

Criticón

140 | 2020

Un espectáculo para los sentidos

Los Hermanos de Vondel y el poder de la imaginación

STIJN BUSSELS

p. 99-116

<https://doi.org/10.4000/criticon.17481>

Resúmenes

Français English Español

Le présent article étudie la première série de représentations de *Les Frères* de Joost van den Vondel, à Amsterdam, en 1641. L'œuvre met en scène la déchirante décision que le roi David doit assumer pour se plier à la volonté divine : ratifier les exécutions des fils et des petits-fils de Saül. En faisant représenter *Les Frères*, Vondel mettait en pratique une diffusion de la parole de Dieu la plus profonde et la plus respectueuse possible, tout en évitant de montrer explicitement les exécutions. En lieu et place de la cruauté pure, il a eu recours à divers mécanismes dramatiques et visuels, et surtout au tableau vivant, destinés à créer chez le spectateur des images mentales frappantes et à créer la plus grande empathie avec le roi David. La pratique expérimentale de Vondel présente d'évidentes ressemblances avec les théories contemporaines sur le théâtre. Un ami de Vondel, Gerardus Vossius, introduisit dans sa poétique un débat sur l'effet irrésistible des spectacles dramatiques sur les spectateurs. En s'appuyant sur le traité *Du sublime* de Longin, Vossius établit une différence entre l'effet momentané de la représentation de la cruauté explicite, et l'effet durable de notre imagination. Le tableau vivant dans *Les Frères* de Vondel offre ainsi un point de vue privilégié pour étudier la pratique théâtrale en regard des débats théoriques sur l'effet du spectacle, au cœur du Siècle d'or hollandais.

This article discusses the first series of performances of Joost van den Vondel's *Brothers* in Amsterdam in 1641. The drama focuses on the heart-rending decision king David has to take to follow God's will to ratify the executions of Saul's sons and grandsons. With the staging of *Brothers* Vondel made an experiment in spreading the Word of God as profoundly, but also as respectfully as possible. He avoids showing the executions explicitly. Instead he uses diverse dramatic and visual means and most prominently a *tableau vivant* to urge the theatre-goers to create strong mental images and thus to empathize maximally with David. Vondel's experiment in theatre practice has striking parallels with theatre theory of the same period. In his poetics Vondel's close friend Gerardus Vossius initiates modern discussion on the overwhelming effect of dramatic performances. With the help of Longinus's *On the Sublime* Vossius makes a distinction between the 'cheap' momentary effect of staging explicit cruelties and the long-lasting effect of our imagination. By placing a *tableau vivant* in the performance of *Brothers* at the center of attention we get a privileged view on theatre practice and related theoretical discussion on the effect of the dramatic performance in the Dutch Golden Age.

Este artículo estudia la primera serie de representaciones de *Los Hermanos* de Joost van den Vondel, en Ámsterdam, en el año 1641. La obra se centra en la desgarradora decisión que el rey David debe asumir para someterse a la voluntad divina y ratificar las ejecuciones de los hijos y nietos de Saúl. Con la representación de *Los Hermanos*, Vondel experimentaba una difusión de la palabra de Dios lo más profunda y respetuosa posible, evitando mostrar las ejecuciones de manera explícita. En lugar de ello, recurre a distintos mecanismos dramáticos y visuales, y ante todo al cuadro vivo para crear en el espectador impactantes imágenes mentales y llevarle así a empatizar al máximo con David. Esta práctica experimental de Vondel presenta claros paralelismos con teorías coetáneas del teatro. Un amigo de Vondel, Vosio (Gerardus Vossius), inicia en su poética un debate sobre el efecto irresistible de los espectáculos dramáticos en los espectadores. Basándose en el tratado *De lo sublime* de Longino, Vosio distingue por una parte el efecto momentáneo de la representación de la crueldad explícita y por otra el efecto duradero de nuestra imaginación. El cuadro vivo en *Los Hermanos* de Vondel ofrece así un punto de vista privilegiado para estudiar la práctica teatral junto con los debates teóricos sobre el efecto del espectáculo teatral en plena Edad de Oro holandesa.

Entradas del índice

Mots-clés : poétique, sublime, Siècle d'or hollandais, Amsterdam, tragédie biblique, Vondel Joost van den

Keywords: poetics, sublime / the, Dutch Golden Age, Amsterdam, biblical tragedy, Vondel Joost van den

Palabras clave: poética, sublime / lo, Siglo de Oro holandés, Ámsterdam, tragedia bíblica, Vondel Joost van den

Obras estudiadas: Gebroeders (Joost van den Vondel Amsterdam 1641)

Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 07/10/2020; accepté le 03/11/2020

Notas del autor

Ya publicado en inglés bajo el título: «Vondel's *Brothers* and the Power of Imagination», *Comparative Drama*, 49/1, 2015, pp. 49-68.

Texto completo

- 1 El 18 de abril de 1641 fue representada por primera vez en el nuevo teatro de Ámsterdam *Gebroeders* (*Los Hermanos*) de Joost van den Vondel. La obra tuvo en seguida un gran éxito y se representó por lo menos una vez al año durante décadas¹. Inspirada en el Libro Segundo de Samuel, empieza cuando el pueblo de Israel es víctima de la hambruna. Dios revela que se ha de hacer justicia. Años antes, Saúl, predecesor y suegro de David degolló a los gabaonitas. David debe vengarlos, pero se enfrenta a un conflicto moral: tiene que elegir entre su nueva familia y la justicia divina. Después de un largo periodo de dudas, finalmente David acepta la voluntad de Dios. Se entregan siete de los descendientes varones de Saúl a los gabaonitas, que los ahorcan. Las dudas de David, tema principal, incitan a Vondel a llamar su obra tragedia (*treurspel*). De esta forma indica que recurre a la forma teatral antigua que se fundamenta ella también en las dudas del protagonista.
- 2 Se conservan apuntes redactados por Vondel en los que aparecen indicaciones escénicas para la primera serie de representaciones de los *Hermanos*². Vondel no era solo un dramaturgo, sino que se implicó mucho en la puesta a escena. Si esto no era un caso aislado en el siglo XVII, resulta una rareza haber conservado un testimonio. A más del texto de la pieza, los apuntes de Vondel nos aclaran la especificidad de su puesta a escena. Revelan además en qué medida la tragedia constituye un cambio en su obra y demuestran explícitamente que no quiso representar en el escenario la matanza de los descendientes de Saúl.
- 3 De esta manera el público no pudo disfrutar de la brutalidad directa, tan importante en sus precedentes obras y tan común entre los demás dramaturgos de su tiempo, como su afamado compañero Jan Vos. *Los Hermanos* prefiguran una nueva manera de utilizar la fuerza persuasiva de la representación dramática. Focalizándonos en la conclusión de la

tragedia bíblica, pretendemos mostrar cómo Vondel juega con las imágenes visuales y verbales —y especialmente con el cuadro vivo (*tableau vivant*) y la descripción conmovedora (*description saisissante*)— para incitar a los espectadores a proyectarse en la misma desazón de David, y de esta forma implicarse personal y emocionalmente en el relato bíblico.

