadistas relacionaron esta unidad con las opiniones aristotélicas sobre el coro: “En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción” (56a25-26). Los estrictos defensores de la unidad de lugar consideraban que no habría sido verosímil que todos los miembros del coro se trasladasen de lugar junto al personaje que los interpelaba, de ahí la conveniencia del lugar único.

En general, la preceptiva clasicista sostuvo que la unidad de lugar estaba estrechamente relacionada con las de acción y tiempo, dependía del requisito de la verosimilitud y estaba ligada a la capacidad de comprensión

unidades (las tres)

del auditorio, dada la primacía de la representación sobre la lectura de las obras. El grado de rigidez de los tratadistas del clasicismo osciló entre la exigencia de un lugar único sin cambio de decorado, lugares inmediatos dentro de una misma ciudad, lugares situados a distancias que pudieran recorrerse en menos de veinticuatro horas, o soluciones parecidas, más o menos severas.

La idea central de esta unidad alude al hecho de que el espacio de la ficción debe corresponderse con el espacio escénico y con el espacio real que un personaje podría recorrer durante la duración de la acción y de la representación. Castelvetro sostuvo que la acción de una tragedia debía suceder en un corto espacio de tiempo y en un lugar muy limitado, es decir, en el lugar y en el tiempo en que los actores ejecutan su actuación.

Los primeros clasicistas franceses –basados en el silencio de Aristóteles y en la multiplicidad de lugares del teatro de la tradición preclasicista- no defendieron una idea rígida sobre la relación entre unidad de lugar y unidad de acción. En nombre de la verosimilitud preferían que la obra representase una sola región antes que varios países, una ciudad antes que una provincia, un palacio antes que una ciudad. Finalmente la norma de la unidad de lugar acabó definiéndose a partir de su relación con las otras unidades: lo verosímil es que el lugar de una obra dramática esté determinado por el espacio que un personaje pueda recorrer en un día, no mucho más que una ciudad y su periferia.

Las polémicas sobre el *Cid* de Corneille determinaron que en Francia se impusiera el lugar único, quedando condenada toda la tradición barroca. D'Aubignac, el primero que sistematizó esta regla, consideró inverosímil que la acción se desarrollase en varios lugares con un solo escenario, o en varios lugares con cambio de escenario y decoración durante los entreactos;

un mismo lugar real, el escenario del teatro, no podía representar varios espacios geográficos. El teórico francés atacó la permisividad barroca, que no dudaba en “colocar a Francia en un rincón del teatro, a Turquía en otro rincón, y a España en el medio”. Por tanto, el lugar representado debe ser uno, inmutable. D’Aubignac solo admitió cambios de decorados con la condición de que el lugar representado fuese siempre el mismo: por ejemplo, un palacio semiabandonado y habitado por indigentes primero, y el mismo palacio rehabilitado por un príncipe, después. Por otro lado, en nombre de la verosimilitud, recomendó la escenificación de lugares “abiertos”, la fachada de un palacio para la tragedia, la plaza pública para la comedia.

Muchos dramaturgos se plegaron a estos requisitos. Otros oscilaron entre los espacios abiertos y cerrados, dependiendo del asunto de la obra: no era verosímil que ciertas conversaciones sucedieran ante la fachada de un palacio, sino en sus estancias interiores; otros acontecimientos solo podían suceder en espacios abiertos. En esta cuestión también jugó su papel el interés económico: los empresarios conocían el gusto del público por lo espectacular y la variedad de decorados, lo cual influyó en la práctica dramática. Contra esto, se argumentó que la multiplicación de lugares es fuente de confusión para el espectador, que tiene dificultades para entender que la acción que se desarrolla en una ciudad se traslade de repente a otra, o bien que él está contemporáneamente en dos lugares, en el teatro ante un escenario y en una o varias ciudades lejanas siguiendo las aventuras de los personajes. Estas banales argumentaciones naturalistas demostraban una radical incapacidad de los teóricos para comprender el implícito pacto de ficcionalidad entre autor y espectador, incomprensión que está en el origen de la dogmática regla de las tres unidades. Lo peor fue que la crítica

unidades (las tres)

literaria clasicista juzgó la dramaturgia en general desde estos principios, pueriles y naturalistas.

