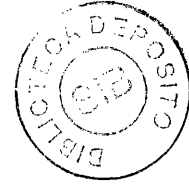


b10397966

t 1061039x

CB 000098319

R.F. 11429



UNIVERSITAT DE VALENCIA
Facultad de Filología

**ANALISIS Y EVOLUCION DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
EN EL SIGLO DE ORO: LA TRAGEDIA AMOROSA**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
MARIA ROSA ALVAREZ SELLERS

Dirigida por:
Dra. D^a. EVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS

Valencia, 1993



UMI Number: U603046

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U603046

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

D. 98318
α. 98319

A Francisco.

A mis padres. A mi hermana.

Las pasiones del corazón dan al hombre su identidad particular; le incitan a los crímenes más funestos, a las acciones más heroicas, a los amores más violentos y a los actos sexuales más humanos o más inhumanos. A pesar de la buena educación, de la fe religiosa y del temor del castigo o del ostracismo, la razón no siempre consigue dominar estos calores que vienen del corazón. El hombre de las sociedades antiguas tiene grandes dificultades par mantenerlas dentro de las normas establecidas. Hay que evitar los excesos en todo; aunque el hombre no es nada sin las pasiones, si no las controla mediante la razón, está perdido.

Historia de la vida privada

Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby

AGRADECIMIENTO

Quisiera expresar mi agradecimiento a D^a. Evangelina Rodríguez Cuadros, Directora de esta Tesis Doctoral, por haberme mostrado el camino a seguir y haberme ayudado siempre. Sin su apoyo, dedicación, sabiduría e interés no hubieran sido posibles estas páginas.

INDICE

Presentación	Pág.	I
Capítulo I		
Teoría de la tragedia	Pág.	1
Capítulo II		
La tragedia española del Renacimiento	Pág.	46
Conclusiones	Pág.	101
<hr/>		
<i>PRECEPTIVA DRAMÁTICA</i>		
Preceptiva dramática	Pág.	111
Capítulo III		
La preceptiva clásica: Platón, Aristóteles, Horacio	Pág.	114
1. Platón: <i>República, Leyes, Diálogos</i>	Pág.	115
Conclusiones	Pág.	124
2. Aristóteles: <i>Poética</i>	Pág.	125
Conclusiones	Pág.	150

3. Horacio: <i>Epístola a los Pisones</i>	Pág. 153
Conclusiones	Pág. 161

Capítulo IV

La preceptiva dramática medieval.

La preceptiva renacentista europea	Pág. 163
1. La Edad Media	Pág. 164
Conclusiones	Pág. 169
2. La preceptiva italiana renacentista	Pág. 170
2.1. La comedia	Pág. 170
2.2. La tragedia	Pág. 177
2.3. La tragicomedia	Pág. 193
Conclusiones	Pág. 199
3. La preceptiva francesa del Renacimiento	Pág. 200
Conclusiones	Pág. 205
4. La teoría dramática inglesa en el siglo XVI	Pág. 206
Conclusiones	Pág. 210

Capítulo V

La preceptiva dramática española del siglo XVI	Pág. 211
1. Siglo XV	Pág. 215
Conclusiones	Pág. 217
2. Siglo XVI	Pág. 218
Conclusiones	Pág. 256

Capítulo VI

La preceptiva dramática francesa del siglo XVII	Pág. 268
Conclusiones	Pág. 288

Capítulo VII

La preceptiva dramática española del siglo XVII	Pág. 289
Conclusiones	Pág. 417

ESTADO DE LA CUESTION

Capítulo VIII

En torno a la tragedia española del Siglo de Oro:

Estado de la cuestión	Pág. 427
1. Siglo XVIII	Pág. 429
2. Siglo XIX	Pág. 448
3. Siglo XX	Pág. 459

PRACTICA ESCENICA Y DRAMATURGIA TRAGICA: LA TRAGEDIA AMOROSA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Práctica escénica y dramaturgia trágica:

la tragedia amorosa española del Siglo de Oro	Pág. 520
---	----------

Capítulo IX

El médico de su honra, El pintor de su deshonra,

<i>A secreto agravio, secreta venganza,</i> Calderón	Pág. 522
--	----------

Conclusiones	Pág. 548
--------------	----------

Capítulo X

El castigo sin venganza, Lope de Vega

Pág. 554

Conclusiones	Pág. 582
--------------	----------

Capítulo XI

El mayor monstruo del mundo, Calderón

Pág. 594

Conclusiones

Pág. 625

Capítulo XII

La cisma de Inglaterra, Calderón

Pág. 631

Conclusiones

Pág. 673

Capítulo XIII

Los Comendadores de Córdoba, Lope de Vega

Pág. 682

Conclusiones

Pág. 709

Capítulo XIV

El Duque de Viseo, Lope de Vega

Pág. 711

Conclusiones

Pág. 721

Capítulo XV

Eco y Narciso, Calderón

Pág. 722

Conclusiones

Pág. 755

Capítulo XVI

El Caballero de Olmedo, Lope de Vega

Pág. 765

Conclusiones

Pág. 794

Capítulo XVII

La vida es sueño, Calderón

Pág. 799

Conclusiones

Pág. 880

Capítulo XVIII

Reinar después de morir, Vélez de Guevara

Pág. 884

Conclusiones

Pág. 911

Capítulo XIX

La venganza de Tamar, Tirso de Molina.

Los cabellos de Absalón, Calderón

Pág. 916

Conclusiones

Pág. 1009

Capítulo XX

Morir pensando matar, Rojas Zorrilla

Pág. 1015

Conclusiones

Pág. 1033

Capítulo XXI

Cuánto se estima el honor, Guillén de Castro

Pág. 1038

Conclusiones

Pág. 1058

Capítulo XXII

Los dos amantes del cielo, Calderón

Pág. 1063

Conclusiones

Pág. 1095

CONCLUSIONES

Capítulo XXIII

Para una poética de la Tragedia Española del Siglo de Oro:

la Tragedia Amorosa

Pág. 1097

1. La tragedia española en la preceptiva dramática
de los siglos XVI y XVII

Pág. 1098

2. La tragedia española del Barroco
desde la Modernidad

Pág. 1102

3. De la Comedia a la Tragedia:

el amor como tema apto para la tragedia

Pág. 1116

3.1. El amor en la Edad Media

Pág. 1117

3.2. El amor en el Renacimiento	Pág. 1123
3.3. El amor en el Barroco	Pág. 1125
4. La Tragedia Amorosa como modelo dramático en la Tragedia Española del Siglo de Oro	Pág. 1129

DICCIONARIO DE TERMINOS TEATRALES

Diccionario de términos teatrales	Pág. 1156
<i>Diccionario de términos teatrales</i>	Pág. 1160
Abreviaturas	Pág. 1250
Bibliografía	Pág. 1252

PRESENTACION

PRESENTACION

Estudiar la tragedia española del Siglo de Oro, tema tan complejo e interesante como polémico, era en principio una aventura y ha resultado un desafío. Nuestro objetivo ha sido realizar un análisis, que pretende ser completo y detallado, teniendo en cuenta diversos puntos de vista y partiendo de distintas perspectivas. Hemos comenzado con un capítulo general sobre "Teoría de la tragedia" para dar una idea de lo que el género es y ha supuesto a lo largo de la historia, tratando de dar cuenta de las interpretaciones y enfoques que ha ido recibiendo a medida que avanzaba el pensamiento y la filosofía. A continuación, un estudio de la tragedia del siglo XVI, de sus motivaciones, tipos, ambientes, características, y de los juicios y la valoración recibidos, para adentrarnos luego en el panorama teórico del momento. Puesto que la preceptiva española aurosecular es síntesis y resultado de precedentes clásicos y clasicistas hemos estudiado las teorías y reflexiones sobre la dramaturgia desde Platón —*República, Leyes, Diálogos*—, Aristóteles —*Poética*— y Horacio —*Epístola a los Pisones*— hasta los textos españoles que tratan el tema en los siglos XVI y XVII, pasando por las teorías italianas, francesas e inglesas contemporáneas. Del Barroco hemos pasado al siglo XVIII, integrado en un extenso capítulo dedicado al "Estado de la cuestión" donde además hemos reflejado las opiniones a favor y en contra de la tragedia española enunciadas en los siglos XIX y XX.

Todo ello ha servido para preparar la parte más creativa y compleja de nuestro trabajo: el análisis de las obras dramáticas, de las tragedias del Siglo

de Oro español. Intentando no quedarnos en estudios parciales o de autor, hemos seleccionado textos de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla que ilustraran temáticas diferentes desde las que aproximarnos a la definición del tipo de tragedia elegido: la tragedia amorosa. Comprobar si el amor puede ser un motor trágico, característica y coordenada de estas tragedias, que presentan además diversas formas y aspectos del mismo, ha sido nuestra principal intención. El orden seguido no responde a pautas cronológicas porque no tratábamos de observar la evolución del género o de comparar la calidad de los autores sino el desarrollo del tema en cada uno de sus posibles contextos. Hemos aislado las circunstancias históricas, a las que hacemos una breve referencia al comienzo de cada análisis, para quedarnos con las exclusivamente dramáticas, tratando de estudiar los textos *per se* y a la vez conectados entre sí. No incluimos al final una sinopsis de los argumentos porque la metodología empleada ha consistido en seguir paso a paso el desarrollo de la trama y realizar entonces los oportunos comentarios al respecto. Al final de cada capítulo hemos colocado las conclusiones del mismo. Por último, las conclusiones finales, en las que hacemos referencia a la Tragedia Española del Siglo de Oro, y en concreto a la Tragedia Amorosa, desde distintas perspectivas: la preceptiva renacentista y barroca, o sea, la teoría contemporánea; la modernidad, es decir, los juicios actuales esgrimidos en contra de la misma, aportando a continuación nuestras opiniones sobre la cuestión —partiendo de lo estudiado—; el tratamiento del amor como tema no sólo de comedia sino también de tragedia y su evolución a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Y, por fin, hemos pasado a definir y caracterizar lo que podría ser una POÉTICA DE LA TRAGEDIA AMOROSA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO. Para terminar, incluimos una muestra de nuestra investigación en curso: la confección de un *Diccionario de Términos Teatrales* auroseculares, necesario para definir y delimitar el léxico dramático. Aunque en el *Diccionario* —trabajo en proceso— hemos conservado —siquiera de momento— la ortografía original, en las citas de otros textos la

hemos modernizado cuando lo hemos creído conveniente para facilitar su comprensión; rogamos se nos disculpe esta licencia. Cierra el trabajo una lista de las abreviaturas empleadas y la bibliografía.

Si los resultados no fueran positivamente valorables, que al menos el esfuerzo, empeño y entusiasmo puestos en intentar entender y aprehender ese género proteico que es la tragedia justifiquen las páginas que siguen a esta presentación.

MARIA ROSA ALVAREZ SELLERS

CAPITULO I

TEORIA DE LA TRAGEDIA

CAPITULO I

TEORIA DE LA TRAGEDIA

Todo acto creativo implica una voluntad y nace de una carencia; y esa carencia engendra una necesidad, la de comunicar aquello que ha surgido como respuesta al vacío inicial.¹ Tratándose de una necesidad, su satisfacción causará placer, no sólo para el que produce sino también para el que recibe, que de este modo participa en la creación. Ahora bien, si la vida se mantiene por la evolución de la necesidad, nunca satisfecha plenamente, la vida es en esencia dolorosa, y el período creador debe ser, por tanto, un momento, aunque fugitivo, de liberación del dolor. Integrarse en ese proceso exige al espectador una entrega, una disponibilidad a generar emociones para que la creación artística culmine. A medida que retrocedemos en la historia, observamos que el hombre necesita más de la comunidad. De ahí el valor colectivo de sus manifestaciones artísticas, entre ellas, como las más primitivas, la danza y el mito, en el que han colaborado generaciones y que constituirá la base del primer género teatral creado: la tragedia.

¹ "Hay una necesidad de crear, equivalente en el orden intelectual a la necesidad de engendrar en el orden fisiológico. Manifiéstase primero, modestamente, en la invención de los juegos infantiles; más tarde, y con mayor pompa, en la aparición de los mitos, esa obra colectiva y anónima de la humanidad primitiva; luego, en el arte propiamente dicho."

Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments*, ed. de Paris, 1906, p. 333. Citado por Adolfo Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1921, p. 25.

La tragedia, como acto creativo que es, surge también de una carencia y de una necesidad. La que tienen todos los pueblos de buscar respuestas a cuestiones vitales que desbordan el ámbito de lo cotidiano y demandan la creación de un espacio propio donde plantearlas y contemplarlas a cierta distancia, pues de lo contrario quizá su vista, pese a ineludible, fuera insostenible. Ese espacio es el teatro. Son los géneros dramáticos. Es la tragedia.

La tragedia es la primera manifestación dramática —las representaciones oficiales de tragedias se celebraban en Atenas desde el año 534 a. JC. y las de comedias desde el 485—. ¿La más necesaria, por tanto? Si no la más —sería aventurado hacer una afirmación tan rotunda—, sí, desde luego, necesaria. Por eso ha permanecido. Por eso ha podido y ha sabido adaptarse a los distintos pueblos que, en diversas épocas, la han vislumbrado como único cauce expresivo para sentimientos y conflictos tan punzantes como "inconfesables". En Grecia por ejemplo, es la expresión máxima del esplendor de la ciudad a la vez que un acto de culto, el punto de reflexión de la problemática humana enfocada a la luz de la religión. Es lúdica, literaria, pero también sacral, y busca, en su caracterización tanto por los vestidos como por el aspecto y danzas del coro o por la lengua, alejarse de lo trivial y cotidiano.

Inherente a una cultura es su religión. El hombre siempre ha sentido la evidencia de su propia fragilidad y de la falta, junto al orgullo intelectual de percibirlo. Pese a ello, no ha podido sustraerse al impulso de adquirir el conocimiento completo, aun intuyendo lo imposible del intento. Y al asomarse a lo desconocido ha comprendido que el margen de lo inexplicable sólo podía ser abarcado por una presencia superior, llámesele divinidad o misterio. Así pues, si el hombre —consciente o vitalmente— se aferra a su religión, a la necesidad de creer para evitar la desesperación que produce lo incomprensible, y ello no es un acto individual sino colectivo, reclama también una expresión colectiva, una participación en su desgarramiento, un no sentirse solo. Y entonces surge la tragedia como vehículo desde el que

contemplarnos a nosotros mismos mediante el filtro de la tranquilidad que produce ver el propio sufrimiento en cuerpo ajeno.

La tragedia, por tanto, es inseparable de la religión, como, por lo mismo, es inseparable del vivir humano. Y así nace en Grecia y así se mantiene en el resto de los pueblos que la adoptan. La tragedia es un acto cultural pero también un acto cultural engendrado por la necesidad de reverenciar lo desconocido a través de lo tangible, de conectar las carencias y comulgar con las necesidades. Adquiere entonces un carácter universal que implica y justifica su relación con el mito. La tragedia "humaniza" mitos porque los conflictos a los que responde no pueden ser particulares. Por eso, insistimos, el género, aunque con distinto ropaje, ha sobrevivido al tiempo y al olvido.

Partiendo de la representación de rituales fijos mitificados en el sentido de la leyenda heroica y de rituales variables que se expresan a distintos niveles, se han creado tragedia, comedia y drama satírico. Entonces el rito se convierte en espectáculo, y de arcaicos rituales que reflejaban las mutaciones de la vida vegetal a lo largo del año y la identificaban con la vida animal y humana estimulando el triunfo de las fuerzas favorables, se ha pasado a mostrar al público, mediante paradigmas, las alternativas entre risibles y aterradoras de la vida humana. Se imparte una enseñanza de tipo religioso al espectador, que por efecto de la *mimesis* participa, no para liberarse del miedo y el terror —como cree Aristóteles— sino para poder vivir íntimamente, mientras dure el espectáculo, las situaciones límite del devenir humano y experimentar así sentimientos reprimidos y profundos. El poeta, trágico o cómico, es el sabio que despliega ante la ciudad este paisaje, pues toda enseñanza, libertad, creación, ha salido de la fiesta, origen de todo pensamiento, de toda literatura, donde lo lúdico es accesorio porque lo que importa es mostrar los antiguos mitos en cuya eficacia se cree pero cuya actuación es más borrosa en la vida cotidiana, y el teatro recoge el testigo de la fiesta agraria.

Los trágicos han incorporado las historias de dolor y muerte del héroe de la epopeya, han ampliado la interpretación de esa lección que es su caída absorbiendo la filosofía de la epopeya y de la lírica, profundizando en una meditación sobre el destino humano en un mundo misterioso dominado por fuerzas divinas o marcado por una angustiosa soledad. El ritual agrario del que proceden los géneros teatrales sigue una lógica clara: algo muere —y será objeto de burla o llanto— para que algo renazca, pero ambos son lo mismo, el ciclo volverá a repetirse el próximo año. Semejante es lo que sucede en la tragedia, sólo que al tratarse de hombres, no de hipóstasis de fuerzas naturales, el problema de por qué triunfan o mueren es mucho más profundo, y hay que recurrir a ideas generales sobre la conducta y el destino humanos y sobre el comportamiento de la divinidad, y aquí caben todas las posiciones y todas las dudas.

La tragedia llega a enfrentarse con las más graves cuestiones acerca del destino humano dando un rodeo: parte del rito en cuanto es interpretado por el mito en sentido antropomórfico; después el rito va ganando en carácter mimético y verbal, desformalizándose, desritualizándose en definitiva; luego, también el mito se revela insuficiente para exponer toda la problemática del hombre, con lo cual avanza en libertad formal y desritualización, hasta que lo humano llega a expresarse directamente, prescindiendo del rito y del mito.

La acción trágica es inseparable del lenguaje, que ordena y articula lógicamente esa acción humana que constituye el núcleo de la tragedia. La emoción trágica es producto tanto del arrebatado impulso dionisíaco como del léxico que le da cuerpo y expresión y, por sí mismo, puede producirla. La palabra, el *logos*, hace posible la articulación de ese choque del hombre con su indomable destino y la adecuada comprensión del conflicto por parte del espectador, que merced al lenguaje participa en el poema trágico de forma indirecta y reflexiva, en cuanto contempla, mientras que en la orgía dionisíaca el participante lo hace de modo directo y confluyente y se confunde.

La tragedia surge en épocas de desequilibrio y de tensión, y la barroca, en consecuencia, es un terreno propicio para su desarrollo. Sin embargo, el propio carácter proteico del género ha dificultado en ocasiones su reconocimiento. En vano, creemos, se ha intentado disponer parámetros infalibles donde encasillar las manifestaciones trágicas, pero esta tendencia, pese a las dificultades que entraña, ha permanecido. Es más, cuando de tragedia se trata en cierto país y momento histórico, esto es, la España del siglo XVII, el tema se convierte en espinoso, pues no faltan voces que se alzan en contra de su existencia alegando razones ideológicas, sociales, políticas, históricas, geográficas o incluso de temperamento. Lo que quizá no se ha subrayado lo suficiente es la dimensión ontológica de la tragedia, que desborda las modas y preceptos. Atendiendo a ésta, poco importa que el género se ajuste a unas leyes uniformes en todas las épocas y países, porque su mismo carácter de universalidad lo capacita para amoldarse a las circunstancias, sean griegas, inglesas o españolas. Y si cada pueblo tiene su lengua también tiene sus propias formas de expresión, y las diferencias existentes son precisamente las que permiten escapar a la penosa etiqueta de "imitación". Aún así, no pretendemos afirmar que la tragedia española sea un fruto de generación espontánea y aislada, pero sí que responde, como era de esperar, a la problemática de la sociedad que la genera y que, no obstante, guarda relación, lógicamente, con otros modelos trágicos a los que, por las razones expuestas, no podría remedar fielmente aunque quisiera.

Así, se ha acusado a la tragedia española de no responder a los cánones marcados para su antepasada griega. Frente al héroe griego arrastrado involuntariamente por un poder superior que pauta los acontecimientos, se perfila un héroe responsable de sus actos. Ante tal divorcio estructural, la crítica ha considerado menos trágico un fallo individual, que puede dominarse, a la intervención de un *fatum* irresistible que escapa al control humano. Pero lo trágico, según creemos, no tiene grados: es o no es. Y tan trágicas consecuencias para uno mismo como para

los demás puede tener un error consciente como inconsciente. Que Edipo mate a su padre sin saber que lo es o que Don Gutierre (*El médico de su honra*, Calderón) mate a su esposa a sabiendas, no cambia el acontecimiento ni el nivel de participación en el mismo. Lo que sí puede variar es la responsabilidad moral y el efecto posterior en el asesino. Edipo llegará a comprender lo horrendo del crimen y su propia monstruosidad. Don Gutierre quizá no llegue a ello nunca, pero a cambio ha renunciado, en su enajenación, al sentimiento, y con ello a su individualidad. En ambos casos, aunque definida por distintas coordenadas, la tragedia está servida. Y no hay por qué considerarla mejor o peor, simplemente griega o española. Como dice Hjelmslev tratando de las lenguas, la sustancia es común, aunque cada una tenga una forma específica de acotarla. No olvidemos, empero, que el fenómeno teatral griego no es un fenómeno aislado, sino reflejo de universales culturales de origen desconocido pero presentes en otras partes del mundo, donde, de forma más o menos semejante a la de Grecia, encontraron canalización expresiva en el teatro. Además, a lo largo del siglo V la tragedia va evolucionando. De los problemas colectivos y ciudadanos, pasará a ocuparse progresivamente de los individuales, a admitir de nuevo, gradualmente, los elementos "cómicos" —eróticos, satíricos, fantásticos—, al tiempo que irá variando la filosofía expresada. Y se irá abriendo a interpretaciones diversas: derrota, dolor y muerte, pueden ser resultado de un castigo divino de la *hybris*, o de la ley cíclica de que todo lo que sube baja y a la inversa, o de la pura inconexión inexplicable de causas y efectos, o de un orden misterioso impenetrable que no podemos más que aceptar. "De ahí el error de buscar un esquema original, siempre válido, a la Tragedia".²

No hay, en definitiva, una única concepción de lo trágico. En opinión de F. Rodríguez Adrados, por ejemplo, la idea de la tragedia como conflicto

² Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 492.

cerrado, sin salida, formulada por Goethe, no es justificable en la tragedia griega, como tampoco lo son planteamientos moralizados que parten del pasaje aristotélico sobre la "falta" o *hamartía* del héroe y concretan esta falta en un sentido cristiano o estoico. "Hay, después de la Tragedia griega, muchas concepciones de lo trágico, y dentro de la misma Grecia hay concepciones muy diferentes. Sólo ese motivo del dolor humano, unido inseparablemente a la acción del hombre superior, que busca precisamente una salvación que sólo a ese precio se da o que, paradójicamente, consiste en la derrota del héroe, es constante. Y es constante también la admiración, el aprecio del héroe pese a sus limitaciones y su dolor; en un cierto sentido es un modelo superior, pese a todo".³

Es importante tener en cuenta esta idea, pues a pesar de lo elemental que a simple vista pueda parecer no siempre ha sido considerada a la hora de hacer afirmaciones sobre lo trágico y sobre la tragedia, y ello ha perjudicado a formulaciones teatrales posteriores que, sin ajustarse totalmente, es cierto, a los cánones griegos, han sustentado otras formas de entender y exponer lo trágico, acordes con el país y la época que las gestaba y alimentaba. No es difícil imaginar que nos referimos, de nuevo, al teatro áureo español, cuya tragicidad —como queda dicho— ha sido refutada, en ocasiones, alegando que no responde a las pautas marcadas por sus precedentes griegos. Pero si la tragedia fuera una no haría falta escribir nada al respecto. Afortunadamente, incluso los que así piensan se han visto en la necesidad de intentar demostrarlo, sin conseguirlo nunca completamente. Con mayor motivo nosotros, que creemos lo contrario.

Y es que, desde su origen el teatro, en sus distintos géneros, continúa los temas de la muerte y la renovación de la vida presentes en los rituales religiosos preteatrales. De la muerte nace la vida, como dolor y alegría se sustituyen alternativamente. Pero la vida en general ejemplificada en los ritos se traduce en vida humana en el teatro, y esta humanización permite mostrar

³ Ibidem, p. 99.

posiciones distintas expresadas en formas y géneros diferentes, de ahí el fracaso de intentar dar definiciones de validez eterna a los géneros.

En efecto, si pensamos, con Adrados,⁴ que los géneros teatrales tienen un mismo origen —la fiesta agraria, de cuyo ambiente procede la libertad crítica del teatro, su ideal pacifista y su enfrentamiento con lo opresivo, simbolizado en el antagonista— y que luego sufren una polarización —elementos trágicos y cómicos hay en todos lados, lo original en Grecia es su organización en géneros aparte—, será difícil —como hace un sector de la crítica— encasillarlos en caminos rectos y separados con arranques distintos, lo cual, además, deja sin explicar los puntos de contacto que, lógicamente, unen a géneros como tragedia y comedia, por más que se insista en diferenciarlos y oponerlos.

Lo esencial en el teatro, en cualquiera de sus géneros, es la expresión de la vida humana inserta en la ciudad, la idea de salvación de la misma, que buscan tanto el héroe trágico como el cómico, independientemente del resultado, pues ello puede suceder a través del dolor y la muerte, y entonces tenemos la tragedia, o de la risa y la liberación, provisional y fingida, venida gracias a la trampa o la fantasía, y entonces tenemos la comedia y el drama satírico, aunque existan entre estos géneros zonas de transición. Por tanto, tanto tragedia como comedia pueden tener un final feliz si se mira desde la perspectiva de la ciudad amenazada y no sólo del héroe. De hecho, en cierto sentido, el final es siempre feliz aunque a él se llegue por vía del sufrimiento (las trilogías *Oresteia* o *Prometeo* de Esquilo). Puede ser que el héroe esté engañado y el final feliz sea el descubrimiento de la verdad y su propio fracaso (*Ajax*, *Filoctetes*...). Hay siempre un antagonista al que se enfrenta el héroe en un contexto en que la divinidad está presente y activa.