- 4 Relacionaremos nuestras conclusiones con las ideas poéticas que plasmó Gerardo Vosio (Gerardus Vossius) en la época en la que Vondel escribía y representaba su tragedia bíblica³. En aquellos años Vondel mantenía relaciones estrechas con el profesor de Ámsterdam⁴. Vosio es el autor de una de las primeras teorías modernas sobre el efecto de la representación teatral. Superó los discursos poéticos de Aristóteles y Horacio asociándolos a otros tratados antiguos, como *De lo sublime*, escrito seguramente en el siglo I por un autor anónimo, pero que se atribuye a Longino⁵. Esta combinación de textos llevó a Vosio a desterrar del escenario la representación del horror para sacar mayor partido de la imaginación de los espectadores, incitándoles a ingeniar poderosas y duraderas imágenes, o *phantasiai*.
- 5 Primero estudiaremos el prefacio de *Los Hermanos*, en el que Vondel propone ejemplos sacados de óleos para demostrar que la imaginación del artista/dramaturgo y del público desempeña un papel esencial en el efecto emocional que pueden provocar una obra o una pieza teatral. Luego nos interesaremos por la utilización del antiguo concepto de *phantasia*, que incluye la imaginación creadora del autor. Examinaremos el uso que hace Vosio de la imaginación relacionándolo con sus ideas acerca del efecto inducido por las representaciones teatrales y la prohibición de la puesta a escena explícita de la crueldad que es su consecuencia. Finalmente nos concentraremos en *Los Hermanos* para evidenciar cómo la práctica dramática de Vondel se inspira en principios similares para estimular la imaginación del auditorio. Acabaremos exponiendo los contraargumentos de Jan Vos que defiende la creación de impresiones impactantes a través de la representación explícita de acciones atroces.

La imaginación de Eneas y Rubens

- 6 En el prefacio de *Los Hermanos* Vondel aclara sus planteamientos acerca de la implicación emocional del público en la historia bíblica de los descendientes de Saúl, interesándose al mismo tiempo por la imaginación del artista y la del público. El dramaturgo cita la *Eneida* (I, 462): «Aquí se lloran cosas materiales que al hombre le llegan al alma»⁶. Evoca a Eneas contemplando un fresco en el que se representa una batalla de la Guerra de Troya. El héroe se emociona hasta llorar, a medida que la pintura le recuerda a sus compañeros desaparecidos. Con esta referencia a Virgilio, Vondel demuestra que una imagen visual puede desencadenar un proceso mediante el cual el espectador, gracias a su propia imaginación, se identifica plenamente con el sujeto representado.
- 7 Luego Vondel atrae la atención hacia el pintor refiriéndose a la imaginación de Pedro Pablo Rubens. Según Vondel, es su ‘vivo ingenio’ (*wackere geest*) lo que da a sus obras su gran fuerza emocional. Para explicitar su punto de vista, el dramaturgo echa mano de un notable procedimiento. Sorprende a su lector realizando una compleja *ekphrasis* en la que describe un cuadro imaginario que atribuye a Rubens. La obra representa a David vengando a los gabaonitas.
- 8 La descripción verbal del cuadro rubeniano que idea Vondel empieza así: «Ahora consiento en transcribir una escena gloriosa y real en una tragedia imitando a Rubens, triunfo de los lápices de nuestro siglo. Rubens empieza a dibujar, ordenar y pintar. Su espíritu vivo no para antes de acabar su obra»⁷. Vondel confiere al proceso mental —la imaginación— un papel determinante en la creación pictórica. Este proceso se visualiza progresivamente: primero con el dibujo y el esbozo, luego por el acto de pintar. Elogiando a Rubens, insistiendo en la creatividad mental, Vondel enlaza la pintura con la creación de

su propia tragedia bíblica, gracias al uso de la expresión *ut pictura poesis*. Para alcanzar la máxima emoción entre los espectadores, él también tiene que manifestar un ‘espíritu vivo’. El prestigio internacional del maestro de Amberes redonda en beneficio suyo⁸. Gracias a la evocación verbal de un cuadro ficticio que atribuye a Rubens, Vondel puede presentarse como un artista que emplea, como el pintor, su espíritu creador para producir un gran efecto emocional en el público.

La phantasia según Aristóteles y Longino

- 9 Si queremos contextualizar las reflexiones de Vondel sobre la imaginación del artista y del espectador, conviene ver cómo, desde finales del siglo XVI, los humanistas se han apropiado progresivamente del concepto longiniano de *phantasia*. Anteriormente se utilizaba mayoritariamente el concepto aristotélico de *phantasia*, que se emplea en la epistemología⁹. En el *De Anima*, explica Aristóteles cómo la *phantasia* —que en este contexto se traduciría por «la facultad de imaginar»— desempeña un papel trascendente en todos los mecanismos del pensamiento. Unas percepciones sensoriales inducen imágenes en la mente, imágenes que pueden valorarse según la capacidad de imaginar. Estas imágenes mentales se analizan, lo que lleva primero a la suposición y luego al conocimiento¹⁰.
- 10 En el contexto aristotélico, «imaginación» no significaba «creatividad» pero Longino relacionó estos conceptos¹¹. No ligaba exclusivamente la *phantasia* a una etapa esencial del proceso que permite sacar, a partir de percepciones sensoriales, un conocimiento irrecusable: también consideraba la *phantasia* como un elemento fundamental en el proceso creador del autor y del orador. En este contexto, la *phantasia* designa, no la facultad que permite a los hombres reflexionar, sino la misma imagen mental. Más concretamente, se utiliza el término para designar la imagen directamente vinculada con la creatividad del demiurgo y la persuasión del público.
- 11 Longino trataba de una literatura y un discurso retórico que llevaban a los lectores y los oyentes al éxtasis (*ekstasis*), porque el texto o el discurso les incitaban a creer que eran testigos directos de acontecimientos irresistibles, efectivamente representados. Esta experiencia extática se llama lo sublime. Para que el público se implique en este estado arrebatador, autores y oradores deben primero representarse a sí mismos mentalmente los acontecimientos mediante la creación de *phantasiai*. Estas imágenes mentales los transforman en testigos de vista. Para ilustrar el éxtasis del autor, Longino cita el *Orestes* de Eurípides, en el que el personaje epónimo experimenta una visión demencial que le revela a su madre Clitemnestra y desencadenando la ira de las Furias contra él (vv. 255-257). Afirma Longino que Eurípides debió de ver a las Furias para escribir los versos de Orestes que exhortan a los lectores y espectadores a verlas ellos también. Escribe: «Aquí el Poeta [Eurípides] vio en persona a las Erinias, y las apariciones de las que fue testigo, también él hubiera forzado al auditorio a que las viera» (15.2)¹².
- 12 Así, el dramaturgo y su público se hallan ambos en un estado emocionalmente complejo, siendo algo intermedio entre protagonistas y testigos de vista. Mediante las imágenes mentales las dos posturas están estrechamente unidas al acontecimiento. Orestes también se enfrenta a esta situación, pero la diferencia reside en que ni el dramaturgo ni el público son víctimas, como lo es el personaje, de una ilusión completa. No se ven sumidos en la misma desesperanza que Orestes: el dramaturgo es capaz aún de escribir los diálogos del protagonista y los espectadores pueden reaccionar todavía frente a la visión demencial, dentro de los límites aceptables para una respuesta por parte del público.
- 13 Apoyándose en Longino, los humanistas fueron formulando poco a poco adiciones al uso epistemológico de la *phantasia*. En su *Discurso del furor poetico* de 1587, el crítico literario Lorenzo Giacomini fue uno de los primeros en emplear la definición de *phantasia* sacada del *De lo sublime*¹³. A principios del siglo XVII, Daniel Heinsio (Heinsius), profesor en la universidad de Leiden, introdujo el uso de la *phantasia* según Longino más allá de

los Alpes, en una serie de tratados poéticos¹⁴. El tratado de Longino estimuló también al compañero de Heinsio, Gerardo Vosio, hacia la idea de que la imaginación desbordante del dramaturgo constituye el punto de partida esencial de un drama efectista e impactante.