Históricamente, el debate sobre las tres unidades en la época clasicista podría resumirse así: primeramente, los teóricos italianos del XVI tradujeron y comentaron distorsionadamente las estimaciones de Aristóteles. Tras las primeras alusiones de Cintio (1543) a la unidad de tiempo, Robortello (1548) asignó doce horas a esta unidad, y Segni (1549) veinticuatro horas. Maggi (1550) fijó la unidad de lugar como consecuencia de la de tiempo, relacionadas por primera vez con el principio de verosimilitud. Pero fue Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, de 1570) quien conjugó las tres unidades, confiriendo un carácter doctrinal y naturalista a la regla que las definía juntamente. Muchos teóricos franceses del XVII bebieron en fuentes italianas (además de los ya citados, Vettori, Minturno, Scaligero, Trissino, Beni, etc.) y conocieron la *Poética* de Aristóteles a través de los traductores y comentaristas italianos, ya que la primera traducción de esta obra al francés es de 1671.

Los primeros teóricos franceses ignoraron las reglas sobre las unidades, aunque el teatro de Jodelle y Garnier (siglo XVI) las respetó. Es a partir de 1630 cuando comienza a teorizarse intensamente sobre ellas: Chapelain, La Mesnardière, Sarrasin...; la “querelle du *Cid*” (1637-1638) confiere notoriedad a esta regla, que encuentra su completa formulación y mayor exigencia con D'Aubignac (*Pratique du théâtre*, 1657). Fueron muchos los teóricos franceses que escribieron al respecto, Corneille, Boileau, Voltaire, Marmontel y un largo etcétera. Durante el siglo XVII imprimieron a sus reflexiones sobre las unidades un estricto carácter prescriptivo, así como condenatorio de todo el teatro infractor, en primer

lugar el teatro barroco español (por otra parte, tan influyente entre los dramaturgos franceses del XVII). La situación fue parecida en el siglo XVIII francés: por ejemplo, Voltaire en 1729 (Prefacio de *Oedipe*) defendía las tres unidades “porque el espíritu humano no puede abrazar varios objetos a un tiempo”, “porque una sola acción no puede darse en varios lugares a la vez” y porque en una obra dramática solo interesa el momento decisivo. En general, el gran teatro francés de los siglos XVII y XVIII respetó esta regla.

Sin embargo, a pesar de que la veneración hacia las unidades fue lo habitual entre los teóricos y los dramaturgos franceses del clasicismo, también hubo disensiones, muy pocas: para Mercier (*Du Théâtre*, 1773) las unidades de tiempo y lugar son completamente inútiles; en *De la littérature et des littérateurs* (1778) se manifiesta duramente contra los críticos franceses, desdeñosos con las literaturas extranjeras que no cumplen las tiránicas reglas francesas, críticos que no comprenden, que no quieren entender, que se burlan de autores y naciones ilustradas, “c’est néanmoins ce qu’on fait en France à l’égard de Shakespeare, de Lope de Vega, de Calderón”.

El Romanticismo acabó con el liderazgo cultural francés y con el universalismo y normativismo de la poética clasicista. Inglaterra y Alemania lideraron en las últimas décadas del siglo XVIII la oposición a las normas y a la regla de las tres unidades. En efecto, el neoclasicismo inglés fue mucho menos rígido que el francés; estuvo más interesado por el análisis de los caracteres que por el respeto a las tres unidades. Su menosprecio de esta regla estaba relacionado con su menor interés hacia la intriga y la estructura dramática frente a una mayor atención al diseño de los caracteres y a la pintura de la naturaleza humana desplegados por

unidades (las tres)

Shakespeare. Por ejemplo, el doctor Johnson (*The Rambler*, 1750-1752) rechazó la validez de las unidades de lugar y tiempo -en una implícita defensa del teatro de Shakespeare-, considerando como falsa la creencia clasicista en la ilusión dramática: si un espectador es capaz de imaginar al principio de una representación que está en Egipto, ¿por qué no va a poder imaginarse después que está en Roma? En cuanto a la unidad de tiempo, estimó que los entreactos pueden imaginarse tan largos como el autor proponga en su obra.