Lo fundamental es que el héroe trágico, venza o fracase, sobreviva o muera, ha de sufrir, ha de pasar por el dolor. "Imposible lograr una

⁴ Ibidem.

definición más precisa de la Tragedia, valedera para todos los tiempos".⁵ Considero fundamental retener esta idea. Un sólo rasgo basta para definir e identificar un género. Por el contrario, tendencias posteriores han pretendido acumular características aplicables sólo a la tragedia que permitan definirla de manera más detallada y precisa. Ello ha provocado el encorsetamiento del género, ha llevado a enclaustrarlo bajo esquemas rígidos que no han hecho sino crear dificultades a la hora de intentar aplicarlos en la práctica, esto es, de comprobar su validez en las obras dramáticas concretas. Y ha limitado el género extraordinariamente, y muchas obras que podrían considerarse tragedias atendiendo al contenido y no sólo a la forma, han sido llamadas "dramas" o no se sabe qué, porque, sin ser tragedias —según estos parámetros— tampoco son comedias y sobre la "tragicomedia" más vale no hablar de momento. Creemos, en cambio, que las listas de rasgos no implican la adecuada caracterización de un género, y que tal vez la simplificación —que no la ignorancia— sea la clave del problema. No es que compartamos a ciegas la opinión de Adrados; intentaremos, en el curso de estas páginas, apoyarla o refutarla pero, en cualquier caso, quizá sea un buen punto de partida, pues tal vez el camino más saludable para seguir las huellas de la tragedia sea el de buscar la universalidad y no la circunstancia. Además, la posibilidad de realizar el cambio de fortuna hacia la felicidad o hacia la desdicha —ya enunciada por Aristóteles pero con frecuencia olvidada— amplía el espectro de contingencias trágicas y volver sobre ella y considerarla con el interés que merece —ya desde la preceptiva italiana renacentista— pueda abrir, quizás, nuevos caminos a nuestra investigación.

Otro factor alegado en contra de la tragedia española es su vinculación religiosa. Sabido es el argumento de que su cristianismo impide a los dramaturgos agotar el conflicto trágico hasta el límite. Que la tragedia áurea se desenvuelve en una sociedad cristiana, es obvio; más aún, contrarreformista. Pero tan evidente como esto es la conexión con la religión

⁵ Ibidem, pp. 490-491.

de la tragedia griega y, sin embargo, no constituye esto un elemento para ponerla en tela de juicio. ¿Acaso la divinidad está menos presente entre los griegos? ¿Acaso el griego olvida el influjo superior sobre la naturaleza? Que al final de un trayecto vital un personaje se suicide o sea ejecutado, creo que es algo accesorio al carácter trágico de su andadura. Que Edipo se arranque los ojos, Lady Macbeth se quite la vida tras maquinarse una terrible conspiración para llegar al trono con su esposo, o Semíramis (*La hija del aire*, Calderón) muera en el combate suplantando a su hijo llevada por su afán de reinar, ni añade ni resta tragicidad al hecho de que un personaje haya vivido la insoportable escisión entre el equilibrio y el deseo, entre el egoísmo y la cordura. El final es el mismo: la aniquilación, y los tres son conscientes de ello, porque los tres han hecho de su *ego* el núcleo de su existencia, y eso es intolerable en el seno de una sociedad, sea pagana o cristiana, clásica o postclásica. Además, no siempre la participación de la divinidad tiene consecuencias negativas. Si los componentes trágicos y cómicos pueden concebirse como una sistematización de ritos engendrados en el mismo complejo cultural, esto es, la fiesta agraria y dionisíaca, donde es posible la risa y el llanto porque el hombre se siente libre de sus ataduras, capaz de traspasar el límite y apto para la crítica, tengamos presente que esa misma exploración del límite y crítica del orden puede producir dolor cuando nos colocamos en el punto de vista del héroe trágico que, intentando también conseguir el orden ideal y la felicidad, desemboca en el error y el sufrimiento. Entonces, en la tragedia griega, la intervención divina suele ser la forma más propiamente trágica de expresar esa esperanza en la salvación que, pese a todo, llega.

Epica y lírica enseñan que el hombre está llamado al sufrimiento, que acompaña a su acción. Ello pasa a la tragedia, pero nunca se registrará simplemente una arbitrariedad o maldad divina —tal decisión puede ser inexplicable, mas no injusta— : la esfera de lo divino tiende a moralizarse desde antes que la de lo humano se escinda en la de lo valioso y lo pecador moralmente; de manera que sufrimiento y muerte son secuelas de la acción del héroe en cuanto es hombre y no dios. El héroe sólo sucumbe como consecuencia de su libre acción, pero ésta, al referirse a los más altos móviles, tiene siempre un trasfondo teológico: coincide (triumfo del héroe) o se enfrenta (caída) a la voluntad divina, con lo cual, dolor y muerte pueden ser tanto una derrota como una victoria. En la tragedia griega la lucha del hombre libre y conscientemente aceptada es su grandeza, por eso puede ser aniquilado, pero nunca aplastado. Grandeza y miseria de la acción humana dentro del orden del mundo —que queda recompuesto aun en la mayor caída del héroe, devolviéndole así su dignidad— se constituyen en lema de la tragedia griega.

¿Sucede algo parecido en el teatro español del Siglo de Oro? ¿Es, en ocasiones, la huella de la divinidad —que, a diferencia del contexto teatral griego, no aparece directamente en forma de personaje— la que, en última instancia, deja abierta la puerta a la esperanza por encima del dolor o la derrota individual? Pensemos en Crisanto y Daría (*Los dos amantes del cielo*, Calderón), Cipriano y Justina (*El mágico prodigioso*, Calderón), mártires por defender el cristianismo y felices pese a su sacrificio porque mueren convencidos de que alcanzarán la salvación, o en Segismundo (*La vida es sueño*, Calderón), que encuentra como refugio a la renuncia del deseo la seguridad de que la única vía ante lo incierto es el obrar bien por encima de las circunstancias.

Según Aristóteles, que en la *Poética* define la tragedia en cuanto a su esencia y no a su concreta realidad histórica, el fin último de la tragedia es su específica *hedoné* y la *kátharsis* es una acción del espectáculo trágico en el alma del espectador. La tragedia refleja la idea que el griego tenía de la

divinidad y de la relación del hombre con los dioses. Es más, no sería superior a los demás géneros si con ella el espectador no cumplierse el fin religioso de "servir y conocer a Dios" (Aristóteles, *Ética a Eudemo*, VIII, 3, 1249 b, 20). Tiene, pues, la tragedia griega, un esencial carácter religioso —que ha sido apreciado por autores como Nietzsche, Wilamowitz, Pohlenz...— subrayado por la índole heroica y tradicional de las fábulas. Y si la tragedia expresa preocupaciones ciudadanas y su misión es fundamentalmente educativa, el poeta se convierte en educador moral y religioso de su propio pueblo, pues va fijando en fórmulas expresas la conciencia religiosa e histórica de sus contemporáneos y orienta y gobierna el curso histórico que ha seguido la actitud del griego ante sus dioses y su tradición. Es decir, tragedia y *polis* se hallan vinculadas, por eso —como dijimos— el tema fundamental de la tragedia griega es la ciudad y la búsqueda de salvación para la misma caso de encontrarse en peligro. Algo similar encontramos en la tragedia española pero enfocado desde otro punto de vista, pues el héroe adquiere consistencia dramática por referencia a un orden social al que debe acomodarse o enfrentarse.

La tragedia lleva a escena la inseguridad ontológica del ser humano, de ahí que la interpretación de la catarsis dependa también de la situación trágica. Ese sentimiento de inconsistencia del hombre al que aludíamos surge con más ímpetu en determinadas épocas históricas, precisamente aquellas en que nace y vive la tragedia como género literario: sediento de su propia y racional autonomía, pero sumido a la vez en un mar de confusiones, el hombre comienza a despojarse de sus tradiciones históricas y religiosas, aunque sin abandonarlas todavía. El poeta trágico le enseña cómo es o podría ser en sí y por sí mismo su humano destino, pero aún cree y confía en una referencia divina y extrahistórica de todo suceso visible, y así, la independiente aventura del héroe trágico, por medio de su osadía, acaba en tragedia. El desenlace de la tragedia sería el retorno del hombre, a través del dolor o de la muerte por haber traspasado las fronteras de su

propia suficiencia, a la religiosa sustentación de su existencia en que todavía cree.

¿Por qué, pues, surge la tragedia en determinados momentos de la historia de los pueblos? ¿Qué la impulsa? ¿Qué condiciones y necesidades implica? Sólo con lanzar una rápida ojeada a la evolución del género, podemos percibir que la tragedia es reclamada en épocas de inestabilidad y conflicto, en circunstancias en que el hombre necesita algún tipo de asidero —intelectual, moral, religioso... vital, en definitiva— que, sin embargo, no va a descubrirle la felicidad sino quizá, precisamente, la amargura que deja una búsqueda infructuosa. Epocas tales como la Grecia del siglo V, la España del Barroco o la Europa contemporánea.

Este apoyo religioso en el alma del poeta y de sus coetáneos permite ordenar escénica y existencialmente el acontecimiento trágico e impide que la tragedia se disuelva en desesperación. Incluso al hombre inocente y justo pueden confundirle el dolor y la culpa cuando actúa,⁶ sucumba o no al destino. Por eso la filosofía es inseparable de la tragedia y el dolor. Por eso, en opinión de P. Laín Entralgo,⁷ sólo se ha dado la tragedia en dos períodos históricos: la Grecia del siglo V y la Europa "moderna". No podemos, sin embargo, estar de acuerdo en esto. Si la tragedia presenta el conflicto del individuo que sin desprenderse de sus creencias históricas y religiosas —de su asiento vital— comienza a plantearse o, mejor, a ser consciente, de su necesidad de autonomía, de "caminar por su propio pie" y, por ello, en su atrevimiento o su ceguera, traspasa los límites de su propia competencia y se estrella, esto es, a través del dolor y el sufrimiento —producidos por el inevitable desgarramiento interno que el conflicto entre pasado / presente;

⁶ Es fundamental este elemento de "actuación" por parte del héroe. El protagonista trágico, tanto griego como español, sucumbe o triunfa como consecuencia de haber actuado, independientemente de la voluntariedad o no de los errores en que incurre al actuar.

⁷ "La acción catártica de la tragedia", en *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 48-90.

creencias, tradiciones / emancipación personal provoca— llega a un desenlace trágico que puede desembocar en la muerte, entonces creemos que, precisamente por partir de este punto de vista o, lo que es más, gracias a él, puede predicarse la existencia de la tragedia española del Siglo de Oro —y en concreto de la tragedia amorosa—, llena de protagonistas atormentados por dicha disyuntiva: Semíramis, Segismundo, Absalón, Amón... a los que quizá podría oponérseles personajes como Don Gutierre —Don Juan Roca, Don Lope de Almeida, el Duque de Ferrara...— que, en lugar de autonomía, busca amarrarse a las convenciones sociales a cualquier precio, anteponiendo el ser social al ser individual. Habría que analizar entonces si este tipo de individuos pueden ser héroes trágicos y, de serlo, en qué sentido, con qué características. ¿Es posible, pues, hablar de varios tipos de héroes? ¿Personajes como Don Gutierre —considerados desde el punto de vista de su oposición o contraste con figuras tales como los protagonistas de *La vida es sueño*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*— pueden considerarse una propuesta original de la tragedia áurea española frente a la tragedia griega, cuyo héroe tipo —ese hombre representante de una humanidad superior que genera simpatía y admiración y que, "devanado a sí mismo en loco empeño" actúa y se ve actuar— es diferente a Don Gutierre aunque quizá semejante a Segismundo y Semíramis, representantes de opciones distintas ante la misma encrucijada: libertad / destino?.

El mismo Laín Entralgo, a raíz de esta consideración suya de que la tragedia sólo existe en la Grecia del siglo V y en la Europa "moderna" se pregunta en una nota a pie de página:

"Se agolpan aquí numerosos problemas, que rebasan con mucho el marco de este trabajo. ¿Qué sentido tuvo la tragedia en la vida de los pueblos que siguieron arraigados a su antigua fe? ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, la tragedia de Calderón? O, por mejor decir, ¿hubo en verdad "tragedia" en el teatro calderoniano? ¿Habría una posibilidad histórica para

la tragedia en los tiempos de "ida hacia la fe", como los hay en los de "vuelta a la fe?".⁸

No perdamos de vista, por otro lado, que la fe del Barroco español no es una fe sin grietas, sino una fe resquebrajada porque la sostienen conciencias que se debaten entre aferrarse a ella como respuesta —satisfactoria o no— a sus interrogantes y la terrible revelación de que ni siquiera la fe es suficiente para responder a todas las preguntas que, sin embargo, no pueden dejar de formularse.

Tal y como venimos diciendo, la tragedia griega, antecedente de la española, es profundamente religiosa; es una muestra, a la vez poética, del culto que el griego tributa a su idea de la divinidad, en la que siente apoyada su existencia. Sin embargo, la aporía existencial en que héroe y, por convivencia, espectador incurren, es un problema religioso —al que ni siquiera el devoto Esquilo fue ajeno— en torno a la pugna entre la antigua fe y el ansia creciente de humana autonomía. De ahí la honda conciencia de culpabilidad y la poderosa necesidad de expiación del personaje trágico. El desenlace de la tragedia, metátesis final y definitiva hacia la felicidad o la desgracia, sería el resultado feliz o desgraciado de tal expiación. Esta admisión de la posibilidad del "final feliz" para la tragedia es un punto de apoyo importante para sustentar la existencia del género, pues, pese a ser enunciada ya por Aristóteles en su *Poética*, tratada por la preceptiva italiana renacentista al hablar del "lieto fine" para la tragedia, y adoptada por un autor español como Guillén de Castro, que no tiene empacho en terminar "felizmente" obras sembradas de muertes y crueldades, la preceptiva posterior y parte de la crítica contemporánea, en busca de la especialización genérica, ha tomado como uno de los criterios fundamentales la diferencia de desenlace (feliz = comedia / desgraciado = tragedia), eliminando así de la consideración como "tragedias" una parte importante de la producción dramática, que ha quedado incluida en la denominación común de "dramas"

⁸ Ibidem, p. 64.

o, a veces con cierto reparo, de "tragicomedias". En nuestra opinión, no se debe ni se puede ignorar tal recurso a la duplicidad del desenlace que, por otra parte, no tiene por qué restar carácter trágico a la acción, y más en un teatro como el español, donde la convención genérica dictaba normas no siempre acordes con la verosimilitud del desarrollo argumental —pensemos en los finales de comedias calderonianas como *La dama duende* o *No hay cosa como callar*, a punto de terminar en tragedia—.

La tragedia nace con carácter educativo y así, en la victoria o caída del héroe trágico —"ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos";⁹ uno de los tipos ideales creados por Grecia que más proyección ha alcanzado históricamente y, sin embargo, aun cuando triunfa, menos mueve a imitar sus acciones— siempre hay una lección, la del hombre que ha intentado traspasar el límite —con o sin éxito—, y ésta no consiste en demostrar la carencia de sentido de la actuación humana, como ocurre en el teatro y la filosofía contemporáneos, ni tampoco un puro triunfo del bien, como en la tragedia de tradición cristiana.¹⁰ Lo que se da en la tragedia griega es una interacción entre el plano divino y humano, que deben enjuiciarse el uno respecto al otro, de manera que el hombre no es víctima simplemente del capricho de los dioses, sino que se intenta buscar siempre la causa de su padecer, por encima incluso del dictamen de un oráculo infausto que es, por otra parte, menos determinante de lo que se ha supuesto, pues se trata de un elemento tradicional vinculado al mito que el poeta emplea para subrayar el tema de la

⁹ F. Rodríguez Adrados, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962, p. 12.

¹⁰ Antes de continuar cabe preguntarse si realmente puede hablarse de "tragedia cristiana" o si se trata de un concepto inventado *a posteriori* por la crítica y, por tanto, es posible dudar de la eficacia del mismo a la hora de aplicarlo a obras o épocas concretas. ¿Qué debemos revisar entonces: la literatura, el género, la tragedia, o los juicios críticos que pesan —y nunca mejor dicho— sobre ella?

limitación del hombre frente a la divinidad. Lo mismo sucede en el teatro áureo español, donde elementos tan asiduos como profecías (*Los cabellos de Absalón*, Calderón), horóscopos (*La vida es sueño*, *La hija del aire*, Calderón), sueños premonitorios (*La cisma de Inglaterra*, Calderón), agüeros o maldiciones (*El médico de su honra*, Calderón) tienen una funcionalidad puramente literaria, estética. Desde luego que se cumplen, y además de forma literal y, por lo mismo, irónica —Absalón muere colgado "en alto por los cabellos"; Basilio acaba postrado "a los pies" de Segismundo; Enrique VIII traiciona a la Iglesia católica por una mujer; Doña Mencía parece bañada en sangre—, pero nunca está en sus manos el destino de los protagonistas, que siempre tienen la capacidad y posibilidad de decidir, de optar, de actuar.

No obstante, como era de esperar —y ello puede ser decisivo en nuestras posiciones en el momento de enfrentarnos a naturalezas como la de Segismundo (*La vida es sueño*) o Semíramis (*La hija del aire*)— la tragedia, y con ella su protagonista, aun en el marco de los parámetros griegos, es más, en el contexto de los grandes autores trágicos, comienza, quizá a pesar suyo, a ir cambiando de signo, a afrontar interrogantes plenamente humanos que son, en definitiva, una muestra de incompreensión, incluso una acusación, contra la "justicia" divina —tal es el caso de *Hércules Loco o Ión*, de Eurípides—, indicio de que el hombre ya va sintiéndose en soledad, "y a Dios llama ante sí a darle cuentas y descubrir su inmensidad intenta".

Cada tragedia, en definitiva, es un doloroso paso, un estremecedor tanteo del ateniense para esclarecer posibilidades de su existencia inéditas, peligrosas y confusas. El final será inesperado: "a fuerza de ensayar a vivir por sus solas fuerzas, pierde el griego su antigua fe, se acaba la posibilidad de escribir una tragedia como pieza literaria viva y, en último término, se extingue Grecia".¹¹ El teatro de Eurípides, sólo cuarenta años posterior al de Esquilo, es la cima de la aventura trágica griega; del héroe creyente y

¹¹ P. Laín Entralgo, *op. cit.*, pp. 83-84.

atormentado del tiempo antiguo, se ha pasado al hombre del siglo V, ilustrado, razonador y casi despegado de su fe tradicional, un hombre que desnuda su interior y se cuestiona incluso acerca de sus relaciones con la divinidad. Con ello, Eurípides cierra y remata la posibilidad histórica de la tragedia griega, como Aristóteles, un siglo después, culmina la aventura intelectual del griego y clausura la posibilidad de "hacer" pensamiento griego vivo y original.

Pero hay que tener en cuenta en qué momento escribe Aristóteles y qué pretende. Narra *a posteriori* lo que ve en la escena de su tiempo, esto es, partiendo de la práctica, elabora una teoría. Se impone pues una reflexión sobre la figura de Aristóteles. ¿Qué representó en la cultura? Se ha convertido en un canon, un indicio, un punto de partida obligatorio, pero él escribe al final de la época griega, es decir, en un momento de decadencia, cuando ya hay una cultura hecha que se está intentando someter a sistema, que se está intentando resumir.¹² Hay épocas de actividad cultural, de producción cultural, y otras en que la producción consiste en una reflexión, en un visitar una serie de conceptos, o en resumirlos, o en hacer erudición de los mismos. Y en este sentido no es de extrañar que Aristóteles sea la gran orientación, la gran base, el gran paradigma de la tragedia española del siglo XVII, porque también el Barroco es una época de reflexión, de volver

¹² "... Aristóteles estaba muy lejos del espíritu de los tres grandes trágicos, y puso más atención en su oficio hasta el punto de excluir su sustancia. Ello parece bastante claro. Tanto la grandeza como las limitaciones de la *Poética* tienen su origen en el hecho de que Aristóteles reaccionó contra sus predecesores y, en lugar de tratar a los poetas trágicos como rivales que tienen puntos de vista fascinantes y diferentes de los propios y de los demás filósofos, simplemente ignoró sus ideas y se preocupó de su técnica. Y así estableció una nueva disciplina: la poética, o en todo caso, una estética que trataba únicamente de aspectos formales a expensas del contenido. Y al cabo de poco tiempo su influencia fue enorme."

Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 127.

a visitar teorías ya enunciadas. Partamos, pues, de la definición clásica de tragedia:

"la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especies separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. Llamo "lenguaje sazonado" al que tiene ritmo y armonía y "con las especies de especies separadamente" al hecho de que algunas partes sólo se realizan por medio de versos y otras, en cambio, por medio de cantos."¹³

Así pues, dado que el concepto de tragedia está ligado a lo clásico, es punto de referencia obligada al hablar del género la *Poética* aristotélica, pero no podemos quedarnos en una simple traducción, en una definición dogmática, hay que hacer a Aristóteles nuestro contemporáneo, intentar penetrar qué quiere decir con esa definición.

En primer lugar llama la atención aquello de "mediante verso o canto". Aristóteles se está refiriendo a un tipo muy concreto de tragedia, la *tragædia* griega (etimología procedente de *tragos*, macho cabrío), pero cuando se habla de canto estamos remitiéndonos a una estructura de la tragedia que tiene que ver con dos conceptos claves: la música y la ceremonia, el rito.

La tragedia incorporó a su espectáculo la armonía y el ritmo y la consiguiente catarsis melódica, pues, como dice Aristóteles, la acción sedante y catártica de la música es comparable a la purgación medicinal. Pero no olvidemos que la acción trágica es también palabra, *logos*. Junto a Dionisos, el dios de los oscuros poderes vitales, rige la tragedia Apolo, el dios del oráculo y de la palabra, configurando ese doble impulso apolíneo y dionisíaco que caracteriza el alma griega. La catarsis que Aristóteles atribuye al espectador trágico es, en consecuencia, turbia y sentimental pero también ordenada y expresa.

¹³ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 69.

Y sobre este aspecto hay un libro muy significativo, *El origen de la tragedia*, de F. Nietzsche, que no es más que un estudio del espíritu de la música como origen de la tragedia, pero en el sentido de conexión con el rito ancestral griego de las bacanales, de los sacerdotes y sacerdotisas vestidos de macho cabrío que hacían del teatro un producto ceremonial. El fragmento citado a continuación plantea los dos famosos conceptos enunciados por Nietzsche de "lo apolíneo" y "lo dionisiaco", es decir, el orden armónico del mundo y el desorden romántico del mundo, indicando que el espíritu trágico justamente nace de la confluencia de ambos elementos:

"Daríamos un gran paso en lo que se refiere a la ciencia de la estética, si llegásemos no sólo a la inducción lógica, sino a la certidumbre inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del "espíritu apolíneo" y del "espíritu dionisiaco", de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y por aproximaciones simplemente periódicas. (...) Apolo y Dioniso, estas dos divinidades del arte, son las que despiertan en nosotros la idea del extraordinario antagonismo, tanto de origen como de fines, en el mundo griego, entre el arte plástico apolíneo y el arte desprovisto de formas, la música, el arte de Dioniso. Estos dos instintos tan diferentes caminan parejos, las más de las veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas, para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la denominación "arte", común a ellas, no hace más que enmascarar, hasta que, al fin, por un admirable acto metafísico de la "voluntad helénica", aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea, de la tragedia antigua".¹⁴

Nietzsche cita a Schopenhauer:

"Schopenhauer nos pinta el espantoso "horror" que sobrecoge al hombre turbado repentinamente cuando se equivoca en las formas de conocimiento del fenómeno,

¹⁴ F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 23-24.

pareciendo sufrir una excepción en alguna de sus formas el principio de la razón. Si a este horror le agregamos el agradable éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre y aun de la Naturaleza al romperse el mismo "principium individuationis", comenzamos entonces a entrever en qué consiste el "estado dionisiaco" "15

Es decir, el estado trágico, según Nietzsche, será ese elemento de ruptura, de escisión, de disgregación del individuo, que encontraremos también en el sentido de la tragedia según Hegel y según Schopenhauer. Todo ello Nietzsche lo conecta a través de la música. *El origen de la tragedia* es un libro sobre la estética musical en Nietzsche, no hay que olvidarlo, precisamente como enlace o como una derivación histórica de esa definición de Aristóteles.

Fijémonos por tanto en qué secuelas puede tener una simple definición que Aristóteles elabora a partir de un conocimiento que tiene: la tragedia que se hacía en su época. Eso desemboca en nuestra modernidad, en Occidente, en otras consideraciones ulteriores, y puesto que estamos realizando un recorrido por la tragedia a través del tiempo con objeto de intentar mostrar si, a pesar de los inevitables cambios provocados por la evolución histórica —y con ella ideológica y cultural—, es posible hablar de tragedia española en el Barroco, es importante, volviendo nuevamente al punto de partida, esto es, a Aristóteles, hacer notar que, en cierta manera, en la tragedia están perviviendo elementos culturales desde el origen que hemos venido citando a lo largo de este trabajo y que realmente pueden hacernos reflexionar, al comprobar su validez en formulaciones posteriores, sobre una acepción distinta de la tragedia, en el sentido de entender bien cada uno de sus elementos pese a ser tópicos:

— La *catarsis*: liberación, purgación de las pasiones a través de la piedad (*eleas*) y el temor (*phobos*) que produce en el espectador la contemplación de los acontecimientos trágicos. Miedo y dolor,

15 Ibidem, p. 26.

presentimiento de la ruina y conciencia de la falta, son reflejo de ese sufrimiento constante en la tragedia, pero no son emociones restringidas al protagonista sino que, por efectos de simpatía, su dolor penetra y despierta piedad en el que lo contempla y ello produce, en opinión del estagirita, la consecuente liberación y purgación de tales sentimientos. Para que esto se produzca, es necesario que el espectador crea que esa acción humana que la tragedia imita y representa a través del lenguaje, podría sucederle a él mismo.

Así pues, la tragedia se diferencia de los otros géneros por producir en el espectador dos efectos específicos: *hedoné* (placer) y *kátharsis* (purgación o purificación de las dos pasiones que despierta en el alma: el temor y la piedad). La concepción aristotélica de la tragedia es, pues, estética y hedonista. Para el griego, la tragedia tuvo siempre un carácter religioso y educador y la palabra *kátharsis* un matiz religioso: purificación o purgación de la *physis* (mezcla de humores y destello divino) humana a través de una *diáita* (régimen de vida); significa a la vez "purificación moral y religiosa" y "purgación de la crisis humoral". La "catarsis de las pasiones" a la que se refiere Aristóteles contiene los siguientes elementos semánticos:

1) Un componente medicinal: mediante un efecto psicosomático, se restablece un favorable temple de ánimo. La "catarsis del temor y la compasión" sería el efecto humoral de las dos pasiones trágicas sobre el espectador, que las experimentó gracias a la tragedia. Ello se relaciona con las concepciones religiosas del pueblo griego: la *physis* es considerada divina y, para el médico, "*kátharsis*" tenía un matiz religioso y moral. Existe una relación analógica, basada en la común raíz religiosa, entre la catarsis trágica, melódica y medicinal.