Vosio, sobre la performance dramática

- ¹⁴ En el *De artis poeticae natura ac constitutione* (1647), una introducción general a la poética, Vosio cita explícitamente el *De lo sublime* al afirmar que el dramaturgo debe colocarse en un estado extático completo para producir un drama penetrante. Es «el furor o el éxtasis mediante el cual un hombre es transportado fuera de sí, hasta olvidarse a sí mismo, se convierte en otro y presenta al público los pensamientos y las palabras de este otro ser humano»¹⁵. Gracias a su imaginación, el dramaturgo entra en un estado de éxtasis: poderosas imágenes mentales le transportan en la interioridad de los personajes a los que representa¹⁶. De esta forma les puede dar una presencia tan fuerte que el público se convence de que está enfrente de verdaderos hombres, no de representaciones.
- ¹⁵ En su voluminoso *Poeticae institutiones* publicado con el *De artis poeticae*, Vosio explica cómo el estado extático en el que el autor crea su drama, puede ser transmitido al público. Siempre es posible leer una obra de teatro, pero Vosio afirma que ella alcanza una intensidad y fuerza emocional mayores cuando se la representa en el escenario: «No niego tampoco que el drama, por su sola escritura, represente acciones humanas, pero me mantengo en que lo hace de una forma solapada y superficial, mientras que la acción dramática lo hace de forma evidente e intensa, ya que la elocución eficaz y los gestos, ayudados por un disfraz adecuado, les proporcionan una mayor eficacia emocional»¹⁷.
- ¹⁶ A causa de esta «evidencia» e «intensidad» de la representación dramática, Vosio desaconseja la puesta a escena de la atrocidad y el horror. Escribe que «las [cosas] atroces y horribles como el asesinato, etc., si fueran vistas, encenderían demasiado los corazones [incluso simuladas]; no deben ser representadas en el escenario»¹⁸. Además, ya que estas atrocidades no pueden ser representadas de manera creíble, lo obvio es evitar hacerlo para no traicionar lo que décadas más tarde se definirá en Francia como verosimilitud¹⁹. Citando el *Ars poetica* de Horacio (vv. 182-188), Vosio añade que la puesta a escena de acciones brutales debe evitarse para adecuarse a la regla que en adelante se llamará «decoro». Se debe evitar la representación de la crueldad porque es considerada como indecorosa y bárbara. El erudito de Ámsterdam propone una tercera razón: las acciones crueles desvirtúan los efectos de la intriga. Para ilustrar este punto, cita la *Medea* de Séneca como un ejemplo, entre los autores latinos clásicos, de una construcción de intriga fracasada²⁰. Según Vosio, el trastorno provocado en la mitad de la obra por la descripción de las muertes horribles de Creúsa y Creonte, obliga a Séneca a poner en escena el asesinato por Medea de los dos hijos²¹. Estas turbaciones pasajeras corrompen el proceso mediante el cual el público ha de captar en su totalidad el dolor moral del protagonista.

Éxtasis y catharsis

- ¹⁷ Aquí, el estado anímico del espectador está en el centro del interés. Aunque Vosio considera como positivo y aun esencial el éxtasis, ya que permite que el público se implique al máximo en las acciones representadas en el escenario, no acepta el mero estupor que provocaría la puesta en escena de acciones crueles. Esta técnica crea un efecto de anonadamiento temporal que perjudica a la imaginación profunda. Aunque no menciona a Longino en este contexto, el humanista parece otra vez seguir el *De lo sublime*, ya que indica que lo sublime debe «sobrevivir al momento de la enunciación, pues lo que es verdaderamente grande soporta una consideración repetida; es difícil e incluso imposible resistir este efecto, y su memoria es duradera e imborrable» (7.3).

18 Basándose en la diferencia entre el estupor simple y el éxtasis sublime, Vosio concede más sustancia teórica a los efectos fundamentales de la tragedia. Recurre a la poética de Aristóteles para afirmar que la compasión o el terror experimentados por el público lleva a la *catharsis*, o purificación de las emociones. Aristóteles no desarrolla más el sentido de *catharsis*, pero Vosio interpreta este concepto añadiendo que la tragedia debe chocar al espectador. Dominado por la convicción de que se sitúa en la misma temporalidad y en el mismo lugar que los protagonistas en el escenario, este experimenta una profunda empatía por ellos y estos se convierten para él en personas reales.

19 Según Vosio, para ser realmente purgados de las pasiones, los espectadores deben conservar el recuerdo de estas emociones intensas experimentadas durante el espectáculo. Por lo tanto, la *catharsis* según Vosio se define como un hábito. La purgación designa así la adquisición de métodos o procedimientos duraderos que permiten soportar las emociones fuertes. Para explicitar su pensamiento, Vosio compara al espectador con un veterano y un médico: «De la misma manera que un veterano o un médico consigue no conmoverse más de lo necesario al enfrentarse repetidas veces a los desdichados, de la misma manera reacciona la mente que, en la tragedia, presencia parecidos infortunios y aprende a ordenar sus emociones»²². La representación dramática que incita a los espectadores a entrar en éxtasis les enseña a dominar sus afectos. Los espectadores avezados no pierden los estribos cuando se ven confrontados con verdaderos dilemas morales. Se acuerdan de los que presenciaron simulados en el teatro, y son capaces entonces de tomar las decisiones en la realidad.

La imaginación en *Los Hermanos*

20 Analizaremos el texto dramático y los apuntes de las primeras representaciones de *Los Hermanos*, teniendo en cuenta los conceptos de *phantasia*, *ekstasis* y *catharsis* desarrollados por Vosio. Partiendo de esta base, no damos por sentado que Vondel se inspiró directamente de los conceptos de Vosio para escribir y luego montar su tragedia. Tampoco pretendemos evocar las reacciones que despertó la obra en el teatro de Ámsterdam del siglo XVII. Sin embargo, hacia 1640, tanto el humanista de fama internacional como el más célebre dramaturgo de la Edad de Oro holandesa indagaron las implicaciones de las imágenes mentales en el teatro. Justo cuando Vosio retomaba las ideas de Longino teorizando la intensidad emocional y las limitaciones de la representación dramática, Vondel transformaba completamente la puesta a escena de la crueldad en su praxis escénica.

21 Para analizar el modo radical como Vondel reformula la *performance* teatral, nos centraremos en el desenlace de *Los Hermanos*, siendo la ejecución de los descendientes de Saúl su punto culminante, aunque no se representa de manera explícita. Mientras se acerca la ejecución, Vondel se focaliza en Rispe. La anciana está abrazando a sus hijos como para impedir de manera desesperada su muerte. Estos, conscientes de la inutilidad de su gesto le piden que los abrace una última vez y que acepte su destino cruel, lo que desespera a la anciana. Entonces se enfrenta al engaño de una imagen mental. Ya no se da cuenta de que está abrazando a sus hijos sino que se imagina que enlaza a dos amantes difuntos (después de la muerte de Saúl, ella fue amante de Abner). Presa de una alegría desafortunada exclama:

Waer waertghe toch zoo lang
gebleven?
Hoe lietghe my zoo lang
alleen?
Ick zat en treurde op dezen
steen,
En schiep niet langer lust in 't
leven

¿A dónde fuisteis a parar, desde tanto
tiempo?
¿Por qué me abandonasteis tanto
tiempo?
Yo esperaba, enlutada, en esta roca.
Ya no disfrutaba de la vida.
Oh, quedaos conmigo, leales,
En esta triste oscuridad.

Och blijft my nu getrouwer by,
In deze dicke duïsternissen.
Ick magh de zon maer u niet
missen.
Of is dit spooock, of raezerny?²³

Me falta el sol, pero estáis aquí.
¿O sois un espectro, una rabia?

