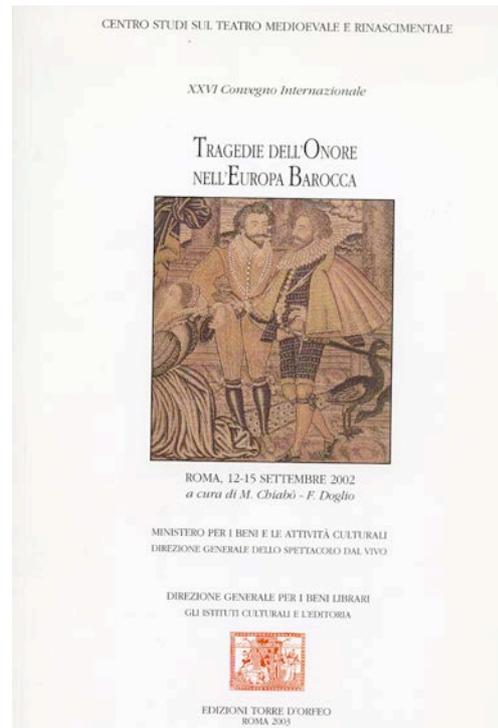


**“Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro”, en M. Chiabò y Federico Doglio (eds.), *Tragedia dell’Onore nell’Europa Barocca. XXVI Convegno Internazionale. Roma, 12-15 settembre 2002*, Roma, Edizione Torre d’Orfeo, 2003, pp. 63-105.  
ISBN 88-85147-84-4.**



**CUANDO LOPE QUIERE, CALDERÓN TAMBIÉN:  
PALABRA Y ACCIÓN  
EN LA TRAGEDIA DE HONRA DEL SIGLO DE ORO**

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

I. LA TRAGEDIA ESPAÑOLA: DE LA INCAPACIDAD A LA PECULIARIDAD

Hasta hace poco han sido muchas las reticencias para admitir la existencia de tragedia en el teatro áureo español, y muy poco el desarrollo de una respuesta teórica para contestar a este tópico. Si las objeciones han sido, cuanto menos, analizadas<sup>1</sup> y debatidas en torno al prejuicio de la imperativa antropología cristiana del barroco español,<sup>2</sup> la reivindicación de una tragedia propia ha debido arrostrar

<sup>1</sup> Vid. Raymon McCurdy, “Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico”, *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 525-35. Conviene ver, asimismo: Ley, Charles D., “Lope de Vega y la tragedia”, *Clavileño*, I (1950), pág. 12; y Morby, Edwin S., “Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope”, *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 185-209.

<sup>2</sup> Cfr. Esteban Pujals, “Shakespeare y Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, I (1952), pág. 42: “El español se mueve en un mundo conceptual inmovible; religión, patria, monarquía, derecho y deber constituyen para Lope, como para la mayor parte de sus compatriotas contemporáneos, un sistema de valores de indestructible solidez”.

con la carencia de una nítida taxonomía teatral para el género.<sup>3</sup> Lo que, paradójicamente, ha permitido, la reivindicación, de la “la extraordinaria aportación que en la historia del teatro europeo supuso la apuesta por la *tragicomedia* [...] el gesto de modernización con que la comedia nueva quiso abrirse camino en la historia cultural de Occidente”.<sup>4</sup> Solución pragmática que acaso permite descubrir la teoría de la tragedia del Siglo de Oro analizando sus textos no a la luz de la preceptiva escrita sino de la fresca realidad de la práctica teatral.

Cuando Lope finaliza el manuscrito de *El castigo sin venganza* el uno de agosto de 1631, definiéndola como una tragedia “escrita al estilo español”,<sup>5</sup> no sospechaba que sus palabras iban a ser tomadas tan al pie de la letra. Y mucho menos que años más tarde (en 1647), el editor Pablo Craesbeeck iba a subtítularla con el entusiasta “Cuando Lope quiere, quiere”.<sup>6</sup> A mi entender ese *querer* se ha venido leyendo (con lógica romántica) como una disidencia explícita respecto al modelo clásico de tragedia aristotélica (aunque Lope habla de “tragedia al estilo español”, en modo alguno de “nueva tragedia”). Sin duda ha hecho bien la crítica en cambiar el rumbo de sus pesquisas para, en lugar de buscar concordancias teóricas con los modelos trágicos vigentes en Europa, analizar, de manera más práctica y efectiva, obras concretas de Lope o de Calderón para llegar a una definición *empírica* y no registrada en el canon oficial del modelo trágico español. Volviendo a lo que hace años escribiera Francisco Ruiz Ramón:

El que no exista la tragedia al estilo griego, estilo Shakespeare o estilo Racine, no significa que no exista en el teatro español lo trágico y la forma dramática correspondiente a la percepción *sui generis* de lo trágico.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Vid. por ejemplo M<sup>a</sup> Luisa Lobato, “Calderón, autor trágico”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Almagro-Kassel, Festival de Teatro Clásico-Reichenberger, 2000, p. 61.

<sup>4</sup> Oleza, Juan, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pág. 239.

<sup>5</sup> “Señor lector, esta tragedia [...] está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres”.

<sup>6</sup> En *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Segunda Parte*, Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647.

<sup>7</sup> *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979 [3<sup>a</sup> ed.], pág. 134. Desconcierta, por ejemplo, que afirme Alfonso del Toro: “la tragedia al estilo español apenas tiene importancia para la teoría de los géneros” (*De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y en España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998,

Ahora bien, a mi juicio, puede resultar contraproducente apartarse de lo que hicieron realmente los dramaturgos: releer, en un sentido cercano y radical, el modelo primario de la *Poética* aristotélica.

## II. SALVANDO A ARISTÓTELES: ARQUEOLOGÍA DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA Y SU FUNDAMENTO EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA Y ACTORAL

En un trabajo ya clásico, Rinaldo Froldi<sup>8</sup> relacionaba el origen de la difícil concreción de un modelo de tragedia en España con el escaso interés que allí había suscitado, desde el siglo XVI, el debate aristotélico. Puede ser. Pero también es cierto que el haber situado las llamadas “experimentaciones trágicas” del siglo XVI al margen de esta cuestión (a la que tan sensibles fueron los preceptistas italianos del momento) supuso la ausencia de muchos prejuicios teóricos. Incluso es posible que fuera una ventaja el que las escasas traducciones de Sófocles o de Eurípides en el siglo XVI (tales la *Medea* de Pedro Simón Abril o la *Andrómeda* de Fray Luis de León) se basaran no en una intención dramática sino en el objetivo de consolidar el castellano como lengua de cultura (“por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda”, dirá este último<sup>9</sup>). Lo que leído con cierta perspectiva de futuro vendría a refrendar el empeño posterior de Lope de naturalizar “al estilo español” la tragedia canónica. José M<sup>a</sup> Díez Regañón, al constatar la más que probable dificultad de Lope o Calderón para acceder a las fuentes directas de los trágicos griegos (por sus escasos conocimientos de esta lengua) subraya, sin embargo, las similitudes del estilo trágico clásico y de los dramaturgos españoles en las “imágenes sublimes” y en las “metáforas audaces y chocantes que esmaltan los diálogos”,<sup>10</sup> semejanza que —añade— no es producto de la imitación sino de la afinidad de temperamentos artísticos o de un alarde de conceptismo rayano en la exageración. También es cierto que si las tragedias producidas en el ámbito humanista del teatro de colegio jesuita, con una exclusión categórica de la temática amorosa, apuntaban a un carácter de ejercicio retórico,

---

pág. 225). Por supuesto, pero la tiene, y mucha, para el arte escénico, de plena modernidad, que se está gestando.

<sup>8</sup> “Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español”, en Sebastian Neumeister (ed.) *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 19-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, págs. 458-59.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 459.

éste, en su más amplio sentido, es interiorizado en la intensidad dramática de la tragedia, sobre todo en la calderoniana. A fin de cuentas, cuando Aristóteles habla de la necesidad de contraponer argumentaciones retóricas utiliza el término *antístrophos* que, proveniente del teatro, designaba las antagónicas intervenciones del coro a un lado y otro del escenario. Y la tragedia calderoniana estará así cerca de Eurípides (discípulo de sofistas y *logógrafos* o autores de alegatos) quien escindió a sus personajes entre la conciencia y el desbordamiento retórico.

Por otra parte creo que nunca se han subrayado lo suficiente los matices que Aristóteles facilita en la lectura de su canon trágico. El filósofo estableció claramente para la tragedia la primacía de la *organización de la acción*, es decir, la trabazón de acontecimientos en torno a elementos como la *hamartia* (o error moral o éticamente neutro), la *anagnórisis* (o paso del personaje, incluso del espectador, desde la ceguera al *saber*), la *peripecia* irreductible hacia la desdicha y la *catástrofe* (o acto final que depara dolor). Es decir, que por encima de opciones restrictivas o simples que abundarían en visiones *patéticas* (densificación de miedos y terrores) o *moratas* (ejemplificando costumbres), apoyaba una tragedia compleja o *implexa* en la que tales afectos derivaran necesariamente, como después enunciaría Mártir Rizo “de la constitución de la fábula, de suerte que suceden de las cosas antecedentes”.<sup>11</sup> Todavía lo daba a entender así Juan Eugenio Hartzenbusch refiriéndose al drama de honor calderoniano, en el que “no está ni debe de estar la variedad en los caracteres, sino en los lances, las ocasiones de probar ese honor, en la combinación de la fábula”.<sup>12</sup>

Como se advierte no sólo se ha podido salvar del siglo XVI un evidente estímulo para naturalizar al “estilo español” unas afinidades trágicas, sino que su potencialidad se concreta en torno a la poderosa retórica (*palabra* en uno u otro sentido) y a la construcción o estatuto de la *acción*. No es menos cierto que los dramaturgos constatan que la tragedia aristotélica también se dilucida en torno a otros elementos, que son, en realidad, el resultado del deliberado efecto de la acción trágica sobre el espectador: el *éleos*, es decir, el enternecimiento o afecto intensos (más que compasión o misericordia) del espectador ante los hechos; el *fóbos* o

---

<sup>10</sup> *Los trágicos griegos en España*, Valencia, Anejos de la Universidad de Valencia, vol. XXIX, 1955-56, p. 119.

<sup>11</sup> *Poética de Aristóteles traducida del latín*, apud F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 234.

<sup>12</sup> *Prólogo a sus Comedias*, Madrid, BAE, 1848, t. VII, p. viii.

espanto inmediato; y, naturalmente, la *catarsis* que nunca debió entenderse como un concepto ético (tan próximo al sentido purgativo o represivo-moral de los clasicistas italianos y senequistas españoles) sino en su sentido fisiológico, médico, de descarga emocional.<sup>13</sup> Por eso en Aristóteles la *compasión* es compatible (y esto lo tienen en cuenta los autores de los que vamos a hablar) con el *temor*. De acuerdo con la definición de tragedia *implexa* nunca el *fóbos* (y, por tanto, tampoco la *catarsis*) podrán derivarse de una mimesis máxima de los hechos terribles en escena sino por la estructura de los acontecimientos y el factor fundamental de la complicidad psicológica entre el personaje y el espectador.

Me atrevo a sugerir que Lope o Calderón no sólo no fueron antiaristotélicos sino más bien lúcidos revisionistas (en el sentido purista del término) de su *Poética*, demostrando cómo sólo en la pura práctica escénica, en sus marcas textuales y en la reconstrucción de la acción que éstas permiten pueden gestionarse la percepción de lo trágico por parte del espectador. Es lo que les permite, por ejemplo, la resemantización conceptual de la *catarsis* en términos más pragmáticos como la *perturbatio* (la representación de casos límite conmovedores) o *admiratio* (provocación del asombro), como podemos ver en los propios textos calderonianos; es el sentido de las palabras finales de *A secreto agravio, secreta venganza* (“dando con su *admiración* / fin a la tragicomedia”<sup>14</sup>); y, desde luego de las de Gutierre en *El médico de su honra*:

... y de la mayor desdicha,  
de la *tragedia* más rara,  
escucha la *admiración*,  
que *eleva, admira y espanta*...<sup>15</sup>

O, lo que es lo mismo, al traducir a términos de signicidad escénica la *catarsis* era imprescindible elaborar un marco de recepción en torno a la intención primaria del *movere*, tanto en la forma subversiva o simbólica del discurso de los personajes como en la reacción (emotiva o intelectual) del receptor/espectador en forma de perplejidad o de reflexión. Lo que equivale no sólo a una determinada

---

<sup>13</sup> Vale la pena leer las profundas matizaciones semánticas que sobre estos conceptos reseña Heinrich Lausberg frente su uso rutinario. Cfr. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, núms. 1222-24.