2) La expiación por el dolor —vivido como una purgación moral—, que produce temor y compasión. En lo que de expiatoria y moral tiene, la "catarsis del temor y la compasión" sería el efecto purgativo que el dolor moral producía en el alma del público griego. Las pasiones trágicas actuarían por lo que tienen de dolorosas, afectivas o irracionales.

3) Un fundamento noético o lógico. El dolor de la tragedia expía, y a través de él se aprende, es, pues, educador. Una pasión no es un simple movimiento irracional y afectivo sino la causa de un cambio en el total estado del alma. A través de la tragedia, el griego aprende a expresar ordenadamente posibilidades de su existencia implícitas en su mismo destino, pero sólo oscuramente sentidas en su alma. La "catarsis del temor y la compasión" sería el específico sosiego en que se sumerge el alma del espectador tras la confusión y la aporía, y que le permite ordenar y articular su propia existencia.

Esta es la idea clásica sobre la catarsis y la que ha prevalecido. Sin embargo, en su rescate en la modernidad, la tragedia es justamente lo contrario, es un aperebimos en favor de las pasiones, vivir y contemplar al hombre encerrado en su propio laberinto de pasiones, es decir, cómo vive el hombre la pasión, del mismo modo que en la comedia de capa y espada podemos contemplar al hombre risible o al hombre instalado en un mundo puramente cómico, y no es empobrecer la tragedia pensar que la catarsis consiste en arrancar las pasiones, en hacer una ablación.

— Otro concepto derivado directamente de Aristóteles es la *hamartía*: es la acción que realiza el héroe y que pone en marcha el proceso trágico que le llevará a su perdición; es el error cometido por el héroe pero sin una voluntariedad por su parte. Un elemento fundamental de la tragedia clásica que, sin embargo, no se repite en la tragedia del Siglo de Oro es justamente el elemento de no culpabilidad del héroe: Edipo se puede arrancar los ojos al final, pero se casa con su madre y mata a su padre sin saberlo. En cambio, Lope en el *Arte Nuevo*, al hablar de las inverosimilitudes dice que la acción debe estar construida de manera que no aparezca Layo y que Edipo no lo conozca y lo mate, porque para Lope el concepto de verosimilitud estaba por encima del concepto de hamartía y de mito. Así pues:

1. *Hamartía* no la vamos a aceptar en la tragedia del Siglo de Oro como un elemento de purgación de las pasiones sino de apercibimiento de las mismas.

2. El error involuntario del héroe, en la tragedia española del Siglo de Oro va a ser lo contrario. Dentro de la mentalidad cristiana de un Lope o un Calderón el héroe, para que exista tragedia, tiene que ser culpable, responsable. Ello se cimenta en una expansión de la catarsis aristotélica al resto de la sociedad.

— *Hybris*: una vez que el héroe ha puesto en marcha la tragedia, persiste en su conducta, hay una especie de orgullo y obstinación en perseverar en esa línea de actuación catastrófica pese a las advertencias que se le hacen. En la tragedia griega éstas las hace el coro, algún adivino (Tiresias, por ejemplo, en *Edipo*), y en la tragedia áurea española profecías, sueños premonitorios, presentimientos... El héroe puede incurrir en *hybris*, desmesura, y ser castigado; el que lo derriba es también un héroe trágico, pues nadie consigue evitar el dolor o la muerte, ni vencedores ni vencidos, aunque sus móviles y actuaciones sean diversos. La tragedia puede abarcar todo tema y situación siempre y cuando éstos revelen la interrelación entre la naturaleza humana y divina y permitan una interpretación de ese sufrimiento y de lo acaecido. Lo más puramente helénico, por tanto, es la visión de un

mundo dividido en héroes y en dioses —que son más poderosos y no sufren—, que condicionan y determinan la acción de los primeros. Sin embargo, pese a ser interpretada toda acción humana como inspirada por el dios, ello no resta libertad al hombre, que actúa pese a todo. ¿No es éste el mismo planteamiento que el de la tragedia calderoniana? Pensemos en héroes como Segismundo, Semíramis, Amón, Absalón... Este último es ejemplo de un personaje de una gran talla trágica construido a partir del concepto de la *hybris*, del orgullo como una pasión. Siempre la tragedia se construye sobre pasiones, sobre grandes pasiones.

Así pues, un tema fundamental en la tragedia es el del error, provocado muchas veces por la *hybris*, que puede llevar al héroe hasta la rebelión contra el orden del mundo fundamentado en la supremacía de los dioses. Ello conduce a dos conclusiones, en las cuales la lírica se anticipa a la tragedia:

1) La necesidad de autolimitación (enunciada por los Siete Sabios como "nada en exceso", "conócete a ti mismo").

2) La autoafirmación del hombre a través de la acción, aceptando previamente sus leyes.

En la época de la lírica, el desarrollo de la idea de la medida racionaliza el concepto de castigo, al suponer que le precede una falta de *hybris* (exceso), con lo que se está anticipando ya la tragedia. Igual sucede cuando esa *hybris* es interpretada moralmente y consiste en la violación de la justicia, que castigan los dioses. También puede interpretarse el sufrimiento humano como acción injustificada de los dioses. "Así, hemos encontrado en una edad precedente, no sólo la cantera inagotable de los temas de la tragedia, sino también las bases de una filosofía de la acción humana dentro de una concepción bipolar del mundo y de la afirmación de la unidad moral dentro de cada una de las dos esferas que lo componen".¹⁶

¹⁶ F. Rodríguez Adrados, *El héroe trágico...*, p. 27.



— *Pathos*: es el sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público, de ahí lo "patético" ("simpatía" viene de "sin pathos", "padecer con"), la atracción, el sistema de solidaridad de un público frente a un héroe sufriente. Este elemento, estéticamente, producirá una sustancia melodramática y puede dar lugar a la conformación de un tipo de tragedia que se produce en el siglo XVI que es la "tragedia de horror", cuando estos elementos de patetismo se exageran al máximo.

En la tragedia siempre hay víctimas y victimarios, esto es, personajes que se cuestionan acerca del orden social y personajes que lo aceptan. El dramaturgo tiende a que algunos de sus héroes, pese a ser culpables, despierten la solidaridad del público: Federico y Casandra (*El castigo sin venganza*) son culpables de adulterio, y Lope construye una gran tragedia de amor en la que el público se sentirá solidario con ellos y no con el marido afrentado; quizá un héroe culpable sea un héroe más humano y de ahí que facilite la identificación.

Aristóteles es el resumen de una experiencia y el comienzo de otra, por eso se hablará de "tragedia neoaristotélica".

— *Mito*: toda tragedia clásica se basa en un mito, una historia conocida, familiar a la gente (además, el mito suele tener una estructura trágica). Edipo, cuando Sófocles lo escribe, es un personaje muy conocido por todas las historias de los aqueos y los griegos. También en el XVII hay unos planteamientos míticos de la tragedia. Gran parte de las tragedias se construyen a partir de historias conocidas en la época: *Los cabellos de Absalón* es una historia tan conocida que David ha sido calificado de personaje de "alusión casera", y el mito de Semíramis (*La hija del aire*) también era popular. Esto es muy interesante para estudiar qué percepción podía tener el público de las tragedias y para que sepamos que la tragedia no trabaja muchas veces con el elemento de suspense, porque si es un mito conocido ya sabemos el final. El elemento de suspense fluctúa mucho en la tragedia: hay finales muy convencionales por lo sabidos. Lo interesante en las tragedias del Siglo de Oro español será percibir cómo los personajes

viven esos mitos. Un mismo mito (*La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués; *La hija del aire* de Calderón), con un siglo de diferencia no sólo será escrito e interpretado de otra manera por un dramaturgo, sino que los personajes se viven a sí mismos, se contemplan de otra manera: la pasión determinante de la Semíramis de Virués es la lujuria, mientras que la de la protagonista de Calderón es el poder. Sobre un mismo mito se edifican trayectos vitales diferentes aunque el final sea idéntico.

— *Mimesis*: imitación de la realidad y, en consecuencia, acción. La tragedia no es épica, no es una historia contada sino "accionada", es acción, es mimesis de la realidad. Por eso el héroe trágico, sea griego o español, puede vencer o fracasar, pero en cualquier caso lo constante es que actúa, acertada o erróneamente, pero actúa, decide, elige, no aguarda pasivo a que los acontecimientos lo sobrepasen.

En la tragedia se vive una acción decisiva que el héroe tiene que afrontar, independientemente de que actúe ciega o conscientemente, de que se ofusque o acierte pero, en cualquier caso, actúa ("drama" es acción, no lo olvidemos). Por eso, si cae, media una acción suya responsable, un error o *hamartía* previo. Así pues, ni es víctima resignada de un destino adverso que intenta evadir, ni víctima pasiva en un mundo incomprensible ante el que apenas intenta defenderse. Es, en resumidas cuentas, un hombre de acción que no puede sino asumir las consecuencias de su actuación, de la cual viene su sufrimiento (que en la tragedia griega puede estar al final; en el camino recorrido y seguirle el triunfo final; en un *crescendo* que culmina en la muerte; disolverse al final y acabar con la liberación y la paz), característica extensiva a todos los héroes trágicos. No basta, pues, que haya un cambio —como predica Aristóteles— de la fortuna al dolor o al contrario.

— *Anagnórisis*: muchos lo señalan como el momento culminante, pero más bien es el momento de reflujo de la tragedia, aquel en que el héroe se da cuenta de ese error que cometió al principio, cuando asume su culpabilidad. Es el momento en que el Rey David (*Los cabellos de Absalón*), a solas en el bosque, reflexiona sobre lo ocurrido y, en

consecuencia, sobre lo que ha sido su vida: él destronado, dos hijos muertos, una hija deshonrada... los pecados de su juventud se han cumplido en sus descendientes. Este elemento puede moralizarse mucho.

La acción trágica debe ser esforzada y estremecedora, pero también inesperada y maravillosa, sorprendente, pues de lo contrario el público no experimentaría temor y compasión y la consiguiente catarsis. Ello es evidente en el necesario "cambio de fortuna" (*metabolé*) —y más aún si éste se produce mediante *peripecia* en un sentido opuesto al intuido por el espectador— cuya finalidad es provocar en el que observa un estado de tensa y confusa desorientación, una momentánea aporía de su existencia, mezcla de ficción y verdad. La solución es intentar esclarecer la situación trágica mediante la *anagnórisis*, que permite al espectador salir de su confusión, de esa ilusoria proyección de la acción trágica sobre su propio destino. Aunque existen *anagnórisis* no precedidas de *peripecia*, la buena calidad dramática de la primera depende de la *peripecia*, inadvertencia del personaje respecto a la conclusión de su acción y apoyo del reconocimiento en los hechos mismos. Así pues, hasta los mitos más conocidos podían mover a sorpresa. No se nos escapa aquí la similitud de lo expuesto con la idea del *suspense* tal y como se entiende éste en el teatro del Siglo de Oro, en donde no depende del "qué" sucederá (algo ya conocido cuando los protagonistas son mitos o figuras históricas, lo cual ocurre sobre todo en la tragedia [*Los cabellos de Absalón, La hija del aire, La cisma de Inglaterra...*, Calderón]) sino del "cómo" sucederá, de cómo se llegará a ese desenlace convencional tanto por la índole de los personajes (si son mitos o no) como por las prescripciones genéricas que distinguen y oponen tragedia a comedia.

Del concepto de lo trágico podemos deducir una doble saga: el elemento literario-dramático y unido a éste la concepción metafísica, existencialista, que vincula lo trágico a la vida humana. En la modernidad hay un replanteamiento del sentido trágico de la vida:

"Y nada hemos de decir de aquella frase abyecta e innoble de "si no hubiera Dios habría que inventarlo". Esta es la expresión del inmundo escepticismo de los conservadores, de los que estiman que la religión es un resorte de gobierno y cuyo interés es que haya en la otra vida infierno para los que aquí se oponen a sus intereses mundanos. No, no es ese el hondo sentido vital, no se trata de una policía trascendente, no de asegurar el orden en la tierra con amenazas de castigos y halagos. Todo esto es muy bajo, es decir, no más que política, o si se quiere, ética, y la más fuerte base de la incertidumbre, lo que más hace vacilar nuestro deseo vital, lo que más eficacia da a la obra disolvente de la razón, es el ponernos a considerar lo que podría ser una vida del alma después de la muerte. Porque aun venciendo por un poderoso esfuerzo de fe a la razón que nos dice y enseña que el alma no es una función del cuerpo organizado, queda luego el imaginarnos qué pueda ser una vida inmortal y eterna del alma. En esta imaginación las contradicciones y los absurdos se multiplican, y se llega acaso a la conclusión de Kierkegaard que si es terrible la mortalidad del alma, no menos terrible es su inmortalidad".¹⁷

Unamuno refleja el absurdo, el sin sentido, el no aclararse. Aunque esta vertiente del sentido trágico como sistema filosófico no es la que más nos interesa, sino lo literario y lo dramático, es necesario mencionarla porque ambas están interrelacionadas.

Se conforman, por tanto, unos elementos clásicos, permanentes en la historia de la tragedia, y quizá el más universal sea el carácter conflictivo de la misma, que conlleva la necesidad de que el principio de la libertad y de la independencia se haya despertado: es preciso que el hombre sea capaz de tomar por sí mismo una libre determinación, de asumir la responsabilidad de sus actos y sus consecuencias.¹⁸ Hay tragedia donde hay conflicto, es

¹⁷ Miguel de Unamuno, *El sentido trágico de la vida*.

¹⁸ "Debemos, por tanto, buscar el verdadero comienzo de la poesía dramática *en los griegos*. Ahí, en efecto, es donde en general el principio de la libre individualidad aparece por vez primera y hace posible el desenvolvimiento de la forma clásica del arte."

decir, donde hay revisitación de las pasiones humanas. Por conflicto entendemos la lucha del héroe entre dos exigencias contradictorias pero con idénticas prerrogativas entre las que debe elegir libremente, con el consiguiente desgarró interno que ello le producirá. No nos referimos, pues, al conflicto argumental, que siempre lo hay (padre / hijo [*Los cabellos de Absalón*]; amor / honor [*El médico de su honra*]; saber / no saber [*La vida es sueño, La hija del aire*]), sino al conflicto interior, al conflicto de la elección. Y aquí es imprescindible citar la definición hegeliana de tragedia:

"Lo trágico, originariamente, consiste en que, en el círculo de una colisión semejante, los dos partidos opuestos, considerados en sí mismos, tienen un *derecho* para sí. Pero, por otra parte, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y de positivo en su fin y su carácter sino como negación y *violación* del otro poder igualmente justo, se encuentran, a pesar de su moralidad o más bien a causa de ella, arrastrados a cometer faltas".¹⁹

Como subraya A. C. Bradley en su ensayo "Hegel's theory of tragedy":

"En toda tragedia hay algún tipo de colisión o conflicto: conflicto de sentimientos, manera de pensar, deseos, propósitos; conflicto entre personas o entre circunstancias (...). El hecho esencialmente trágico es la autodivisión y el combate interno de la sustancia ética, no tanto la guerra de lo bueno con lo malo, como la guerra de lo bueno con lo bueno"²⁰

F. Hegel, *Estética*, vol. II, Madrid, Daniel Jorro, 1908, p. 522.

¹⁹ Ibidem, pp. 510-511.

²⁰ *Oxford Lectures on poetry*, 1950, p. 70. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros en su edición de *Los cabellos de Absalón* de P. Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 32.

En la tragedia griega esto lo ejemplifica el *agón* o enfrentamiento, que encarna la lucha existente al morir y renovarse la naturaleza —que tiene efectos mágicos— y expresa las situaciones cruciales de la vida humana, que luego ocuparán el tema central del teatro, sustituyendo a los rituales de fecundidad. En la lucha de las fuerzas naturales para desplazarse alternativamente nacen lo trágico y lo cómico y la ambigüedad de ambos. El teatro griego lo ha dividido en dos, al asignarlos a dos tipos de ritos diferentes y lo ha humanizado todo progresivamente. "En estos rituales y en los géneros literarios que de ellos derivan —el Teatro y antes la Lírica— se ha expresado un primitivo pensamiento religioso. Pero luego, a partir de aquí, de los datos comprendidos en esas estructuras tipificadas que son los diversos rituales, los Misterios y, sobre todo, los géneros literarios, se han expandido el pensamiento religioso y el pensamiento general. Toda la especulación griega sobre el hombre proviene de aquí. Hasta que llegó el momento en que el marco del Teatro, como antes el de la Lírica, se hizo demasiado estrecho y la especulación continuó en la prosa de los filósofos".²¹

Sin embargo, en lo tocante a la tragedia española, siempre se ha desterrado esta idea de conflicto y, al contrario, está muy presente en el mundo histórico y cultural en que se desarrolla la tragedia: cada parte tiene razón y sólo vencen hiriéndose, cuando ambas tienen los mismos derechos. El resultado es el desgarró, el destrozó moral, el elevado coste de las pasiones como consecuencia de la necesaria e inevitable elección. Este elemento conflictivo es muy complejo, pues no sólo enfrenta a personas o intereses sino que también enfrenta el plano de lo humano con otro superior, el de lo divino, entendiéndo por "divino" no una conciencia religiosa determinada sino algo impuesto al ser humano: una ley social, un imperativo moral, político, un imponderable, en definitiva, que puede adoptar diversas formas. Para Don Gutierre es la obligada escisión entre el

²¹ F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, op. cit., p. 494.

amor y el honor pautada por normas sociales más fuertes que el sentimiento, para Segismundo, la contradicción entre el deber y el deseo, y Aurora incluso llega a enunciar los absolutos que jalonan el mundo barroco: "Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna"²² y bajo los cuales, como demuestran los personajes trágicos que se cuestionan su entorno y sus circunstancias,²³ caben todas las dudas y todas las contradicciones, de ahí la posibilidad de la tragedia. Si en la tragedia griega ese orden superior, divino es representado por el *fatum*, en la tragedia áurea española podría definirse como toda fuerza sobrehumana que se estructura en torno a lo social. Ello tiene además una expresión concreta, la tan repetida fórmula "soy quien soy" del personaje noble, que lejos de marcar su personalidad, supone o encierra una asunción del orden establecido. De manera que, en el XVII, la única forma de reconocer la individualidad se produce, precisamente, a través de la negación y eliminación de la misma. ¿Puede haber tragedia con estos parámetros?:

"El héroe trágico calderoniano, atrapado en la enredada red de acciones humanas interconectadas y aprisionado por su propia visión limitada, no está en pugna con el destino en el sentido ordinario de esta frase, pero es, más bien, víctima de algo más profundo y más trágico, víctima de la triste ironía de la vida humana misma, una vida en la que cada hombre se ve impelido a construir, y a obrar según esta construcción su propia individualidad, en un

²² Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989, acto I, vv. 718-719.

²³ Federico, protagonista de *El castigo sin venganza* y víctima trágica por ir en contra del orden establecido invocado por Aurora, comienza y termina su andadura dramática haciéndose preguntas. Así, en el Acto I, vv. 981-982:

pero yo, ¿qué culpa tengo,
pues el pensamiento es libre?

Y en el Acto III, v. 2997, justo antes de su muerte:

¡Oh padre! ¿Por qué me matan?

mundo en que el individuo humano, "qua" individuo, no puede existir".²⁴

Así pues, si elementos que se van repitiendo en la estructura trágica a lo largo de su evolución son capaces de admitir nuevas perspectivas al considerarlos, será factible también dar nuevos sentidos a elementos trágicos como la "fatalidad" o el "destino", diferenciadores de la tragedia conforme pasan las épocas. Si para Aristóteles representan el *fatum*, el poder supremo que arrastra al hombre irremisiblemente, para los dramaturgos españoles se trata de la "predestinación" (*La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón*, *El Caballero de Olmedo*), ejemplificada por el horóscopo, las visiones, la profecía o el presentimiento, pero siempre con la posibilidad de ser vencida por la voluntad humana (*La vida es sueño*). Shakespeare, inserto en una sociedad que le permite mayor liberalización ideológica, se plantea más fuertemente el mundo de las pasiones pero también como un elemento de fatalidad o destino (Lord y Lady Macbeth son víctimas de una pasión común: la ambición), y en el Naturalismo, por ejemplo, será la herencia, el determinismo fisiológico y social el que reconducirá la andadura humana.

En su evolución, lo trágico ha sido vinculado al análisis histórico. Pensemos en los planteamientos marxistas, que hablan de ello en dos niveles:

1. En sentido clásico, lo trágico tiene que estar en la creencia de que hay una transcendencia todopoderosa que se impone al sujeto, al héroe, y por tanto debe ser atemporal. Los marxistas lo desprecian porque no tiene sentido histórico.

2. Para el marxismo es posible llegar a concebir un personaje con una sustancia temporal concreta, representante de ciertas clases sociales y cuyos

²⁴ Alexander A. Parker, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 387.

deseos, cuyas pasiones, ya no sean individuales sino que ejemplifiquen las de la clase social a la que pertenece. Marx se aproxima a una definición de la tragedia configurada en torno al conflicto entre clases sociales, entre el individuo y la realidad social o las contradicciones de la historia, y admite así una tragedia en sentido histórico. Por eso es explicable que un perfecto marxista como B. Brecht escriba una tragedia como *Madre Coraje y sus hijos* donde, prescindiendo del mito, un héroe trágico se enfrenta a unos imponderables históricos concretos que se denuncian. Se admite la posibilidad de la tragedia, aunque sea a través de planteamientos burdos y distanciadores.

Cuando, tras el siglo XIX, se trasciende lo divino y se plantea la no existencia de esa fuerza sobrenatural a la que nos hemos venido refiriendo, el hombre pierde la capacidad de nombrar, de identificar o dar sentido al orden trascendente que lo oprime y lo hace conflictivo. O cuando el hombre pone en duda la legitimidad de la justicia, de esa losa trágica que le cae encima, estamos ante el drama romántico (*Don Alvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas) o el teatro del absurdo (Beckett, Camus, Ionesco...). Lo "divino" en la tragedia griega o en la tragedia barroca tenía explicación —se luchaba a favor o en contra de un orden—, pero ahora la tragedia del siglo XX surge precisamente porque ya nada se explica, ya nada se comprende, es la espera infructuosa de *Esperando a Godot*, es el absurdo de *La cantante calva*.

Son posibles, por tanto, dos modelos de tragedia:

1. Tragedia abierta,²⁵ problemática: no se cree en un cosmos organizado al que aceptar, oponerse o resistir, porque se ha perdido la fe en

²⁵ Utilizamos la terminología de Enrique Oostendorp: "Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", en *Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 2, Amsterdam, 1981, pp. 65-76 y "La estructura de la tragedia calderoniana", en *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 177-195.

todo orden; no hay solución, no hay respuesta. Es la tragedia que surge tras el Romanticismo, la tragedia del siglo XX: *Esperando a Godot...*

2. Tragedia cerrada: asume la existencia de un orden superior frente al que el individuo problemático debe sucumbir y aceptar o ser derrotado. Se estructura, pues, en torno a la dialéctica de la elección. Es la tragedia del siglo XVII: *El castigo sin venganza, La hija del aire, La vida es sueño, Los cabellos de Absalón, El médico de su honra, El Caballero de Olmedo, Reinar después de morir...*

Con estos cimientos, los dos modelos de tragedia calderoniana responderán a dos tipos de conflictos:

1. Libertad / Destino: *La vida es sueño*.
2. Individuo / Sociedad: *El médico de su honra*.

La tragedia española encontrará expresión dramática en la tercera vía de lo trágico enunciada por Schopenhauer:

"El asunto principal de la tragedia es, esencialmente, el espectáculo de una gran desgracia. Los diferentes medios por los cuales nos presenta ese espectáculo el poeta, se reducen a tres, a pesar de su variedad: puede imaginar, como causa de las desdichas de otro, un carácter de monstruosa perversidad (Fedra en Eurípides, Yago en el *Otelo*); puede la desgracia proceder de un ciego destino, es decir, del azar y del error (el Edipo de Sófocles); y, finalmente, puede sobrevenir la catástrofe por la situación recíproca de los personajes, por sus relaciones (como en *Hamlet*); y este último procedimiento es el mejor y el más difícil de todos".²⁶

²⁶ Schopenhauer, *El Mundo como Voluntad y como Representación*, lib. III, § 51. Citado por A. Bonilla y San Martín, *op. cit.*, p. 27.

Como también son posibles dos modelos de héroes:

1) El héroe pasivo y cobarde que sufre bajo el peso del mundo y sobre el que se acumulan sin razón ni sentido las taras humanas y las desgracias externas.

2) El héroe activo y unitario cuyo infortunio nace de su propia riqueza interior y que responde a la mejor tradición helénica.

Inmediatamente, surge la pregunta: ¿A cuál de ellos se asemejaría, con cuál de ellos podría identificarse el héroe de la tragedia áurea española? Quizá sea demasiado pronto para intentar contestar, pero nos atreveríamos a adelantar que con el segundo, que es —¿debemos decir aquello de "salvando las distancias"?— el más similar al griego. Los héroes españoles se rebelan, cometen errores de los que son responsables —pero de los que no siempre se arrepienten— y caen porque, a pesar de todo, actúan, traspasando, en ocasiones, sus propios límites, desembocando inevitablemente —pues han desafiado a la divinidad saliendo de los confines humanos— en la destrucción y en la muerte (Semíramis, Absalón, Amón, Cipriano, Federico...). ¿Son tan diferentes al griego? A la luz de una revisión lo más objetiva posible de los hechos, ¿sigue siendo válido negar la existencia de tragedias áureas españolas por el hecho de que no responden absolutamente al modelo griego?

En cualquier caso, como era de esperar, el trasfondo metafísico de la tragedia griega ha desaparecido irremediamente, pero la audacia, el error y la limitación del hombre perduran, y en los momentos culminantes de la obra la acción y pasión del hombre tienden a conformarse a normas y moldes ideales, a abrirnos a la comprensión de la naturaleza humana y del mundo en que se incluye. "En este sentido el tipo ideal del héroe trágico fue una de las creaciones griegas de más trascendencia para Grecia y para el mundo".²⁷

²⁷ F. Rodríguez Adrados, *El héroe trágico...*, p. 35.