22 Estas imágenes mentales ilusorias que constituyen el centro de atención en esta escena, coinciden estrechamente con la teoría antigua de la *phantasia*. Los estoicos Zenón de Citio y Esfero recurren al concepto aristotélico de la *phantasia* en sus discursos epistemológicos²⁴. Puntualizan que solo un aporte sensorial inequívoco procedente de un objeto real puede llevar a un conocimiento irrefutable. Además, el espíritu humano tiene que confrontar las *phantasiai* entre sí para asegurarse de que no son engañosas. Si no se cumplen estrictamente estas condiciones, ninguna impresión mental, sea cual sea, puede proporcionar una idea fidedigna acerca de lo que nos rodea.

23 Las teorías epistemológicas estoicas tuvieron una gran influencia a principios de la Época Moderna en Europa, gracias a las *Vidas, doctrinas y sentencias de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, entre otras fuentes clásicas de la Antigüedad latina²⁵. Estas teorías revelan también su efectividad en esta escena. Vondel muestra que la anciana, dominada por sus emociones no puede sino crearse imágenes mentales engañosas. Acaba por desmayarse. De esta forma Vondel avisa a los espectadores que, si las emociones alcanzan un grado demasiado intenso, las imágenes mentales pueden emanciparse de la realidad.

El cadalso en el cuadro vivo

24 Después de la escena de desesperación de Rispe, la acción en el escenario se interrumpe dejando lugar a un cuadro vivo. Unos comediantes inmóviles y mudos (o unas figuras de cartón) aparecen ahorcados en un cadalso. Vondel deja a los espectadores la libertad de interpretar esta escena muda. Entienden entonces que la historia ha llegado a un punto de inflexión importante. Se ha eludido el acontecimiento más importante de la intriga ya que la ejecución de los hijos y nietos de Saúl ya tuvo lugar. Rapidez y lentitud se combinan de manera paradójica para asombrar al público: Vondel se anticipa, luego inmoviliza la acción dramática para crear una poderosa imagen. Si oculta la escenificación de la violencia, es para acentuar sus terribles consecuencias.

25 Un monólogo recitado mientras que el cuadro vivo se representa en el escenario incita a los espectadores a reaccionar emocionalmente. Este monólogo consta tan solo en los apuntes de Vondel: seguramente el dramaturgo lo añadió durante los preparativos o los ensayos que precedieron la primera serie de funciones. No consta en la versión del texto que se imprimió antes de la primera representación, por lo que los que leyeron la tragedia antes de verla debieron de sorprenderse al oír este nuevo monólogo. El efecto producido salió reforzado. El monólogo es recitado por una sirvienta de Rispe. Se dirige de esta forma al espectador:

Hef op, hef op, met naar
geschreeuw,
Aanschouwers treurt met
Sauwels weeuw,
Die hier al 't koninglijk
geslacht
Soo deerlijk siet om hals
gebracht,
Maar denkt hoe 't
moederlijke hart
Ontstelt sij midden in dees
smart
Die sij om hare vruchten lijt
Geen mes noch vlim dat

Levántate, levántate con un grito triste.
Que los testigos lloren a la viuda de
Saúl
cuando ven de esta suerte a su familia
real,
ejecutada tan cruelmente.
Imaginad el corazón de una madre
agonizando
al ver a su propia carne de esta manera
martirizada.
Ningún acero, ningún dardo más
afilado
que este que le traspasa el corazón.
Ya es el crepúsculo, ya anochece.

scharper snijt,
 Als dit dat haar gemoet
 doorvlint,
 De son daalt neer, den avond
 klimt,
 En valt met drup'len en met
 douw.
 Maer niet een traan ontsijgt
 dees vrouw,
 De moeder lijd de grootste
 straf.
 Nu mach' er niet een
 traantjen af²⁶.

Está cayendo como el rocío.
 Pero esta mujer no puede derramar
 lágrimas.
 La madre sufre el más cruel castigo.
 ¿No hay quien le preste sus lágrimas
 para que ella lllore?

- 26 El monólogo enfatiza el poderoso efecto emocional del cuadro vivo. La sirvienta lo declama para implicar al público en los infortunios de la viuda. En relación con las recomendaciones de Longino y Vosio, se invita a los espectadores a identificarse con un personaje. Pueden así elevarse hacia un estado extático.
- 27 En el desenlace de su tragedia bíblica, Vondel se abstiene de escenificar la ejecución de los descendientes de Saúl. Esta omisión no se justifica por la voluntad de minimizar el impacto emocional de la representación. Pasa en realidad todo lo contrario: Vondel procura sumergir emocionalmente al público. Esto no minimiza el efecto catártico de la intriga ya que, con esta forma de dirigirse directamente al público mientras se representa el cuadro vivo, se exhorta al público a que no se mantenga petrificado como hace Risper en la escena anterior. Se anima a los espectadores a reaccionar de forma adecuada, llorando, ya que la sirvienta acaba de explicar que la anciana ya no puede derramar lágrimas por sus hijos y sus nietos.

El canto de las atrocidades de Saúl

- 28 Después de este cuadro vivo, Vondel retrotrae al público al pasado. Un coro de sacerdotes sale a escena y recuerda los tormentos infligidos por Saúl a los gabaonitas. Citando algunos extractos: los sacerdotes cantan que las víctimas yacían «en un mar de sangre que se derramaba de su pecho y maculaba el puro y blanco lino»; cantan que Saúl prosiguió la degollina hasta «chapotear en un mar de sangre»²⁷. Sigue inmediatamente después de esta imagen una impresionante enumeración de las víctimas:

Daer werd noch arm, noch rijck
 gespaert,
 Noch man noch vrouw, noch
 zuigelingen,
 Noch maeghden ; toen dat
 droncken zwaerd
 Gevolght van zoo veel bloote
 klingen
 Het al vernielde, oock 't stomme
 vee²⁸.

Aquí, no se escaparon ni ricos ni
 pobres,
 ni varón ni mujer, ni criaturas,
 ni vírgenes ; cuando la espada ebria
 con su séquito de tantos aceros
 desenvainados
 degolló a todos, hasta al ignorante
 rebaño.

- 29 Con este canto de sacerdotes, Vondel incita al público a no experimentar ya ninguna simpatía por la viuda de Saúl. Ahora el dramaturgo evoca los crímenes del marido. Con estas descripciones conmovedoras Vondel procura que el espectador tome plena conciencia de las atrocidades cometidas por Saúl. Sigue fiel a la tradición de la Antigüedad recurriendo a la «evidencia» (*enargeia* o *evidentia*), para conseguir una especie de persuasión máxima²⁹. Se pensaba por lo general que este afamado efecto retórico conmovía mucho al público. Longino trata de él de manera explícita en el párrafo 15 y lo mismo hace Vosio en su manual de retórica y en su poética³⁰. Añade Vondel una dimensión más a este efecto ya que hace asumir el texto por un coro que lo canta. Como el cuadro vivo que lo precede, el coro no hace progresar la acción: de hecho, se trata de un

procedimiento teatral frecuente que permite subrayar el aspecto moral de la intriga y suscitar emociones fuertes.

- 30 De este modo, el canto conmovedor es importantísimo para el proceso, muy bien calculado, que permite al espectador sentir, por una parte, simpatía por un personaje y por otra, repulsa ante los actos cometidos. Al final de *Los Hermanos* los espectadores deben entender el acontecimiento bíblico a partir de puntos de vista divergentes. Deben saber que estas ejecuciones llevaron a los varones del linaje a la muerte, y también al fatal destino de Rispe. Sin embargo, Vondel invita a los espectadores a entender la voluntad de vengarse de los gabaonitas, de ahí la notable descripción hecha por el coro de sacerdotes de los crímenes cometidos por Saúl.