<sup>14</sup> Vid. ed. en *Obras Completas*, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, vol. II, p. 453b.

<sup>15</sup> III, vv. 2823-25. Ed. de D.W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981, p. 209. Todas las citas de la obra irán referidas a dicha edición.

conformación retórica del texto (y de la acción) sino, a mi entender, a la intención, bien que sea implícita, de convertir a los actores (y no sólo a los personajes) en los privilegiados gestores de estos efectos de impacto emocional. El respaldo teórico de este principio se encuentra ya en la *Philosophia Antigua Poética* (1598) de Alonso López Pinciano cuando escribía:

Y la diferencia que hay entre los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos y aquéllos pasan de los representantes a los oyentes...<sup>16</sup>

Con gran inteligencia Marc Vitse ha sugerido en esta transferencia del temor trágico a la vivencia física del actor (lo que fija operativamente en el concepto de *perspectiva*) una de las claves de la tragedia española, porque supone la intensa participación afectiva del espectador en el riesgo trágico del héroe, al evidenciar la puesta en juego por parte de éste de los fundamentos éticos, políticos, míticos, religiosos o metafísicos de la sociedad que, como individuo, habita.<sup>17</sup> Hecho que fue enunciado con mayor precisión aún por unos de los mejores estudiosos contemporáneos de Aristóteles, Albin Lesky, cuando recuerda que:

lo que hemos de reconocer [en] la categoría de lo trágico en la obra de arte y en la vida es lo que designamos como la *posibilidad de relación con nuestro propio mundo*. El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación de *Nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico...<sup>18</sup>

¿Y cuál es el nudo, físico y carnal, donde tiene lugar en escena esta comunión del *Nostra res agitur* entre el héroe trágico y el espectador sino en los actores? Con razón José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza<sup>19</sup> ha comentado que la tragedia no reside tanto en sus elementos formales o en su final como en el efecto que la representación tiene sobre un público determinado y en el modo en que éste recibe

<sup>16</sup> Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. III, p. 24.

<sup>17</sup> Cfr. Marc Vitse, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol su XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, p. 320. Vitse aplica la teoría de Charles Mouron en *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Terence, Molière*, Paris, Jose Corti, 1964.

<sup>18</sup> *La tragedia griega*, Barcelona, El Acanalado, 2001, p. 45. El subrayado es nuestro.

<sup>19</sup> “La comedia y lo cómico”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, citada, pp. 269-285. Vid. también “Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXV (1983), p. 165.

la obra, aspecto en el que la dirección escénica y, sobre todo, los actores, tendrán importancia decisiva. De hecho, y por razones de prestigio histórico y canon poético el género de la tragedia es el que absorbe más conscientemente el registro *empático* de las emociones que, de acuerdo con la socorrida teoría horaciana, corresponderían al diseño de las mismas por parte del poeta y a su concreción en tipos dramáticos:

...si quieres que yo llore, antes debes dolerte tú mismo; entonces, Télefo o Peleo, tus infortunios me harán daño; si dices mal el papel encomendado, me adormeceré o reiré. Palabras tristes convienen a un rostro apesadumbrado, llenas de amenazas si airado, alegre si divertido, serias si adusto. [...] Escritor, sigue la tradición o da forma a seres coherentes de manera que si por casualidad repones en el teatro al ilustre Aquiles, que sea incansable, irascible, intransigente, impetuoso, que niegue que las leyes hayan sido hechas para él y que todo lo encomiende a las armas. Que Medea sea feroz e invencible, Ino lastimera, pérfido Ixión, Io errante, Orestes apesadumbrado...<sup>20</sup>

Siguiendo esta pauta, preceptistas como González de Salas recuerdan que la tragedia mueve a través de la “violencia de las machinas i *la espantosa compostura de los representantes*”, añadiendo:

Ha de procurar el Poeta, con quanta diligencia le fuera posible, vestirse de aquella apariencia i afectos naturales, que quisiere expresar, i imitar en su composición, porque naturalmente son muy poderosas a mouer en las otras personas sus pasiones aquellos que assi las padecen, i por esso el que está congojado congoja a quien le mira.<sup>21</sup>

Aunque a otros críticos pueda parecerles “una atribución excesiva dejar en manos de agentes externos al propio texto la responsabilidad de cómo ha de ser comprendido en un aspecto tan definitivo como su sentido global serio”<sup>22</sup>, tiene

<sup>20</sup> Horacio, *Poética*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 127-8.

<sup>21</sup> González de Salas, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, 1633. *Apud* Federico Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1971, pp. 253 y ss. Alfredo Hermenegildo (*La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 64) comenta al respecto: “El actor o representante no hace más que usurpar en escena la figura del autor, figura que se hallaba revestida con las pasiones de los personajes. El representante viene a ser también, por otra parte, una figura intermedia a quien el poeta comunica sus afectos, para que él, a su vez, los retransmita al público espectador. De esta manera, se causa en el ánimo el oyente la misma impresión que actuó en el espíritu del poeta en el momento de componer la tragedia”.

<sup>22</sup> Lobato, M<sup>a</sup> Luisa, *Op. Cit.*, p. 89: “...según esto ¿habría que dar por válido un cierto dirigismo en el *autor* teatral o incluso en el actor, que traicionase el modo en que la obra fue concebida y el horizonte de expectativas que le sería propio, a favor de otro no siempre apoyado en el texto y en ocasiones totalmente arbitrario? ¿No sería un modo de traicionar las obras mismas y también a unos

razón Ruano cuando afirma que los conceptos de *tragedia* y *comedia* no son ontológicos sino funcionales y que, por lo tanto, quizá no exista una esencia trágica o cómica, por lo que el único modo de clasificar un texto sería establecer el modo más plausible de llevarlo a escena para provocar una reacción determinada en un público concreto. Acaso podamos conjeturar que entre los modos con que el público identificaba, sin especiales dificultades, los distintos géneros o, al menos, el tipo de espectáculo que iba a presenciar, estaba el atractivo de reconocer a los actores, incluso con mayor relieve que al propio poeta, como parecen indicar algunos contratos de compañía y carteles supervivientes.<sup>23</sup> ¿Acaso no nos informa la célebre *Genealogía* que la actriz Ángela Rogel acabó siendo conocida como *Ángela Dido* por el papel desempeñado en la tragedia de Guillén de Castro *Dido y Eneas*? ¿O que Pedro Manuel de Castilla, de la compañía de Alonso de Olmedo, recibió el apodo de *Mudarra* por haber representado con gran éxito *El rayo de Andalucía* de Cubillo de Aragón (1654), “comedia famosa” inspirada en la tragicomedia lopesca *El bastardo Mudarra*, interpretando el papel principal?<sup>24</sup>

El caso es que el registro trágico aristotélico (la identificación parcial o temporal con los héroes que sufren) pueda abrirse paso en el actor no, desde luego, a través de la arbitrariedad sino a través de las marcas textuales y/o escénicas de las que parte la percepción emocional (o intelectual) del público —como hemos podido comprobar en la difícil reconstrucción “arqueológica” de la técnica del actor barroco—<sup>25</sup> que fundamentan, sin lugar a dudas, el plan dramático en el que los autores dramáticos incluyen tanto su texto como las voces y el cuerpo que hipotéticamente van a interpretarlo. He aquí, a mi entender, una posibilidad de, si no obviar, al menos relativizar la perplejidad que ha producido la vacilante terminología técnica para designar, en el siglo XVII, la materia trágica. En el primer tercio de esta centuria los dramaturgos emplean con naturalidad el término *tragedia* para denominar algunas de sus obras; así lo hace Lope en *Roma abrasada* (1594-1603), *La inocente sangre* (1604-1611), *La bella aurora* (1612-1625), *El*

---

espectadores a los que se ofrece un producto manipulado por una dirección o una interpretación que podría ser antojadiza o caprichosa?”. Podemos responder que en absoluto: el actor (y el autor, tanto en el sentido del escritor dramático como en el hipotético del director artístico o escénico) forman parte de un único plan dramático.

<sup>23</sup> Cfr. Juan Oleza, *Op. cit.* p. 241.

<sup>24</sup> *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, (ed. de N.D. Shergold y J.E. Valey), Londres, Tamesis Books, 1985, p. 499 y 238 respectivamente.

<sup>25</sup> Vid. mi libro *Hacia la reconstrucción de la técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

*marido más firme* (1620-1621) y, finalmente, la espléndida *El castigo sin venganza* (1631).<sup>26</sup> Pero eso no impide que *Adonis y Venus*, cuyo título reza *tragedia*, se despida como *tragicomedia* y que *Lo fingido verdadero* o *La desdichada Estefanía* se proclamen asimismo *tragicomedias*; así concluye también *El duque de Viseo* a la que Lope había añadido en el título el marbete de “tragedia lacrimosa”. Estas vacilaciones no pueden llevarnos a suponer que en los primeros treinta años del siglo desaparece el concepto antiguo de tragedia al modo aristotélico, viniendo a ser sustituida, a partir de *El castigo sin venganza* por el género “comedia trágica”.<sup>27</sup> Más bien, y como concluye Juan Oleza, “la tragicomedia ocupa buena parte del espacio y las funciones que la preceptiva destinaba a la tragedia”, pasando a ejercer, en definitiva, “la modalidad moderna de la tragedia”.<sup>28</sup> La tragedia (y, sobre todo, la tragedia de honra) responden pues a un sentido moderno que si, por un lado, se sostiene en el morbo de demanda del público (no olvidemos aquello de “los *casos de honra* son mejores / porque *mueven con fuerza* a toda gente”), por otro suponen la reivindicación modernizadora de lo *trágico* como canon clásico (que no clasicista). Lo cual viene a coincidir con las razones que Profeti ordena para explicar la intensificación de los rasgos de un género de “tragedia”, en la nueva fórmula teatral que se desarrolla en la década de 1630 a 1640.

### III. LA CONSTRUCCIÓN RETÓRICA Y ACTORAL DE LA TRAGEDIA DE HONRA: *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631) Y *EL MÉDICO DE SU HONRA* (1635)

*El castigo sin venganza* jamás renuncia a los elementos primordiales de una tragedia clásica. Ni los rechaza en su célebre dedicatoria ni la obra se aparta un ápice de la esencia trágica: la realidad humana de las pasiones confrontadas bajo la pérdida del instrumento racional del conocimiento. En primer lugar hay *hamartia* o

---

<sup>26</sup> Como ha notado Maria Grazia Profeti (“De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, *III Congreso Internacional de Teatro. Tragedia, Comedia y Canon. Vigo, 16-17 marzo 2000. Theatralia*, III, 2000, pp. 99-122) todas estas obras llamadas “tragedias” tienen el común denominador de su relación con una materia noble, mítica o de la antigüedad. Así, en *Lo fingido verdadero* (ambientada en tiempos de Diocleciano) los textos que se mencionan dentro de la pieza se definen repetidamente como “tragedia” (“...un rey en una *tragedia*...”, “Silencio, que comienza la *tragedia*...; *cfr.* ed. de María Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 71 y 143). La excepción de este ámbito grecorromano es, bien significativamente, *El castigo sin venganza*.

<sup>27</sup> Blanco, Mercedes, “De la tragedia a la comedia trágica”, en Christoph Strosetzki (ed.) *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt-Madrid, Verbuert-Iberoamericana, 1998, pp. 38-60).