Por último, quizá sea interesante, antes de concluir este capítulo, trazar un rápido recorrido por las concepciones trágicas áureas contemporáneas a la española con el fin de configurar un panorama lo más amplio posible de la tragedia barroca, y comprobar hasta qué punto la ideología de la sociedad en que se inserta puede condicionar o, mejor, moldear, la dramaturgia trágica. A ello nos ha movido la siguiente cita:

*"Dar vida, vestir de carne, infundir con energía el soplo vital: esto hizo la Edad Moderna con aquellos semi-divinos, apolíneos e inaccesibles personajes de la tragedia griega. Y esto lo hizo, principalmente, en los dos teatros más nacionales y poderosos de aquella Edad: el español y el inglés; porque la tragedia francesa es muy lógica y muy pura, pero también radicalmente falsa, como labor de imitación, cuyos más geniales rasgos son efecto de la influencia española, desde el *Cid* de Corneille, hasta el *Cyrano* de Rostand".²⁸*

Partamos del hecho de que en Occidente el teatro ha nacido dos veces y ambas en la órbita de lo religioso:

1) En Grecia, en los primeros ritos del culto dionisíaco, donde se prefiguran tragedia y comedia. En el s. V a. C. Aristóteles medita sobre sus esencias en su *Poética*. Roma recoge las estructuras dramáticas griegas y Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, acentúa los consejos aristotélicos acercándolos a un límite preceptístico. Pero, con la caída del Imperio Romano, esta trayectoria del teatro se interrumpe.

2) Edad Media: en la Iglesia cristiana se dramatizan elementos litúrgicos al pie de los altares y luego en los atrios. En determinadas épocas del año —Navidad, Pascua—, se recuerdan momentos de la vida de Cristo: misterios, moralidades, autos, marcan una trayectoria de paulatina separación de lo estrictamente litúrgico, la derivación hacia el espectáculo teatral propiamente dicho. Las farsas facilitan el paso hacia la profanización del hecho teatral.

²⁸ A. Bonilla y San Martín, *op. cit.*, p. 31.

Desde el s. XV predomina el teatro profano y acentúa en cada región de Europa diferencias lugareñas. Al concretarse el fenómeno cultural del Humanismo, la progresiva recuperación del mundo clásico delinearán, al comenzar el Renacimiento, dos definidas corrientes de expresividad dramática:

1) La que se afirma en tales notas locales: nacional, popular y cristiana. Es el teatro de Inglaterra y España.

2) La que, siguiendo presiones humanísticas y clásicas llegadas desde Italia, procurará restaurar la tragedia y comedia grecolatinas y aplicar los consejos de Aristóteles y Horacio hasta llegar a imponer la Preceptiva dramática. Es lo que sucede en Francia: esta corriente culminará en el clasicismo de la corte de Luis XIV y en el siglo siguiente se expandirá en todo Occidente con la rigidez del pseudoclasicismo racionalista y la legislación emanada de *L'art poétique* de Nicolás Boileau.

Así pues, en Europa, la afirmación del teatro se registra después de 1550, y desde ese año a fines del XVII brillan sucesivos, con luz propia, tres ciclos dramáticos: el inglés, el español y el francés.

Español e inglés quedan definidos al borde de 1600: les alcanzan los tonos del Renacimiento, ofrecen contenido nacional-popular, apoyo a la Corona, a la Ley, desbordan tumultuosos lo humano y no desdeñan ir al encuentro del pueblo.

El ciclo francés, en cambio: culmina en la plenitud del Barroco y es aristócrata, inaccesible al vulgo por el gasto de cultura clásica que exige, apto para minorías.

En Inglaterra el teatro había sufrido la oposición puritana, pero con la Reforma, junto con la crisis religiosa se produce una transformación social: se redistribuyen y reparten las tierras y los bienes eclesiásticos confiscados, lo cual significa que el dinero afluye y aumenta la demanda de diversiones, siendo el teatro la más directa, inmediata y general. La producción dramática no alcanza ahora a cubrir las necesidades, se repiten los argumentos y los dramaturgos no se preocupan por la originalidad de las obras ni por la

propiedad y paternidad de los temas. Cuando en 1558 sube al trono Isabel Tudor, su apoyo al protestantismo frente a lo católico se traduce también en fomento para el Humanismo, las artes, el teatro. Este último, que durante la Edad Media había prosperado en las ciudades de provincia y aldeas, expresión de un florecimiento de municipios libres, pasará a concentrarse en Londres con la modalidad reconocida como teatro isabelino. Desde la universidad de Eaton, un grupo de jóvenes poetas humanistas inicia un movimiento de perfección artística por vía de los cánones clásicos: John Lily, Thomas Kyd, Cristóbal Marlowe son las avanzadas preshakespeareanas. El primero, padre del barroquismo inglés, adapta los conceptos aristotélicos y horacianos; Kyd, autor de la *Tragedia española*, anticipa rasgos que reaparecerán en Shakespeare y Marlowe, inspirado en leyendas populares e historias de la Corona inglesa, marcará la transición de la temática grecolatina y humanista a lo nacional y popular. Shakespeare revitalizará temas y asuntos conocidos aplicándoles una técnica propia. Su arte dramático, presidido por un rasgo básico, el ajuste de los asuntos al interés de cada momento,²⁹ sintetiza el teatro isabelino, que temporalmente encabalga Renacimiento y Barroco.

"Aunque sin lucubraciones teóricas —y anticipando la evolución de la especie en la segunda mitad del siglo XVIII—, el teatro inglés modifica las concepciones sobre la tragedia. "Así, a la tragedia de contenido tradicional (héroe de alcurnia que se vuelve miserable, lucha contra el destino adverso, cierta solemnidad de lenguaje y efectos catárticos) añade la tragedia burguesa (héroe de clase media, intención ejemplarizante al margen de la catarsis) y la tragedia de venganza (a la que se considera proveniente de la más remota tradición anglosajona y del senequismo) donde se da libre curso a los instintos, a la violencia, al amor por la aventura y la secuela de muertes,

²⁹ Como Lope.

usurpaciones, etc.".³⁰ Tales innovaciones encontraron la oposición de los críticos partidarios de las normas clasicistas heredadas de los italianos, como Sir Philip Sidney, que en su *Defence of Poesy* (1580) se lamenta de que las tragedias y comedias inglesas no sigan los preceptos antiguos y se distancien de tales modelos, pero de ello trataremos más adelante.

"En resumen, el teatro inglés del momento de plenitud, en las primeras décadas del siglo XVII, es popular, apunta a los intereses nacionales inmediatos. Los autores tratan de crear un mundo de ficción consonante con los gustos, intereses y apetencias de los espectadores. Tiende al desborde de sentimientos y pasiones. No se ajusta a reglas ni a unidades dramáticas."³¹

Cuando Shakespeare muere, en 1616, empieza la desintegración del teatro inglés. El puritanismo de Cronwell domina la política y el Parlamento dicta una ley contra el teatro. Ello supuso dieciocho años de silencio a la escena inglesa. Con la caída de Cronwell, los emigrados que regresan de Francia vienen deslumbrados por el clasicismo versallesco. Al imitarlo, la fuerte personalidad del teatro inglés (ca. 1550-1620) se desvanece.

En Francia, durante el reinado de Luis XIII, el Cardenal Richelieu fomentó un orden cultural tendente al usufructo de los placeres del arte y la cultura para nobles y poderosos. Preciosismo, núcleo del barroco francés, y academicismo sostienen el sentido clásico del arte, que en Francia se nutre, además, del racionalismo: claridad y orden son las aspiraciones de los artistas.

En 1636, imitando a Guillén de Castro, Corneille triunfa con *El Cid*; triunfo cuestionado por presuntas transgresiones a las reglas. Se entabla

³⁰ Raúl H. Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, pp. 49-50.

³¹ Raúl H. Castagnino, "Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega", en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1963, p. 80.

entonces un largo pleito de cánones y preceptos, de antiguos y modernos, que hacia 1674 recogerá en *L'art poétique* de Boileau los criterios pseudoclásicos. Estos cánones de ascendencia aristotélica y horaciana son:

- a) Separación de lo trágico y lo cómico.
- b) Cumplimiento de las unidades dramáticas: acción, lugar, tiempo.
- c) Estudio detenido de un carácter.
- d) Argumentos de procedencia grecolatina.
- e) Personajes de elevada categoría y con "decoro".
- f) Versos de arte mayor para la tragedia.
- g) Cinco actos.

Los vestigios de esta tendencia se rastrean en el Renacimiento italiano, pero la definición clasicista llegará en el XVII con un teatro cortesano donde Corneille y Racine señalan etapas culminantes.

Este desarrollo se verifica para la tragedia y para la comedia. En tiempos de Luis XIV, Francia concreta una comedia clásica —que había renacido también en Italia pero de forma pasajera— que parece reclamar libertad de construcción pero es frenada por una intención moralizadora. Por su parte, Molière crea un teatro cómico que deleita a la Corte cuando ridiculiza a la burguesía o borda pantomimas sutiles con aire de ballet.

Fuera de la Corte... ¿Hubo teatro para el pueblo? Sí, el de los cómicos italianos de la "comedia del arte", llegada a Francia en 1570. Imitada pronto, aun los tipos fijos e inconfundibles se afrancesan. "No será éste, con todo, el teatro definidor de la modalidad francesa del Barroco. Cuando es menester referirse a ella, debe pensarse en el teatro clasicista, en las tragedias y comedias cortesanas, en las reglas, en Aristóteles y Horacio."³²

Es decir, en Francia los autores cultos hacen teatro para la Corte, sin aspiraciones populares sino todo lo contrario. Se imponen las reglas clasicistas como ideal estético y con ellas un teatro para minorías. No hay pues un teatro nacional para el pueblo que, sin embargo, imaginamos,

³² Ibidem, p. 82.

pediría diversión —como en otros países europeos: Inglaterra, España...—. Ante la lógica y previsible demanda popular, Francia, ya que no produce, por voluntad propia, un teatro para el pueblo, soluciona el problema importando las formas italianas de la "commedia dell' arte". En España, en cambio, la situación es la inversa: la nobleza, la Corte, se interesa progresivamente por el teatro que se produce para el pueblo —saturada quizá de espectáculos cortesanos que se repiten en cuanto a técnica y estructura— y el Rey y los nobles llaman a representar a las compañías de autores-actores (Lope de Rueda, etc.). El resultado será la progresiva absorción por parte de la práctica teatral popular —la de las compañías itinerantes de actores-autores que representan en ciudades y municipios al aire libre— de las otras dos prácticas escénicas existentes: la erudita, esto es, el teatro que, desde el siglo XVI, se concibe como ejercicio artístico e intelectual y se representa en las universidades y en los colegios de jesuitas y la cortesana, enmarcada en la corte y heredera de la rica tradición de los fastos.³³ Ello derivará en el consecuente auge del "teatro de corral", cultivado por los más prestigiosos dramaturgos: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Alarcón, Rojas Zorrila... En Francia, en cambio, será el teatro clasicista (sinónimo de "culto") el que absorba el teatro reservado para el pueblo, que es, además, importado, a diferencia del español. No estamos negando, por supuesto, la decisiva y fecunda influencia del colectivo teatral italiano (autores, actores, escenógrafos...) en España; nos referimos a que España tendrá la voluntad o la capacidad de generar, sin romper con los lazos italianos, una práctica teatral propia que responda a las características del país, definida, por tanto, como nacional y "popular". Pero no caigamos en la trampa: las apariencias engañan. Si, efectivamente, en un principio la práctica teatral popular —es decir, la forma

³³ Vid. Juan Oleza, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 9-44.

de hacer teatro para el pueblo; esto no significa que los autores no tuvieran cultura— absorbe y se impone a la erudita y a la cortesana, se debe en parte, como hemos dicho, a un cambio de gusto en la nobleza, cansada de los fastos y deseosa de espiar y participar de las formas de diversión para el pueblo. Pero, a la larga, será la clase dominante —mecenas de los dramaturgos— la que imponga su ideología y el teatro, aunque representado en los corrales o en las calles —auto sacramental— y hecho para diversión del pueblo, será populista en lugar de popular.

Por lo tanto, evolución diferente, inversa, incluso, pero mismo resultado. Por distintos caminos, España y Francia alcanzan idéntica meta. Ello cristalizará, un siglo más tarde, en una fórmula que resumirá y dará expresión a ese conglomerado de aristocraticismo y populismo: "todo para el pueblo, pero sin el pueblo".

Y en este contexto escribirán sus tragedias nuestros dramaturgos, pero tengamos en cuenta que las diferencias sustanciales existentes entre Renacimiento y Barroco pautarán diferencias de ambiente, mentalidad y, en consecuencia, dramaturgia. Tendremos nuevamente dos modelos de tragedia (española) de los cuales sólo anticipamos unos rasgos muy generales —a la espera de tratarlos con mayor amplitud en capítulos posteriores—:

1. Tragedia del siglo XVI: escrita por intelectuales que, sin desearlo, han quedado al margen del sistema político vigente y utilizan el teatro para exponer sus críticas. Existe una clara voluntad de crear una tragedia española partiendo de los modelos clásicos. Sin embargo, pese a tan notable esfuerzo, no supieron conectar con los intereses teatrales del público o no dieron con la fórmula adecuada, pero el caso es que el intento no prosperó.

2. Tragedia del siglo XVII: el dramaturgo, amparado muchas veces por mecenas, realiza un teatro nacional y populista que, al tiempo, sabe agradar al público, y por lo tanto triunfará. Partiendo de los presupuestos enunciados por Lope de Vega, con lo que ello supone de diferenciación y particularización frente a las normas clásicas, se elabora una *tragedia*

española basada más en la palabra y la articulación de la acción que en el espectáculo.

CAPITULO II

LA TRAGEDIA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

CAPITULO II

LA TRAGEDIA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

El dolor tiene un gran poder educativo; nos hace mejores, más misericordiosos, nos vuelve hacia nosotros mismos y nos persuade que esta vida no es un juego, sino un deber.

César Cantú.

"L'historien de la littérature est, de tous façons, le seul qui définisse lui-même d'une manière, semble-t-il, souveraine la matière qu'il étudie".¹ Estudiar la literatura supone un placer pero, como toda actividad hedonista, también implica un riesgo. El peligro de dejarse llevar por prejuicios que puedan distorsionar la imagen y, en consecuencia, ensombrecer la deseable objetividad de la mirada o de caer en tópicos que nada comunican a fuerza de repetirse, es demasiado elevado. Sin embargo, nos es dado el privilegio de la multiplicidad de la visión, la potencia de elevar al cuadrado el enfoque, lo cual enriquece la perspectiva y amplía el marco en el que destaca el objeto, pese a ser, fondo y figura, inseparables.

¹ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, París, Flammarion, 1970, p. 10. Citado por Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 15.

Como inseparables son Renacimiento y tragedia. Y controvertidos: ambos conceptos han suscitado la polémica cuando se trata de aplicarlos a España, país en que se ha puesto en duda su existencia.

"No parece que la palabra y el concepto de "Renacimiento" hayan tenido todavía mucha fortuna para designar un período bien caracterizado en la historia de la literatura española. Es cierto que de por sí el término y la noción han sido largamente controvertidos; pero, en nuestro caso, por el escenario de la polémica se ha paseado además el fantasma secular del "problema de España"; y, una y otra vez, el deslinde del Renacimiento español se ha planteado como respuesta —positiva o negativa— a la vieja pregunta de Nicolas Masson de Morvilliers (1782): "Que doit-on à l'Espagne?".²

En 1860, Jacob Burckhardt publica *La cultura del Renacimiento en Italia*, donde considera la sociedad renacentista italiana como único modelo, y en 1909 Heinrik Morf afirmaba en su libro *Die Kultur der Gegenwart* que España, incapaz de romper totalmente con la Edad Media, no tuvo un verdadero Renacimiento y se limitó a tomar elementos de la vecina Italia.³ En efecto, considerando el Renacimiento como un quiebro respecto al espíritu de la Edad Media y una paganización de la vida, ha podido negarse su paso por la Península. Sin embargo, como con casi todo lo español, es preciso reconocerle ciertas peculiaridades que lo distinguen pero no lo separan básicamente del fenómeno ocurrido en otros países. La originalidad de nuestro Renacimiento estriba, quizá, en la fusión de la tradición medieval con las nuevas aportaciones europeas, en la adaptación y renovación del pasado cultural hispánico con la esencia universalista y expansiva renacentista recibida de la herencia clásica, en la cristianización de la Antigüedad para

² Francisco Rico, "Temas y problemas del Renacimiento español", en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 1.

³ Citados por José Luis Abellán, *El erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

adecuarla al discurso español. Hoy en día, parece generalmente admitida la posibilidad del Renacimiento español matizado por las marcas nacionales pertinentes, claves de la fuerza y el desasosiego de nuestra literatura.⁴

Una de las características del Renacimiento es el retorno a lo clásico, del que se toman no sólo modelos estéticos sino actitudes vitales: se concede una nueva importancia a la dimensión humana, aunque sin olvidar la trascendente. Del teocentrismo medieval se pasa al antropocentrismo renacentista que trae consigo el auge del Humanismo. No desaparece, empero, la preocupación por cuestiones religiosas, como muestran los movimientos de Reforma y Contrarreforma que agitaron tantas conciencias, pero el hombre se siente libre, se siente fuerte, abierto a posibilidades aún no descubiertas incluso pero latentes, dotado de cuerpo y alma, capaz de aprender no sólo a instancias de la Revelación y de inventar; se contempla a sí mismo y se siente, en definitiva, microcosmos.

Todo ello tiene una explicación histórica: al llegar al siglo XV, se producirán notorios cambios culturales, políticos y sociales que van a preparar el advenimiento renacentista. El más importante será el paso del sistema feudal al capitalista mediante un reajuste de papeles entre la Corona —que paulatinamente irá concentrando el poder— y la nobleza —que de

⁴ Una muestra de la atención dedicada al tema podrían ser los siguientes trabajos: José Antonio Maravall, "La época del Renacimiento", en Pedro Laín Entralgo, ed., *Historia universal de la medicina*, vol. IV, Barcelona, Salvat, 1975, pp. 1-19; Aubrey F. G. Bell, *El Renacimiento español*, Zaragoza, Ebro, 1944; Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1966; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972; Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, Anaya, 1974; Federico de Onís, "El concepto de Renacimiento aplicado a la literatura española" (1926), en *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1932; Juan Bautista Avalle-Arce, "Aproximaciones al Renacimiento literario español", en *Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa, 1978, pp. 1-56... Para una amplia bibliografía sobre la cuestión, vid. Francisco Rico, *op. cit.*, pp. 18-27.

guerrera pasará a gravitar en torno al monarca— y el ascenso social de la burguesía propiciado, en parte, por su ascenso económico gracias a la ampliación de la geografía conocida con el descubrimiento del Nuevo Mundo y sus ingentes posibilidades. Afirmación de la monarquía absoluta, extensión del régimen de la propiedad, cambio de las estructuras económicas, renacer del concepto imperial de la cristiandad ("Un monarca, un Imperio y una espada"), junto con el surgimiento de las modernas nacionalidades, son algunos de los rasgos más generales del Renacimiento que, no obstante, alcanzará caracteres peculiares en cada país.

Así, por ejemplo, si en Italia, a la vanguardia del movimiento, es sobresaliente el aspecto artístico, en el cual no hará sino visitar una cultura autóctona, la clásica, cuyos modelos exportará al resto de Europa, en Inglaterra, Holanda o Francia será especialmente destacable el desarrollo del comercio y el triunfo del capitalismo. En España, en cambio, a la brillante producción de nuestras letras no corresponderá el auge económico, pues si bien las nuevas relaciones entre el rey y la corte comenzaron a definirse en tiempos de los Reyes Católicos, con la llegada del oro y la plata americanos, fuente de ingresos fáciles que no serán reconvertidos en beneficio del desarrollo interno del país, en vez de avanzar quedará paralizado el canon capitalista por la inexistencia de unas fuerzas productivas adecuadas, esto es, de una burguesía industrial emprendedora y dinámica que, por el contrario, contagiada de la ideología de la clase nobiliar —que despreciaba el trabajo con fines lucrativos considerándolo propio de "cristianos nuevos"—, se empeñará en obtener un título y en demostrar su pureza de sangre, condición "sine qua non" en España para pertenecer a la clase dominante.⁵

⁵ No deja de resultar curiosa esta obsesión por la limpieza de sangre entre las clases elevadas, motivada quizá porque eran ellas precisamente las que más tenían que ocultar pues, en los tiempos relativamente tolerantes de la Edad Media, cuando judíos, moros y cristianos convivían, los judíos ricos no se casaban con campesinos, de ahí que, frente a un hidalgo que pregonara lo

"La peculiaridad, pues, del Renacimiento español, por lo que a la base económica y social se refiere, radica en no haber dado paso a un desarrollo sostenido y dinámico en el sentido capitalista. Pero esto no quiere decir, en absoluto, que no se pueda hablar de un Renacimiento español ni de una presencia en nuestro país de la problemática general del Renacimiento europeo. El reajuste de poderes en el seno del feudalismo (en realidad, toda Europa permaneció básicamente feudal hasta el siglo XIX, con la excepción de Inglaterra) se produjo igualmente en España y aún de forma precoz, en tiempos de los Reyes Católicos, con la formación de un Estado moderno y la consolidación del absolutismo monárquico, incluso en ausencia y a falta de una burguesía vigorosa".⁶

Similar controversia ha suscitado el concepto de tragedia, que aparece vinculado al de Renacimiento. ¿Por qué este renacer del género trágico en el siglo XVI? Como dijimos, la tragedia surge en épocas de conflicto, de tensión, de fuerzas equiparables pero opuestas y el Renacimiento es, precisamente, el momento de transición del feudalismo al capitalismo, cambio, como todos, que no se produjo de forma rápida ni apacible. Si la tragedia griega había expresado mutaciones esenciales en la visión del hombre y sus posibilidades respecto o frente al mundo circundante —en lo que es el paso de una sociedad más elemental a la *polis* griega y con ésta a la llegada del héroe ilustrado y razonador que se cuestiona constantemente— no menores serán las transformaciones vitales que reflejará la renacentista, íntimamente relacionada con las hondas alteraciones sociales en que se produjo:

"...algunas tragedias de Corneille o de Racine, de Calderón o de Lope de Vega son tragedias históricas de gran importancia e influencia. Es hoy hecho generalmente

antiguo de su linaje, el pueblo pudiera predicar la limpieza del suyo y ésta era, por tanto, la mayor de las vergüenzas.

⁶ Enrique J. Rodríguez Baltanás, "Amor, honor y poder: tres valores renacentistas en el teatro trágico de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 43, nº 1, Summer 1991, pp. 57-58.

conocido que esa oleada de gran dramaturgia se ha debido a la catástrofe del sistema feudal."⁷

Aunque no es aceptable tal afirmación sin ciertas matizaciones, compartimos la idea de Lukács de que los períodos de florecimiento de la tragedia coinciden con las grandes transformaciones históricas. Pero no sólo es el conflicto el único impulsor de la tragedia en España. Habrá, además, una voluntad, un deseo consciente de escribir tragedia. Se partirá de un referente, se cifrará un modelo y el género se diversificará en líneas que convergerán en un punto: el común empeño por crear una "tragedia española", ya sea concebida como ejercicio didáctico o como moralización, para dignificar el castellano o para ejemplificar buenas costumbres. Porque al igual que el Renacimiento español es distinto del europeo, así lo trágico se instalará en moldes hispánicos paulatinamente diferenciados tanto de sus precedentes —la tragedia grecolatina— como de paralelos intentos contemporáneos.

Otro rasgo renacentista es la nacionalización de los géneros literarios: los metros italianos expresan ansias castellanas, las novelas evocan paisajes peninsulares, el teatro aprende de Italia pero adquiere vida propia. La tragedia traducirá, reflejará o se inspirará en mitos clásicos pero no en estado puro sino pasándolos por el tamiz de lo autóctono. Hay, como iremos viendo, intentos de crear un modelo trágico que responda a necesidades y problemáticas propias del país generador; una tragedia española, en definitiva. Otra cosa es el triunfo o fracaso de tales tentativas, pero de que existen y son un producto volitivo premeditado intentaremos dar fe a lo largo de estas páginas.

No toda la crítica es unánime en la consideración de las obras renacentistas españolas como auténticas tragedias. Rinaldo Froldi, en su libro

⁷ G. Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 169. Citado por Enrique J. Rodríguez Baltanás, *op. cit.*, p. 54.

*Lope de Vega y la formación de la comedia*⁸ niega la posibilidad de la tragedia española del XVI y considera inapropiado reunir bajo la etiqueta de "trágicos españoles" a dramaturgos tan desiguales como Cueva, Virués, Argensola, Artieda, Cervantes o Lasso de la Vega. Con ello contradice a Alfredo Hermenegildo, autor de *Los trágicos españoles del siglo XVI*,⁹ que le responde en un trabajo posterior —reformulación del mencionado—, *La tragedia en el Renacimiento español*.¹⁰

Tampoco hay acuerdo respecto al valor de dicha tragedia. Alvarez Espino en su *Historia del teatro español* señala que, olvidando los preceptos de Horacio y Aristóteles, los trágicos filipinos, en su afán por interesar y admirar escribieron argumentos absurdos donde se mezclaban lo trágico y lo cómico y toda clase de opuestos. Según Henri Merimée, en cambio, enriquecieron el teatro español con temas y formas dramáticas nuevos: la imitación de los clásicos sirvió de estímulo para introducir variantes; tomaron los temas de la historia nacional y los adaptaron a las necesidades de su época. Guerrieri Crocetti ve en la rebeldía de nuestros trágicos ante determinados preceptos aristotélicos un anticipo de la actitud de Lope. Se trata de una etapa de transición que combate las técnicas prerrenacentistas y a la vez salva algunas reglas antiguas todavía utilizables. Charles V. Aubrun en *La comédie espagnole (1600-1680)* distingue, entre 1578 y 1598, tres escuelas que preceden al florecimiento de la comedia: la tragedia clásica, la comedia burguesa y la pastoral. En la primera, Aristóteles fue sustituido por Séneca, pero el público, "qui n' était pas alors en veine de tragédie", no acogió bien la propuesta. Reconoce un carácter bivalente, sociológicamente hablando, al teatro de la segunda mitad del XVI y asocia la comedia burguesa, precedente de la tragicomedia lopesca, a Sevilla y Valencia, ciudades más optimistas, sin tener en cuenta que Rey de Artieda, Virués y

⁸ Salamanca, Anaya, 1968.