La elevación por David

- 31 La conflictiva empatía que los espectadores sienten por la viuda de Saúl e inmediatamente después por las víctimas de este no constituye un objetivo en sí mismo. Al fin y al cabo, debe llevar a una identificación, estimulada por un vínculo emocional fuerte, con David. Vondel procura que su público entienda claramente los motivos que llevaron al rey a tomar esta decisión difícil, pero justa. Como él, los espectadores deben pasar por la experiencia de emociones extremas, sintiendo empatía con los descendientes de Saúl y también por sus víctimas. De esta forma, al involucrar al público en este torbellino de emociones contradictorias, Vondel se propone como objetivo final que este se enfrente con el mismo dilema que el de David.
- 32 Se expone este objetivo después del canto del coro, cuando unos mensajeros hacen al soberano una descripción conmovedora de la ejecución de los descendientes de Saúl. Su intervención corresponde a la relación del mensajero que se ve en numerosas tragedias griegas, lo cual permite evitar la puesta a escena explícita de una acción sangrienta³¹. Una vez más, la decisión de no representar directamente una acción atroz no busca disminuir el impacto emocional del espectáculo, sino hacer que el público se sienta más implicado en los sentimientos de David.
- 33 Mediante el diálogo, los espectadores se enteran de cómo se efectuó la ejecución y de la reacción de David. El rey manifiesta una empatía profunda. Primero se entera del comportamiento brutal de los gabaonitas, siente dolor por el infortunio de los descendientes de Saúl, y especialmente de Armoni. Declara: «Se desmorona mi espíritu; me aniquilan sus dolores»³². Sus emociones lo llevan a compartir la situación de uno de los reos.
- 34 Por los mensajeros los espectadores se enteran al mismo tiempo que David de la declaración de hostilidad de Armoni hacia David. Vondel utiliza pues el diálogo entre el rey y los mensajeros para establecer una distancia repentina con el descendiente de Saúl. Armoni pinta a David como un hombre frío que después de traicionar a su benefactor Saúl, se complace en su poder. Los espectadores de Ámsterdam saben que no es el caso, ya que fueron testigos de la aflicción de David, y precisamente de la que siente por Armoni. Además, los hebreos que presenciaron la ejecución no estaban de acuerdo con él y, según los mensajeros que lo refieren, no se adhirieron a su discurso. Todos los testigos sin excepción expresaron su comprensión por la decisión trágica de David.
- 35 Llama la atención el que los mensajeros comparan los testigos de la ejecución con espectadores de un teatro. Cuentan como los presentes «se apretaban los unos con los otros como en un teatro»³³. Aquí, Vondel incita a los espectadores de Ámsterdam a que se pongan en el lugar del pueblo de Israel. De la misma manera que los testigos de la ejecución debieron considerar y, al final, aprobar la decisión del rey, del mismo modo el público de Ámsterdam debe valorar la situación trágica de David y finalmente apoyar su criterio. Una vez más, se vislumbra una convergencia con las prescripciones de Longino y Vosio.

- 36 Al final del siglo XVI y durante el siglo XVII, entre los vecinos de Ámsterdam era familiar la llamada a la identificación con el pueblo de Israel y con uno de sus más famosos reyes³⁴. Con los éxitos acumulados en el comercio internacional, la política, las ciencias y las artes, el pueblo de Ámsterdam se había convencido de que era el pueblo elegido de Dios. Vondel utiliza este *topos* popular de manera original para acercar a su público a la Biblia.
- 37 Quería Vondel que los vecinos de Ámsterdam entendieran el mensaje bíblico y se implicaran también emocionalmente con la Palabra de Dios³⁵. David encarna un ejemplo ideal; demuestra que incluso para uno de los personajes más encumbrado del Antiguo Testamento, resulta muy difícil y aún imposible entender en su totalidad la omnipotencia de Dios, pero al fin y al cabo cada uno debe aprender a superar las pruebas y a someterse con humildad a Su voluntad.
- 38 El experimento de Vondel presenta pues una coincidencia asombrosa con la conceptualización de Vosio de la *phantasia*, la *ekstasis* y la *catharsis*. Mientras el profesor de Ámsterdam define la finalidad de la representación del drama como el nacimiento de un recuerdo duradero hecho de emociones extremas que les enseña a los espectadores a enfrentarlas en la realidad, el dramaturgo incita a este público a seguir los pasos de David en sus dudas acerca de la voluntad divina. Gracias al prefacio de *Los Hermanos* en el que Vondel evoca a Rubens y Eneas, —por lo tanto, gracias a la importancia de la imaginación en el proceso creador y el proceso de percepción—, podemos deducir que las relaciones entre la teoría de Vosio y la práctica de Vondel no son pura coincidencia. Lo mismo que Vosio, Vondel era consciente del poder de las imágenes mentales³⁶.

Vos y su paroxismo de la crueldad

- 39 ¿En qué medida los otros dramaturgos de Ámsterdam siguieron los experimentos de Vondel? Para contestar a esta pregunta hay que examinar el caso de *Aran y Tito* de Jan Vos, cuya primera representación tuvo lugar algunos meses después de *Los Hermanos*. Es una de las tragedias más crueles de la historia literaria de los Países Bajos: pone en escena las exacciones cometidas por Aran, jefe de los ejércitos godos que, aunque derrotado, sigue intrigando contra Tito. El general romano se venga por muertes de igual violencia, incluso sirviendo a Thamera, reina de los godos y odiosa cómplice de Aran, asados a sus propios hijos. La tragedia *Tiestes* de Séneca sirvió de modelo.
- 40 La tragedia de Vos tuvo mucho éxito, siendo la obra más interpretada de la Edad de Oro holandesa³⁷. Los elogios que se hicieron de ella relacionaban el éxito de la obra con la representación explícita de escenas violentas y en eso, Vos habría imitado a Séneca. Un colaborador estrecho de Vosio, Caspar Barlaeus acogió triunfalmente la obra declarando que Vos había superado a los dramaturgos antiguos, los creadores de Orestes, Medea y los hijos de Pélope, Atreo, Tiestes, porque Vos había conseguido dar a su obra el grado último de crueldad y atrocidad.
- 41 Barlaeus concluyó que la representación de *Aran y Tito* lo había transportado en un éxtasis completo porque nunca la crueldad había sido representada con igual intensidad. Escribe: «Me he quedado estupefacto. Estoy conmocionado. La sala fue transportada»³⁸. Barlaeus describe a un respetable completamente exaltado, que se sintió en la época y en los lugares de la acción de *Aran y Tito*. No formula ningún juicio negativo acerca de la estupefacción simple, como hacía Vosio en su poética.
- 42 En una carta a un amigo, Barlaeus va más allá del elogio, declarando que vio más de siete veces la obra. Añade que Vondel asistió también. En la misma carta afirma Barlaeus que Vondel exclamó que Vos era un hombre de maravilloso ingenio³⁹. Este elogio nos invita a preguntarnos sobre la distancia que separa, en el Ámsterdam del siglo XVII, los efectos contradictorios de los que hemos tratado hasta ahora: por una parte, la confusión reprehensible provocada por la representación de acciones crueles; y por otra, la implicación emocional total que permite la experiencia de lo sublime.