<sup>28</sup> *Op. Cit.*, p. 240.

errores troquelados en la actuación de los protagonistas: Federico sigue, desde el principio, un temerario impulso (“con poco seso y con valiente paso”, I, v. 331);<sup>29</sup> Casandra verbaliza con precisión la fortuita fatalidad de su encuentro en el camino desde Mantua a Ferrara:

Dicha ha sido haber errado  
 el camino que seguí,  
 pues más presto os conocí  
 por yerro tan acertado;  
 cual suele en el mar airado  
 la tempestad, después della  
 ver aquella lumbre bella;  
 así fue mi error la noche,  
 mar el río, nave el coche,  
 yo el piloto y vos mi estrella. (I, vv. 479-87)

Y, en fin, el Duque Luis de Ferrara ha de asumir que se casará por razón de estado (“yerro de fortuna fue”, I, v. 687). En segundo lugar queda patente la *hybris* o culpabilidad consciente de los personajes, lo que ofrece en Casandra, por ejemplo, momentos esplendentes donde la duda se subroga sistemáticamente a la entrega de la pasión: “en lo que siento, consiento” (II, v. 1558); entrega que asume con trágica clarividencia: “...y siendo error tan injusto, / a la sombra de mi gusto / estoy mirando su espada” (II, vv. 1569-70), revelando en memorables soliloquios las dos morales antagónicas de una sociedad tiránica que la culpabiliza incluso en sus pensamientos:

Hasta agora no han errado,  
 ni mi honor, ni mi sentido,  
 porque lo que he consentido  
 ha sido un error pintado.  
 Consentir lo imaginado,  
 para con Dios es error  
 mas no para el deshonor;  
 que diferencian intentos  
 el ver Dios los pensamientos  
 y no los ver el honor. (II, vv. 1582-91).

---

<sup>29</sup> Citaré siempre por la edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.

Reconoce (y cede) a la explosión pasional a la que la invita Federico cuando éste, en el intenso final del segundo acto le besa la mano: “Todo principio condeno / si pólvora al fuego aplico...” (II, vv. 2009-2010). Y se mantiene hasta el final por conservar el derecho a la transgresión de su adulterio, rechazando violentamente la idea de Federico de casarse con Aurora: “Que no me impidas. / Quíteme el Duque mil vidas, / pero no te has de casar” (III, vv. 2286-88).

En tercer lugar también se produce la escena heroica de la *anagnórisis*, que protagoniza el Duque de Ferrar tras su lectura del memorial que le descubre la traición de los amantes (III, vv. 2392 y ss.) y que le conduce, en una dolorosa epifanía de la verdad, a su interiorización del mito davidiano: “Esta fue la maldición / que a David le dio Natán; / la misma pena me dan, / y es Federico Absalón”, III, vv. 2508-11). No falta, en fin, la concesión patética de ciertos iconos visuales del horror,<sup>30</sup> como la muerte final de los amantes, perfectamente ajustada por Lope a los matices del gusto trágico español. “Si el que va a matar [...] mata al que no conoce —había escrito el Pinciano— siendo pariente o bienqueriente, como padre, hermano, hijo, enamorado, será esta acción la más trágica [...] tiene más conmiseración que otra alguna”.<sup>31</sup>

Pero es lo cierto que para llegar a este final Lope se niega a hacernos pasar por una sucesión de concesiones instantáneas al melodramatismo. No: lo ha reconducido todo a través de una acción prodigiosamente construida al objeto de dejarnos ver y oír las razones trágicas derivadas de los hechos mismos y no de la complacencia morbosa del espectáculo; aunque sí sacando partido del impacto psicológico y catártico del espectador que por *simpatía* (en su sentido etimológico de “padecer con”) penetra en la sustancia trágica a través, como hemos visto, de la transferencia de los afectos de los actores. Si tuviéramos que buscar una analogía de lenguajes plásticos contemporáneos, se me ocurre que puede ser útil recordar la revolución que, en términos de eficacia comunicativa frente al espectador, supuso la invención de la “técnica del montaje” en el cine primitivo. Cuando, por ejemplo, David Llewelyn W. Griffith (1875-1948) aplique con motivaciones dramáticas recursos como el *flash-back*, las acciones paralelas, la combinación del primer plano y los planos generales, la iluminación artificial y efectista o el simple

<sup>30</sup> Utilizo la terminología de Alfredo Hermenegildo, “Virués y los signos teatrales del horror”, *Horror y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro. Crítico*, 23, 1983, pp. 95-96.

<sup>31</sup> *Philosophia Antigua Poetica*, ed. cit., vol. II, pp. 343-44.

movimiento de la cámara. El montaje alterno es el que le permitió, en fin, pasar de un cine casi expresionista, basado en primeros planos de patética gestualidad por parte de actores y, sobre todo actrices (que, como Lillian Gish provenían, precisamente, del teatro) a un cine cuyo sentido dramático radicaba no en la exageración visual sino en la *retórica* del *montaje* de acciones o situaciones vitales. Desde este punto de vista podremos comprender en un sentido más pragmático y moderno la atención preferente que Aristóteles prestaba a la llamada tragedia *implexa* y que me parece evidente que es la elección de la “tragedia al modo español”. Recordemos:

El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece [...] En cambio, producir esto mediante el espectáculo, es menos artístico y exige gastos.<sup>32</sup>

Aristóteles refleja aquí el momento en que empiezan a separarse las funciones del poeta y del actor y de cómo éste va cobrando importancia por encima, incluso, de la dirección escénica. Como dijo H. Bulle: “El enemigo más antiguo y más peligroso del autor dramático fue y ha sido siempre el más imprescindible de sus ayudantes, el actor”.<sup>33</sup> Ya a finales del siglo IV se discute vivamente la oposición de los distintos estilos de interpretación. Una escuela rigurosa, siguiendo la tradición esquilea, se enfrenta a otra más moderna, que trata de conseguir efectos de máxima exageración; lo que, a su vez, desencadenará la reacción de una mayor búsqueda de naturalidad. Lo trasluce igualmente Aristóteles en su *Poética*, cuando recuerda:

Creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos, como los malos flautistas, que giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco [...] Es pues la tragedia, tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores; Minisco, en efecto, pensando que Calípides exageraba demasiado la llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro [...] El reproche no se refiere al arte del poeta sino del actor, puesto que es posible que un rapsodo exagera en los gestos, como Sisístratos, [...] a continuación no todo movimiento debe

---

<sup>32</sup> *Poética*, de. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 173-174.

<sup>33</sup> *Apud* Albin Lesky, *Op. cit.*, p. 190.

rechazarse, si no se rechaza la danza, sino el de los malos actores, lo que precisamente se reprochaba a Calípides y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres indignas.<sup>34</sup>

En *El castigo sin venganza* se advierte la preferencia por esta tragedia *implexa* en los significativos cambios que en la fórmula teatral de lo trágico se introducen, de acuerdo con Maria Grazia Profeti,<sup>35</sup> desde los primeros años de la década que va de 1630 a 1640. En primer lugar, las obras trágicas de este período ofrecen una fuerte concreción esquemática de los conflictos; esto trasciende mediante una agudización de los enfrentamientos y oposiciones plasmados habitualmente en acciones paralelas. Un enfrentamiento que Lope privilegia hasta el punto de poderse reconocer en su propuesta trágica un inaugural sentido de oposición dilemática (no necesariamente maniquea) entre el individuo y los absolutos, entre el ser íntimo y un mundo ajeno de imposiciones dogmáticas que acaba por convertir a aquél en su víctima. De “crudelísimos tiranos” había calificado ya Juan de Valdés en su obra póstuma *Las ciento y diez consideraciones* “el demonio, la carne, la honra y la muerte”. Lo que aflora en el “¡Pesia las leyes del mundo!” del gracioso Batín (I, v. 644) y, sobre todo, en la interesada invocación de Aurora: “Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna” (I, vv. 718-20); y que conviene situar al lado de la amarga perplejidad de los dos interrogantes básicos con que Federico, prácticamente, inicia y acaba su actuación en la obra, desde su “Pero yo ¿qué culpa tengo, / pues el pensamiento es libre” (I, vv. 981-82) a su “¡Oh padre! ¿Por qué me matan?” (III, v. 2997). Una dialéctica de contrarios, basadas respectivamente en leyes opuestas pero trágicamente equivalentes que cifraría más tarde la esencia de la tragedia según Friedrich W. Hegel:

Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no pueden alcanzar el verdadero contenido de su finalidad sino negando e hiriendo a la otra fuerza, que también tiene los mismos derechos, y de este modo se hacen culpables en su moralidad y por esta moralidad misma.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> *Poética* (1461<sup>b</sup>, 28-35; 1462<sup>a</sup>, 1-10). Ed. cit., pp. 235-6. Se elogiaba a un tal Teodoro porque su voz se acercaba al registro natural y real. Fue capaz de conmover al tirano Alejandro de Feras, quien tenía fama de cruel y tuvo que disimular para que sus ciudadanos no se dieran cuenta e que lloraba. Polo llevó a escena la urna con las cenizas de su hijo recientemente fallecido para dejar fluir su dolor en la gran escena de *Electra* (Aulo Gelio, *Noches Áticas*, 6, 5).

<sup>35</sup> *Op. Cit.*, pp. 105 y ss. Profeti asimila estos rasgos, a la postre, con la fórmula de la llamada *comedia heroica*.

<sup>36</sup> *Esthetique* (1832), Paris, 1965, p. 377.

En segundo lugar, y pese al evidente adelanto en el dominio del espacio y la técnica teatral, la fórmula teatral que se abre paso bajo el modelo trágico de *El castigo...* redobla su confianza en el juego, aparentemente limitador, del dentro/fuera, o, si se quiere, en la prevalencia del *decir* sobre el *mostrar*; la acción se hace compleja en el sentido de que las acciones que el teatro anterior no hubiera dudado en *mostrar* ahora, sin embargo, se *dicen* o *relatan*. Dicho de otro modo: la acción se confía —y de qué modo— a la palabra. Baste recordar (y conviene evitar acogerse al tópico del supuesto *decoro* en una obra de tan altísima pulsión erótica) la escena en que Aurora, en un insuperable juego de teatro dentro del teatro (o espejo dentro del espejo), revela el beso de los amantes, signo detonante de su desdicha:

En correspondencia tiene,  
sirviéndole de tapices,  
retratos, vidrios y espejos,  
dos iguales camarines  
el tocador de Casandra;  
y como sospecha pisen  
tan quedo, dos cuabras antes  
miré y vi ¡caso terrible!  
en el cristal del espejo,  
que el Conde las rosas mide  
de Casandra con los labios. (III, vv. 2067-77)

Estos versos suponen (recitados por una actriz inmersa en un personaje decisivo en su despecho) un perfecto *montaje* de acciones, espacios, tiempos y miradas para develar, desde el “fuera”, el “dentro” del ser o parecer de una acción. Un pasaje que, por lo demás, revela magistralmente la potente equivalencia entre lo verbal y lo corporal. A fin de cuentas, volviendo a recordar a Albin Lesky, la tragedia ha surgido del espíritu griego, y “por el ello el dar cuenta de las cosas, el *logon didonai*, forma parte de sus elementos constitutivos. Por ello oímos también a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo largos discursos, los motivos de sus acciones, las dificultades de sus decisiones...”<sup>37</sup> *Dar cuenta en palabras* es retórica: una retórica trágica confiada, como no podía ser de otro modo, a los actores. Como ya he dicho alguna vez no se

---

<sup>37</sup> *Op. Cit.*, pp. 46-47.

trata de pensar en los actores españoles estudiando la *Retórica* de Aristóteles antes de pisar las tablas (tampoco imagino, por lo que luego se verá, a un actor francés subrayando la *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, editada constantemente desde 1619 hasta 1643, antes de representar a Racine). Se trata de que, por el contrario, ha sido la retórica la que ha asumido el teatro como referente. Algunos pasajes del tratado de Juan Luis Vives *De ratione dicendi* (1532) no dejan dudas al respecto:

En la moción de los afectos sosegados, el lenguaje será el corriente, el sencillo, a tono con el afecto que quiere despertar, flexible, modesto, tranquilo, grave. En los afectos apasionados, *las traslaciones serás ásperas, arrastradas, traídas de lejos, como las que hay en las tragedias* [...] Al enojo y a la exaltación *convienen palabras retumbantes, amenazadoras, compuestas de mucha otras, como en la tragedia*, dice Horacio, las bambollas y los vocablos sesquipedales. A la acrimonia y a la vehemencia conviéndenle la oración cortada y la prolongación del aliento; *el ritmo uniforme de aliento conviene a la controversia* [...] El desbordar repentino de una pasión revela un espíritu cargado y desbordante, impotente de comedirse y contenerse y de no echarse afuera [...] La frecuente repetición de una palabra o de una sentencia nace de un afecto alterado que acucia el ánimo [...] Preguntar aquello que nadie puede ignorar indica pasión grande y encendida: *¿Vivimos en las tinieblas?* [...] *¿Estamos despiertos o dormidos?*<sup>38</sup>

De modo que si todo el *decir* puede sustituir ventajosamente al *mostrar*, es porque se trata de hacer residir el potencial retórico de la palabra y la acción en el trabajo de unos actores que, para el caso de *El castigo sin venganza* conocemos en su reparto: Manuel Vallejo (autor de la compañía)<sup>39</sup> encarnó al Duque de Ferrara; María de Riquelme a Casandra; el celebrado Damián Arias de Peñafiel a Federico y Bernarda Teloy (o su hija Bernarda Gamarra) a Aurora.<sup>40</sup> Actores y actrices a los que, por cierto, se ofrece, en el comienzo mismo de la pieza, un paradigma

<sup>38</sup> *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1992, pp. 751-2. Los subrayados son nuestros.