⁹ Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.

¹⁰ Barcelona, Planeta, 1973.

Juan de la Cueva escribieron en esas ciudades. Por último, Francisco Ruiz Ramón los define como dramaturgos de "entre zonas" y los califica de superficiales e intrascendentes.¹¹

En un artículo posterior, "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", Frolidi se reafirma en su parecer: existen intentos de crear tragedia pero éstos no llegan a fructificar en un género específico.

"En realidad me pareció que con aquellos diversos intentos no se alcanzaron unos resultados como para afirmar que en España se había consolidado una tradición literaria, y aún menos teatral, propiamente trágica. (...) Me apresuro a declarar que en lo relativo al teatro trágico del Quinientos mi opinión de entonces se ha reforzado".¹²

Siguiendo con su argumentación, el hispanista italiano apunta que la definición que de "tragedia" se tenía en el siglo XVI procedía, no de la tradición clásica sino de la medieval, que excluía el sentido dramático del término, de modo que durante el siglo XV por "tragedia" se entendía "una

¹¹ Los puntos de vista que resumimos en este párrafo han sido citados por Alfredo Hermenegildo en su libro *La tragedia en el Renacimiento español*, op. cit., pp. 156-158. Detallamos, a continuación, los trabajos mencionados:

Romualdo Alvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días. Precedido de un prólogo del Excelentísimo Señor Don Francisco Flores Arenas*, Cádiz, Tip. La Mercantil, 1876.

Henri Merimée, *L'art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu' au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Edouard Privat (París), 1913.

C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Turín, Giuseppe Gambino, 1936.

Charles V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600-1680)*, París, Presses Universitaires de France, 1966.

Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

¹² Rinaldo Frolidi, "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, p. 157.

forma de narración épica con partes dialogadas que empieza felizmente y acaba tristemente, de estilo elevado y con personajes ilustres",¹³ y en el primer Quinientos no hay rastro de un cambio en el concepto que lo ligue a un género teatral concreto. Es más, no existe en España debate en torno a la tragedia, como sí lo hay en Italia con el redescubrimiento crítico de la *Poética* aristotélica.

Por otra parte, autores como Juan Pastor (*Farsa o tragedia de Lucrecia*, 1530) o el anónimo de la *Farsa a manera de tragedia* (Valencia, 1537) equiparan en sus títulos "farsa" y "tragedia" "en composiciones que desde luego son farsas, aunque carentes de un final feliz como hubiera sido lo normal".¹⁴ El criterio del desenlace en muerte lleva a titular "tragedias" obras como la *Tragedia de los amores de Eneas* de Juan Cyrne —reflejo de la estructura teatral de Torres Naharro—, la *Tragedia de Mirrha* (1536) de Cristóbal de Villalón —en prosa narrativa—, la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547) de Sebastián Fernández —obra narrativa en prosa de un continuador tardío de la tradición celestinesca— o la *Tragedia Serafina* (Valencia, 1566) de Alonso de la Vega —comedia pastoril influida por la narrativa italiana—.

"En todos estos casos no se advierten señales de una búsqueda consciente que desemboque ni en el reconocimiento de una tradición de 'género' en que el autor quiera colocarse (operación ésta normal en la cultura literaria renacentista), ni —mucho menos— en el esfuerzo de definición original de un propio concepto de 'género'".¹⁵

En ambientes más cultos y humanísticos se realizan traducciones de tragedias griegas y latinas pero con más interés lingüístico que dramático, esto es, para elevar el castellano al mismo rango que las lenguas clásicas: Fernán Pérez de Oliva, ca. 1530, traduce la *Electra* de Sofócles y la *Ecuba* de

¹³ Ibidem., p. 158.

¹⁴ Ibidem., p. 158.

¹⁵ Ibidem., pp. 158-159.

Eurípides y las titula, respectivamente, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, Pedro Simón Abril *Medea*, Pedro Juan Núñez *Alcestis* (Barcelona, 1577) y Fray Luis de León *Andrómaca*, las tres de Eurípides.

Idéntica finalidad didáctica tienen las representaciones de textos originales en latín en los claustros universitarios: "ejercicios pedagógicos que me resulta difícil considerar como un filón de la tragedia 'renacentista' española, faltándoles lo que es fundamental para que tal pueda considerarse: la conciencia de 'género' teatral como realidad operante para un público contemporáneo."¹⁶

El teatro 'de colegio' o teatro jesuítico ha sido considerado otra veta trágica. Sin embargo, aunque algunos textos se subtitulan 'tragedias', están escritos en latín —progresivamente se irán añadiendo textos en castellano—, representados en fechas señaladas y compuestos y dirigidos por jesuitas maestros de retórica. Son obras edificantes según la pedagogía ignaciana concebidas como ejercicios lingüísticos con un contenido moralista. De igual modo, en el teatro religioso que continuaba existiendo en la primera parte del siglo (las tragedias perdidas de Vasco Díaz Tanco del Fregenal, la *Tragedia Josefina* (ca. 1535) de Micael de Carvajal), el término "tragedia" conservaba la acepción medieval señalada. En ambas orientaciones teatrales lo encontramos cuando aparecen en escena altos personajes —bíblicos normalmente— o cuando muere el protagonista; la conclusión se dedica a la celebración de la figura del santo, héroe de la acción. Lo que se da, dentro del fundamental carácter educativo en un plano moral y religioso y conectando con la tradición del teatro medieval, es el recurso a abstracciones y figuras alegóricas. "Tampoco en este caso hay preocupación por la fundación de un género propiamente trágico; se trata más bien de montar un espectáculo educativo y conmovedor."¹⁷

¹⁶ Ibidem, pp. 159-160.

¹⁷ Ibidem, p. 160.

De "tentativas de tragedia con conciencia de 'género' y de la oposición entre lo antiguo y lo moderno" pero sin tender hacia un riguroso clasicismo o aristotelismo, califica Froldi las obras de Bermúdez, Artieda, Virués, Cueva, Argensola, Cervantes y Lobo Lasso de la Vega, publicadas entre 1577 y 1587, coincidiendo con el período de ensayo, en Valencia, de las estructuras teatrales que desembocarán en la comedia. No hay indicios de posteriores intentos de tragedia, en cambio, la preocupación por la representación escénica llevará —incluso donde existía el propósito de realizar un teatro culto— a la búsqueda de ingredientes modernos tanto en cuanto a estructura como en cuanto a contenido muy cercanos a la comedia. Tras su experiencia valenciana, Lope de Vega triunfará con la comedia, "género nuevo y genuinamente español" que permite acoger "en sus originales y modernas estructuras" el elemento trágico, lo cual se verificará en el siglo siguiente.

Así pues, ya que en la época sólo muy tarde el término "tragedia" asumió un significado específico de género teatral y no hubo un debate crítico en torno a la *Poética* de Aristóteles —pues la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano apareció a finales de siglo— ni se publicó ni tradujo a Séneca, autor capital en el resurgir del teatro trágico en Italia y Francia, no es exacto hablar "de la existencia en el siglo XVI de una 'tragedia española' sino tan sólo de unas 'experimentaciones trágicas' cuyo valor cultural estriba sobre todo —y un poco paradójicamente— en el hecho de que en su seno brotaron y se desarrollaron unos gérmenes que fructificarían en el género nuevo que estaba a punto de triunfar: la *comedia*".¹⁸

"Las manifestaciones trágicas con la clara intención de constituir un género teatral y con una voluntad precisa de representar ante un público fueron escasas y —como hemos visto— sólo ubicadas en un decenio. Me parece que no se puede llegar sino a la conclusión de que los intentos de tragedia fracasaron. La tragedia, sin la preparación de un debate teórico específico, en lucha desde el momento de su aparición con un teatro de estampa cómica que en España

¹⁸ Ibidem, p. 163.

disponía de una propia y más remota tradición viva en la escena; impedida —además— en su desarrollo, por una estructura social que, después del Renacimiento se iba haciendo cada vez más rígida y jerarquizada, y que acabó por favorecer el espectáculo de evasión y siempre respetuoso de las normas codificadas por la clase dominante (freno, por lo tanto, de la libertad del debate sobre temas de fuerte empeño ideológico) se redujo a escasos intentos y experimentaciones que, en un espacio limitado de tiempo, se asomaron a la escena, pero que no tuvieron éxito de público (...) y, así, ni siquiera pudieron disponer de posibilidades de cara a un desarrollo autónomo en el futuro."¹⁹

Distinta es la opinión de Alfredo Hermenegildo, que tanto en los trabajos mencionados como en el posterior: "Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español",²⁰ reconoce la existencia de diferentes modelos trágicos en la España del XVI. Comienza el artículo señalando que la tragedia española renacentista se realiza diacrónicamente desde la dialéctica /tragedia clásica/ vs /tragedia/. Los trágicos greco-romanos son un punto de partida y una referencia constante pero más para negarlos que para seguirlos. "A todos los escritores les ata una misma voluntad de hacer tragedia. Los títulos de sus obras dramáticas así lo manifiestan. La realización de los diversos contenidos a partir de la existencia de uno o varios modelos es lo que caracteriza la multiformidad teatral del Renacimiento español."²¹

Prueba de la consciencia del intento son las reflexiones teóricas de los propios dramaturgos que acompañan a sus obras dramáticas; Virués, Artieda, Argensola, Cueva... explicarán su producción trágica para justificar su alejamiento de los clásicos. En nombre de la modernidad, se rechazarán los modelos propuestos por Aristóteles, Horacio o Séneca, siguiendo un criterio

¹⁹ Ibidem, p. 163.

²⁰ *Crítica Hispánica*, vol. VII, nº 1, 1985, pp. 43-55.

²¹ Ibidem, p. 44.

que Lope elevará a la categoría de norma estética: los tiempos cambian y ello legitima la evolución y la ruptura.

"/.../ la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y quitándome un acto, que solía
estar en cinco siempre dividida.
Me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis scenas,
y a la verdad no siento ya esta falta
por no cobrar el nombre de prolija".²²

"Siguiendo mi costumbre, pues, agora,
bien que contra la ley de las tragedias,
en los teatros públicos parezco
a daros alabanzas infinitas,
como las merecéis todos vosotros".²³

"introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.

(...)

fueron las [artes] de aquel tiempo desechando,
eligiendo las propias y decentes
que fuesen más al nuestro conformando.

Esta mudanza fue de hombres prudentes
aplicando a las nuevas condiciones
nuevas cosas que son las convenientes.

Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones."²⁴

²² Lupercio Leonardo de Argensola, loa a su tragedia *Alejandra*. Citado por A. Hermenegildo, "Hacia una descripción...", p. 45.

²³ Lupercio Leonardo de Argensola, prólogo a su tragedia *Isabela*. Citado por A. Hermenegildo, *Ibidem*, p. 45.

²⁴ Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, Madrid, Clasicos Castellanos, 1924, vv. 523-525; vv. 565-573.

De igual modo que Aristóteles describe *a posteriori* lo que contempla en los escenarios, en España, en los siglos XVI y XVII, la práctica dramática se anticipa a la teoría, condicionando la primera a la segunda y no al revés. Este empeño por actualizar la tragedia, esta "necesidad de adaptar la experiencia dramática al público y gustos contemporáneos, llevó a los trágicos del siglo XVI a renegar de Aristóteles partiendo del modelo aristotélico de tragedia."²⁵ Sirviéndose del argumento de que "los tiempos cambian", en nuestro país "no hay querrela entre antiguos y modernos, al menos en el estilo de la querrela de Francia, porque en España se "acepta" a los antiguos, para así evitar estorbos y conflictos, y poder "olvidarlos", con toda la prosopopeya oficial, y desarrollar un arte "moderno"."²⁶ Es lo que, con otras palabras, diría Lope en su famoso *Arte nuevo* (vv. 11-48) cuando afirmaba que su desviación de los preceptos no era fruto de la ignorancia de los mismos sino deseo de agradar a un público que reclamaba nuevas formas teatrales acordes con los nuevos tiempos.

El tipo de público será también un factor a tener en cuenta para definir los modelos trágicos del XVI:²⁷

A. Tragedia clasicista.

Se representa en universidades, colegios de jesuitas, palacios reales, nobles o eclesiásticos ante un público selecto. Son obras como las del padre Acevedo, las del autor/actor Alonso de la Vega, el *Auto de Caín y Abel* de Jaime Ferruz, la *Tragedia de la castidad de Lucrecia*, la *Farsa a manera de tragedia* o las tragedias clasicistas de Pérez de Oliva.

B. Tragedia de finalidad didáctica, pedagógica o catequística.

Público abierto antecesor del de los corrales.

C. Tragedia inscrita en la tradición del teatro de corte.

D. Tragedia del horror.

²⁵ A. Hermenegildo, "Hacia una descripción...", p. 46.

²⁶ F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ Cf. A. Hermenegildo, "Hacia una descripción...", pp. 46-47.

A un público en vías de formación es al que dirigen sus obras Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Diego López de Castro, Miguel de Cervantes, Gabriel Lobo Lasso de la Vega...

A continuación, Hermenegildo distingue cuatro coordenadas desde las que intentar definir las tendencias señaladas: formal, referencial, actuacional y funcional, llegando a la conclusión de que es "imposible reducir la producción trágica del siglo XVI a las líneas estructurantes de un modelo único."²⁸

Formalmente, los grupos A, B, C y D se alejan o acercan según el tratamiento dado a elementos como el número de actos, el uso del prólogo y el epílogo, del coro o el respeto de las tres unidades.

El eje referencial opone los grupos A y B, dominados por la verosimilitud, a C y D, donde lo inverosímil se convierte en signo dramático importante.

La coordenada actuacional resulta inoperante, desde el punto de vista taxonómico, para A, B y C, pero en D identifica varias funciones actoriales recurrentes: /rey injusto/, /príncipe tirano/, /cortesano intrigante/ y /confidente real/.

La perspectiva funcional distingue A y C de B y D. El primer bloque procura una catarsis aristotélica que responde al modelo de tragedia patética y el segundo una catarsis moralizante inserta en el esquema de la tragedia morata, señaladas ambas por el Pinciano.

Todo ello lleva al Prof. Hermenegildo a decir: "sí creemos posible la existencia de un cierto número de líneas de fuerza que organizan la producción trágica del Renacimiento español."²⁹

La opinión de ambos críticos ejemplifica las posturas más representativas que se han adoptado respecto a la tragedia española del siglo

²⁸ Ibidem, p. 53.

²⁹ Ibidem, p. 54.

XVI. Así, otro estudioso del tema, Jean Canavaggio, comienza citándolas — pensar, con Frolidi, que las diferencias prevalecen y sólo es posible hablar de intentos que no llegan a cuajar en un género nuevo o, con Hermenegildo, que los rasgos comunes predominan, revelando la progresiva madurez del género— y señalando su necesaria vinculación para realizar una aproximación correcta a la producción fragmentada del XVI.

"Hablar de la tragedia renacentista española, en efecto, es dar por sentado que, en la España del siglo XVI, ha podido nacer y formarse, bajo el nombre de tragedia, un auténtico género nuevo: género tal vez fracasado, cifrado a fin de cuentas en un puñado de tanteos, pero dotado de caracteres propios, e irreductible a cualquier antecedente o modelo."³⁰

Desde el segundo tercio del siglo XV, se venía utilizando el concepto de "tragedia" entendida más desde un punto de vista retórico que dramático:

"Tragedia es heroice fortune in adversis comprehensio, que quiere decir: la tragedia es materia de los casos adversos y caídas de los grandes príncipes."³¹

Partiendo de un conocimiento indirecto de la *Poética* de Aristóteles —la tipología de los géneros literarios es elaborada desde la *Retórica* por los gramáticos de la baja latinidad, Diomedes y Donato, y luego divulgada y adulterada por sus comentaristas medievales—, no se concibe la tragedia como imitación activa sino que se define por su contenido, excluyendo su estructura, finalidad, recursos o formas de representación. Esta idea irá evolucionando hasta desembocar, un siglo más tarde, "en una auténtica teoría del género trágico". Así, los prelopidistas, en cambio, soslayarán el concepto retórico de tragedia al dar otra visión del mundo no limitada a las desgracias

³⁰ Jean Canavaggio, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", *Academia Literaria Renacentista*, V, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, p. 181.

³¹ Traducción castellana del Comendador Griego de la definición de tragedia dada por Diomedes. Citado por J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 183.

de los príncipes. Todo ello revela una preocupación, aún difusa, por un género mal acotado pero distinto del cómico, la cual aumentará con la recuperación de la tragedia antigua y el redescubrimiento de la poética aristotélica.

Los humanistas del primer Renacimiento, como señaló Froldi, rescatan la tragedia grecolatina para traducirla al castellano y demostrar las excelencias de nuestro idioma, pero pese al carácter erudito de la empresa, estas obras traslucen, "en los círculos intelectuales de la España imperial una percepción nueva de un género que, hasta entonces, solía enfocarse desde una perspectiva equivocada. En tanto que codificación de rasgos formales meditados y asimilados en adelante por los dramaturgos renacentistas — división de actos, personas graves, alegorías y coros, estilo elevado— la tragedia viene a ser algo que no habían captado los comentaristas del siglo XV: una acción dialogada, destinada a la representación.

Así pues, aunque las tragedias humanísticas no pasaran de ser tentativas experimentales, traducen, sin duda alguna, una nueva conciencia de la teatralidad del género trágico."³²

El teatro de Séneca, más accesible que el griego, se convirtió en modelo desde el que plasmar una visión coherente de lo trágico —sacado de su contexto producirá la llamada "estética del horror"—. Ello coincide con el redescubrimiento de la *Poética* —muy comentada ya por los italianos—, que no será simplemente glosada por los estudiosos del Segundo Renacimiento, sino que servirá de pauta para confrontar teoría y práctica contemporánea, y ahí es donde se sitúan los propios comentarios, "los atisbos de codificación" de los dramaturgos filipinos, que en sus prólogos intentan, en nombre de los tiempos que corren, justificar su alejamiento de los clásicos y proponer alternativas a su autoridad.

No sólo participan de este empeño teórico. Por encima de las diferencias técnicas, perviven elementos que revelan un código teatral

³² J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 185.

semejante —número de actos, acciones graves, personajes ilustres, lenguaje y estilo elevados, senequismo...— y permiten preguntarse si las "tragedias del horror" aun cuando no procedan de un mismo propósito —al decir de Froldi— tienen un similar objetivo —una "conciencia de misión" en palabras de F. Ruiz Ramón—³³. Si bien las "tragedias sacras" —*Tragedia Santa Orosia* de Bartolomé Palau, *Tragedia llamada Josefina* de Carvajal—, las de tema amoroso —*Farsa a manera de tragedia*, anónima, *Tragedia de Lucrecia*, de Juan Pastor o *Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido*, atribuida a Juan Cirne— y las de colegio no llegan a plasmar una auténtica visión trágica, pues lo trágico no aparece en ellas como categoría autónoma y funcional, en cambio, en los trágicos filipinos sí es posible adivinar una "voluntad de crear un género independizado de los imperativos del vulgo, capaz, mediante una mayor disciplina en la construcción dramática y un lenguaje ennoblecido y enriquecido, de llevar la historia a las tablas, plasmar en el escenario la magnitud épica, cumplir con una nueva exigencia ética, tan ajena a la finalidad del auto religioso como incompatible con el sentido cómico del teatro de Rueda."³⁴

El resultado puede ser analizado desde el fracaso, con lo cual la tragedia renacentista española se convierte en un género frustrado sin éxito duradero que no supo dar con los parámetros adecuados, o desde el mérito de haber dignificado la escena y facilitado así el camino al teatro que triunfará con Lope, del cual anticipan el deslinde de lo clásico y el afán de libertad artística. Más que de "liquidación", pues, "conviene hablar de "superación" de una fórmula que no encontró nunca su equilibrio, oscilando entre combinaciones carentes de suficiente estabilidad."³⁵ Por eso en la España áurea no se habla de "tragedia" en sentido genérico sino de las obras sueltas de sus cultivadores. El siglo XVII no considerará este teatro de transición como

³³ Cf. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, op. cit., p. 113.

³⁴ J. Canavaggio, op. cit., p. 190.

³⁵ Ibidem, p. 191.

"tragedia nueva" o "tragedia renovada" sino que le concederá el valor de haber preparado, quizá sin saberlo, el terreno a la comedia nueva.

La comedia, que de ser una "imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa" en recta doctrina aristotélica traducida por el Pinciano había pasado a poder abarcar toda la diversidad y densidad de la vida humana por "comenzar en tristes principios y fenecer en alegres fines" en palabras de Donato y Juan de Mena, poseía una vocación totalizadora de la que carecía la tragedia, respaldada por la autoridad de Cicerón, que la había definido como *imitatio vitae*, concepto recogido y continuado por Juan de la Cueva, Carvallo, Cervantes, Rey de Artieda y Lope de Vega, corroborando así, indirectamente, su capacidad para calificar un mixto donde, como dice Ricardo de Turia, "lo trágico y lo cómico pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente".

"En este sentido puede decirse que el triunfo de la comedia nueva conlleva la superación de aquel género frustrado que fue, durante un decenio, la tragedia renacentista española. Ahora bien, a raíz de este mismo triunfo va a nacer a su vez, si no un género trágico renovado por Lope, al menos un tipo de tragedia reivindicado por él a lo largo de su carrera":³⁶ la "Tragedia al estilo español", como dirá en la dedicatoria de *El castigo sin venganza*.

"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"³⁷

Que es, en definitiva, lo que ya había dicho Artieda en la dedicatoria a Don Tomás de Vilanova que figura en *Los amantes* (1581):

"Pero como lo antiguo al fin se acaba,
(...)"

³⁶ Ibidem, p. 194.

³⁷ Citado por J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 194.

Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra".³⁸

o Argensola:

"Me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis scenas".³⁹

En definitiva, Lope no parte de Séneca sino de su propia inventiva para intentar dar gusto a un público del que, sin embargo, no se considera esclavo, ilustrando así la "permanente capacidad que tiene la categoría de lo trágico para amoldarse a esquemas sucesivos, sin tener que someterse a los cánones de un género normativo",⁴⁰ de ahí que subraye la relatividad de unas normas que, en cualquier época, no representan más que la formalización de una estética transitoria. Lope no se limita a ratificar la frustración y superación de un género que no triunfó en el Renacimiento sino que confirma la vitalidad de la posterior comedia áurea, apta para integrar las propuestas teatrales que la preceden y para originar otras nuevas como, por ejemplo, la controvertida tragedia calderoniana, de la que hablaremos más adelante.

Enlaza esta última idea de Canavaggio con lo que decíamos en el capítulo sobre "Teoría de la tragedia". Es importante insistir en tres puntos claves para nuestro estudio:

1. La no existencia de un único concepto de lo trágico o de una única expresión del mismo, esto es, de un único modelo de tragedia.

2. La capacidad del género trágico para adoptar esquemas diferentes acordes con la época en que se desarrolla que, si bien pueden alterar sus planteamientos o sus manifestaciones dramáticas, no disminuyen su tragicidad.

³⁸ Citado por J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 194.

³⁹ Loa de su tragedia *Alejandra*. Citado por J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁰ J. Canavaggio, *op. cit.*, p. 195.

3. La imposibilidad de ajustar la tragedia a cánones rigurosos que independicen práctica de teoría —ello desembocaría en el callejón sin salida al que estamos tan acostumbrados: la negación de la tragedia—.

Sólo partiendo de estas bases podremos hablar con libertad y confianza de la tragedia española de los Siglos de Oro.

"Nuestros autores [los trágicos del siglo XVI] (...) no escribieron sus obras por el mero capricho libresco de imitar a Séneca, prescindir de Aristóteles o seguir a los italianos. Hicieron sus tragedias guiados por una preocupación más honda. El hombre ocupa el centro de la atención de nuestros escritores. La razón es bien sencilla y profunda a la vez. El elemento trágico está siempre presente en la vida de los hombres desde el momento en que el individuo o la colectividad, por una debilidad de su carácter, se sienten incapaces de adaptarse a las situaciones en las que las circunstancias vitales —eso que los griegos llamaban destino— los han colocado. La comedia es el género propio de la negociación con el medio ambiente y de las concesiones mutuas. La tragedia es la expresión perfecta del hombre inadaptado. Precisamente porque casi todos los escritores que estudiamos pasaron por la vida intentando, a veces violentamente, esa adaptación, los personajes de sus obras expresan tan trágicamente su propia inadaptación de hombres."⁴¹

Porque del éxito se puede deducir la popularidad, el grado de acierto respecto a los gustos del espectador contemporáneo de un género, pero no su existencia. Es decir, que fracase a nivel de público un tipo de tragedia, un modo, de entre los varios posibles de entender, concebir y hacer tragedia, no significa que el género no se cultive, no exista. No se trata de "experimentaciones", como dice Froldi, sino de un intento real —y prueba de ello son los propios textos— de hacer tragedia. Y en distintos ámbitos. Con distintos intereses. Lo que hay que analizar son sus características, tanto

⁴¹ Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, op. cit., p. 513.

ideológicas como estructurales y las razones de ese, por llamarlo de algún modo, "fracaso comercial", sobre las que caben también distintas opiniones.

Según Francisco Ruiz Ramón, el fracaso de la tragedia en el siglo XVI no reside —como se ha dicho— en la incapacidad de los españoles para escribir tragedias sino en una concepción equivocada del género que, por otra parte, tampoco triunfa entonces en el resto de Europa —en Inglaterra hay que llegar muy a fines del XVI y en Francia muy adentro del XVII para encontrar buenas tragedias—.

"Su intento de crear una tragedia española, alejada de la servil imitación de los clásicos, cuyo arte querían superar, adaptándolo, temática y técnicamente, a las circunstancias histórico-literarias de su tiempo, abocó al fracaso. Lo que fracasó fue la creación de una tragedia española. Este grupo de dramaturgos no llegó a tener una idea clara, capaz de realización artística, de lo que debía ser la tragedia nueva que buscaban, ni contó con un dramaturgo de genio que supiera descubrir la fórmula dramática necesaria."⁴²

Alfredo Hermenegildo, por su parte, considera como una de las líneas de fuerza unificadora de los componentes de la tragedia española renacentista la común preocupación, tanto teórica como práctica, de los dramaturgos filipinos por el arte trágico. Todos ellos desean hacer tragedia, aunque las soluciones fueran variadas y los resultados diversos. Las sucesivas tentativas de escribir tragedia ilustran el deseo de varios grupos intelectuales que escribieron sus obras al margen de la opinión popular.