En el ámbito alemán destaca Lessing, que en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) combatió la fuerte y negativa influencia del teatro francés en Alemania, elogió a Shakespeare y propuso un teatro germano alejado de los modelos franceses y de la regla de las tres unidades. Estimaba Lessing que los propios franceses fueron conscientes de las dificultades que suponía la escritura de obras dramáticas bajo las severas reglas que ellos mismo habían prescrito; por tanto, aunque fueron incapaces de sacudirse de su yugo, tuvieron que encontrar escapatorias para sustraerse a la severidad de aquellas normas. También Herder fue defensor de Shakespeare y contrario a las unidades. En un artículo sobre el genial autor inglés, resuelve el problema de las unidades mediante una interpretación histórica: el teatro griego no puede ser como el nórdico; las unidades eran necesarias en Grecia, por tener su origen en el coro; la tragedia francesa es brillante pero absurda; un espectador no puede estar tras cada escena consultando su reloj para comprobar que ha durado el tiempo previsto. Goethe (*Zum Shakespears Tag*, 1771) compartió con Herder su admiración por Shakespeare y su rechazo de las unidades dramáticas. Prefería una pieza dramática confusa a una sin alma.

En España, tanto los tratadistas como los autores dramáticos del Siglo de Oro acataron solo la unidad de acción. El Pinciano (*Philosophía Antigua*

Poética, 1596) ensancha la unidad de tiempo hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia. Cascales otorga una duración de la acción de hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente. La recomendación de las veinticuatro horas por parte de González de Salas fue una de las pocas excepciones. Lope de Vega defendió en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) la acción única y atacó la fábula episódica, según la citada línea aristotélica: “tenga una acción, mirando que la fábula de ninguna manera sea episódica”. Pero nada se dice en el *Arte nuevo* sobre la unidad de lugar, sí sobre la unidad de tiempo, con la que Lope no es respetuoso: “no hay que advertir que pase en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles”. Lope recomienda que “pase en el menos tiempo que se pueda”, aunque “yo las escribí, de once y doce años”.

En contra de la rígida preceptiva francesa, la poética española del XVII –escasa y asistemática- relega las normas y da preferencia a la libertad creativa: la perfección de las acciones dramáticas se consigue de la manera más natural, prescindiendo de artificiosidades; cada acción requiere un tiempo y un espacio distintos. En consonancia con la teoría, la comedia barroca española pasa por alto las unidades de tiempo y lugar, adoptando una pluralidad de tiempos y lugares en planos o cuadros sucesivos, en los que el dramaturgo –en connivencia con su público- sabe que el escenario no es un espacio físico, sino dramático, dinámico, a diferencia del escenario del drama clásico francés. En contra de lo que sucedía en el teatro clasicista francés, la comedia española no se inscribía en coordenadas espacio-temporales predefinidas; es la acción la que genera el espacio y el tiempo. Los dramaturgos españoles del Siglo de Oro no se sintieron coaccionados por la regla de las tres unidades; ni siquiera la unidad de acción -que fue generalmente respetada- repercutió rigurosamente sobre la práctica dramática.

unidades (las tres)

Es en el siglo XVIII cuando en España triunfó –tras una encendida discusión entre barrocos y neoclásicos, que duró hasta los años sesenta del siglo- la regla de las tres unidades y la normativa clasicista en general. Los neoclásicos españoles del siglo ilustrado –cuya tratadística fue abundante y sistemática, en contraposición al siglo anterior- abrazaron el clasicismo francés y criticaron a nuestros teóricos y dramaturgos de la etapa barroca por su relajación ante el dogma de las tres unidades y por su infracción de las normas clasicistas en general.