<sup>39</sup> La representación de *El castigo...* tuvo lugar en 1632. Poco después (el 4 de septiembre de 1633) Lope escribe una carta ponderando de este modo el trabajo de los actores de Vallejo: “Es la compañía de Vallejo como algunos rostros, que no teniendo facción perfecta, la armonía con que todas se juntan hacen el rostro hermoso. El cuidado del hombre en los teatros es nunca visto, tanto, que dos comedias más de ahora treinta años las ha hecho durar a quince días”. *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, p. 291.

<sup>40</sup> *Cfr.* Víctor Dixon, “Un actor se prepara. Un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*), en José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 55-74. Sobre Bernarda Teloy y su hija, *vid. Genealogía...*, citada, p. 376. Sobre los otros actores citados, *vid.* más adelante.

significativamente apoyado en la referencia a una actriz italiana a la que oyen declamar el Duque y sus acompañantes en su paseo nocturno: la “Andrelina” (Isabel Andreini) que había muerto ya en 1604:

Si es Andrelina, es de fama.

¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos! (I, vv. 195-96)

Corroboradas luego sus palabras con un entusiasta: “¡Valiente acción! Extremada” (I, v. 206).<sup>41</sup> Notemos la precisión semántica del léxico de Lope: *acción* (la fuerza y energía con que alguno razona o declama); *afectos* (pasión del ánimo que redundando en la voz y que la altera acusando en el cuerpo un particular movimiento); *extremos* (lamentarse con gran ansia o despecho). No es necesario recordar cómo Lope, metido a hacer metateatro, construye en su comedia *Lo fingido verdadero* un manual mínimo del actor, en el que insiste en esta necesaria capacidad de autoconmoción del actor trágico.<sup>42</sup> En la misma línea que el “mueva a sí primero, el que hubiera de mouer a otro” del Pinciano, porque “los más helados suelen tal vez derretirse al calor de la compasión, como lo vemos cada día en essas tragedias”.<sup>43</sup> El Pinciano, pues, exige al actor de la tragedia no sólo “un estilo jocundo y alto” (es decir, ligado a la declamación retórica) sino que añade:

Conviene, pues, que el poeta que quiere mouer aqueste afecto misericordioso [...] se aproueche de lo que dicho está en las personas y en las cosas miserables [...] según la

---

<sup>41</sup> No en vano, los estudiosos de la *commedia dell'arte* observan en la incorporación de la mujer a la comedia la aportación de un mundo más elevado, el de los enamorados, con formas de expresión lingüísticas y gestuales diferentes. Cfr. Ferdinando Taviani, “Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte”, *Teatro e Storia*, I, 1, 1986, p. 64. Por no hablar de la carga erótica del cuerpo femenino probablemente enfatizada en las escenas de *pazzia* (locura). Por esas escenas (en la que la desesperación podía impulsar a la actriz a desgarrar los vestidos o dejar ver sus senos) serán recordadas precisamente actrices como la citada Isabella Andreini (*La pazzia di Isabella*) o Barbara Flaminia que hacía el papel de enloquecida enamorada en *I doi pazzi*. Vid. Ferdinando Taviani y Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florencia, La Casa Usher, 1986, p. 123. Sobre Barbara Flaminia (mujer de Alberto Naselli, *Zan Ganaza*) y su presencia en España así como sobre su especialización en papeles trágicos (no sabemos hasta qué punto pudo crear escuela en nuestro país) vid. M<sup>a</sup> del Valle Ojeda Calvo, “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España”, en Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 375-393.

<sup>42</sup> “El imitar es ser representante, / pero como el poeta no es posible / que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor si no le tiene, / y entonces se descubren en sus versos, / cuanto el amor le enseña los que escribe, / así el representante, si no siente / las pasiones de amor, es imposible / que pueda, gran señor, representarlas; / una ausencia, unos celos, un agravio, / un desdén riguroso y otras cosas / que son de amor tiernísimos efectos, / hará los, si los siente, tiernamente; / mas no los sabrá hacer si no los siente”. Vid. ed. cit., p. 100.

<sup>43</sup> Ed. cit., vol. I, p. 173.

sazón y ocasión diga el poeta en voz miserable la miseria vehementemente; y añádala con las presentes fatigas, y esto no sólo con palabras sino con las obras; [...] las cuales tienen la eficacia de sacar las lágrimas, y aduerto que sea muy breue el poeta en esta sazón, porque la lágrima se seca con presteza, y, si la acción no pausa estando el ojo húmido, queda muy fría.<sup>44</sup>

Es en esta retórica “vuelta” al purismo trágico donde adquirirán más sentido los soliloquios y monólogos de la tragedia de honra. Por ejemplo, el de Federico (II, vv. 1797-1810) conjurando en un bellissimo soneto a su “bárbaro pensamiento” que vuela (como Ícaro, pero sin nombrarlo). Ahí estaría, sobre las tablas, el excelente Damián Arias (maestro, según parece, incluso en la pronunciación, de predicadores) del que pudo decir el padre José de Alcázar en su *Ortografía Castellana* (1690) que “tenía la voz clara y pura y la memoria firme, la acción viva. Diera lo que diera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano, la musa”.<sup>45</sup> O el soberbio y agónico del Duque de Ferrara (III, vv. 2834-1914) en un nuevo encaramiento con las leyes sociales y divinas del honor y la pasión filial.

El “hablar” más que el “actuar” (yo preferiría decir el “actuar hablando”) nos lleva a la tercera característica de la técnica teatral asumida por la tragedia española en el segundo tercio del siglo XVII: la construcción (y estilización) del personaje por la palabra que, de ese modo, expone su emotividad por medio de efectos retóricos y simbólicos del discurso, como advertirá José Pellicer de Tovar en su *Idea de la comedia de Castilla deducida de las obras cómicas del Doctor Montalbán*: “Y en la comedia trágica que se funda en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone, aunque cargue todo el artificio sobre el horror, para suspensión del auditorio, debe mezclalla de episodios heroicos y líricos”. Y es que del hecho que Lope en *El castigo...* se posicione contra la abusiva pedantería gongorista,<sup>46</sup> no se deriva una renuncia a la elevación del discurso sino que tiene

<sup>44</sup> *Ibidem*, vol. II, pp. 341-2. Sobre la doctrina general del gesto en el Pinciano (que parte del naturalismo para derivar en la exageración barroca), en clara derivación de los preceptos de la oratoria quintiliana, véase la epístola de su *Philosophía Antigua Poética*. Puede compararse, sin duda, con la teoría del actor ya presente en obras como la citada de Leone de' Somi. *Vid.* ed. cit., Diálogo III, pp. 47-48.

<sup>45</sup> *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, citada, p. 335. Para más noticias de Damián Arias, *vid. Genealogía*, cit., pp. 55-56.

<sup>46</sup> Sobre todo en los versos en lo que se ironiza ésta al comienzo de la obra: “Que la poesía ha llegado / a tan miserable estado, / que es ya como jugadores / de aquellos transformadores, / muchas manos, ciencia poca, / que echan cintas por la boca, / en diferentes colores” (I, vv. 26-32). La

por objeto convertir la expresión en *función escénica* al obrar en ella, simultáneamente, la retórica de pregnancia visual, la simbolización y el más que significativo armazón métrico. La palabra que muestra *diciendo* es la que introduce la vivencia trágica de los personajes de la pieza: desde ese *decir* los actores son requeridos al registro *trágico* que su técnica debe construir. Lope sólo condenó el exceso de palabras vacías a efectos de construcción de acción. Por tanto no carece de sentido la evocación del “locus amoenus” por parte de Federico (I, vv. 237-55) porque levanta en el escenario un espacio de necesarias y potentes referencias sensoriales (“...y al dosel destes árboles que, atentos / a las dormidos oídos de este río, / en su puro cristal, sonoro y frío, / mirando estas sus ramas...”), en medio de una simbólica peregrinación hacia su autodestrucción (“...camino a Mantua, de sentido ajeno, / que voy por mi veneno...”). No lo es, en tanto que poco después Casandra describe el mismo lugar, “selva” de oscuros instintos (I, v. 345), con orillas “cubiertas / de mil árboles y sombras” (I, vv. 378 y ss.) donde, como sabremos después, ha querido bañar sus pies desnudos (I, vv. 532-35). Ni tampoco es inane a efectos de acción dramática el largo monólogo de Casandra (II, vv. 998-1073) en el que la palabra traslada la urgencia del necesario trabajo corporal de la actriz —reflejo de su emergente frustración erótica—, en una afortunada “refacción” del tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea”:

¡Pluguiera a Dios que naciera  
bajamente, pues hallara  
quien los que soy estimara,  
y en mi amor correspondiera!  
En aquella humilde esfera  
como en las camas reales,  
se gozan contentos tales,  
que no los crece el valor,  
si los efectos de amor  
son en las noches iguales. (II, vv. 1004-1013)

No lo es, sobre todo si advertimos las palabras con las que la su criada Lucrecia comenta tan amargo desahogo: “Tu discurso me ha causado / *lástima* y *admiración*...” (II, vv. 1074-5). Palabras que parecerán reverberar en las de

---

transformación prestidigitadora de la retórica lopesca, como la más silogística y casi científica de Calderón, tendrán una eficacia funcional muy por encima del devaneo meramente lírico u oratorio.

Rosaura en *La vida es sueño* tras escuchar las decisivas décimas de Segismundo: “*temor y piedad* en mí / tus razones han causado...” *Lástima y temor; admiración y piedad*: ¿no remite esta terminología (emocional, corporal) más que una inhabilidad para la tragedia a una lectura más profunda y trascendente del Estagirita? Y tampoco serán baldíos, desde el punto de vista trágico, los sutiles juegos conceptistas que señalan cimas de la acción. Conceptismo a veces ceñido a la exacta tradición cancioneril;<sup>47</sup> y otras concentrado en la premisa del elocuente silencio, construido, paradójicamente, a expensas de la retórica. El silencio como estuche agónico de la transgresión para abrir una escena de abandono y melancolía<sup>48</sup> que flota hasta el final del segundo acto, cuando, a partir del v. 1453 éste se cierra con el melodramático (en el sentido musical del término) diálogo entre los amantes, que supone un apasionante *in crescendo* operístico, lleno de hipóstasis mitológicas (II, vv. 1490-1501), de tensa expresión antitética (I, vv. 1502-1530) y de versos en los que Casandra deberá desdoblarse entre sus propias palabras aferrándose al deber y sus acciones reales (de inercia pasional) (II, vv. 1879-1910) para estallar en la gloriosa intertextualidad del mote “sin mi, sin vos y sin Dios” (II, vv. 1911-1975). Con razón en estas y, en otras ocasiones en que la métrica se extravía por versos inusuales hasta ese momento (como veremos después), se ha evocado para *El castigo sin venganza* el registro de las *arias* de la nueva ópera italiana.<sup>49</sup>

Pero además toda esta retórica (que no sustituye sino que equivale a la acción, al *hacer*) mantiene los nexos con la imaginación irracionalista de la que emerge el auténtico sentido de lo trágico: lo que llamó Nietzsche, precisamente, el instinto por la simbolización.<sup>50</sup> Estamos ante un tejido *verbal* habitado

<sup>47</sup> En la intervención de Federico: “Y si muriera quisiera / poder volver a vivir / mil veces, para morir / cuantas a vivir volviera. / Tal estoy que no me atrevo / ni a vivir ni a morir ya, / por ver que el vivir será / volver a morir de nuevo. / Y si no soy homicida, / es por ser mi mal tan fuerte, / que porque es menos la muerte, / me dejo estar con la vida” (II, vv. 1204-1211).