"La historia de la época ofrece una serie de elementos —desde la universidad al rey y de la corte al pueblo, pasando por las tensiones entre cristianos viejos y nuevos— que aglutinan y conforman una auténtica tragedia en el Renacimiento español, manifestada a través de un grupo de tentativas que fracasaron por estar todas ellas desconectadas de la parte de la población (la masa cristiana

⁴² *Op. cit.*, p. 111.

vieja) cuyos criterios acabaron imponiéndose y triunfando dolorosamente en la sociedad española."⁴³

Ambos criterios son igualmente válidos. Los trágicos del XVI fracasaron en su empeño de, perdido el favor real, intentar conquistar el del público a través de un teatro que no era un mero ejercicio dramático sino también una plataforma desde la que concienciar a un espectador que no lo deseaba de una serie de "fallos" en la estructura política y social de su tiempo. Pero no supieron acertar formal ni sustantivamente, porque el modelo elegido, a fuerza de repetitivo, desmesurado y truculento, lejos de interesar, aburría con largos monólogos que no conducían a ninguna parte y golpes de efecto espectaculares que cada vez lo eran menos; el horror se convirtió en habitual y la moralización en moraleja. Demasiado preocupados por mostrar lo más explícitamente posible —para evitar confusiones— los desmanes de la corte, enfocaron su teatro desde la perspectiva del intelectual desengañado que ha ayudado a configurar el sistema y, sin embargo, ha quedado al margen de éste, pudiendo, desde la obligada distancia, advertir sus errores. Errores que denunciarán sin escrúpulos —reyes crueles o ignorantes de lo que ocurre a su alrededor, príncipes tiranos, cortesanos intrigantes y ambiciosos, heroínas malvadas... constituyen el elenco más genuino— ante un público que no desea que lo desengañen sino, precisamente, que lo engañen, que le muestren que la segregación racial producto de la ansiada unificación religiosa ha servido para algo, ha revitalizado una sociedad que ahora se esfuerza por autoconvencerse de que está curada y en el teatro busca evasión y comunión y no reproches o advertencias. La relación pueblo-intelectual ha hecho crisis, y así —teniendo en cuenta que el teatro es el medio artístico más accesible a una mayoría—, es imposible que triunfe cualquier propuesta dramática, independientemente del género elegido.

"Gran parte de los escritores que intentaron hacer tragedia, pertenecieron a una clase intelectual en la que era

⁴³ *La tragedia en el Renacimiento español, op. cit., p. 15.*

frecuentísimo hallar cristianos nuevos. El desprecio profundo de la gran masa activa y analfabeta (la de los cristianos viejos), el virulento ataque contra los príncipes tiranos (en un momento en que reinaba en España Felipe II, que encarnaba el triunfo de la política de positiva segregación lanzada en tiempos de los Reyes Católicos), la inestabilidad espiritual de buena parte de los personajes de este teatro, todo ello habla de manera sugerente de un teatro separado del pueblo y condenado a perecer tan pronto como los ideales de la gran masa (sentimiento religioso, sentimiento monárquico y sentimiento del honor) triunfasen en un teatro conformista como el de Lope de Vega. Añadamos a esto que el teatro de colegio es, en la práctica, teatro de colegio de jesuitas. Y es ya bien sabido que la Compañía de Jesús empezó su actividad aceptando en su seno a los individuos de cualquier origen, cristianos viejos o nuevos, sin exigir prueba alguna de limpieza de sangre. Más tarde cambió de actitud empujada por las circunstancias."⁴⁴

Lope de Vega, en cambio, sí supo advertir, comprender y aprovechar la demanda popular. De ahí su triunfo, de haber sabido hacer algo tan difícil —y se puede tachar al Fénix de muchas cosas pero no de inconsciente— como es un teatro de calidad estética que atendiera y satisficiera a la vez los gustos de un público en el que no siempre predominaban los intelectuales, al que se alimentaba de ideales aristocráticos que ahuyentaran toda sombra de rebeldía. Talento supeditado al apoyo de mecenas, debía proponer un teatro que dejara contentos a propios y extraños, como buen dramaturgo integrado, y no apartado —a diferencia de los autores del XVI— del canon dominante. Semejante contexto envolverá a Calderón, sólo que los tiempos, como tantas veces dijo Lope, habían cambiado, y tras la sonrisa calderoniana se ocultará, en ocasiones, la mueca del desencanto, del nihilismo más barroco e inquietante.

Es pues evidente el fracaso de un teatro que no es popular ni populista, pero sí consciente y comprometido. Como señalaba A. Hermenegildo, hay

⁴⁴ Ibidem, pp. 401-402.

una voluntad de hacer tragedia. Y ello se produce únicamente en dos momentos históricos: el siglo XVIII y el siglo XVI. A la brillante época de Gil Vicente, Lucas Fernández, Torres Naharro, Juan del Encina y Diego Sánchez de Badajoz sucede una etapa de tanteos y experimentos reflejo de las agudas contradicciones que gobernaban la sociedad española, una etapa de transición hacia lo que será el "teatro nacional". Y es entonces cuando se decide resucitar la tragedia, quizá no del todo casualmente.

La tragedia era el género que contaba con mayor tradición. Ya la *Poética* de Aristóteles, con su libro desaparecido, manifestaba la inferioridad de la comedia. Era también, en consecuencia, el género de mayor prestigio. También el de ortodoxia estética más pronunciada. Y serán los intelectuales los que tomarán el testigo teatral y en su empeño por revitalizar la escena elegirán el género que, pese a sus dificultades de definición —ya hemos visto que se hereda un concepto medieval, retórico, ajeno a la teatralidad— consideran de mayor gravedad y consistencia. Además, la tragedia renacentista tiene fines pragmáticos: o bien es un medio educativo y se utiliza con miras pedagógicas, o bien es un recurso para reflejar lo terrible de una realidad —la vida en la corte y, por ende, la situación española— que supera, con creces, los horrores de las tragedias, y a ello alude Virués cuando retrata y se queja de la perversión de la corte, haciendo honor a ese código de lo explícito que parece gobernar la dramaturgia de los trágicos filipinos.

"Virués dejó en sus tragedias una versión literaria, dispersa aquí y allá, mucho más cercana a la realidad histórica de lo que creía y hablaba la voz común. Cabría preguntarse por qué. Y creemos que la respuesta se encontraría fácilmente en la actitud indignada y serena del capitán Virués, soldado en Lepanto, ante la pérdida del héroe mítico Juan de Austria a manos de unos conspiradores. O, más exactamente, de una conspiradora, la princesa de Eboli, que actuaba a través de la acción política de su aliado Antonio Pérez.

Así podemos comprender que Virués se queje y llore la corrupción de los soldados Zelabo y Zopiro en la corte de la gran Semíramis. Y se explicarán mejor los comentarios finales de la tragedia en *La cruel Casandra*

cuando dice que lo real es aún más trágico y terrible que lo que la obra dramática nos ha mostrado."⁴⁵

Hay, pues, una especie de necesidad secular de hacer tragedia, y ésta surge en distintos ambientes. Se construye de espaldas a los imperativos populares, tanto si se cultiva dentro como fuera de las universidades y colegios. No existe, por tanto, un único modelo de tragedia renacentista. A. Hermenegildo⁴⁶ señala varios tipos:

A) Tragedia en círculos cerrados.

Público homogéneo; se representa en universidades y colegios. Finalidad didáctica. Tragedia clasicista e intelectual; obras de Fernán Pérez de Oliva.

B) Tragedia de orientación al público.

Representada fuera de los círculos universitarios y colegiales, muestra mayor preocupación por dirigirse a un público más amplio y heterogéneo, que cambiará notablemente su fin didáctico.

1. Tragedia religiosa.

Auto de Caín y Abel, de Jaime Ferruz.

Tragedia llamada Josefina, de Micael de Carvajal.

2. Tragedia amorosa.

Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia, de Juan Pastor.

⁴⁵ Alfredo Hermenegildo, "Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española", *Segismundo*, XIII, 1-2, Madrid, CSIC, 1977, p. 87.

Y poco antes, refiriéndose al asesinato de Escobedo, secretario de don Juan de Austria, por causa de la conspiración urdida por Antonio Pérez y la princesa de Eboli durante el reinado de Felipe II, dice:

"Virués toca el problema en su fondo, es decir, la conspiración de palacio, y, desde luego, sus obras presentan el castigo feroz que padece una corte que ha asistido impasible a un asesinato realizado por un rey tirano a impulsos de las intrigas palaciegas." (p. 82)

⁴⁶ A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, op. cit., pp. 67-400.

Tragedia Serafina, de Alonso de la Vega.

Farsa a manera de tragedia, anónimo, Valencia, 1537.

3. Tragedia de horror.

Tremendismo verbal y espectacular. Enlaza con el posterior teatro nacional de Lope de Vega.

3.1. Modelo más próximo al canon clásico.

Nise lastimosa y Nise laureada, de Jerónimo Bermúdez.

Elisa Dido, de Cristóbal de Virués.

3.2. Modelo más próximo a unas ciertas reformas del teatro clásico.

Obras de Rey de Artieda, Juan de la Cueva, Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Cervantes, Lasso de la Vega.

La tragedia en círculos cerrados se orienta al público de universidades y colegios, distintos por la índole de sus estudios y el contenido didáctico de las obras que les iban dirigidas. El teatro universitario pretendía actualizar los temas de la antigüedad clásica y las tragedias grecolatinas. En las universidades del siglo XVI se daba gran importancia a la enseñanza de la retórica, y para ello se utilizaban ejemplos de comedias y tragedias y se componían, como ejercicio de clase para alcanzar la perfección estilística y gramatical, tragedias. En su evolución, este teatro irá arrinconando las lenguas clásicas en favor del romance. Así, Lorenzo Palmireno, catedrático de retórica en Valencia, escribe primero comedias en latín para sus alumnos, pero al componer, en 1574, la *Fabela Aenaria* manifiesta que ha renunciado a la regla de Terencio y ha imitado las farsas hispánicas para agradar al vulgo. Y ocurre en Valencia, lo cual hace suponer que en estos ámbitos universitarios, pese a su enorme erudición, ya se está gestando un nuevo tipo de teatro, ya se está concibiendo la idea de una dramaturgia mucho más adaptada a las necesidades del espectador. Esto es importante para entender los intentos de reforma de la escuela valenciana, que recogerá la tragedia clásica para intentar acercarla al público.

El teatro de colegio se inspira en temas religiosos procedentes de las Sagradas Escrituras o de las historias piadosas y de mártires. Se trata de

traducciones o adaptaciones de piezas clásicas, escritas en latín y/o castellano, con finalidad didáctica y moralizante. Los jesuitas emplean el teatro como método pedagógico; representan tragedias clásicas pero adaptándolas a la clase: aumento del número de personajes para dar mayor vivacidad a la acción, introducción de párrafos en castellano que faciliten la comprensión... A través de esta experimentación de la tragedia —el otro gran campo de experimentación trágica será la tragedia de finales de siglo—, se va tomando conciencia de la necesidad de vulgarizar el teatro; los jesuitas son conscientes, por ejemplo, de que el teatro enteramente en latín aburre, por eso se preocupan de introducir progresivamente el castellano.

Entre la producción universitaria y de colegio destaca la obra del padre Pedro Pablo Acevedo y la anónima *Tragedia de San Hermenegildo*, representada ca. 1580. Sus protagonistas son Hermenegildo y su padre, Leovigildo; el primero se debate entre su fe cristiana y el deber filial y el segundo entre su amor al hijo rebelde y su deber de rey, que debe anteponer el reino al sentimiento. Del enfrentamiento entre fe y política nace el conflicto trágico. "Tanto Hermenegildo, el "homo religiosus", como Leovigildo, el "homo politicus", defienden y personalizan una causa objetivamente justa. Cada uno de ellos representa un mundo de valores buenos en sí. Esa bondad objetiva de los dos mundos en conflicto y la seriedad radical con que los sustentan los dos antagonistas, divididos, a su vez, interiormente, da altura y trascendencia a la tragedia."⁴⁷

En nuestro intento de enmarcar la tragedia en unas coordenadas lo más amplias posibles pero a la vez determinantes, adoptábamos la definición de Hegel para definir la esencia del conflicto trágico: la lucha entre dos fuerzas opuestas pero radicalmente buenas, con los mismos derechos pero cuyo triunfo sólo podía producirse a costa de la derrota de una de ellas, con el consiguiente sacrificio de ésta y desgarró en el individuo, aparece ya ejemplificada en una tragedia tan temprana. Quizá sea un indicio de que

⁴⁷ F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 110.

estamos en el buen camino, de que para aproximarnos a la tragedia la ambición debe sucumbir ante el fundamento. A veces los árboles no dejan ver el bosque y el empeño por dar definiciones, distinguir tipos y detallar características puede entorpecer la labor de seguimiento de un género que no siempre se manifiesta de igual modo en todas partes. Tan importante como la existencia del conflicto es la huída de vicios maniqueístas que anulan el espíritu trágico. Si algo bueno se enfrenta a algo malo el resultado será melodramático pero no trágico. Porque donde no hay elección consciente, voluntaria y responsable entre dos partidos de la misma naturaleza y con las mismas posibilidades de triunfo o de derrota, no hay sacrificio, no hay sufrimiento, no hay desgarró y, por lo tanto, no hay tragedia. El héroe trágico, griego o no, debe actuar y debe sufrir, debe elegir y debe soportar las consecuencias de su libre elección.

Los ambientes humanistas produjeron también a lo largo de la primera mitad del siglo XVI una tragedia de tipo clasicista fruto de la traducción y adaptación de los modelos grecolatinos. Hay noticias de autores que escribieron tragedias y títulos de obras perdidas, como es el caso de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, que en 1520 escribió y representó la *Tragedia de Asalón*, *Tragedia de Amón y Saúl* y *Tragedia de Jonathán en el monte Selboe*. Las obras del Brocense, Simón Abril y Boscán se han perdido; de Fray Luis de León quedan unos fragmentos de su versión de *Andrómaca*, de Eurípides. También vinculados con el teatro trágico, como traductores, adaptadores o imitadores estuvieron Alejo Venegas, Esteban Manuel de Villegas o Juan de Mal Lara. El autor más representativo es Fernán Pérez de Oliva, del que se conservan *La venganza de Agamenón*, traducción de la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba triste*, sobre la *Hécuba* de Eurípides. Aunque su propósito fue dignificar la lengua castellana, demostrando que ésta podía servir para expresar el universo trágico, advirtió que los mitos y la atmósfera clásica no eran los más adecuados a los tiempos en que escribía y cambió la forma métrica y algunas escenas del original. Si bien el intento quedó aislado y no encontró continuadores, es de destacar el uso de un criterio que parece

gobernar la dramaturgia española: la consciencia de que el género teatral debe adaptarse a la época, el país y las circunstancias en que se cultive. Esto, que Lope convirtió en doctrina, no es pues una idea nueva. No queremos hablar de temperamento o espíritu pero tal vez sea posible hacerlo de constantes estéticas. Lope no inventó nada nuevo al defender la modernidad frente a las normas clasicistas. Ya los trágicos filipinos habían manifestado similares objetivos, y antes que ellos autores como Palmireno o Pérez de Oliva que, aun dentro de la línea más cercana a lo clásico, consideró la necesidad de adaptar al gusto contemporáneo sus traducciones de obras griegas. En España se atiende no sólo a directrices teóricas cuya eficacia está por demostrar sino prácticas y, desde temprano, podemos rastrear una vocación de atender y satisfacer los gustos de la mayoría —independientemente de la carga ideológica con que se dote al teatro— que falta en otros países como, por ejemplo, Francia, importadora de formas italianas para cubrir las necesidades populares. La máxima "es justo dar gusto" subyace en la dramaturgia española incluso antes de ser formulada, y quizá el fallo de los trágicos renacentistas fuera olvidar la segunda parte: "como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto" (*Arte nuevo*, vv. 47-48), esto es, ignorar al público para el que representaban que, a fin de cuentas, disponía del privilegio de otorgar o negar "el vulgar aplauso".

Conectado con el teatro universitario y con el de colegio, se halla el teatro religioso, cuya fidelidad a la Sagrada Escritura y la vigilancia constante de la Iglesia que velaba para impedir alteraciones en las verdades bíblicas, lo circunscribieron a límites muy estrechos que disminuían las posibilidades creativas de los autores. Fue ignorado por los restauradores del arte clásico, por el teatro universitario y colegial y por los trágicos de fin de siglo, que se dedicaron exclusivamente a la tragedia. Su triunfo llegaría con los dramas sacros de Lope y Calderón y, sobre todo, con los autos sacramentales.

La tragedia de tema amoroso, abierta a influencias italianas y alejada de preocupaciones religiosas, constituye un nexo de unión entre el teatro primitivo y el teatro clásico español. Se distingue del resto de la producción

trágica renacentista por incorporar un personaje que gozaría de gran popularidad en la dramaturgia áurea: el bobo o, posteriormente, el gracioso.

La misma voluntad de tomar como modelo a los clásicos —bien para seguirlos o para intentar superarlos— que veíamos en la tragedia clasicista se observa en los escritores de finales de siglo, encabezados por Jerónimo Bermúdez, que en 1577 publica sus *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, a las que titula *Primeras tragedias españolas*. De esta línea pseudoclásica que intenta recuperar y aclimatar en España la tragedia grecolatina derivará la llamada "tragedia de horror",⁴⁸ en la que lo fundamental será la ejemplaridad, lograda mediante el elogio de la virtud y la exposición del vicio y su castigo, para lo cual llegaron a los mayores extremos atacando la maldad. Su modelo, dadas las dificultades para acceder directamente a los griegos, es el trágico más cercano por aquel entonces: Séneca, autor-puente entre Aristóteles y Lope de Vega que influirá en el drama religioso, el teatro jesuítico y la tragedia de horror. Así pues, la tragedia española de los siglos XVI y XVII no se construye exclusivamente sobre patrones aristotélicos. El estagirita será, desde luego, el referente teórico obligado, pero el modelo pragmático de escritura dramática será Séneca, que inspirará las obras de Cueva, Rey de Artieda, Virués o Lupercio Leonardo de Argensola: tragedias que persiguen, por lo general, una enseñanza moral, con un amontonamiento de sucesos luctuosos, muertes, horrores, protagonizadas por reyes o nobles y con un estilo épico y lírico.

⁴⁸ La tragedia española de finales del siglo XVI ha recibido diversos nombres: tragedia novelesca, italianizante, pseudo-clásica... "Generación de los trágicos" llama Ruiz Ramón (en *Historia del teatro español*) a estos autores finiseculares, y "trágicos de fin de siglo" Alfredo Hermenegildo (en *Los trágicos españoles del siglo XVI*) y, en fin, este último, posteriormente (en *La tragedia en el Renacimiento español*) se decide por la denominación de "tragedia de horror" por reflejar "la manera que los autores tuvieron de solucionar la puesta en escena de los diversos conflictos trágicos." (p. 156).

Todas ellas van encabezadas por una breve introducción llamada "introito", "argumento", "loa" o "prólogo", cuyo valor oscila entre justificar la obra, anticipar los acontecimientos que van a suceder e interesar al público o mostrar las ideas dramáticas de los autores. El epílogo sólo aparece en Virués y Argensola.

Los diálogos carecen de agilidad y viveza, favorecido esto por el carácter culto de la tragedia y el desprecio hacia la masa. Largos parlamentos más retóricos que dramáticos interrumpen la acción, subordinados siempre a la enseñanza moral que, por encima de todo, se pretende transmitir y cuya eficacia se persigue sumando muertes y truculencias. Influidos por Séneca a través de Italia quisieron que sus obras fueran eficaces en la renovación de las costumbres. Cierra la acción una lección final impuesta desde fuera, esto es, no producto de lo acontecido sino de la voluntad moralizadora del autor.

El estilo es digno y elevado: épico cuando se narran antecedentes o sucesos, lírico si la acción lo requiere. Artificiosidad y retoricismo lo caracterizan: los momentos más solemnes se expresan en un tono enfático y oratorio propio del sello intelectual de las obras y no desaparece la terminología clasicista o las alusiones a la historia o la leyenda antigua — muestra de la formación clásica de los escritores—. No se cae en lo vulgar pero no se escatiman palabras o frases descarnadas cuando se retratan crueldades. Estos contrastes violentos que se dan tanto en personajes como en ideas y lenguaje hacen pensar en la inseguridad de un género que se estaba formando.

Los protagonistas son nobles y deben estar acreditados por una larga tradición, ya que ahora los temas trágicos se extraerán de la historia, sin distinguir en ella la crónica de la leyenda. Son seres llenos de vicios, "figuras desmesuradas y anormales" al decir de Hermenegildo, casos y no personas según Ruiz Ramón. Lo inverosímil, lo monstruoso, lo exagerado se utiliza como elemento significativo con valor deféctico y una agria intención irónica: lo que sucede en la tragedia no es nada comparado con la realidad. Enlazando con la tradición misógina que ha salpicado la historia de nuestra literatura la

mujer —sobre todo en Virués— encarna la maldad del amor y suele ser la causante de la catástrofe; junto a ella aparecen tiranos —que transparentan el escepticismo acerca de la idea de justicia— y cortesanos intrigantes que ofrecen una imagen poco halagüeña de la corte. Heredado de la tradición clásica, se conserva el personaje del mensajero para aclarar situaciones angustiosas. En ocasiones intervienen también personajes alegóricos que suelen encargarse de pronunciar prólogos y/o epílogos. Ha desaparecido el coro —aunque se conserva en algunas de las tragedias de tendencia más clasicista (*La venganza de Agamenón* de Pérez de Oliva, la *Josefina* de Carvajal, *Elisa Dido* de Virués, *Nise lastimosa* de Bermúdez...), en donde se sitúa al final de los actos y actúa como portavoz de la opinión común, como consolador del héroe o bien como transmisor de las ideas del dramaturgo— y sólo quedan rastros en algunos personajes secundarios —los cortesanos de *La gran Semíramis*, por ejemplo—.

El mensaje trágico debe salir de escena después de haberse estructurado en ella. El dramaturgo pretende que el público comparta espiritualmente la tragicidad del tema, para lo cual emplea dos vías de canalización de lo trágico: lo sobrenatural —en sus dos vertientes, religiosa y fantástica— y lo doloroso —para purificar al receptor y despertar su piedad—. La religiosidad griega a la que surge unida la tragedia será sustituida en España por la mentalidad cristiana: el héroe puede pedir el auxilio divino, la venganza dejará de ser motivo central para convertirse en accidente, el *fatum* será reemplazado por un personaje que actúa como destino ineludible sobre los demás, por el amor que gobierna y coarta el ejercicio del libre albedrío o por la ley social —esta última adquirirá considerable importancia en las tragedias barrocas—. Seres sobrenaturales, dioses o espíritus intentarán impresionar al espectador y, siguiendo la línea medieval que legitimaba el empleo dramático de figuras morales o alegóricas, aparecerán éstas en las tragedias del XVI para aconsejar, instigar o hacerse portavoz de la desgracia del héroe, o incluso para solucionar dificultades escénicas a modo del *deus ex machina* antiguo. El segundo camino, lo doloroso, orientado a conmover y generar piedad, puede

adquirir proporciones desmesuradas que lleguen a causar horror en el público: sueños premonitorios, agüeros y conjuros —con claros antecedentes en el teatro senequista e italiano—, venenos, mentiras, envidias, ambición, tremendismo... fueron los medios más frecuentes para atemorizar al público y provocar en él la catarsis moralizante deseada.

Fruto de la consciencia del intento de crear una tragedia española son las anotaciones sobre su arte poética que todos ellos escribieron, aunque en ningún caso se trate de una preceptiva completa. De las tres unidades, los menos clasicistas prescinden de las de tiempo y lugar —como Lope— y abren un interrogante sobre la unidad de acción, pues complican el argumento introduciendo temas secundarios y amontonando hechos sucesivamente.

"Los trágicos del siglo XVI buscan ya, como el teatro posterior, el enredo del argumento por medio de la complicación de la intriga con la adición de incidentes secundarios. Estamos asistiendo al nacimiento de la comedia de enredo en forma de tragedia de enredo, pero falta aún la perfecta trabazón de los elementos."⁴⁹

Rey de Artieda, Cervantes y Virués creyeron ser los primeros en reducir las obras de cinco a tres jornadas, sin embargo ya lo había hecho Francisco de Avendaño en 1553. La segmentación clásica en cinco actos fue seguida por Carvajal, Bermúdez, la *Farsa a manera de tragedia* y Virués en *Elisa Dido*; la redujeron a cuatro actos Artieda, Cueva, Diego López de Castro y Cervantes; Ferruz, Pérez de Oliva y Juan Pastor no dividen la obra con ninguna acotación escénica. No hubo una idea clara de la división del acto en escenas. Gran parte de los principios formulados fueron recogidos por Pinciano y ajustados a la doctrina aristotélica.

La influencia de Séneca fue tomada más como credo literario que como esquema dramático. Y es que de escasa podría calificarse la recepción de los trágicos griegos y latinos en la España de los siglos XVI y XVII, y sin

⁴⁹ A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, op. cit., p. 452.

embargo esta cuestión pocos críticos se la han planteado, muestra de que se parte de una teoría y no de una práctica. Los clásicos se conocían de manera indirecta, y ello explicará que se parta de otro tipo de tradición cuando se quiera hacer tragedia española. En las bibliotecas, por ejemplo, existen códices con escolios marginales de Sófocles, Eurípides, Esquilo o Hesiodo, pero tales manuscritos debieron tener una circulación restringida a los humanistas. Las ediciones son muy pocas y solían ser en griego; el resto eran extranjeras. Había, pues, una dificultad de acceso muy grande. Tampoco las traducciones al castellano son más abundantes, y parciales, como las realizadas en el XVII por Pedro de Valencia o Vicente Mariner o, anteriormente, por Fray Luis de León, que tradujo algunos fragmentos de la *Andromáca* de Eurípides o Pedro Simón Abril, que a finales del XVI traduce la *Medea* de Eurípides. Se cuenta con algunas refundiciones y adaptaciones, como las mencionadas de Fernán Pérez de Oliva. En cuanto a representaciones de tragedias griegas, sólo se conservan dos testimonios acerca de la *Ifigenia* de Eurípides: uno en el *Guzmán de Alfarache*, versión de Mateo Luján, y otro en la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano.