La *Poética* (1737) de Luzán –paradigma del pensamiento neoclásico español, seguida (y temida) por los teóricos y dramaturgos españoles contemporáneos- fue bastante severa en esta cuestión. Por lo que se refiere a la unidad de acción, Luzán siguió con precisión a Aristóteles: la fábula requería que la acción fuese una, y que sus partes (o acciones secundarias) estuviesen encaminadas a un mismo fin. Las varias acciones “que componen el todo de la fábula” han de estar perfectamente unidas, de manera que si se elimina una de ellas la fábula quede “imperfecta y mutilada”. Añade Luzán que no debe confundirse la unidad de acción con la unidad de persona (diversidad de hechos acaecidos a una misma persona). Consecuentemente, y siguiendo al pie de la letra a Aristóteles (51a16-23), critica a los poetas que han narrado en una obra todos los hechos acaecidos a un héroe. Así pues, “si la acción fuere una y de uno, entonces será más perfecta la unidad”.

En cuanto a la unidad de tiempo, Luzán no comparte que la acción pueda durar “un período de sol”, doce o veinticuatro horas, sino que, apoyándose en la duración de la representación, tres o cuatro horas, opina que el hecho representado deberá ocupar también ese espacio de tiempo, “o si le excede sea de poco”. Para él, la unidad de tiempo consiste precisamente en esa correspondencia entre el tiempo de la acción y el tiempo representado. Luzán se muestra convencido de que Aristóteles entendió por unidad de

tiempo lo mismo que él entendía. Después de reconocer la dificultad que supone observar con exactitud la unidad de tiempo, concede que el poeta podrá extenderse “sin escrúpulo, una o dos horas más”. Así pues, su prescripción son unas cinco o seis horas, aunque una duración de hasta dos días podría tolerarse, pero no es recomendable artísticamente: “si el poeta no pudiese ceñir el enredo de su tragedia o comedia a tan corto espacio, y quisiese seguir las opiniones ya dichas y dar a su fábula doce, o veinticuatro horas, o dos días, sepa que su unidad de tiempo no será tan exacta como debe ser, pero, en fin, se podrá tolerar”.

Sobre la unidad de lugar, Luzán establece que “el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin”, ya que lo mismo que es absurdo que mientras pasan por el público tres o cuatro horas sucedan en la escena acontecimientos de varios meses o años, también es absurdo e inverosímil que “mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio”. La mayor licencia que Luzán concede a este respecto consiste en instalar en el teatro “ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia”. Luzán se decanta a favor de las perpendiculares, y en el caso de que esto no pudiera llevarse a cabo, prefiere lo que se practica en las óperas italianas y en las “comedias de teatro u historiales”, el cambio de escenario, metamorfosis algo extravagante, en su opinión, pero preferible a lo que se suele hacer en España, “donde cuatro paños o cortinas innobles representan todo género de lugares”.

La mayoría de los teóricos y críticos del neoclasicismo español fueron severos en su doctrina y aplicación de la regla de las tres unidades. Así,

unidades (las tres)

Nasarre, Montiano y Luyando, Clavijo y Fajardo, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Quintana y un largo etcétera. Por ejemplo, Burriel (*Compendio del Arte Poética*, 1757) defendió que la acción no durase más de tres horas, aunque, debido a los intermedios de la representación, podría concederse una extensión algo mayor. La minuciosidad en la exigencia de la unidad de lugar llega hasta el punto de que Burriel, refiriéndose a los hechos sucedidos fuera del escenario, sostenga que estos hechos, acaecidos fuera y relatados dentro por algún personaje de la obra, deben ocurrir a una distancia máxima de hasta tres o cuatro leguas del lugar de la representación; sería inverosímil, dice, que se relatase en el teatro un suceso acaecido a mayor distancia de la expresada. Entre las excepciones a este normativismo español cabe citar a Erauso Zavaleta, seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren, que en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750) defendió a Lope de Vega y a Calderón de la Barca de los ataques que recibieron, tanto por parte de los extranjeros como de los clasicistas españoles, por su incumplimiento de las normas y de las tres unidades, sobre las cuales estimaba que “oprimen el entendimiento, estrechan la facultad y limitan los hechos”.