<sup>48</sup> Cuando Federico intenta ocultar su amor a Batín: “...si yo decirte pudiera / mi mal, mal posible fuera [...] que cuando por mi consuelo / voy a hablar, me pone en calma / ver que de la lengua al alma / hay más que del suelo al cielo...” (II, vv. 1233-1243). El tema del silencio y la melancolía, que también recalca en la tragedia de honra calderoniana merecería un estudio aparte más libre de prejuicios contra la mujer, como hasta ahora ha sucedido. *Vid.* al respecto A. Robert Lauer, “*Affectio maritalis, matrimonia iniusta* y repulsa en *El médico de su honra* de Calderón”, en Manfred Tietz (ed.) *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. XII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Leipzig, 14-18 julio de 1999*, Stuttgart, Franz Steiner, 2001, pp. 95-104.

<sup>49</sup> *Cfr.* Víctor Dixon, “Un actor se prepara. Un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)”, citada, p. 64.

<sup>50</sup> *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 1980 [7ª ed.], p. 31. Como ha dicho Albin Lesky (Op. cit., p. 70) Nietzsche estaba convencido de que el aburguesamiento del sentido de la vida, la

sustancialmente por simbolizaciones. Batín, en un breve cuentecillo (inmerso, por cierto, en una extravagante nebulosa cultista, I, vv. 256-90) fija barroca (y platónicamente) el instinto erótico del Duque en un “bárbaro caballo” con “crines convertidas en lanzas de blanca esfera”, amansado por el león de (Casandra), símbolo que será rematado por ella misma en sus delatores confidencias a Federico (III, vv. 1332-1369). Éste se autorretrata sucesivamente en el “ave imperial” (águila) para hacer entrega a su padre del “tusón” (piel de cordero) de Casandra (I, vv. 561-72); o en Faetonte (I, v. 566); o en el Fénix que muere y resucita entre llamas (II, vv. 1315-18); o en Belerofonte, Sinón y Jasón (II, vv. 1453-78) para ir expulsando el veneno del corazón al labio, esto es, revelando su amor por Casandra que, en respuesta, evoca los amores de Venus y Diana (II, vv. 1490-1501). Federico elige ser entonces un pelicano (II, vv. 1502-1531) y remontarse al vuelo de Ícaro para subrayar lo inalcanzable de su amor en un prodigioso soneto (II, vv. 1797-1810); Casandra, acabando con tan larga y tensa ambigüedad calculada —que se desbordaría seguramente desde la elocuencia retórica a la corporal— noveliza su propio sentimiento en el loco amor de Antíoco por su madrastra (II, vv. 1879-1910).

Y todo esto vertido, claro está, en el verso como gesto canónico de la tragedia.<sup>51</sup> Pero gesto que debe *naturalizarse* en la dicción dramática sin caer en locuciones de cadencia tonal uniforme o sentenciosa o monótona, como bien sugiere el más que lúcido Leone de’ Sommi:

... et apresso devrebbe usar diligenza in non fare che el fine d’ogni sentenza andasse sempre a finire nel fin del verso, per non cadere in quella severa locuzione et in quella noiosa risonanza, che nelle comedie è già dannata, et nelle tragedie sarebbe noisissima; perché lo scavezzar sovente i versi (ma che restino però armoniosi et llegiadri), oltra che par che le dia sempre piú de l’altiero et del grave, se ne trae anco questo utile; che, nel recitarli, vi resta la facilità della prosa, la quale, mista con la

---

atrofía de nuestra imaginación en el racionalismo, nos ha cerrado el acceso a la comprensión directa y auténtica de lo trágico.

<sup>51</sup> Dice Leone de’ Sommi en *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (ca. 1569-1570): “Ben è vero che non si é trovato né si trova ancora autore di autorità che, nelle tragedie, abbia voluto ragionar altrimenti che in verso; né io per me consiglierei alcuno a cangiar quest’uso, né che della prosa in tai poemi si valesse, perché, in vero, il verso è piú conforme alla gravità con che hanno da esser ordite le tragedie” (*Vid.* ed. de F. Marotti, Milán, Il Polifilo, 1968, Diálogo I, p. 21). También el Pinciano adopta expresamente la preferencia por el verso para la tragedia: “Y así no me parecen mal los trágicos de nuestros tiempos que mezclan toda especie de metros, y aun los graves, cuales son los endecasílabos, y los de arte mayor podrían en diferentes estanzas; la cual variedad es

maestà del verso, riesce oltre modo gioconda et graciosa; et questo dico perchè, essendo el fine delle tragedie, comme anco delle comedie, il deversi no solamente legger su i libri, ma appresentarsi anco in scena, bisogna che il poeta abbia giudicio nell'introducir cosa et descriverla, in modo che riesca con gli effeti et con le parole non meno.<sup>52</sup>

En la tragedia al modo español parece pues cerrarse la tradición que, según algunos estudiosos, había arrastrado la tragedia clasicista de Lupercio de Argensola, Juan de la Cueva o Virués, cuyos versos no pudieron declamarse “sino como Dios y el consueta dieran á entender á los pobres cómicos, sin antecedente alguno nacional que les diese idea de la interpretación artística de trágicos horrores, a patada por coma, a lágrima y suspiro por verso de once sílabas, y a desplante por punto...”,<sup>53</sup> obligándoles a agarrarse “a las alturas tragicómicas de su desesperación, no sin aullar esdrújulos ni sin poner al desdichado cómico a prueba del mal de las montañas, y otros personajes así de las tragedias de Virués, harto necesitaban intérpretes con pulmones de toro, resistencia de coraza de buque, ó gran arte para respirar y para sostener con movimientos, actitudes y entonaciones el interés del público”.<sup>54</sup>

De ahí la luminosa mezcla en *El castigo...* de una métrica ya asimilada por la comedia española y otra que ofrece un nivel de cierta acanonicidad, siempre en aras de construir un registro determinado para el personaje/actor: las liras de seis versos de Aurora (vv. 700-735) para ralentizar sus acciones en la solemnidad calculada de sus celos y el fanático despecho posterior; los tercetos que marcan la tensa rivalidad de Federico y el Duque (II, vv. 1114-1195 y III, vv. 2285-2327). O bien para afirmar un croquis gestual y corporal de situaciones: el uso de la silva — en premonitoria víspera del abundante uso que luego hará de ella Calderón— para expresar el desasosiego interior; las décimas para privilegiar las ambiguas declaraciones entre Casandra y Federico (I, vv. 468-527) o las quejas de la mujer (II, vv. 944-1093) y sus últimas vacilaciones antes de la entrega (II, vv. 1532-1541); y las quintillas (II, vv. 1811-2030) para el intenso dúo del final del segundo acto, con una implícita partitura operística. Los bruscos cambios de métrica que

---

conforme a la práctica y vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos”. (*Philosophia Antigua Poética*, ed. cit., vol. II, p. 365).

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>53</sup> Funes, Enrique, *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1894, p. 230.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 313.

ayudan a entrecortar los soliloquios (por ejemplo el paso del Duque desde las octavas reales a las angustiadas décimas de su anagnórisis [III, vv. 2484-2551]) “plastifican, auditivamente, la lucha interior del personaje”.<sup>55</sup>

La gestualidad se inyecta en las palabras (“que mis ojos / sólo saben la tristeza”, dirá Casandra, II, vv. 1096-97); e incuba, como ya se ha dicho, una espléndida técnica de *montaje* simultáneo de escenas de manera *indirecta*, en las referencias de Aurora al beso de los amantes *fuera* de escena (III, vv. 2074-77). Aunque, bien pensado, ¿por qué no un montaje simultáneo, real, en las propias tablas, a un lado y otro del escenario? La gestualidad, de hecho, pasa de latente a patente en la acotación, bien temprana en la obra, que acompaña al v. 340: “Sale Federico con Casandra *en los brazos*” (porque se supone que, en un *dentro* no mostrado al público la ha logrado salvar de las aguas del río). Con ese *en los brazos* se inicia todo un protocolo gestual que tensiona —en un escamoteo entre la simple alusión y la evidente *acción*— toda la tragedia: desde el ponerse de rodillas Federico (I, vv. 396-407) hasta el solicitarle la mano y los vehementes “dame los brazos”. Federico besa las manos de Casandra tres veces (I, vv. 869-871), para confesar: “*Temblando* llego”. Ella vuelve a abrazarlo (“De tan obediente cuello / *sean cadena mis brazos*”, I, vv. 887-88). Un gesto que pasa de meramente cortesano a veladamente erótico en la apoteosis final del segundo acto: “Dame el veneno / que me ha muerto” dirá Federico mientras advierte Casandra: “...que *por una mano* sube / el veneno al corazón” (II, vv. 2014-15). Conviene (es necesario) recordar aquí la reprobadora obsesión con que los censores de teatro se ensañaron con esta exacta expresión de *darse los brazos*. Así la virulenta diatriba de Luis Crespi de Borja en 1649:

El modo lascivo de representar no suele estar en los libros sino en las personas [...] ¿Qué es posible no provoca decir un hombre a una mujer “mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores, etcétera; *dame los brazos*, etc. y á la margen el autor, “*abrázanse*”, etc.?”<sup>56</sup>

Y la no menor de Ignacio Camargo en 1689, denostando a las actrices que “con acciones, con palabras, con gestos, con movimientos está infundiendo lascivia

<sup>55</sup> Carreño, Antonio, ed. cit., p. 76.

<sup>56</sup> *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España*, Valencia, 1649. *Apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 194<sup>b</sup>-195<sup>a</sup>.

[...] significarse su afecto con cariñosas y tiernísimas palabras: hacerse amorosas caricias: *darse las manos y aun los brazos* muchas veces...”<sup>57</sup> Ese *dar los brazos* en los que tanto insiste Casandra (“Aquí están mis brazos”, II, v. 1302) da paso a la inmediata y develadora inclusión de la gestualidad del *otro* en el propio discurso. Desde el “¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí? / Parece que estás *temblando*...” (II, vv. 1304-5) de la joven hasta el “¡El Conde *turbado!*” de Batín (II, v. 1313) y la sólida *quinesiología*<sup>58</sup> inserta en el discurso de Federico:

El haberlo adivinado  
el *alma* le dijo al *pecho*,  
el *pecho* al *rostro* causando  
el *sentimiento* que *miras*. (II, vv. 1307-1310)

A partir de ese momento *El castigo sin venganza* es un espacio en cuyas paredes, abiertas a la contemplación catártica del espectador, rebotan constantemente el *temblor* y la *turbación*. Casandra describirá a Federico “turbado”, “desmayándose temblando”, “hablar callando” (II, vv. 1831-37). Ella misma “tiembla” en el agónico terror del castigo humano y divino que la amenaza (II, vv. 1976-80); un hombre “todo turbado” entrega al Duque el memorial delator (III, v. 2482); Federico se “turba” y “tiembla” cuando se dispone a atravesar con su espada a Casandra oculta por un tafetán (III, vv. 2964-65); Aurora se horroriza “turbada” ante el cuerpo exánime de los amantes (III, v. 3003). Lope sabía lo que escribía (como lo sabe después también Calderón): *turbado*, *turbada* están perfectamente recogidos en su potencial sígnico y teatral en la definición que de los términos nos da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española*: un cierto género de espanto o *aglayo*, que quita en cierta manera el sentido, perturba la razón y altera la memoria. Donde “aglayo” vale por el pasmo, espanto y cortamiento causado alguna súbita novedad. ¿Tenemos aquí una de las claves de la celebridad interpretativa de María del Riquelme que, aun “desaseada” y “no linda”, como sugería Lope (es decir, sin destacar por su belleza ni extravagancia de aliño), era, sin embargo, “singular en los afectos, por camino que no imita a nadie, ni aun

<sup>57</sup> *Discurso theológico sobre los theatros y comedias deste siglo*, Salamanca, 1689. *Apud* Emilio Cotarelo, *Op. cit.* p. 124<sup>a</sup>.