- 43 Jan Vos nos ofrece un notable punto de vista al respecto. Su prefacio de *Tito y Aran* es una respuesta al de *Los Hermanos* de Vondel⁴⁰. Vos glorifica a sus colegas y de paso coloca su primera obra en una relación estrecha con los dramas de Vondel, que entonces ya tenían mucho éxito. De la misma manera que Barlaeus colocaba a Vos entre los autores de la Antigüedad, Vos describe a Vondel como el poeta

Die als een Sophokles
t'Atheen⁴¹,
Gehoofd met
hooghgekurkte laarzen,
Op 't Duitsche
Treurtooneel komt tren;
Daar d'Echo van zijn goude
vaarzen
Het hardste hart zoo
murruw maakt
Dat 't oogh een beek van
tranen braakt⁴².

que, cual Sófocles en Atenas
calzando el coturno,
recorre el escenario de la tragedia
germánica
en el que el eco de su verso áureo
enternecería los corazones más duros
hasta tal punto que los ojos vierten un
torrente de lágrimas.

- 44 Subraya Vos que las tragedias de Vondel conmueven mucho al público, y lo notable es que lo consiguen recurriendo a medios radicalmente opuestos. En el prefacio de *Los Hermanos*, Vondel presenta a su principal protagonista, David, como un soberano «que brilló como un sol entre lucidos monarcas» y «cuyo recuerdo sigue iluminando toda la tierra, y aun los cielos»⁴³. En el prefacio de *Tito y Aran*, la descripción que hace Vos de Aran contrasta con la de Vondel porque el autor describe a su protagonista como el personaje opuesto a la perfección. Aran personifica a las tinieblas. Sin embargo, Vos reconoce a las dos piezas una misma legitimidad: «Nunca brilla mejor el sol sino cuando lo rodean las nubes: así, nunca resulta más perfecta la perfección sino cuando la acompaña lo deforme»⁴⁴.

- 45 Por lo tanto, Vos es perfectamente consciente de que Vondel utiliza un método distinto para llevar al espectador al éxtasis. Compara las técnicas de Vondel con una luz poderosa, y las contrasta con sus propias experimentaciones, que buscan el medio para hundir al espectador en la oscuridad. Además, Vos sitúa su empeño y el de Vondel en una interrelación fecunda. Las dos tentativas se complementan porque el público debe experimentar el paso por las tinieblas para percibir la luz. En palabras menos figuradas, según Vos, el público debe presenciar la tragedia *Aran y Tito*, que escenifica de manera explícita una violencia extrema, porque la experiencia de un horror excesivo hace que sea plenamente asequible el drama de Vondel. Cuanto más consigue Vos atraer a los espectadores hacia terribles honduras, más alto puede levantarlos Vondel.

Conclusión

- 46 Hemos visto que Vosio se apoyaba en Longino cuando afirmaba que gracias a una imaginación fértil, el público podía entablar un contacto directo con los personajes del drama. El efecto emocional es más fuerte cuando se les pone en escena de manera llamativa. Sin embargo, debe evitarse el mero estupor del espectador, cuidando de no escenificar acciones atroces. Así, en *Los Hermanos*, Vondel les dio singular importancia a las imágenes mentales. Al final de su tragedia bíblica, no representó directamente la ejecución de los descendientes de Saúl, sino que presentó, sucesivamente, un acontecimiento devastador, un cuadro vivo, un monólogo dirigido al público y dos descripciones sumamente conmovedoras, una cantada y otra recitada. Los espectadores se vieron confrontados repetidas veces con poderosas imágenes visuales y textuales, e invitados a identificarse con personajes antagonistas, en un torbellino de emociones en el que se mezclan compasión y terror. De este modo, Vondel intensifica la relación que se teje

entre el público y los personajes, hasta tal punto que aquel puede entender plenamente la decisión trágica que tuvo que tomar David.

- 47 Como lo recomendaba Aristóteles, los espectadores, al experimentar en la tragedia los sentimientos de compasión y terror, pueden purificarse de dichas emociones. En relación con esta idea, se exhorta a los espectadores de Ámsterdam a experimentar intensos dolores y reconocer así la omnipotencia de Dios: la identificación con David les permite elevarse y someterse del todo a la voluntad divina, siguiendo el ejemplo del rey virtuoso. Sin embargo, Vondel recuerda que esta sumisión no es fácil. Exhibe la experiencia desgarradora por la cual pasa David e insiste en las dudas humanas del rey. Debe alentar al público en su propia experiencia del dilema moral. Aunque Vos no considere esa opción como la única manera de hacer teatro, y aunque no se haya encaminado por el mismo sendero, reconoce el poderoso efecto de dicha elevación a la hora de elogiar a su compañero.

Bibliografía

ALLEN, James, «Academic Probabilism and Stoic Epistemology», *Classical Quarterly*, 44, 1994, pp. 85-113.

DOI : 10.1017/S0009838800017249

ARISTOTE, *Traité de l'âme*, trad. Georges Rodier, Paris, Vrin (Vrin-Reprise), 1985.

BARLAEUS, Caspar, «Op het hooghdraevend Treurspel van Jan de Vos, Glazemaker», en Jan Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662, In-4°.

BARLAEUS, Caspar, «Oordeel van wijlen den Professor Caspar Barlaeus, over 't dichten van Jan Vos, getrokken uit sijne Latijnsche Brieven: Uit een Brief aen den Heere van Zuulichem», en Jan Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662, a4r.

BLOEMENDAL, Jan, «Bibliography of Vondel's Dramas (1850-2010)», en *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch Playwright in the Golden Age*, eds. Jan Bloemendal y Frans-Willem Korsten, Leiden, Brill, 2012, pp. 529-578.

BLOEMENDAL, Jan, «Introductory Essay», en Gerardus Joannes Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres/Institutes of Poetics in Three Books*, ed. y trad. Jan Bloemendal, Leiden/Boston, Brill, 2010, pp. 1-52.

BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.

BUITENDIJK, Willem Jan Cornelis, «Inleiding», en Jan Vos, *Toneelwerken*, ed. Willem Jan Cornelis Buitendijk, Assen, Van Gorcum, 1975, pp. 47-97.

BUSSELS, Stijn, *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.

DICKIN, Margaret, *A Vehicle for Performance: Acting the Messenger in Greek Tragedy*, Lanham, MD, University Press of America, 2009.

DIETZ, Feike, «Dark Images, Clear Words: Pieter Paets's Illustrated Devotional Literature from the *Missio Hollandica* », en *Meditatio—Refashioning the Self: Theory and Practice in the Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, eds. Karel Enenkel y Walter Melion, Leiden, Brill, 2011, pp. 291-322.

FREDE, Michael, «Stoic Epistemology», en *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, ed. Keimpe Algra et al., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 295-322.

GOSSEYE, Lise, y Jurgen PIETERS, «Reading Blindly: Huygens in the Wake of Augustine», en *Speaking To the Eye : Sight and Insight Through Text and Image*, eds. Veerle Fraeters, María Eugenia Góngora y Thérèse de Hemptinne, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 287-305.

ISRAEL, Jonathan, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

KARNES, Michelle, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

DOI : 10.7208/chicago/9780226425337.001.0001

KAZEMIER, Geert, «De paradox van Vondels drama *Gebroeders*», *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 4, 1986, pp. 2-4.

KONST, Jan, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weklachten*, Utrecht, Assen, Van Gorcum, 1993.

KORSTEN, Frans-Willem, *Sovereignty as Inviolability and Vondel's Theatrical Explorations in the Dutch Republic*, Hilversum, Verloren, 2009.

KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LANGVIK-JOHANNESSEN, Kare, *Zwischen Himmel und Erde: Eine Studie über Joost Van den Vondels biblische Tragödie in Gattungsgeschichtlicher Perspektive*, Oslo, Universitetsforlaget, 1963.

LEERINTVELD, Ad, «Een bijzonder exemplaar van Vondels Gebroeders », en *Kort tijt-verdrijf: Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*, eds. Wouter Abrahamse y Anneke Fleurkens, Amsterdam, AD&L Uitgevers, 1996, pp. 157-164.