Pero en general el pensamiento neoclásico español fue muy severo con las “infracciones” cometidas por los grandes dramaturgos del barroco, Lope y Calderón sobre todo. Luzán reprochaba a Lope que a veces tomase “por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo”. La misma crítica merecieron los dramaturgos españoles del XVII y todos aquellos del XVIII que continuaron infringiendo las normas y las unidades. La fuerza de la teoría neoclásica española propició que durante el siglo ilustrado abundaran los autores dramáticos respetuosos con los principios del neoclasicismo y con la regla de las tres unidades: Montiano y Luyando, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Juan José López de Sedano,

Cadalso, López de Ayala, García de la Huerta, Trigueros, Jovellanos, Cienfuegos, Tomás de Iriarte...

Sin embargo, aquella severa actitud se atenúa entre los neoclásicos del cambio de siglo, que comenzaron a valorar más positivamente aquel teatro “irregular” y a condenar la intransigencia de la regla de las tres unidades: Juan Francisco del Plano, Estala, Díez González... Las *Instituciones Poéticas* (1793) de este último solo exigen respeto a la unidad de acción, considerando las otras dos como secundarias. Para Díez “todo se funda en la unidad de acción”, y “no se opone a esta unidad el que se añada uno u otro episodio o acción secundaria, que por incidencia y alguna especial conexión se enlace con la acción primaria”. En su opinión, si se respeta esta unidad, casi obligadamente resultarán respetadas las unidades de tiempo y lugar. Díez reconoce que para desarrollar correctamente una acción, a veces puede necesitarse que los hechos ocurran en veinticuatro horas, pero también en ocho días, o en otros períodos temporales. Asimismo, también pueden necesitarse ciertos cambios de lugar. En estos casos, escribe, “tropezaremos con el inconveniente de que se quiebren las unidades de lugar y tiempo, por más que queda salva la unidad de acción”. La respuesta que se otorga Díez es: “yo digo que no hallo tropiezo en esas quiebras, ni tengo inconveniente en dejarlas pasar”. Su permisividad está basada en varios motivos: primero, que la unidad de acción es la única verdaderamente importante; segundo, los más insignes dramáticos, antiguos y modernos, no prestaron excesiva atención a las otras dos unidades; tercero, la práctica de dividir en tres o más actos los dramas sirve “para disimular, sin que se note mucho, las quiebras de lugar y tiempo”. También Jovellanos (*Curso de humanidades castellanas. Lecciones de Retórica y Poética*, h. 1794) reconoce que la observación de las unidades debe sacrificarse cuando impida la consecución de “bellezas superiores”, las cuales no se pueden conseguir a veces sin traspasar esas reglas.

unidades (las tres)

A pesar de ello, todavía algunas poéticas españolas de principios del siglo XIX –incluida la de Martínez de la Rosa, de 1827- continúan el furor prescriptivo. Masdeu (*Arte Poética fácil*, 1801) opina que una pieza teatral puede representar una acción de quince, veinte o veinticuatro horas, “pero no más larga”. El lugar sólo podrá extenderse hasta “cuanto puedan correr los interlocutores” en el plazo de las veinticuatro horas preceptuadas. Sánchez Barbero (*Principios de Retórica y Poética*, 1805) es igualmente estricto: la acción debe durar lo que su representación, aunque podría admitirse una duración de seis o siete horas, o como máximo de una noche. Por otra parte, considera inverosímil que sucesos diversos puedan acaecer todos en el mismo sitio. Así, admite el cambio de escenario, pero solo al pasar de un acto a otro, y con la limitación añadida de que esos distintos lugares representados han de guardar una fiel relación con el tiempo transcurrido: si la duración de la acción es de seis o siete horas, o de una noche, “lo que en este espacio de tiempo se pueda caminar regularmente es la mayor distancia de los lugares a que se permite llevar la escena durante los entreactos”.