<sup>58</sup> Así recogido ya en el *Diccionario de la Real Academia* y en el *Diccionario de uso del español* de Manuel Seco, admitiendo la variante ortográfica *kinesiología* (estudio de los gestos y movimientos del cuerpo humano).

se podrá hallar quien la imite”<sup>59</sup> Se ha citado hasta la saciedad las prodigiosas transformaciones de las que era capaz cuando en el escenario, precisamente, se sometía a un estado de *turbación*. Lo explicaba así Caramuel en su *Primus calamus*:

...quando representaba, mudaba con admiración de todos el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonroseado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida; y en este cambiar de afectos era tan única que era inimitable.<sup>60</sup>

Como quiera que algunos críticos toman tan al pie de la letra esta admirativa glosa y elucubran, incluso, con que fuera la natural vergüenza de la Riquelme (al parecer educada en un ambiente muy ajeno a las tablas, pues su madre Micaela Gadea la confió a la Marquesa de Laguna) la que le llevaba a estas mudas de semblante,<sup>61</sup> conviene recordar que la *retórica* es un concepto amplio que diseña no sólo el discurso verbal sino, sobre todo en un dramaturgo tan experimentado como Lope, un discurso de gesto y ademán que arranca de la propia tradición teatral, ya cristalizada en numerosas *lexías* e indicaciones, verdaderos *clichés* retóricos a los que se les da siempre un soporte biográfico. De hecho, se genera ya en Platón, hablando de la excelencia de actor Io, y reaparece, sin ir más allá del límite temporal de la obra que estudiamos, en textos esenciales como los de Leone de Somi:

Ma queste case in vero malagevolmente insegnar si possono, e sono al tutto impossibili da impararsi, se da la natura non si apprendono. E benché da glo Antichi si fazzi menzione di molti istrioni eccellenti, et si conosce che questo era un studio particolare nel quale si essercitavano, no si può però cavar regole di questa

<sup>59</sup> “Carta a una persona desconocida”, del 4 de septiembre de 1633, ed. cit., p. 291.

<sup>60</sup> También José de Alcázar: “Es de tan fuerte aprehensión que cuando habla, muda el color del rostro on admiración e todos. Si se cuentan en el tablado cosas dichosas y felices, las escucha bañada en color de rosa, y si ocurre alguna circunstancia infausta se pone al punto pálida”, *Ortografía Castellana*, ed. cit., pp. 335-36.

<sup>61</sup> Puedo remitir a mis extensas referencias a esta técnica de composición gestual (muy referenciado a la tradición pictórica y fisiognómica) en mi libro *La técnica del actor español en el Barroco...*, citado. Véase ahora el trabajo de Agustín de la Granja, “Los actores del siglo XVII ante *La vida es sueño*: de la técnica de la turbación a la practica de la suspensión”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 2000, pp. 155-56. Encuentra que *turbación* es, lógicamente, sinónimo de miedo, confusión, sobresalto, “algo que sin duda tienen que poner en práctica los representantes improvisando una agitación corporal suficientemente visible para el público”. La turbación, siempre según él, habría de suponer “desde un balbuceo o temblor supuestamente incontrolado hasta un repentino enmudecer”.

proffessione, perché veramente bisogna nascersi [...] mirabile mi è sempre paruto et pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia, la quale, oltre all'essere di molte bella qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione, che non credo che glo Antichi vedessero, né si possi fr'a moderni veder meglio; perché infatti ella è tale su per la escena, che non par già a gli auditori di vider rappresentare cosa concertata né finta, ma sí bene di veder succedere cosa vera e improvvisamente occorsa, talmente cangia ella i gesti, le voci i colori, conforme a le varietà delle occorrenze, che commove mirabilmente chiunque l'ascolta non meno a maraviglia che a diletto grandissimo.<sup>62</sup>

O, más tarde, Tomasso Garzanti en *Piazza Universale di tutte le professioni* (1585):

A' tempi nostri s'è visto un Fabio comico, il quale si trasmutava di rubicondo in pallido e di pallido in rubicondo come a lui pareva, e del suo modo, della sua grazia, del suo gentil discorrere dava ammirazione e stupore a tutta la sua audienza.<sup>63</sup>

Tal insistencia *verbal* en la *turbación* es una marca retórica desde el texto que no podía pasar desapercibida ni para los actores ni para el público. Aunque no lo supieran, estaban ante la técnica de la *perturbatio*, el *éleos* que sucede al *fóbos* de la tragedia clásica, lo que se intensifica de modo magistral en la profundidad gestual que emana del soliloquio del Duque de Ferrara cuando se dispone a “castigar sin vengar”, derrumbándose ante la inminente muerte de su hijo:

...pero dar la muerte a un hijo,  
 ¿qué corazón no *desmaya*?  
 Sólo de pensarlo, ¡ay triste!,  
*tiembla el cuerpo, espira el alma,*  
*lloran los ojos, la sangre*  
 muere en las *venas heladas*;  
 el *pecho se desalienta*,  
 el *entendimiento falta*,  
 la *memoria está corrida*  
 y la *voluntad turbada*;  
 como arroyo que detiene

---

Probablemente. Pero nunca, a mi juicio, un modo de sonrojarse, cualidad que atribuye a María Riquelme por las razones dichas (*Op. cit.*, pp. 153-54).

<sup>62</sup> Dialogo III, ed, cit. pp. 42-45.

el hielo de noche larga.  
 Del corazón a la boca  
 prende el dolor las palabras. (III, vv. 2868-2882)

El Duque aún querrá, en una literal *anagnórisis*, ver el cuerpo de su hijo: “En tanta / desdicha, aun quieren los ojos / verle muerto con Casandra” (III, vv. 3009-3011). Las lágrimas ahogan el anticuado espanto senequista depurándolo de cualquier truculencia. El llanto de Federico que “imprime dolor” (II, vv. 1386-1390) en Casandra; las lágrimas del Duque cuando “llanto sobre y valor falta” (III, v. 3015). ¿Dónde ha quedado aquel hipertrofiado melodramatismo que, según algunos, impedían la expresión del dolor primigenio a la “imposible” tragedia española?

En *El castigo sin venganza* se advierte pues una inflexión decisiva de tragedia (o comedia trágica si se prefiere esa fórmula). Cuando Lope quería, quería. Calderón, a su modo, también. Lope, aun superando el marco del subgénero tragedia de honor o de honra, traza el boceto básico de la misma: un mundo en el que todos los protagonistas reclaman ser escuchados polifónicamente, incluso desde sus silencios, para que su *ser* emerja del fatídico *parecer* de los signos ritualizadores de la honra; esos “*segni*” y “*dimostrazione*” en los cuales los tratadistas italianos, igual que los españoles, acaban por confundir los “*beni interni dell’animo*” y los “*bene esterni*”.<sup>64</sup> Pero si en el caso de Lope esta salvaje confusión ética y social se subordina a la subjetividad de la pasión individual, en Calderón pasamos a un estado de rígido acartonamiento de la objetividad de las leyes sociales, lo que le convierte en el dramaturgo que consagra, en su estado de plenitud (también, paradójicamente, en su estado terminal) el subgénero tragedia de honra. Decimos *honra*, a pesar de la rutinaria sinonimia del binomio *honor/honra*.<sup>65</sup> Lope o Calderón no se mueven en el campo de la lexicografía sino en el del drama; y en este espacio los “casos” son de “honra”, no de “honor”; son *casos*, sobre todo en Calderón, de máxima externalización del honor en conflicto con el *otro* o los *otros*. Caso (del latín *casus*) es desgracia o situación trágica

<sup>63</sup> Apud Roberto Tessari, *Commedia dell’Arte. La Maschera e l’Ombra*, Milán, Mursia Editore, 1989, p. 118.

<sup>64</sup> Vid. Alfonso del Toro, *Op.cit.*, pp. 63-67.

<sup>65</sup> Binomio que resulta léxicamente, como es sabido, de la traducción de la palabra latina “honor” al español como “*onra*” (> “honra”) y de la simultánea adopción de “honor-honoris” como “honor”. Por motivos de *variatio/ornamentatio* ambos conceptos se utilizan alternativamente en la literatura y el teatro. Cfr. Alfonso del Toro, *Op. cit.*, p. 97.

magnificada; y en *El médico de su honra* es la manifestación objetivamente escénica de la absolutización de un mito cultural y epistemológico de la época: lo que se ha dado en llamar la deificación del ídolo *qué dirán*.<sup>66</sup> También *El médico de su honra* es una decidida (y verbalizada) tragedia cuyo estallido final incumbe tanto a la acción como a la palabra; y que resulta de ensayos previos de situaciones maximalistas (y hegelianas) de honor, amor y muerte.<sup>67</sup> Hay en ella, asimismo, el regusto senequista de una tragedia intemporal, abstracta, derivada de la presencia de esa “lejana” historia conocida (la del asesinato futuro del Rey Pedro a manos de su hermanastro Enrique en 1369):

Para Consuegra camina  
 donde piensa que han de ser  
 teatro de mil *tragedias*  
 las montañas de Montiel (III, vv. 2634-37)

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>67</sup> Ya en la temprana *Amor, honor y poder* (1623) Estela se enfrenta al rey defendiendo su honor pese a que ello puede arrastrarle al “pasma, horror, miedo y tragedia” (*Obras completas*, ed. cit., II, p. 87<sup>a</sup>). En *De un castigo, tres venganzas* (ca. 1624-5) ofrece todavía Calderón un enfático gusto en el senequismo trágico que prevalece entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Así, el encuentro de Flor por parte de Manfredo cuando lleva aquella una daga sangrienta en la mano junto al cadáver de Enrico (I) da lugar, en la intervención de la mujer, a poder observar cuán pronto ha construido Calderón su intensa técnica de exclamaciones ahogadas, una fórmula recurrente (y hasta exagerada) que entrecorta la narración, pero que resulta un preciso código de identificación psicológica entre el público y el personaje:

“Si me ha dejado la voz / el suceso, ella me valga. / Señor, estando (¡estoy muerta!) / hablando (¡soy desgraciada!) / con mis damas (¡oh infelice!) / me quedé (¡desdicha extraña!) / durmiendo sobre esta silla, / cuando de aquesta ventana / (¡qué asombro!) me despertó / el ruido, y vi (¡qué desgracia!) / entrar un hombre por ella. / (¡El temor me tiene heladas / las razones en el pecho!) / Este (¡ay cielos!) la luz mata / lo primero, y luego llega / a mí, donde (¡ay Dios!) aguarda / triunfar de tu honor y el mio...” (ed. cit., vol. II, 47<sup>b</sup>). En *Las cisma de Ingalaterra* (1627) la expresión de la *turbación* se interioriza en acotaciones puramente verbales o en apartes exclamativos: “¡Qué horror! ¡Qué tristeza” (*Ibidem*, I, p. 145<sup>a</sup>) o “Triste está el Rey” (*Ibidem*, II, p. 152<sup>b</sup>); “¡Qué turbado se muestra su semblante!” (*Ibidem*, II, p. 160<sup>a</sup>). Finalmente, por concluir sólo unos ejemplos, en *El purgatorio de San Patricio* (ca. 1628), Ludovico Enio, héroe energuménico por excelencia, hace gala de toda una retórica corporal para la traslación de sus atrocidades: “Turbada aquí / (si de esto, señor, me acuerdo), / muda fallece la voz, / triste desmaya el acento, / el corazón a pedazos / se quiere salir del pecho, / y como entre oscuras sombras / se erizan barba y cabellos...” (Ed. cit., II, p. 183<sup>ab</sup>); más adelante: “Pues la voz muda, el aliento / triste, el pecho pavoroso / visten de hielo el sentido / calzan a los pies de plomo” (*Ibidem*, p. 202<sup>b</sup>). Como vemos apura Calderón, a efectos de sintonía gestual y de traslación de los afectos al público, los recursos de la *preterición*, a saber el protocolo retórico-verbal que interrumpe la revelación de lo trágico, para hacerlo inmediatamente después. Por ejemplo Mariene en *El mayor monstruo del mundo*: “Aquí el labio mío, / torpe, muda la voz, el pecho frío / se desmaya, se cansa y desfallece, / y aquí todo mi cuerpo se estremece” (Ed. cit., II, p. 459<sup>b</sup>); o Don Juan en *A secreto agravio, secreta venganza*: “Aquí no puedo / proseguir, porque la voz / muda, la lengua turbada, / frío el cuerpo, el corazón / palpitante, los sentidos / muertos y vivo el dolor...” (*Ibidem*, II, p. 427<sup>b</sup>). En todos los casos se trata también de *decir* en lugar de *mostrar*; pero la expeditiva retórica determina, y cómo, ese *mostrar*. Sobre la técnica de la