En consecuencia, si el acceso directo a los clásicos es tan limitado, deberá buscarse un modelo más próximo y éste será Séneca, cuya obra se conoce en España desde el siglo XV por traducciones castellanas, catalanas e italianas (y portuguesas en el caso de Bermúdez), si bien comparada "con la literatura italiana y francesa, la imitación de Séneca en el drama español del XVI siguió siendo, al parecer, un episodio de corta vida, que pronto fue suplantado por la evolución propia del teatro español."⁵⁰ En efecto, mientras que en Italia (Giraldi Cinthio, Sperone Speroni, Muzio Manfredi, Lodovico Dolce...) y Francia (Jodelle [*Cléopâtre* (1553)], Jean de la Péruse [*Médée* (1553)], Jacques Grévin, Jean y Jacques de la Taille, Robert Garnier [siete

⁵⁰ Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, p. 328.

tragedias entre 1568 y 1580] y Antoine de Montchrestien [seis tragedias entre 1596 y 1605]) son múltiples los intentos por infundir nueva vida a la tragedia antigua partiendo del patrón senequista, en España su influjo fue más tardío y acabó antes, extendiéndose, aproximadamente, de 1575 a 1590, cuando Lope comenzó a imponer un modelo independiente. A diferencia de lo que sucede en los países vecinos, en el nuestro no se publican, en el XVI, traducciones de las tragedias de Séneca, ni se imprimieron las versiones catalanas y castellanas del siglo XV, y hasta el XVI faltaron tratados de poética que recomendaran la imitación de sus tragedias, sin embargo los humanistas españoles conocían las traducciones de obras de Séneca aparecidas en Ferrara, Venecia, Amberes y Lyon alrededor de 1484, aunque las de mayor influencia parecen ser las realizadas por Lodovico Dolce en 1560. Así pues, sea a través del original o de su imitación por autores italianos y pese a ser menor la recepción directa, es innegable la impronta senequista en las "tragedias de horror" del último cuarto del siglo XVI, y de su conocimiento de Séneca dan testimonio los propios autores:

"en este estilo de versos, en que el Autor ha imitado a los Antiguos Griegos, Sophocles y Eurípides y de los latinos a nuestro Séneca..."⁵¹

"Estas tocas sangrientas y corona,
y la lucida espada de dos cortes,
os descubre mi nombre, que es Tragedia,
nacida de desgracias de los príncipes,
inventada al principio por los griegos,
celebrada después por los latinos,
y puesta en perfección por muchos otros,
como fueron Eurípides y Sófocles,

⁵¹ Jerónimo Bermúdez, Prólogo a sus *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, Madrid, MDLXXVII. Citado por Jean-Louis Flecniakoska, "L' horreur morale et l' horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVIIe siècle", en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot, París, CNRS, 1964, p. 62.

y vuestro celebrado español Séneca."⁵²

"—¿Cuáles son los poetas que escribieron tragedias? —Febo a Sannio ha preguntado—. Sannio responde: —En Grecia florecieron muchos, según sus obras lo han mostrado. Sófocles y Aristarco las hicieron y Eurípides fue en ellas estremado; en Italia mostraron su alto ingenio Séneca y Pacubio, Atilio y Ennio."⁵³

"Tragedia escribirás, cano y maduro; que agora, aunque Sófocles te convide, has de apelarte al término futuro.

Pues ya ni por Eurípides le pide ni por Séneca alguno el real calzado con que a la pompa trágica preside.

(...)

Y no aleguen a Séneca las damas, ni a Marcial, si tal vez por travesura no fisgan de sentencias y epigramas."⁵⁴

Desde el final del Mundo Antiguo, la producción trágica de Séneca quedó eclipsada en favor de una lectura moral de la obra del filósofo. Los Padres de la Iglesia transmitieron a la Edad Media la imagen del "Séneca moral" y las tragedias, en cuanto a tales, fueron ignoradas y sufrieron una desmembración: de ellas se extraían proverbios y sentencias agrupados comúnmente bajo el epígrafe de *Proverbia* o *Sententiae Senecae* que los

⁵² Lupercio Leonardo de Argensola, Loa a su tragedia *Alejandra* (¿1581-1585?), en Juan José López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI, pp. 421-424.

⁵³ Juan de la Cueva, *El viaje de Sannio* (1585). *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, ed. de F.-A. Wulff, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII (1886-87), pp. 44-45, estrofa 54.

⁵⁴ Bartolomé Leonardo de Argensola, *A un caballero estudiante* (1627), *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. José Manuel Bleca, vol. II, Zaragoza, 1950, pp. 377-381, vv. 163-168; vv. 232-234.

La situación se mantendrá hasta 1300, cuando un grupo de prehumanistas de Padua comience a interesarse vivamente por el teatro senequista partiendo de unas líneas de San Isidoro que resumen la opinión de los gramáticos antiguos como Donato o Diomedes y muestran lo que la Edad Media sabía de la tragedia clásica. El *notamentum* del *Etruscus* dice:

"On appelle tragiques ceux qui, en présence du peuple, chantaient avec un chant lugubre les exploits des anciens et les forfaits des rois scélérats. Anciennement, ils recevaient pour prix de leur chant un bouc, que les Grecs appellent tragos. C'est pourquoi Horace dit "Ceux qui par un chant tragique se disputent un vil bouc". Mais ensuite les tragiques acquérèrent beaucoup d'honneur car ils excellaient dans l'invention de sujets qui ressemblaient à la réalité".⁵⁵

Estas palabras constituyen el punto de partida de una búsqueda encaminada al redescubrimiento de la tragedia en la cultura moderna; ahora, por primera vez, se intenta verificar esta definición en la práctica, es decir, en las obras trágicas. En primer lugar, el contenido de la tragedia: "antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum" y, en segundo lugar, el estilo: "luctuoso carmine concinebant". Se trata de la concepción retórica a la que aludíamos en páginas anteriores; no hay noción aún de un género teatral, representable. Puesto que los protagonistas, según la definición, debían ser reyes y personajes nobles, el estilo debía ser adecuado, esto es, grave, sublime. Esta última condición no tiene un carácter heroico o religioso; "c'est la sublimité

⁵⁵ Cod. Laurentianus XXXVII, 13, c. 1r. :

"Tragedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum, luctuoso carmine, spectante populo concinebant. Quibus initio canentibus praemium erat ircus, quem Graeci tragos vocant. Unde et Oratius 'Carmine qui traico vilem certavit ob hircum' [De arte poet., 220]. Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt, excellentes in argumentis fabularum ad veritatem imaginem fictis."

Citado por Manlio Pastore-Stocchi, "Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècles: "Séneca poeta tragicus" ", en Jean Jacquot ed., *op. cit.*, p. 20.

lugubre d' un chant douloureux qui décrit des exploits atroces et criminels",⁵⁶ surgida no sólo de la lectura de Séneca sino de la propia tradición medieval, que reconocía los motivos de horror como propios de la tragedia. Jean de Garlande, por ejemplo, que no conoce a Séneca, enuncia las siguientes propiedades trágicas: "Huius tragedie proprietates sunt: gravi stilo describitur, pudibunda proferuntur et scelerata; incipit a gaudio et in lacrimis terminatur".⁵⁷ Otros autores medievales como Ugucione da Pisa — lexicógrafo del siglo XII— enumeran también los horrores del género trágico pero sin mencionar a Séneca, y Albertino Mussato, hombre de armas y de letras, utilizará ambas contra la tiranía, sembrando sus obras de muertes y sufrimientos. En la Edad Media además, y según los preceptos de la escuela de retórica, la fuente que inspira el *pathos* negro de toda la literatura occidental hasta el Renacimiento no es Séneca sino el *Bellum civile* de Lucano. En suma, Séneca no es exclusivamente responsable de los orígenes del "senequismo", ni los elementos que lo componen aparecen solamente en su dramaturgia sino que forman parte de una tradición más amplia, tal y como muestra la definición de tragedia dada por Mussato que, si bien refleja el pensar de San Isidoro y las tragedias de Séneca, no se limita a éstas, pues Mussato, a juzgar por algunas de sus citas —el mito de Progne y Filomena, que no pertenece a Séneca o la *Thebais* de Estacio— conocía también otros ejemplos de tragedia. A su entender, la tragedia es un género que "éternise les exploits des capitaines et les nobles noms des rois, alors que la ruine fait écrouler et détruit leurs maisons:

Facta ducum memorat, generosaque nomina Regum,
Quum terit eversas alta ruina domos."⁵⁸

En resumen: el canon medieval de los autores trágicos no fue alterado por el descubrimiento del Séneca trágico. Ovidio, Estacio y Virgilio

⁵⁶ Ibidem, p. 22.

⁵⁷ Citado por M. Pastore-Stocchi, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ Ibidem, pp. 26-27.

mantuvieron su autoridad, y a ellos añadieron Séneca los prehumanistas. Sus tragedias eran protagonizadas por personajes de rango elevado, de ahí el origen del carácter aristocrático de la tragedia italiana y francesa renacentista. La tragedia debía mostrar la ruina total de una familia, por eso los escenarios se llenaron de cadáveres, tanto en los textos de Giraldi Cinthio como en los de los trágicos españoles. Todo ello lo recuperó la Edad Media y lo heredó el Renacimiento: la tragedia muestra las miserias que se esconden bajo la púrpura y advierte de la inestabilidad de la prosperidad humana y de que lo único cierto es la incertidumbre de la fortuna. Las obras de Séneca son *exempla* menos para analizar caracteres que para presentar, a través de situaciones ejemplares, estados de crisis donde el alma humana se revela. Puesto que se trata de situaciones ejemplares se recurre a personajes conocidos que pertenecen al acervo común mítico o histórico, y ello pasará a la tragedia española, cuyos protagonistas, en su mayoría —Semíramis, Atila, el rey David y sus hijos....—, eran conocidos por los espectadores.

Todas las tragedias de Séneca, independientemente del tema tratado, enfrentan alma a destino particular, personal, del que no se puede escapar porque no es impuesto desde el exterior sino que lo lleva en sí mismo el personaje y va ligado a su propio carácter. El poeta mostrará la evolución de la catástrofe, convertida en fatal por un pasado contra el que nada se puede. El pasado, efectivamente, será también un elemento determinante en la tragedia española áurea, especialmente en la calderoniana, donde los protagonistas arrastrarán, a pesar suyo, un pasado ineludible que condiciona inevitablemente el presente: sobre Semíramis, Segismundo o David pesa una profecía, D^a. Mencía, D^a Leonor y Serafina tuvieron otro amor antes de casarse... y llegará el momento en que ese pasado que se cree con derechos sobre el presente vendrá a pasar factura, y entonces el personaje, por un instante, tan fugaz como decisivo, tendrá en sus manos la clave de su propio destino y de su actuación dependerá su futuro. En cambio, las tragedias de Séneca van precedidas de un prólogo que no informa del desarrollo de la intriga —indicada por el propio nombre de los personajes, dado su *status* de

mitos— sino que dibuja las grandes líneas de la situación moral y sensibiliza al espectador sobre lo inmanente de la catástrofe: los personajes están condenados, pero tendrán la impresión de ser libres. El destino, el *fatum* o la fortuna es el hilo primordial del desarrollo de los mitos escogidos por Séneca. Este determinismo se pierde en la tragedia española de los siglos XVI y XVII por los propios condicionamientos ideológicos de la sociedad en que se desarrolla; se distingue ahora entre fatalismo y providencia. Los protagonistas no se sienten víctimas de un destino ciego sino responsables de sus actos que, en ocasiones, planean cuidadosamente, como hacen la gran Semíramis, la cruel Casandra o la travestida Flaminia, y el castigo que reciben no es fruto de un hado adverso sino de la voluntad moralizadora del dramaturgo, que pretende dar ejemplo y conmover para impedir la imitación de los crueles hechos que ha descrito. En la tragedia española, sobre todo en la del XVII, los personajes no es que tengan la impresión, es que son libres; libres para decidir, para actuar y para acertar o equivocarse; aunque sientan a veces que existe un destino que los empuja, el libre albedrío tendrá la última palabra; en cualquier caso, sufrirán las consecuencias de su acción, y con mayor rigor en la tragedia del XVI, que no deja nada al azar y donde un crimen, puesto que de dar ejemplo se trata, no puede quedar impune. Por eso, mujeres tan astutas como Casandra, Flaminia o Semíramis morirán de una estocada perdida o a manos, precisamente, de la persona que más les importaba.

Un tema central propio del estoicismo de Séneca es la confrontación del alma humana con la fortuna, que sale a relucir en interminables monólogos donde los personajes se autodefinen y se confiesan, dando la impresión de inmutabilidad: el personaje no evoluciona, y su única conclusión es la muerte, presente en todas las obras del pensador cordobés. Lo mismo sucede en las piezas del XVI, donde los monólogos no hacen avanzar la acción sino que la recrean, a diferencia del soliloquio funcional de la tragedia del XVII⁵⁹ que

⁵⁹ Bartolomé Leonardo de Argensola no considera dramático el soliloquio:

"Soliloquio es hablar consigo mismo;

suele desvelar el verdadero sentir del personaje y dar a veces un giro decisivo a los acontecimientos —recordemos las palabras de los maridos, a solas con su conciencia, en las tragedias de honra, o las de las mujeres que han sido agredidas—. Los parlamentos finales renacentistas resumen y explican lo que ya se ha visualizado y actúan como coda moralizante necesaria para asegurar la claridad del mensaje; desaparecerán un siglo después, dejando paso a un desenlace menos espectacular pero que podía llegar a ser más incierto e inquietante.

Como la filosofía, la tragedia es, en manos de Séneca, una *meditatio mortis*. La muerte es usada como motivo patético que impresiona la sensibilidad del receptor, convirtiéndose en elemento funcional subordinado al conjunto del mito que mantiene la unidad de la pieza y caracteriza al personaje. Incluso cuando el final no es sangriento, se trata de una suspensión momentánea de la acción que se resolverá en muertes futuras (*Tiestes* continuará en *Agamenón*, por ejemplo). La muerte es entendida como redención, no como medio de escapar de la desgracia sino como reposo; en ella los héroes encontrarán la libertad que se les negó en vida, es el único recurso contra la fatalidad descubierta. Este sentido perdura, a veces, en nuestras tragedias del XVI; otras, en cambio, la muerte es la culminación, el momento en que el dolor llega a su punto crítico. En la tragedia española, puesto que se pretende impresionar, el número de muertes acaecidas en escena, en contra de lo dicho por Aristóteles, es muy elevado, y las formas de morir son variadas y originales: suicidios, asesinatos, ejecuciones, envenenamientos..., aunque también, el derramamiento de sangre podía evitarse mediante la narración del crimen llevada a cabo por un personaje

pero, aunque no conversen dos, burlona
quiso Grecia llamarle dialogismo.

¿Quién no se burlará de una persona
que, sin oyentes, sobre algún suceso
en forma de diálogo razona?"

A *un caballero estudiante* (1627). Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 246.

secundario. Séneca presenta asimismo diversas facetas de la muerte: la pasión, por encima de la razón, puede arrogarse el derecho a matar; los que se consideran culpables de desgracias se juzgan merecedores de la muerte; la muerte puede parecer la única salida para los desdichados y es cruel impedirse: el derecho a morir genera una actitud de resignada aceptación de la muerte ante la presión de la fortuna pero no es atributo del cobarde, sino del que serenamente se considera maduro para la muerte. Naturalmente, el Renacimiento cristianizará la doctrina de Séneca para poder utilizarla; en el siglo XV, Fray Martín de Córdoba, por ejemplo, para evitar la identificación del *fatum* con la voluntad divina por pertenecer a religiosidades diferentes — grecolatina y cristiana—, subordinó el destino a la providencia.

El conflicto entre la libertad humana y la responsabilidad que aparecía en la tragedia griega es ahora retomado con un acento nuevo: estoico. Para los griegos, la culpa era objetiva; con Séneca, la novedad será la subjetivización de la culpa: la ignorancia —como en el caso de Edipo— no será motivo suficiente para eludir responsabilidades. Se duda, además, de la ayuda de la divinidad o incluso de la propia existencia de los dioses, se busca el término medio o se siente la muerte como liberación. El problema del mal es un aspecto del problema del conocimiento, pero hay seres que su misma naturaleza hace ciegos al bien, cuya voluntad no aclara la razón; poseen una potencia divina en la que está su propia fatalidad. Esta idea, fuera del contexto estoico, contribuirá a forjar los caracteres monstruosos que pueblan las tragedias del XVI. Subyace un pesimismo profundo. A la fatalidad del crimen Séneca sólo opone el epicureísmo del coro: la felicidad se halla en el repliegue en sí mismo, en el rechazo del heroísmo, en la renuncia a la grandeza. Manifiesta además un hondo odio hacia el poder y la realeza, que muestra ligada al crimen, pero más que un mensaje político concreto, hay reacciones y comportamientos ejemplares para sus contemporáneos. Quizá tuviera una motivación vital, pues algunas alusiones (*Tiestes*, v. 246 y ss.) hacen suponer que escribe tras el reinado de Calígula. Similar a la de nuestros trágicos renacentistas —en cuyas obras la figura real (cruel, tirana...),

adquiere tintes muy distintos a los que tendrá en el XVII—, que entendieron la tragedia como un pálido reflejo del mundo circundante, mucho más terrible que el reflejado, con todos sus horrores, en el teatro.

La influencia de Séneca se deja sentir también en la composición de la tragedia. "La estructura aristotélica es alterada profundamente en la tragedia senequista, italiana y española del siglo XVI."⁶⁰ En ellas el lance patético, el espectáculo para producir temor y compasión es más importante que la fábula, a diferencia de lo que había dicho Aristóteles, que consideraba la fábula como el principio y el alma de la tragedia, seguida de los caracteres.⁶¹ La fábula se divide en tres partes: peripecia, reconocimiento y lance patético; este último "es una acción que hace morir o sufrir, como las muertes en escena, los dolores vivísimos, las heridas y demás cosas de este tipo."⁶² La tragedia pretende conmover e impresionar, pero no todos los medios para lograrlo poseen idéntica calidad:

"el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa; que es lo que sufriría alguien oyendo la fábula de Edipo. Pero el producir esto por medio de espectáculo es menos artístico y necesita desembolso."⁶³

Horror, temor y compasión deben producir la catarsis predicada por Aristóteles y, por tanto, la purgación del espectador de tales emociones. En otro lugar se dice:

⁶⁰ Alfredo Hermenegildo, "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Criticón*, 23, 1983, p. 90.

⁶¹ Cf. Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, 1450 b, p. 71.

⁶² *Ibidem*, 1452 b, p. 79.

⁶³ *Ibidem*, 1453 b, p. 83.

"el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores".⁶⁴

De manera que el estagirita valora la acción por encima de la espectacularidad con que se lleve ésta a escena. Sin embargo, la relación se invierte en la tragedia senequista y, en consecuencia, en los modelos que inspira, esto es, el italiano y el español del siglo XVI, que en el horror visualizado cifran la dimensión trágica, y será recuperada por la tragedia del XVII la cual, si bien no exenta de elementos senequistas heredados de sus predecesores, convertirá de nuevo la fábula en núcleo trágico.

"Los trágicos del Renacimiento español han modificado la tensión trágica en el centro de la obra, dejándose llevar por la preocupación de complicar la intriga *para despertar el interés absoluto en el espectador*. Y al darse cuenta de que la envergadura trágica de la obra ha sido disminuida, de que su centro de gravedad ha sido desplazado, se ven obligados a asegurar el efecto trágico aumentando desmesuradamente los horrores en los finales de las distintas acciones. Lupericio Leonardo de Argensola, en la Loa de su *Alejandra*, dice claramente, y su obra será la mejor prueba de ello, que en la tragedia todo ha de ser llanto, muertes, guerras, envidias, inclemencias y rigores."⁶⁵

Como Lope, los trágicos españoles del XVI se preocupan por el efecto que sus obras producirán en el público, y en función de ello las construyen.

"Y pues que *a la instrucción moral se empeña*,
no traiga para ejemplos de la vida
los que algún delirante enfermo sueña;
que ni la plebe es bien que se despida
después que te prestó grato silencio,

⁶⁴ Ibidem, 1450 b, p. 72.

⁶⁵ Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, *op. cit.*, p. 44. El subrayado es nuestro.

si no desesperada, desabrida."⁶⁶

Quizá hasta de forma excesiva, pues obsesionados por la trascendencia de su mensaje pretendieron que el espectador la comprendiera y le diera la misma importancia que ellos le daban; así, idealizaron a los receptores de sus obras pensando que la verdad de lo que se comunicaba era tan evidente que nadie podría sino secundarla. Como respuesta a esta confianza en la razón recibieron la incomprensión de un público que se sentía atacado ideológicamente al contemplar en escena reyes tiranos y cortesanos intrigantes que lo único que transmitían era una inseguridad patente en el sistema de valores en el que el pueblo se miraba como en un espejo y al que necesitaba aferrarse para encontrar justificación a los acontecimientos históricos que no decían mucho en favor del país. La avalancha de horrores en lugar de aproximar distanciaba y en vez de interesar aburría a fuerza de repetirse y de ser demasiado explícita, con lo cual no dejaba sitio a la imaginación o a la reflexión. El público miraba pero no veía, oía pero no escuchaba. El resultado fue el rechazo del modelo propuesto y, en consecuencia, del género elegido. Los trágicos debieron sucumbir a la evidencia o renegar del éxito de Lope, cuyo tino respecto a los gustos populares era innegable pese a los defectos que pudieran achacársele. El propio Cervantes en *El rufián dichoso* (¿1615?) reconoció los aciertos del Fénix, pese a que inicialmente no comulgara con su sistema.

"Los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si lo mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves

⁶⁶ Bartolomé Leonardo de Argensola, *A un caballero estudiante* (1627). Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 245. El subrayado es nuestro.

que me dieron y dejaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 y otros griegos que tú sabes.
 He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte."⁶⁷

La historia, una vez más, nos dará la clave del problema. El Renacimiento concebía el arte, y en concreto la literatura, amén de como entretenimiento y deleite, como medio docente. Y el más eficaz de todos era, sin duda, el teatro, pues gozaba de la mayor audiencia.

"Con estos casos dolorosos, vuestra vida mortal, [h]umana, os represento; assí os doi verdadera i clara muestra del [h]umano contento y descontento; pues la prudencia ilustre que os adiestra, demás del gusto i entretenimiento, procure en cada cual sacar dotrina con que despierte en sí virtud divina."⁶⁸

⁶⁷ Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 169. Y más adelante (p. 169) dice:

"Ya la comedia es un mapa
 donde no un dedo distante
 verás a Londres y a Roma,
 a Valladolid y a Gante.
 Muy poco importa al oyente
 que yo en un punto me pase
 desde Alemania a Guinea
 sin del teatro mudarme;
 el pensamiento es ligero:
 bien pueden acompañarme
 con él doquiera que fuere,
 sin perderme ni cansarme."

⁶⁸ Cristóbal de Virués, *Atila furioso*. Epílogo pronunciado por la "Tragedia". *Poetas dramáticos valencianos. Observaciones preliminares de Eduardo Juliá Martínez*, Madrid, Real Academia Española, 1929, vol. I, p. 117.

De esta preocupación pedagógica participa el género escogido por los intelectuales para expresar sus ideas y nacionalizar el teatro; no olvidemos que su pretensión no es imitar la tragedia clásica sino crear una "tragedia española" adaptada a la problemática del momento. De modo que el modelo trágico renacentista, tamizado por la dramaturgia de Séneca, realizará algunos cambios respecto a la doctrina aristotélica y uno de ellos será la primacía concedida al espectáculo sobre la fábula, que procede de otro cambio más profundo: el operado sobre el concepto de "catarsis". Si la literatura tiene una responsabilidad, la de corregir el comportamiento individual y social, la catarsis aristotélica, que mediante piedad y temor realizaba la purgación de tales emociones pero no implicaba ningún matiz moral, será modificada por los renacentistas. Giraldi Cintio, Scalígero, Pinciano... descubren que puede ser aprovechada para enseñar a rechazar el mal y seguir el bien. Platón influye en esta orientación moral: la catarsis, concepto religioso y moral, suprime lo malo y deja lo bueno. La catarsis aristotélica será sustituida por una catarsis moralizante que buscará conseguir la adhesión del espectador mediante la complicación de la intriga y la exacerbación de la tensión trágica con los finales horribles cuajados de calamidad, muerte y sangre. La tragedia pretende servir de ejemplo y de escarmiento y los trágicos filipinos dotarán a sus obras de una lectura didáctica, moral y política. Didáctica por la calidad de ejemplares que tienen conflictos y personajes, que muestran, al estilo de *La Celestina*, lo que no se debe hacer;

..y puesto que en el mundo ande acosada
la virtud por el vicio, su enemigo,
de la suerte que todos entendemos,
yo creo que el más alto y cierto amparo
que en todo el suelo tiene, está sin duda
aquí donde hoy se guarda la tragedia
de la cruel Casandra, ya famosa,
la cual también cortada a la medida
de ejemplos de virtud, aunque mostrados

tal vez por su contrario el vicio, (...)"⁶⁹

moral —tal y como decía Argensola— porque buscan con ello influir y concienciar al espectador; política porque, siquiera guardando una prudente distancia, la corrupción de la corte que pintan intenta ser una alegoría de la vida española y una advertencia acerca de los peligros de los tiempos que corren.

"Aunque sacadas con cuidado sean
las cosas que [h]oi os [h]e representado
de las que passan entre los que emplean
en palacio su tiempo i su cuidado,
sepan los que de verme se recrean
que es como de lo bivo a lo pintado,
i assí por lo que pinto aquí, lo bivo
se entienda ser en término eccessivo."⁷⁰

Así pues, de los dos modelos de tragedia identificados por el Pinciano, tragedia patética y tragedia morata, dado que la patética responde a la catarsis aristotélica y lleva asociado un placer de orden estético, mientras que la morata produce una catarsis moralizadora y satisface la sensibilidad ética, el teatro renacentista se asimilaría a la segunda, como dice A. Hermenegildo.⁷¹ Ahora bien, en cuanto a finalidad, añadiríamos nosotros, ya que para conseguir dicha catarsis utilizan los medios de la primera, es decir, el lance patético, pues dice Pinciano que "patética es aquella que está llena de miedos y miseria"⁷² y la considera incluso mejor que la morata porque produce mayor compasión.⁷³ Pero la *Philosophia Antigua Poética* aparece en 1596,

⁶⁹ Cristóbal de Virués, Prólogo a la *Tragedia de la cruel Casandra* (Madrid, 1609). Ibidem, p. 91.