LEPAGE, John L., *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

DOI : 10.1057/9781137316660

LONGIN, *Du sublime*, traduction et introduction de Jackie Pigeaud, Paris, Petite bibliothèque Rivages, 1993.

MANIERI, Alessandra, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici, 1998.

MELJER DREES, Marijke, «Toneelopvattingen in beweging. Rivaliteit tussen Vos en Vondel in 1641», *De Nieuwe Taalgids*, 79, 1986, pp. 453-460.

METER, Jan Hendrik, *The Literary Theories of Daniel Heinsius: A Study of the Development and Background of His Views on Literary Theory and Criticism During the Period from 1602 to 1612*, Assen, Van Gorcum, 1984.

PIETERS, Jürgen, «De blik van Medusa», en *Id.*, *Tranen van de herinnering. Het gesprek met de doden*, Groningen, Historische uitgeverij, 2005, pp. 132-164.

PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2012.

PLETT, Heinrich, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden, Brill, 2012.

DOI : 10.1163/9789004231184

PORTEMAN, Karel, «18 April 1641. In de Amsterdamse Schouwburg gaat Vondels *Gebroeders* in première. Concept en opvoering van een ambitieus treurspel», en *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, ed. Rob Erenstein, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, pp. 218-233.

REFINI, Eugenio, «Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory», en *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, eds. Caroline van Eck et al., Leiden, Brill, 2012, pp. 33-53.

SCALIGER, Julius Caesar, *Poetices* (Lyon, 1561 y Leiden, 1581).

SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987.

SÈNÈQUE, *Tragédies (Tome I : Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre)*, ed. y trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

SILVER, Larry, y Shelley Karen PERLOVE, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park, The Pennsylvania State University, 2009.

SMIT, Wisse Alfred Pierre, *Van Pascha tot Noah: Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*, vol. 1, Zwolle, Tjeenk Willink, 1956-1962.

SMITS-VELDT, Mieke, «De aantekeningen bij Vondels *Gebroeders* (1644)», *Literatuur*, 8, 1991, pp. 372-373.

VAN EYCK, Caroline, Stijn BUSSELS y Maarten DEBELKE (eds.), *Translations of the Sublime : The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden, Brill, 2012.

VAN GEMERT, Lia, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625*, Deventer, Sub Rosa, 1990.

VLIEGHE, Hans, «Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd», *De zeventiende eeuw*, 3, 1987, pp. 190-207.

VONDEL, Joost van den, *De werken van Vondel: Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*, eds. Johannes Sterck et al., vol. 3, Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkope lectuur, 1929.

VONDEL, Joost van den, *Gebroeders*, en *Treurspel*, ed. Kare Langvik-Johannessen, Anvers/Amsterdam, Standaard wetenschappelijke uitgeverij, 1975.

VONDEL, Joost van den, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, Amsterdam, Becht, 1986, 2ª ed. [1ª ed., ed. Albert Verwey, 1937].

VOS, Jan, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662.

VOSSIUS, Gerardus Joannes, *De artis poeticae natura ac constitutione*, en *Poeticae institutiones libri tres*, eds. Jan Bloemendal y Edwin Rabbie, Leiden, Brill, 2010, vol. 2, pp. 1716-1945.

VOSSIUS, Gerardus Joannes, *Poeticarum institutionum libri tres*, eds. Jan Bloemendal y Edwin Rabbie, 2 vols., Leiden, Brill, 2010.

Notas

1 Para *Los Hermanos* de Vondel, véanse Kazemier, 1986; Konst, 1993, pp. 138-143; Korsten, 2009, pp. 90-109; Langvik-Johannessen, 1963, pp. 114-132; Porteman, 1996; Smit, 1956-1962, pp. 265-302. Para una bibliografía más completa, véase Bloemendal, 2012, pp. 545-546.

2 Leerintveld, 1996 y Smits-Veldt, 1991.

3 Bloemendal, 2010, pp. 40-42.

4 El prefacio de *Los Hermanos* va dedicado a Vosio. En él Vondel explica que comentó con aquel erudito de prestigio internacional las reglas y prescripciones que intervienen en la puesta a escena del episodio bíblico. Vosio contestó a la dedicatoria: «*scribis aeternitate*», «escribes para la eternidad». Más tarde, en sus importantes *Poeticae institutiones* (Ámsterdam, 1647), Vosio confiesa explícitamente que las conversaciones que mantuvo con el dramaturgo acerca de las reglas de la tragedia bíblica influyeron en sus ideas sobre el teatro (1.4.33). El prefacio de *Los Hermanos* está incluido en Vondel, *Gebroeders*, pp. 43-53. Todas las traducciones son mías, excepto casos que se mencionan.

5 Para un estudio más general de las primeras utilizaciones de *De lo sublime*, véase Van Eyck, Bussels y Debelke, 2012.

6 «Hier beschreit men 's werelds zaecken, / Die den mensch aen 't harte raecken» (Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núms. 77-78).

7 «Hier wordt ik belust, om door Rubens, de glory der penseelen onzer eeuwe, een heerlijk en koninglijk tafereel, als een treurtooneel, te stofeeren. Hy valt aen het teecken, ordineeren, en schilderen, nocht zijn wackere geest rust eer het werkstuk voltoit zy» (Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núms. 79-82).

8 La pintura de Rubens gozaba de gran fama en las Provincias Unidas y se debió esta fama precisamente a su capacidad para despertar poderosas emociones en el espectador. Constantino Huygens, por ejemplo, celebró su representación de la cabeza de Medusa como uno de los cuadros que más le marcó de todos los que vio. Sin embargo, la referencia a Rubens en Vondel es al pintor de retablos; por lo tanto, menciona implícitamente el poder conmovedor del arte religioso, y en especial el de la Contrarreforma, lo cual no es sorprendente, ya que, en el periodo de redacción y de representación de *Los Hermanos*, Vondel se convirtió al catolicismo. El dramaturgo instala pues la persuasión visual postridentina en la «jaula de los leones», el Ámsterdam calvinista (Pieters, 2005 y Vlieghe, 1987).

9 Karnes, 2011, en especial el capítulo 1.

10 «La imaginación tiene como condición la sensación, y ella es la condición del pensamiento»; en Aristóteles, *Tratado del alma*, 427b15-17.

11 La *Institutio oratoria* (6.2.29) de Quintiliano era también uno de los primeros ejemplos del ensanchamiento de la noción de *phantasia*. Esta obra influyó también en los comienzos del pensamiento poético moderno. Véase Bussels, 2012, pp. 59-60.

12 Longino, *De lo sublime*, p. 80.

13 Refini, 2012.

14 Véase Meter, 1984.

15 Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione*, 11.3, p. 1888: «*mania sive ekstasis, qua fit ut homo extra se rapiatur sui que immemor alium hominem induat eiusque cogitationes ac sermones aliis repraesentet*». Las traducciones son nuestras.

16 La definición más conocida de la *mania* según Platón es la siguiente: «La tercera forma de posesión y locura es la que viene de la Musas. Cuando ella se hace con una alma tierna y virgen, cuando la despierta y la hunde en un raptó báquico que se expresa bajo la forma de odas y poesías varias, entonces educa a la posteridad glorificando las hazañas de los antepasados. Pero el hombre que, sin ser raptado por esta locura que dan las Musas, llega a las puertas de la poesía, convencido de que, al fin y al cabo, el arte será suficiente para convertirlo en poeta, este es un poeta fracasado. Del mismo modo, la poesía de los cuerdos cede el paso ante la de los locos» (245A), en Platón, *Fedro*, p.

107. Mientras que Platón vincula la inspiración del autor con la sola intervención de las Musas, Longino toma en cuenta el talento personal (Bussels, 2012, pp. 92-93). Vosio opta por la segunda opinión.