Pero hay sobre todo tragedia personal, cotidiana, que incumbe al héroe (y al espectador) cuando Gutierre evoca las “tragedias / de un amor tan infelice” (III, vv. 2328-30) y, sobre todo, en su desgarrada *perturbatio* del final, que ya hemos visto: “Y de la mayor desdicha / de la *tragedia* más rara / escucha la *admiración* / que *eleva, admira y espanta*” (III, vv. 2822-25). Las palabras irán tiñendo progresivamente de sangre la acción: dagas amenazantes, heridas casualmente fatídicas, sangre derramada bravuconamente por el rey y sus secuaces en sus devaneos nocturnos por Sevilla (II, vv. 1438-39); y la plena verbalización final de los “diluvios de sangre” (III, v. 2293) en los que se anega el propio Rey y el sistema social que representa y sanciona. Cultura de muerte y de sangre cuyos borbotones Calderón comprime con el magistral torniquete de la retórica. En ella cristalizan los tiránicos *emblemas verbales* que impiden el acceso a la esfera del sentimiento propio. Ante ello el hombre podrá buscar una solución heurística (arte de encontrar o inventar) a su problema de honra, una lógica racional (aunque enfermiza), un modelo de *heroicidad* trágica (aunque sea perverso desde el punto de vista de la ética corriente); o buscar una metáfora en la que alojar tal comportamiento trágico (ser *médico*, ser *pintor*). Pero en lo que se refiere a la mujer sólo podrá interiorizar la idea de *vergüenza* que había impreso en el imaginario femenino la casuística de la honra y la urgencia por protegerse no ya de su transgresión sino de su mera eventualidad. Y así, pasamos de “en lo que siento, consiento” de Casandra al desesperado “ni para sentir soy mía” de doña Mencía. El entorno le impide cualquier referente o modelo de conducta *heroica* explícita o activa. Bajo el regulativo ético que sellan las palabras de Luis Vives: “En la mujer nadie busca elocuencia en el hablar, grandes primores de ingenio [...] sólo una cosa se requiere en ella y es la castidad...”,<sup>68</sup> a la mujer sólo le queda el silencio o la liberación del impulso subconsciente. La pregunta entonces es ¿cómo hacer llegar todo esto a la adhesión afectiva del espectador? ¿A qué registros o comportamientos gestuales y retóricos llevan estas dos actitudes divergentes pero igualmente trágicas?

La mujer se encuentra con la necesidad de evacuar los intangibles de su imposible *heroicidad*, encapsulando su discurso en un soliloquio (cuyo único

---

*preterición* véase Marie-Françoise Dédoat-Kessedjian, *El silencio en el teatro de Calderón*, Pamplona-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 1999.

<sup>68</sup> *Instrucción de la mujer cristiana*, 1555, VII, 41-44, *apud* Alfonso del Toro, *Op. cit.*, p. 107.

destinatario es, lógicamente, el público) en el que el uso de subjuntivo optativo marca el desdoblamiento entre la ocultación y la revelación:

Ya se fueron, ya he quedado  
sola. ¡O quién pudiera, ah, cielos  
con licencia de su honor  
hacer aquí sentimientos!  
¡O quién pudiera dar voces  
y romper con el silencio  
cárceles de nieve, donde  
está aprisionado el fuego,  
que ya, resuelto en cenizas,  
es ruina que está diciendo:  
“Aquí fue amor” Mas ¿qué digo?  
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?  
Yo soy quien soy. Vuelva el aire  
los repetidos acentos  
que llevó; porque aun perdidos,  
no es bien que publiquen ellos  
lo que yo debo callar... (I, vv. 121-137)

No hay más que comparar este verdadero soliloquio con el efectista e histriónico que apura Leonor al final del primer acto en sus imprecaciones (ciertamente premonitorias) al rey don Pedro; un desinhibido patetismo que muestra hasta qué punto Calderón es consciente del nuevo nivel de registro (más íntimo, humano y *natural*) que exige la tragedia madura:

¡Muerta quedo! ¡Plegue a Dios,  
ingrato, aleve y cruel,  
falso, engañador, fingido,  
sin fe, sin Dios y sin ley,  
que como inocente pierdo  
mi honor, venganza me dé  
el cielo! ¡El mismo dolor  
sientas que siento, y a ver  
llegues, bañado en tu sangre,  
deshonras tuyas, porque  
mueras con las mismas armas  
que matas, amén, amén!

¡Ay de mí!, mi honro perdí;  
 ¡ay de mí!, mi muerte hallé. (I, vv. 1007-1020)<sup>69</sup>

Expuesta la mujer (exigiendo un registro consecuente a la actriz) a la retórica de este “decir sin decir del cuerpo”,<sup>70</sup> lo estará asimismo al procedimiento retórico de la simbolización. No hay más que recordar la bellísima descripción que hace Mencía al contemplar desde su ventana la caída del caballo de don Enrique, evacuando en significativas imágenes eróticas una pasión que pisa los umbrales de su inconsciente: el caballo será pájaro, penacho de plumas, flores y estrellas y, finalmente, rosa arrojada en el suelo (I, vv. 47-72). Imágenes que se neutralizan de inmediato con la restricción de la retórica optativa: “¡Ojalá que fuese sueño!” (v. 100), en la que también se embarca el propio don Enrique: “Nunca despierte, / si es verdad que agora duermo; / y nunca duerma en mi vida, / si es verdad que estoy durmiendo...” (I, vv. 169-172). Los personajes se marcan un destino de constante frustración condicional,<sup>71</sup> a la que se une finalmente, en una áspera rotundidad verbal, el propio don Gutierre:

¿Celos? ¿Sabes tú lo que son celos?  
 Que yo no sé que son, ¡viven los cielos!,  
 porque *si lo supiera*,  
 y celos [...]  
                                   *llegar pudiera*  
 a tener [...]  
 por sombra imaginada  
 en hechos inhumanos,  
 a pedazos *sacara* con mis manos

<sup>69</sup> Se ajusta este breve soliloquio a la concesión, menos inverosímil, que hacía Leone de’ Somi a su uso: “concedendo solamente ad alcuno di esi che, in modo di motto o di minacci, dichi quatro parole alla sfuggita...” (Ed. cit., Diálogo I, p. 19).

<sup>70</sup> Ya he tenido oportunidad de comentar en otros lugares la espléndida escena que puede construir el texto calderoniano para la actriz que interpretara a Isabel en *El alcalde de Zalamea*. El discurso se ordena por correlaciones acción/causa de índole semiótica que, también, remite a emblemas gestuales profundamente recorridos por la tradición oratoria y retórica: “Pues (calle aquí la voz mía) / soberbio (enmudezca el llanto), / atrevido (el pecho gima) / descortés (lloren los ojos), / fiero (ensordezca la envidia), / tirano (falte el aliento), / osado (luto me vista)... / Y si lo que la voz yerra, / tal vez el acción explica, / de vergüenza cubro el rostro, / de empacho lloro ofendida, / de rabia tuerzo las manos, / el pecho rompo de ira. / Entiende tú las acciones, / pues no hay voces que lo digan...” (III, vv. 184-198), ed. de José M<sup>a</sup> Díez Boque, Madrid, Cátedra, 1976. Las entrecortadas frases entre paréntesis, indicativas de una técnica clara de aparte y de respiración no son infrecuentes en las heroínas de las tragedias calderonianas.

<sup>71</sup> Sobre la técnica de la retórica condicional en la tragedia calderoniana, *vid.* Marie-Françoise Dédoat-Kessedjian, *Op. cit.*, pp. 43 y ss.

el corazón, y luego  
 envuelto en sangre, desatado en fuego,  
 el corazón *comiera*  
 a bocados, la sangre me *bebiera*,  
 el la le *sacara*,  
 y el alma, ¡vive Dios!, *despedazara*  
 si capaz de dolor el alma *fuera*... (II, vv. 2015-31)

La traducción gestual de este parlamento se explicita en las propias palabras de Gutierre horrorizado por el impacto que ha causado en Mencía: “¡Ah mi dueño! ¡Ah Mencía! / Perdona, por tus ojos / esta *descompostura*, estos *enjos*...” (II, vv. 2036-38), donde *descompostura* equivale en el léxico de la época a “desmesura, atrevimiento o falta de respeto”, cuando no “desazón o delirio”. Es el último momento de patetismo exclamativo. Después Gutierre se refugia en el silencio, y en silencio será “el pájaro que fingen / con una piedra en la boca” (III, vv. 2178-9) mientras escucha tras la cortina la confesión de don Enrique a su hermano Pedro. A estas alturas ya nos ha descubierto Calderón en *El médico de su honra* que la tragedia se alimenta de una retórica que acaba taponando los canales de la comunicación entre los protagonistas. Mencía ya comenta en el primer acto la hiperbólica imagería simbólica de su marido, —primero con su entregada pleitesía a don Enrique (que es “águila”, “rayos”, “fuego”) ofreciéndole un caballo (que es “bruto”, “fuego”, “espuma”, “viento” y “mar” [I, vv. 315-43]); después en el codificado lujo petrarquista con que envuelve a su esposa (I, vv. 520-44)— con un rotundo: “¡Muy parabólico estáis!” (I, v. 546). Luego, tras la lúgubre escena del encuentro en el jardín (en que Mencía ha confundido a su esposo con el infante don Enrique), ante las crípticas alusiones en metáfora de su marido (“la lengua de los vientos lisonjera / matarte la luz pudo / y darme luz a mí”, II, vv. 2008-2019), anuncia:

Entenderte pretendo,  
 y aunque más lo procuro, no te entiendo.  
 [...]  
 (El sentido dudo)... (II, vv. 2001-2 y 2010)

El destinatario de esta extensa densidad retórico-gestual es el espectador que se hace cargo así de la anagnórisis trágica para descubrir la alucinada “verdad” de

la ciencia médica, condicional, quimérica, de Gutierre. Los actores que incorporan los personajes cuentan asimismo con la partitura dramaturgica de la métrica calderoniana. Mencía progresa en su extraviado mutis de silencio desde el dinámico y anhelante romance lleno de deseos (I, vv. 45-72; 121-55) y las decididas décimas en que intenta ordenar su proyecto vital (I, vv. 565-74) hasta las delirantes y angustiadas silvas en pareado con las que dialoga sombríamente con Gutierre en el jardín (II, vv. 1916-2048) y con las que se enfrenta a la muerte (III, vv. 2480-2495).

En los apenas cuatro o cinco años que separan estas dos tragedias de honra, la retórica y los códigos gestuales han derivado a una formulación mucho más cincelada y matemáticamente proverbial. Las lágrimas de Gutierre salen del “corazón a las puertas / del alma, que son los ojos” (II, vv. 1595-97). Del sobrio “llanto sobre y valor falta” del Duque de Ferrara en *El castigo...* pasamos a los melodramáticos ahogos de Leonor “con voces que se anegan en suspiros, / con suspiros que en lágrimas se anegan” (I, vv. 597-8). Los actores pasan del estado de la *suspensión* (del “ser de hielo” [II, v. 1305] o “estatua viva de hielo” [III, v. 2461]) al de la *turbación* o *alteración* como primordial comunicación quinésica con los afectos del espectador: la expresión aparece en I, v. 558; I, v. 595; II, v. 1084; II, v. 2080; III, v. 2265; III, v. 2330; III, v. 2352 y III, v. 2450. La composición corporal y gestual llega a revestir caracteres de histriónico artificio, cuando Mencía, al querer “engañar con la verdad” a su esposo, “sale muy *alborotada*” (es decir, con pasión inquieta y dando voces). Pero prevalece la tendencia a apelar a la atención afectiva del espectador mediante una interiorización de la acción en los llamados *apartes*, una técnica que se intensifica palpablemente respecto a *El castigo sin venganza*. En *El médico de su honra*, los *apartes* —muy superiores en número— se concentran en intervenciones de Mencía y Gutierre para subrayar con creciente énfasis gestual y de fórmula retórica, su peripecia psicológica interior. Mencía tiene tres *apartes* en el primer acto (v. 82, vv. 99-100 y vv. 199-200) que marcan el desgarró ante el regreso de su pasado (don Enrique): “¿Qué es esto que miro? ¡Ay, cielos!”; “¡Ojalá que fuera un sueño!”. En el segundo acto sus *apartes* (vv. 1243-46;<sup>72</sup> 1321-23; 1400; 2010 y 2045-46) marcan un

---

<sup>72</sup> “En salud me he de curar: / ved, honor, cómo ha de ser, / porque me he de resolver / a una temeraria acción”. Esta *temeraria acción* (que no es otra cosa que “engañar con la verdad” a Gutierre anunciando que ha visto un hombre en sus aposentos) es, en términos aristotélicos, la *hamartia*, el error fatal aunque exento de juicio moral.