Es decir, si durante la etapa prerromántica algunos tratados de poética españoles todavía permanecieron fieles al neoclasicismo estricto, también es cierto que algunos tratadistas y muchos críticos literarios de entonces fueron muy permisivos con el “nuevo teatro” (comedia sentimental, tragedia urbana, etc.), en el que los autores dramáticos no solían obedecer los rigurosos principios de las unidades de lugar y tiempo.

Con la llegada del Romanticismo, Europa rompe definitivamente con el dogma clasicista y con la tiranía de las tres unidades. Victor Hugo se opuso a las unidades de lugar y tiempo en el prefacio a *Cromwell* (1827), invocando precisamente el principio de verosimilitud, el mismo al que habían acudido los preceptistas del clasicismo para justificarlas: “Qué puede ser más inverosímil que este vestíbulo, este peristilo, esta

antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias tienen la complacencia de venir a desarrollarse, a donde llegan, no sabemos cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores”. Se corrobora así la enorme ductilidad del concepto de verosimilitud, interpretado históricamente de manera muy diversa, con pretensiones de ilusión naturalista o con el fin de justificar convenciones y pactos ficcionales implícitos entre autor y espectador.

En conclusión, si bien la unidad de acción siempre fue aceptada por todos los teóricos y autores –no por seguimiento de la norma sino por la necesidad interna de la obra-, las de tiempo y lugar fueron muy discutidas y cuestionadas por sus contradicciones con el requisito de la verosimilitud, por la coacción que suponen a la libertad del autor y por atentar contra la coherencia interna de las obras. Entre otros motivos, estas dos unidades también se justificaron por el hecho de favorecer la ilusión teatral, naturalista.

Como se ve, la discusión sobre las unidades procedía de la confusión entre, por una parte el tiempo y el lugar de la representación escénica (del espectáculo), y por otra el tiempo y el lugar de la acción de la obra (de la fábula literaria). Con el fin de atender a las exigencias de la verosimilitud, el dogma de las unidades pretendió la convergencia de las dos temporalidades y las dos espacialidades. De esta manera, el cumplimiento de las unidades suponía un severo esfuerzo a los autores dramáticos, que se sentían obligados a concentrar los hechos, distorsionarlos, relatar acontecimientos exteriores y otras exigencias que coartaban su libertad artística.

unidades (las tres)

Con perspectiva histórica, podría interpretarse que, si bien la regla de las tres unidades indujo a condensar la estructura dramática de manera saludable -como reacción contra las antiguas formas en que se desenvolvía el teatro popular primitivo-, también es innegable que dicha regla ejerció una influencia paralizadora sobre la creatividad de muchos escritores. Entre otras consideraciones, se ha reconocido que la pintura de las pasiones humanas es compatible con las unidades de tiempo y lugar, pero el desarrollo de los caracteres es menos conciliable con las exigencias de una duración tan restringida y un espacio tan limitado.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poétique* (ed. de Michel Magnien), Paris, Librairie Générale Française, 1990; Aristóteles, *Poética*, (ed. de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974; Bobes, Carmen, G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla, I. Marful, *Historia de la teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1995 y 1998, 2 vols.; Checa Beltrán, José, “Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 13-31; Checa Beltrán, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998; García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975; García de la Concha, Víctor, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (coord. por Guillermo Carnero), Madrid, Espasa Calpe, 1995, 2 vols.; Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.; Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957; Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1990; Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010; Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español I*, Madrid, Alianza Editorial, 1967; Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías*

José Checa Beltrán

literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970; Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007; Wellek, Renè, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969.

José CHECA BELTRÁN

CSIC (ILLA-CCHS). Madrid.