17 Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.4.2, p. 366: «*Neque inficior drama, utcunque solum scribatur, repraesentare actionem humanam, sed aio id facere occultius et levius, manifestius vero et vehementius id dramaticam praestare actionem, quæ tum pronuntiatione idonea tum gestibus et habitu morum magnam in movendo vim habet.*»

18 Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.25, p. 512: «*atrocia atque horrenda, velut coedes aliaque, quae si adspicerentur vel animum nimium concitarent, vel non serio sed simulate agi constaret, non ob oculos in scena poni debent.*»

19 Una referencia determinante para el desarrollo de la regla de verosimilitud sigue siendo Bray, 1927. Para un acercamiento reciente y una bibliografía, véase el primer capítulo de Kremer, 2011.

20 Con este postulado Vosio reacciona también contra el texto influyente de Julio César Escalígero, *Poetices* (Lyon, 1561 y Leiden, 1581) que prefiere el modelo de Séneca y las numerosas tragedias de su época que toman a Séneca como modelo.

21 Como escribe Vosio, la tensión en medio de la *Medea* de Séneca «sube tanto que ya no puede elevarse más en la catástrofe, a no ser que se enseñe algo aterrador» («*in tantum assurgit, ut catastrophe ulterius assurgere non possit, nisi aliquid atrox oculis subiiciatur*»). Véase Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.27, p. 516.

22 Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.20, p. 510: «*Nam ut miles veteranus aut medicus crebro videndo miseros consequitur ut non ultra moveatur quam oportet, ita etiam in tragoedia spectandis istiusmodi animus discit affectus suos in ordinem redigere.*»

23 Vondel, *Gebroeders*, vv. 1483-1490.

24 Allen, 1994; Bussels, 2012, pp. 66-71; y Frede, 1999, pp. 295-351.

25 Los escritos de Diógenes Laercio sobre los estoicos ya estaban traducidos en 1433. Para un acercamiento reciente sobre la influencia de Diógenes Laercio y una bibliografía, véase Lepage, 2012, en especial p. 27.

26 Se encuentra el monólogo en Vondel, *De werken van Vondel: Volledige en geïllustreerde tekstuutgave*, p. 902.

27 Vondel, *Gebroeders*, vv. 1502-1504 : «*In eene zee van bloed ging daelen, / Van bloed, 't welck uit hun boezems liep, / En, verwende het sneeuwit linnen*» y v. 1516 : «*Tot d'enklen toe in bloed gaen waeden*».

28 Vondel, *Gebroeders*, vv. 1517-1521.

29 Bussels, 2012, capítulo 2, y Manieri, 1998.

30 Plett, 2012, p. 23.

31 Dickin, 2009, y en especial el quinto y el último capítulo.

32 Vondel, *Gebroeders*, v. 1612: «*Mijn geest bezwijckt. ick ben beladen met zijn smart*».

33 Vondel, *Gebroeders*, v. 1588: «*gepropt, een' schouwburgh was gelijk*».

34 Por ejemplo, en 1581, el célebre grabador Hendrik Golzius realiza un retrato de Guillermo de Orange enmarcado con escenas del Libro del Éxodo. Una relación tipológica se establece entre el príncipe y Moisés, y entre el pueblo de los Países Bajos y el pueblo de Israel. Véase Israel, 1995, capítulo 10, y Schama, 1987, pp. 109-113. Además, el más célebre himno neerlandés, el «*Wilhelmus van Nassouwe*» asocia al príncipe con el rey David, víctima de los excesos de Saúl, antes de acabar por vencerlo. «*Als David moeste vluchten / voor Saül den tiran, / zo heb ik moeten zuchten / als menig edelman. / Maar God heeft hem verheven, / verlost uit alder nood, / een koninkrijk gegeven / in Israëel zeer groot*» (estrofa 8) (Como David tuvo que huir / Delante de Saúl el tirano, / Yo suspiro / Ante tantos gentilhombres, / Pero Dios lo levantó, / lo amparó en la desgracia, / y le dio un reino / tan grande en Israel). Véase Schama, 1987, p. 103. Para un estudio reciente sobre la relación tipológica entre el pueblo de Israel y Ámsterdam y las Provincias Unidas en el discurso artístico, véase Silver y Perlove, 2009, p. 123.

35 También la relación tipológica entre el pueblo de Israel y Ámsterdam servía los intereses políticos internos de la ciudad. Lo mismo que el pueblo de Israel terminó por entender la decisión trágica de David, los vecinos de Ámsterdam tenían que defender la política de su gobierno. Les incumbía ver que el municipio tomaba decisiones adecuadas para el bien de los vecinos. Vondel reactivó este mensaje cuando eminentes miembros del Gobierno de Ámsterdam asistieron a una de las representaciones de *Los Hermanos*. Al final de la función, el dramaturgo les dedicó un poema que ensalzaba su apoyo al teatro. Amparando este arte, Vondel sugería que imitaban a Atenas. Ver Vondel, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, p. 953

36 No solo el poder de la imaginación se estudiaba y se utilizaba en el ámbito dramático del Ámsterdam del siglo XVII, sino también en la teoría y la práctica de la meditación. Como en *Los*

Hermanos de Vondel, la persona que medita puede iniciar un ejercicio mental implicándose emocionalmente en un episodio específico de la Biblia para entender mejor la relación que la une con Dios. Sin embargo, en ese contexto religioso no se privilegia tanto el espacio de la creatividad artística. Para un estudio reciente sobre la meditación durante la Edad de Oro holandesa y su relación compleja con el calvinismo, véase Dietz, 2011, y Gosseye y Pieters, 2012.

37 La introducción más completa a esta tragedia sigue siendo Buitendijk, 1975.

38 «Ik stae gelijk bedwelmt en overstolpt van geest. / De schouburg wort verzet». El elogio sale publicado como de Caspar Barlaeus, «*Op het hoogdravend Treurspel van Jan de Vos, Glazemaker*», en Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A4v.

39 «Vondel heft het gehoord, en zeide, 't is een man van wonderbaer verstandt» («Vondel lo oyó y declaró que se trataba de un hombre de maravilloso ingenio.»). Caspar Barlaeus, «Oordeel van wijlen den Professor Caspar Barlaeus, over 't dichten van Jan Vos, getrokken uit sijne Latijnsche Brieven : Uit een Brief aen den Heere van Zuilichem », en Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A4r.

40 Meijer Drees, 1986, pp. 453-460.

41 Parece obvia la comparación con Sófocles. Vondel tradujo *Electra* de Sófocles en 1639 y adaptó la estructura de la tragedia como modelo para sus tragedias bíblicas, entre las cuales la primera, *Los Hermanos*.

42 Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A3v.

43 Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núm. 17: «die, gelijk een zon, onder de verlichte koningen gebloncken heeft» y núms. 18-19: «wiens gedachtenis noch heden, over den ganschen aerdbodem, ja in den hemel blinckt».

44 Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A4v: «De zon blinkt nooit klaarder dan in de omhelzinge der wolken: diesgelijk is de volmaakthied nooit volmaakter dan in de verzellinge der mismaaakte».

Para citar este artículo

Referencia en papel

Stijn Bussels, «*Los Hermanos de Vondel y el poder de la imaginación*», *Criticón*, 140 | 2020, 99-116.

Referencia electrónica

Stijn Bussels, «*Los Hermanos de Vondel y el poder de la imaginación*», *Criticón* [En línea], 140 | 2020, Publicado el 10 diciembre 2020, consultado el 16 marzo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/17481>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.17481>

Autor

Stijn Bussels

Universiteit Leiden

s.p.m.bussels@hum.leidenuniv.nl

Derechos de autor



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.