*crescendo* del miedo y la culpa progresivamente interiorizados para culminar en el patético pareado:

*Miedo, espanto, temor y horror tan fuerte  
paroxismo han sido de mi muerte (II, vv. 2045-46)*

Por su parte, Gutierre embute su discurso de *apartes*, que se concentran, como era de esperar, en el segundo acto (16) y en el tercero (5), situados estratégicamente sobre todo en el diálogo que mantiene con Mencía cuando ésta, sorprendida en medio del sueño, le confunde en la oscuridad con el Infante. Sus dudas y desdoblamientos se patentizan con inusitada intensidad y señalan la inflexión a su megalomanía de héroe-víctima de la honra.

Manteniéndose la tensión expresiva y la apelación a los “afectos”, Calderón ha acentuado la conceptuosa introspección del personaje y ofrece al actor un texto mucho más cuajado de repetitivas fórmulas verbales: el *caso* de honra comienza a entrar en el estereotipo o *cliché*, en el *paso* que necesita el actor para guiar su registro; y ya no sólo reside en una acción inscrita en gestualidad sino en fragmentos que son, en sí mismos, piezas retóricas de debate casuístico. ¿Qué se ha producido entre el escenario tan primariamente emocional de *El castigo...* y la tupida cortina de debate social de fondo que es patente en *El médico de su honra*? Creemos que Calderón radicaliza técnica y profesionalmente el último de los cambios que, según hemos ido viendo, ofrece el modelo teatral (que crea asimismo lo trágico) trágico a partir de la década de los años treinta del siglo XVII: un tránsito consciente desde las concesiones a un público de bajo perfil populista a la construcción de un producto artístico prestigiado en la búsqueda de unos espectadores de mayor rango intelectual cuyo horizonte de expectativas obliga a los dramaturgos a un enriquecimiento retórico de su discurso; pero un discurso que, además, convenientemente *patemizado*, puede impactar con idéntica eficacia sobre el gusto de un público más amplio y heterogéneo presente en los corrales. No se trataba, creo, sólo de eso. Es cierto que la creciente severidad de los moralistas impondría “un control racional de la afectividad” y, en consecuencia, unos personajes que debían ir “perdiendo pasión, envarándose en poses de contenido intelectualismo”.<sup>73</sup> Estas dos obras reflejan, sobre todo, la gran capacidad del teatro

---

<sup>73</sup> Profeti, Maria Grazia, *Op. cit.*, p. 109.

barroco para apelar a destinatarios simultáneos. Un destinatario medio, pendiente del espectáculo teatral como tal; un espectáculo que, siguiendo más estrechamente a Aristóteles de lo que pudiera pensarse, se asentaba con frecuencia en la expresión del actor (arrastrando el recuerdo de los iconos patéticos y tremendistas que aún sobreviven en la práctica escénica). Y un destinatario más docto que juzgaban la obra no sólo por esta escenotecnia emocional sino por su vinculación al debate teológico y moral con que la cultura española se enfrentó al tema de la honra. Un debate que, quizá por su formación personal, interiorizó mucho más Calderón. ¿Cuáles son los rasgos esenciales de ese debate que, lógicamente, debe inscribirse en la pieza teatral en las fórmulas analógicas de la retórica silogística y declamatoria? Como recuerda Alfonso del Toro,<sup>74</sup> dentro de la nueva casuística fundada por los jesuitas Luis de Molina o Antonio de Escobar —maestros a cuya sombra se forma Calderón— se otorgaba a la conciencia del individuo un lugar preeminente en el control de sus pasiones. Con ello la teología moral se abría progresivamente a una ética mundanal y pragmática donde el examen de las relaciones humanas (incluidos la honra, la venganza y el castigo) se aparta de lo trascendente plegándose a la utilidad privada que puede acarrear el sometimiento a las normas. Lo que cuenta para el individuo, ya en el plano de los *casos* de honor o de honra, es ejercer, mediante la retórica de palabra y obra, un influjo tal a la opinión pública que ésta conceda crédito a la apariencia. De esta nueva ética, obsesivamente enfermiza, derivarán los personajes de los dramas de honra en los que la arbitrariedad subjetiva o la ingeniosa heurística de máscaras prudencialistas bajo una presión social maximalizada en escena (ser *medico* de la honra o *pintor* de la deshonra) acabará por sustituir la noción objetiva del honor como bien socio-ético. Éste se transforma para el individuo en amenaza, resbala después al drama y se convierte, en fin, en materia de pesadilla trágica. De este modo el tan comentado rigor silogístico de Calderón es producto de la construcción de un objeto estético, la tragedia, que tiene que ver con el “nosotros” del contexto social y que privilegia un alto modelo retórico donde el destinatario experimente artísticamente un debate moral, tal vez arbitrariamente envilecido pero, por ello, más teatral. Será el actor el encargado de *declamar* o *recitar* públicamente este debate, poniéndolo a prueba en el foro del escenario.

---

<sup>74</sup> *Op. cit.*, pp. 132-135.

Y en este punto es donde la tragedia española vislumbra, con insólita capacidad humanizadora, lo que los autores de la tragedia clasicista francesa harán de modo más rotundo: considerar la *persona* o *máscara* del héroe no como un artefacto de madera y cuero sino como una *máscara de palabras* doctas construidas a expensas de lo que la retórica llamaba *figurae*, esto es, la acción de la palabra, sea diseñada con precisión silogística, sea inmersa en las simbolizaciones. Es el marco en el que autores como Corneille o Racine (pero antes Lope o Calderón) pretenden en estos años señalar el modelo retórico de las élites.<sup>75</sup>

#### IV. UNA TRAGEDIA QUE ALOJA MODERNIDAD

Decía Heinrich von Kleist en su *Consideraciones sobre el curso del mundo* (1810) que los pueblos, cuando ya no tuvieron héroes, los inventaron como figuras artísticas; y que, cuando ya fueron incapaces de crear arte, inventaron sus reglas. Cabe suponer que Lope y Calderón decidieran reinventar sus propios mitos y, por qué no, sus propias reglas. La palabra y la acción que tejen en su modelo trágico aspira a una perspectiva moderna del modelo genuino y helénico de la tragedia.<sup>76</sup>

En primer lugar, porque traducen la experiencia esencial del sufrimiento, una sabiduría del dolor que, a la postre, se revela frustradora y tanática. En segundo lugar el hecho trágico, al margen de las tentativas de libertad individual, está predeterminado por una ingerencia metafísica de orden externo (y social en el caso de *El médico de su honra*) que se materializa en un violento azar o destino casi siempre arropado en la ironía del “destiempo” (un matrimonio antinatural, el regreso de una pasión que se pensaba expulsada del presente). En tercer lugar, porque la experiencia trágica de la honra (se traduzca en términos de imponderable metafísico o de coacción social) aflora en formas primarias de rebeldía individual.

---

<sup>75</sup> Vid. Marc Fumaroli, “L’eroismo cornelliano e l’ideale della magnanimità”, en *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bolonia, Il Mulino, 1990, pp. 137 y ss. Ni que decir tiene que, en el caso francés (en parte no chica también en el español) esto creará una memoria de registro trágico altisonante y muchas veces reprobada después. Ya en el siglo XVIII el mismo Pierre Rémond de Sainte Albine que reclamaba al actor trágico vehemencia en la pronunciación (pasando así a la declamación) para expresar “à la vivacité de la douleur l’élouquence énergie, qui le sont nécessaires pour nous frapper, pour nos saisir, et pour nos pénétrer”, aconseja asimismo “éviter avec soin la récitation trop fasteuse, toutes les fois qu’il en s’agit que d’exprimer sentiments...” (*Le Comédien*, Paris, Vicent Fils, 1749. Rep. facsimilar en Ginebra, Slatkine Reprints, 1971, pp. 122 y 165).

<sup>76</sup> Cfr. Jesús G. Maestro, “Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en *La Celestina*”, *III Congreso Internacional de Teatro. Tragedia, Comedia y Canon*, citada, pp. 19 y ss.

La construcción de la acción (especialmente en *El castigo sin venganza*) justifica el ideario de esa rebelión sublimada en esas dos tremenda preguntas de Federico: “¿Qué culpa tengo / pues el pensamiento es libre?” y “Ay, padre, ¿por qué me matan?”. Lo que ofrece, a mi juicio, esa intuición, formulada después en extenso por Schopenhauer, de considerar, junto a la clásica tragedia condicionada por un destino ciego, aquella “tragedia de las circunstancias, originada cuando casos opuestos, pero igualmente justificados, provocan un conflicto”.<sup>77</sup> Con frecuencia, tal vez dar un paso atrás en la teoría de la tragedia de honra es situarnos con más seguridad en una interpretación actual. Por eso de la a menudo controvertida teoría de Alexander A. Parker conviene recordar que el héroe trágico

está atrapado en la enredada red de acciones humanas interconectadas y aprisionado por su propia visión limitada [...] víctima de la triste ironía de la vida misma, una vida en la que cada hombre se ve impelido a construir y obrar según esta construcción, su propia individualidad, en un mundo en el que individuo humano, *qua* individuo, no puede existir.<sup>78</sup>

En cuarto lugar, en fin, porque todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje y la acción trágica se objetiva, sobre todo, en las palabras. Y el binomio acción/lenguaje halla en el actor su sutura natural. En una sociedad como la barroca, en la que Lope o Calderón saben que los medios intelectuales del hombre no crean realidad sino que la *simulan*, la niegan,<sup>79</sup> o, simplemente, la *teatralizan*, es evidente que la acción acabará envuelta —y tal sucede en la tragedia de honra— en una retórica en la que la corporalidad revelará tanto o más que la palabra. No es de extrañar que el arte del actor pudiera acabar siendo para los dramaturgos el último (aunque no el menor) eslabón de su teoría, práctica y tangible, de la tragedia. Pueden, acaso, establecerse matices de una a otra de las obras que hemos tomado como base de nuestra reflexión. Mientras que en la tradición del amor cortés —que parece auspiciar la efervescencia pasional de *El castigo*...— el foco se fijaba en su capacidad transgresora, Calderón en *El médico de su honra* pone de relieve la imposición (pragmática y casuística) de la ley y el

---

<sup>77</sup> Lesky, Albin, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>78</sup> “Hacia una definición de la tragedia calderoniana” [1962], en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, p. 387.

<sup>79</sup> Cfr. Sebastián Neumeister, “Saber y callar. Apuntes para una sociopatología del Siglo de Oro”, *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 31 marzo-2 abril 1978*, Tübingen, Max Niemeger Verlag, 1982, p. 222.

debate que tal desplazamiento propicia.<sup>80</sup> Sería el sentido de las diáfana diferenciación entre el “tuve amor y tengo honor” de Mencía<sup>81</sup> y el “ quien hace al amor ofensa /se le hace en el honor en él” de don Gutierre,<sup>82</sup> subordinado así la intimidad del individuo al anquilosado sistema premoderno del amor “socializado” y regulado desde el sistema.

En el primer caso es todavía la *catarsis* el elemento primordial de la tragedia de honra, una *catarsis* de afectos que, de acuerdo con el Pinciano, se trasvasaba desde el actor al espectador. En el segundo, es la anagnórisis la clave de lo trágico. Una anagnórisis que, como señaló hace tiempo Ruano,<sup>83</sup> es experiencia del mismo espectador y no del personaje. Personaje al que Calderón distancia de su público, el cual sobrevive a la conmoción que ha experimentado con aquél al percibir, precisamente en la doblez de la corporalidad y la palabra, el doloroso hiato entre la rebelión individual y el incluyente “nosotros” social. Hombre y mujer pugnan en ambos dramaturgos por un estatuto individual y pasional, por una heroicidad (con o sin modelo normativo) cuya encarnación habría de ser misión decisiva de una retórica actoral diseñada desde la escritura trágica.

---

<sup>80</sup> Cfr. Wolfgang Matzat, “Norma y deseo en los dramas de honor de Calderón”, en Manfred Tietz (ed.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón*, citada, p. 132.

<sup>81</sup> “La mano a Gutierre di, / volvió Enrique, y en rigor, / tuve amor y tengo honor: / esto es lo que se de mi” (*El médico de su honra*, I, vv. 571-74).

<sup>82</sup> “Si amor y honor son pasiones / del ánimo, a mi entender, / quien hace al amor ofensa / se le hace en el honor a él” (*Ibidem*, I, vv. 927-30).

<sup>83</sup> “Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana”, *Bulletin of the comediantes*, citada, pp. 171-174.