⁷⁰ Cristóbal de Virués, *La cruel Casandra*. Ibidem, p. 91.

⁷¹ Cf. "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *op. cit.*, p. 92.

⁷² Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 82.

⁷³ "Será mejor la tragedia que, siendo compuesta de agniciones y peripecias, fuere patética, porque el deleite

cuando ya se han escrito todas las obras que integran la nómina de las "tragedias de horror", de manera que, como pasó con el tratado de Aristóteles y como sucederá en el XVII, es la práctica quien condiciona la teoría y no al revés. No obstante, si tuviéramos que ajustar las tragedias del XVII a la clasificación del Pinciano, diríamos probablemente lo contrario, que son patéticas por el tipo de catarsis pero moratas por los procedimientos empleados para realizarla.

La tragedia del XVI se convirtió en "tragedia de horror" con la intención de habituar a las pasiones de miedo y lástima y sensibilizar al público para que pudiera reaccionar frente a acontecimientos similares en la vida cotidiana. Era como una especie de medicación para el uso de la vida diaria, según dijo González de Salas⁷⁴ (además, la catarsis llevaba implícito en su significado una acepción médica) y los trágicos filipinos la concibieron conectada a la realidad contemporánea, como "una espectacular puesta en guardia del público contra ciertas maneras de la vida cortesana",⁷⁵ pero fracasaron por falta de público cómplice y solidario. La experiencia teatral de Virués pueda resumir, acaso, el fiasco de los esfuerzos de este grupo de intelectuales por contactar con su público:

"Virués inundó la escena de sangre con el firme propósito de forzar la misericordia y, por tanto, la complicidad ideológica del público. El abuso de tales medios parece indicar que ese contacto se estableció mal, que la complicidad ideológica no se realizó y que, en consecuencia, nuestro autor dio golpes de sensacionalismo en el vacío que compartía (permítasenos la expresión) con

viene a la tragedia de la compasión del oyente, y no le podrá tener si el agente no parece estar muy apasionado;"

Ibidem, p. 82.

⁷⁴ Iusepe Antonio González de Salas, *Nueva Idea de la Tragedia Antigua o Ilustración última al libro singular de la Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, I, p. 28. Citado por Alfredo Hermenegildo, "Cristóbal de Virués...", *op. cit.*, p. 93.

⁷⁵ A. Hermenegildo, "Cristóbal de Virués...", *op. cit.*, p. 93.

el espectador. A menos reacción del público, más sangre y muertes, menos reacción del público, menos temor provocado en el espectador. Este fue el callejón sin salida del teatro de Virués."⁷⁶

El horror, entonces, no es gratuito. Los autores persiguen enseñar, dar ejemplo y moralizar, pero podríamos distinguir tres caminos según la intensidad de la moralización: la ejemplaridad, mediante la cual el dramaturgo expone casos sobre temas concretos con objeto de perfeccionar la vida del público, de manera que presenta monstruos de maldad para que el espectador, en una situación semejante, reaccione de forma contraria a éstos; el didactismo, que pretende enseñar, aclarar y solucionar cualquier asunto; la purificación, destinada a elevar la vida del hombre invitándole a practicar la virtud. Tales intenciones quedan patentes en prólogos y epílogos:

"y todo para ejemplo con que el alma
se despierte el sueño torpe i vano
en que la tienen los sentidos flacos,
i mire i siga la virtud divina;

(...)

i desto al fin i lo demás se advierta
con su alto ingenio cada cual, y admita
lo que más la virtud en sí despierte,
que es el fin justo a que aspirar se deve."⁷⁷

"Yo soy la que levanto los ingenios
En medio las miserias de este siglo,
Porque la de virtud difícil cumbre
Pueda ser de los hombres alcanzada,
De los cuales vulgar y comunmente
Ilustre Fama recibí por nombre.

(...)

En lugar de las burlas, os contaba
Miserables tragedias y sucesos,
Desengaños de vicios, cosa fuerte
Y dura de tragar á quien los sigue:
Vosotros, por no ser amigos de esto,

⁷⁶ Ibidem, p. 105.

⁷⁷ Cristóbal de Virués, Prólogo a *La gran Semíramis. Poetas dramáticos valencianos...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

Venís á ver los trágicos lamentos,
 Y la fragilidad de vuestra vida:
 Evidente señal de que sois tales,
 Que discernís lo malo de lo bueno,
 Para lo cual ternéis materia luego,
 Si proseguís á oirme con sosiego."⁷⁸

"De valor, de bondad, de cortesía,
 de engaño, de maldad i de malicia,
 de discreción, de amor, de valentía,
 de pasión, de rencor i de cudicia,
 de vicio, de crueldad, de tiranía,
 de gobierno, de paz i de milicia,
 ilustre exemplo doi al alma ilustre
 con que su lustre como deve ilustre."⁷⁹

Precisamente, esa poética de lo explícito, ese empeño, en su afán moralizante llevado hasta el límite de mostrar absolutamente todo al espectador no dejando resquicios a su imaginación fue, en nuestra opinión, uno de los inconvenientes para lograr el éxito de la tragedia renacentista. Es decir, las obras nos dejan ver la motivación del conflicto, el desarrollo del mismo y su conclusión. Pocas preguntas quedan flotando en el aire —¿Qué sucederá en el reinado de Ninias, que acaba de asesinar a su madre y, como ella tras asesinar a Nino, miente a la corte sobre lo ocurrido? Probablemente lo mismo que en el de Semíramis y, como ésta y Nino, Ninias muera de forma violenta a manos, quizá, de algún ser querido—, pocos destinos parecen inciertos, pues los epílogos, en ocasiones, resumen la fortuna que han seguido los distintos personajes, como en la *Alejandra* de Bartolomé Leonardo de Argensola o explican abiertamente la meta ejemplar que perseguía la tragedia, además de intentar justificar los excesos de horror a los que se había recurrido. Y si el epílogo es un elemento externo no lo es la

⁷⁸ Lupercio Leonardo de Argensola, Prólogo a su tragedia *Isabela*. *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Imprenta y Fundación de Trilo, 1889, vol. I, pp. 47-49.

⁷⁹ Cristóbal de Virués, Epílogo, pronunciado por la "Tragedia", de *La gran Semíramis*, op. cit., p. 57.

postragedia, plenamente integrada en la acción y con una misión similar: tras la muerte violenta de los protagonistas algunos personajes secundarios destacan las consecuencias funestas de los vicios que acaban de presenciarse, en un intento de provocar la catarsis obligando al espectador a escuchar comentarios sobre la maldad humana encarnada en los personajes fallecidos; también puede presentar el restablecimiento del orden, alterado por la perversión de los protagonistas y entonces se insiste en los efectos fatales de la pérdida del mismo.

Aplicando inexorablemente el principio de la "justicia poética", los malvados reciben un castigo tan implacable y horrible como su propia comisión en la acción. Y el espectador, acostumbrado a desenlaces de este tipo, no puede experimentar sorpresa y, en consecuencia, compasión o temor ante una sucesión de muertes demasiado previsible. A ello se añade lo insistente del mensaje moral, planteado y recordado en prólogos y epílogos. El público sabe que, por muy grande que sea Semíramis, por muy cruel que sea Casandra, por muy ingeniosa que sea Flaminia o por furioso que esté Atila, todos ellos perecerán como justa punición por las faltas cometidas. Y sabido esto, igual da que la muerte, siempre violenta, se produzca en escena o "dentro", que sea en cadena o aislada, que la narren, se presienta por amenazas o se visualice. Ello no significa que el escritor no se sirva, en ocasiones, de la suspensión momentánea de la acción o retrase la solución de la misma mediante la intervención de algún personaje accidental como recurso dramático para mantener el interés del espectador en lo que está ocurriendo.

No es que la tragedia del XVII escape a las convenciones impuestas por el género y que el espectador las desconozca. En muchas ocasiones posee, como la renacentista, un trasfondo mítico que acerca el asunto al conocimiento del receptor. Pero la diferencia estriba en el modo de entender la realización dramática de la tragedia y en la forma como se contempla a sí mismo el personaje, cómo vive éste la tragedia, construida, tanto en el XVI como en el XVII, sobre pasiones.

Si la tragedia renacentista utiliza como plataforma ideológica el lance patético, la tragedia del XVII potencia los recursos textuales, tales como el soliloquio, el aparte, el equívoco, la casualidad... y favorece lo implícito para conseguir un suspense basado no en qué sucederá, desde luego, sino en cómo sucederá lo que se espera sea comedia o tragedia. Esto no significa que la herencia senequista se extinga con la tragedia del XVI. Que Calderón prescriba mostrar el cadáver de D^a. Mencía (*El médico de su honra*) tras la injusta sangría decretada por un marido que ha llegado al asesinato para salvaguardar su honra, o Lope de Federico y Casandra (*El castigo sin venganza*) probablemente no provocaba menor impresión que los cuerpos sin vida de los protagonistas renacentistas, solo que Calderón o Lope muestran el hecho consumado, lo cual es más impactante que si lo contempláramos en escena, al sentir que nada puede hacerse par evitrlo. Así explica Karl Vossler la influencia senequista en el teatro español del XVI:

"La tragedia estoica de Séneca ya no es imitada aquí, como en el Renacimiento europeo, solamente en tanto que estructura dramática, sino que es renovada y actualizada como un credo, llega a ser imperialismo espiritual y religión nacional común. Los autores dramáticos españoles, hacia el final del siglo XVI reconocieron en Séneca su compatriota de cuerpo y de alma. Entre algunos, como Cervantes, directamente influenciados por la escuela italiana, encontramos aquí y allá vestigios de la imitación exterior de algunas recetas de oficio características de Séneca, pero su espíritu es rápidamente asimilado e incorporado al catolicismo español con tal naturalidad que casi no queda la menor traza de imitación. Lo que llega a ser habitual ya no se imita."⁸⁰

⁸⁰ *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, p. 239. Citado por Raymond R. MacCurdy, "La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran", en Jean Jacquot ed., pp. 75-76. Traducimos del francés.

CONCLUSIONES

En conclusión: el público del XVII participa más activamente de la tragedia pese a ser menor el espectáculo porque el autor, más preocupado por la fábula que por el lance, le permite gozar del beneficio de la duda respecto a lo que sucederá en escena, independientemente de que el final —por las convenciones genéricas o por la popularidad cultural del personaje— sea conocido de antemano o, al menos, esperable. En cambio, si *El médico de su honra* hubiera sido escrita a finales del XVI, seguramente en la escena final en lugar de plantearse el futuro matrimonio entre el esposo —ahora viudo— agraviado, D. Gutierre, y su antigua novia, D^a. Leonor, se hubiera castigado ejemplarmente a todos los que contribuyeron a la desgracia. No siempre encontramos en el Renacimiento los terribles "finales abiertos" —como el citado— de muchas tragedias barrocas, donde el horror no termina con el desenlace sino que queda flotando, a modo de tremendo presagio, la posibilidad de que se reproduzca y continúe en un futuro próximo. Pensemos en *Los cabellos de Absalón*, donde tras la triste suerte corrida por los hijos de David se abre la incógnita acerca de la que sufrirá el reino con Salomón, que hereda finalmente el cetro. O en *La hija del aire*, cuando muerto en combate el que creen su rey Ninias los cortesanos deciden ir a buscar a Semíramis como única esperanza de salvación para el reino y sólo el espectador sabe que en su lugar encontrarán al débil Ninias, suplantado, movida por su afán de gobernar, durante todo ese tiempo por su madre. O en *La vida es sueño*, en la que ante Segismundo, príncipe perfecto por haber antepuesto el deber social a las preferencias individuales, se abre un mundo de insatisfacciones a causa de, tomando la opción contraria a Semíramis, haber renunciado a sus pasiones. O en las propias comedias, donde a veces el "final feliz" consiste en un matrimonio pactado (*La dama duende*) y aceptado por la sociedad, cuyas promesas de felicidad tal vez se desvanezcan como el humo —tal y como vemos en las tragedias de honra— en cuanto algún obstáculo se interponga

al, desde ese momento, valor supremo: el honor. O, incluso, ni siquiera existirán y el matrimonio equivaldrá, paradójicamente, como para Segismundo, a la renuncia del deseo (*No hay cosa como callar*). Al teatro renacentista, en cambio, no le interesa que nada quede a merced del capricho del azar. No debe haber cabos sueltos. Si de dar ejemplo se trata y, en consecuencia, de moralizar empleando a tal efecto toda clase de procedimientos impactantes y horrendos, el ejemplo ha de estar lo más claro posible, tanto a través de las palabras como de las acciones.

Junto a éstos, hay otros elementos que no perdurarán en la tragedia del siglo XVII, tales como la gran cantidad de introitos, argumentos, loas y prólogos donde se teoriza sobre la tragedia, pues ya no es necesaria esa justificación, la teoría se ha asimilado a la práctica. Tampoco se conserva el epílogo o ultílogo, que destacaba el carácter merecido de la muerte de los personajes o resumía su trayectoria dramática; en el Barroco en cambio habrá un componente de expectativa para el público mediante los "finales abiertos". Se pierde también la extraordinaria pretenciosidad retórica de la tragedia del XVI en favor del dinamismo de la acción en la del XVII y se suprimen los personajes alegóricos (Fama, Tragedia...), las apariciones que implicaba el final moralizante que ahora no se induce sino que se deduce. El montaje de la acción cobra importancia: interesa más cómo va a suceder la historia que la historia misma, que ya debía conocerse.

Esto no significa, sin embargo, que no haya elementos comunes. Pertenecientes ambos modelos a la tradición trágica y siendo uno anterior al otro, es evidente que las leyes de la herencia no pueden dejar de actuar. Así, si perviven recursos espectaculares de raigambre senequista, también otros, de indudable potencial dramático, serán rescatados y explotados en el XVII, tales como la relación de causa a efecto establecida entre la enunciación y el fatídico cumplimiento de las amenazas pronunciadas en escena, que adquieren un valor performativo no ignorado por el espectador pero sí por el personaje. O el amor como posible materia trágica, cuando hasta entonces el único tema era la historia. O el uso del monólogo como reflexión sobre la acción al estilo

de *Los amantes* de Artieda. O el horror, que late lo mismo en la corte de Felipe II que en la de Felipe IV y, por extensión, en la sociedad española que gobiernan, a pesar de que la relación entre el poder y el tablado cambie y del intelectual marginado se pase al intelectual integrado que hace un teatro populista. Y es que Lope no se equivocaba. Los tiempos, las costumbres, los medios culturales cambian. El teatro cambia; en concepción y en forma, aunque el trasfondo no sea tan diferente: los horrores de una época contradictoria acostumbrada a la violencia cotidiana expresada con mayor o menor truculencia, de manera más o menos subliminar pero existente, a pesar suyo y nuestro, en las simas de la conciencia.⁸¹

Por lo tanto, no está tan alejada la tragedia de horror de la del siglo XVII que podamos reducirla a un mero intento breve y fracasado que no encontró continuadores. Si el modelo trágico renacentista no supo o no pudo conectar con el público, necesariamente debía ser superado para que el teatro pudiera seguir adelante en su natural evolución hacia otras formas con mejor fortuna. A diferencia de lo sucedido en Italia, donde una vez convertidas en constantes las improvisaciones de la *Commedia dell'Arte* perdieron interés pero no fueron sustituidas por propuestas nuevas, España, influida inicialmente por la labor escénica y escenográfica de los italianos que llegan a nuestro país, en vez de imitarla servilmente, fue capaz de asimilarla y crear un modelo de teatro propio y de éxito. Y para ello debió asimilar y superar también las tradiciones previas, tales como la renacentista, que ocupa, por otra parte, un período de transición, con las dificultades que esto entraña. No es un intento estéril; posee el valor de haber anticipado algunos elementos del posterior "teatro nacional" y haber contribuido a su nacimiento y desarrollo, sea por recuperación o por contraste y rechazo de los mismos, y de haberse anticipado a Lope en ese cuestionamiento de los preceptos clásicos en aras de la renovación saludable y necesaria del arte.

⁸¹ Sobre el horror en el teatro áureo puede consultarse el artículo de Bruce Wardropper "El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro", *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-235.

"Seríamos injustos y cometeríamos un grave error de crítica si negáramos mérito alguno a la obra de nuestros trágicos del siglo XVI. (...) Contra lo que pudiéramos llamar anarquía en la construcción de la pieza teatral, aportaron nuestros trágicos una mayor disciplina en la construcción dramática, enriquecieron y ennoblecieron el lenguaje, ampliaron, con nuevos temas, la escena española, facilitaron el camino al teatro nacional que triunfó con Lope de Vega al negarse a respetar los sacrosantos preceptos codificados y elevados a norma por los neo-aristotelistas italianos, utilizaron la historia como fuente y fundamento de sus tragedias, abriendo en esto también el camino a la generación que creó el drama nacional, consiguiendo una indudable elevación del estilo... Pero lo que considero su principal mérito es el haberse atrevido a usar nuevas formas dramáticas que vinieron a enriquecer nuestro teatro. Me parece asimismo admirable y digno de todo elogio esa "conciencia de misión" y esa vocación de nobleza artística que a todos estos trágicos les animaba."⁸²

Alfredo Hermenegildo apunta que, a pesar de sus defectos, que podrían englobarse en uno solo, la equivocada concepción de la tragedia, son obras que merecen un recuerdo especial pero sin llegar a las exageraciones de los críticos del siglo XVIII, que las consideraban "las más antiguas, las más famosas, y las más selectas que hasta ahora sabemos existan en castellano".⁸³

"nuestros trágicos tuvieron el gran mérito de aportar mayor disciplina en la construcción dramática, de enriquecer y ennoblecer el lenguaje teatral, de ampliar con nuevos temas la escena española y de utilizar la historia (o sus sucedáneos) como fuente y fundamento de sus tragedias."⁸⁴

⁸² F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 113.

⁸³ *Parnaso Español*, t. VI, p. VI. Citado por A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, *op. cit.*, p. 162.

⁸⁴ Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, *op. cit.*, p. 162.

Por eso, hay que ampliar nuestras miras, abrir el objetivo, retroceder y contemplar la tragedia renacentista española en el marco de una panorámica más amplia. No sólo como un género frustrado o fracasado —de las dos maneras se la ha llamado— sino como un paso previo y precursor al nacimiento, no de un género nuevo sino de una forma nueva y global de entender y hacer teatro, donde confluirán los distintos cauces dramáticos: la "Comedia Nueva" (no olvidemos que ir a la comedia era ir al teatro, de manera que el término poseía una acepción totalizadora por encima de los géneros teatrales particulares).

"Podríamos llegar a la conclusión de que el teatro trágico del Renacimiento es la obra anticonformista de varios grupos intelectuales, a veces muy conectados unos con otros, movidos por un mismo deseo de modificar las normas que regían el equilibrio social. Con lo que la historia de nuestra tragedia se emparenta extrañamente con la "comedia" preloquista y el teatro español del XVI puede empezar a considerarse como un bloque producido por la sedimentación de distintas corrientes que arrastraban iguales o semejantes inquietudes."⁸⁵

Más que de "liquidación" habría que hablar de "superación", como dice Canavaggio y concederle a la tragedia renacentista el justo valor que posee como exponente de un género cultivado conscientemente y con motivaciones y propósitos concretos: pedagógicos, lingüísticos, didácticos o moralizadores que servirá además de punto de enlace con la posterior Comedia Nueva. La tragedia es un producto volitivo en todos los ámbitos en que se cultiva pese a la diversidad de enfoques y resultados. En el XVI se experimenta con la tragedia, en efecto, pero no podemos compartir la opinión de Frolidi de que sólo haya "experimentaciones", lo cual equivale a negar el género como tal. Si la definición de "tragedia" que llega al XVI procede, no de la tradición clásica sino de la medieval y se trata de un concepto retórico sin valor teatral, mayor mérito tiene el que se intente trasladarlo al escenario, pues tanto las

⁸⁵ Ibidem, p. 402.

tragedias en universidades y colegios como las de finales de siglo se escribían para ser representadas e incluso Fernán Pérez de Oliva, fiel a la tendencia más clasicista, se preocupa por adaptar sus traducciones a su época. También es cierto que la denominación "tragedia" aparece en ocasiones unida a otras de distinta índole como "farsa", por ejemplo, pero ello no es exclusivo de principios del XVI —cosa por otra parte lógica en un siglo en que los géneros que han sobrevivido a la confusión medieval, los importados y los de nueva creación no están aún, en ningún dominio literario, suficientemente delimitados— sino que en el XVII observaremos similares oscilaciones terminológicas que han impedido distinguir con claridad tragedia, comedia y tragicomedia. Compartimos por el contrario la opinión de A. Hermenegildo respecto a la existencia de una voluntad de hacer tragedia —muestra de ello son tanto los títulos, prólogos y epílogos como los textos— y distintas canalizaciones de la misma que desembocan en modelos trágicos diferentes. La creación del género se articula en torno a la dialéctica "tragedia clásica / tragedia" y dará como resultado la creación de la "tragedia española" que, tomando como punto de partida a los clásicos —bien conocidos directamente o bien a través de traducciones— los rechazará, adaptará o intentará superarlos en aras de la libertad y perfección artística y de la mutabilidad de los tiempos —y esto mismo hará posteriormente el teatro del XVII respecto al del XVI—. Se recurre al modelo dramático más cercano, Séneca, que influirá también en el teatro francés e italiano y configura un tipo de tragedia fundamentada más en el espectáculo y el lance patético que en la acción o la fábula, pero cederá terreno ante la recuperación de la doctrina aristotélica en el siglo siguiente. Como precedentes de Lope, los trágicos filipinos son conscientes de esa "desobediencia" a las reglas y tratan de justificarla mediante el conocido argumento de que los tiempos cambian y con ellos las costumbres y las expresiones culturales. Comparten con el Fénix esa voluntad de crear una "tragedia española" que Lope, recogiendo el testigo renacentista, expresaría claramente en la dedicatoria de *El castigo sin venganza*, "tragedia al estilo español". El intento duró apenas una década, es

cierto, pero no olvidemos que Lope estuvo en Valencia y allí observa y aprende, y algunos de los integrantes de la nómina de los voluntariosos escritores de "tragedia de horror" nacen en aquella ciudad en donde Lope tuvo una experiencia decisiva para su formación teatral; perfeccione o cree — también hay polémica al respecto—, no parte de la nada. Por eso tiene razón Froldi al afirmar que de la tragedia renacentista brotaron los gérmenes que fructificarían en el género triunfante, la comedia, o Canavaggio cuando le reconoce a esta tragedia el mérito de haber preparado, tal vez sin saberlo, el advenimiento de la comedia nueva. Se trata de tragedias-puente⁸⁶ que desempeñan la difícil labor de enlace entre la tradición naharresca y la comedia nueva y quizá la paradoja que ha dado lugar a la negación de su existencia estribe en que ese tránsito hacia la comedia se realice, precisamente, a través de la tragedia que era, tengámoslo en cuenta, el género de mayor tradición y prestigio: "de entre todas las tradiciones teatrales, la de la tragedia (y el teatro culto, por extensión) era la que presentaba una mayor coherencia lógica y estructural, por lo que se convertía en "materia prima" de cualquier fórmula teatral que surgiera (como la de Tárrega). (...) esta adopción se hacía no tanto con una voluntad conservadora sino con la de superarla y dar lugar a una estructura nueva: la de la comedia propiamente dicha."⁸⁷ La estructura trágica, por tanto, desempeñó un papel importante en la formación de la comedia.

⁸⁶ Tal y como afirma Josep Lluís Sirera en "Los trágicos valencianos", *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Universidad de Valencia, 1981, pp. 86-87:

"nos encontramos ante tragedias-puente, que marcan la disolución del género, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, forzando hasta el límite su capacidad expresiva y abandonándolo a causa de sus mismos puntos débiles, fruto de lo inadecuado de los recursos empleados y no de la ligereza del autor o de su superficialidad ideológica: si hay algo de lo que no podemos acusar a Rey de Artieda o Virués es de haber trabajado poco sus obras."

⁸⁷ Josep Lluís Sirera, *op. cit.*, pp. 88-89.

"Así pues, las tragedias al estilo español que debemos al genio de Lope, tragedias intencionadamente definidas con arreglo a criterios accidentales, no se limitan a ratificar la frustración y superación de un género que los dramaturgos filipinos no supieron hacer triunfar. Confirman, dentro del ámbito que se les concede, la vitalidad y plasticidad de la comedia áurea, género polifónico en el que suman su voz al coro. Por fin, ilustran la permanente capacidad que tiene la categoría de lo trágico para amoldarse a esquemas sucesivos, sin tener que someterse a los cánones de un género normativo. Prueba de ello será, en breve fecha, la llamada tragedia calderoniana: tragedia controvertida en su definición y delimitación, pero reconocida hoy en día por todos los calderonistas, no tanto como plasmación "barroca" del género tragedia, sino como múltiple sistematización de lo esencial trágico."⁸⁸

De la misma opinión es Francisco Ruiz Ramón, que reconoce entre los méritos de los trágicos filipinos el haber dignificado la escena española haciendo un teatro de calidad que, si bien no supo acertar respecto a los gustos del público, sí lo hizo respecto al camino a seguir en la inevitable evolución dramática:

"Lo que se venía incoando durante el período de transición en que este grupo de dramaturgos escribe su obra, ha triunfado plenamente. Ellos mismos, al romper con los clásicos, al buscar sus temas en la historia, al poner en circulación un lenguaje dramático más rico que el de las farsas y comedias, al dotar de mayor complejidad a la intriga, han favorecido la eclosión del nuevo teatro. Históricamente han cumplido una misión, nada despreciable, en la evolución de nuestro teatro. Han poblado los tablados de pasiones humanas —no importa si desmesuradas—, han aportado figuras heroicas —no importa si monstruosas—, han elevado la dignidad del arte dramático y, finalmente, han sabido independizarse del teatro culto y del teatro eclesiástico. El teatro ya no es un ejercicio retórico, ni un servicio seudorreligioso ni un botín de faranduleros. El teatro tiene en sí mismo su fin. Ha

⁸⁸ Jean Canavaggio, *op. cit.*, p. 195.

adquirido su mayoría de edad y, con ella, su libertad artística."⁸⁹

Quizá una de las claves del problema sea la miopía a la hora de observar, encuadrar y estudiar la tragedia. Si se la opone a la Comedia Nueva tiene todas las de perder. Pero, ¿Y si consideramos la "Comedia Nueva" como un todo dramático global al que pertenecen los distintos géneros teatrales del siglo XVII, esto es: "tragedia", "comedia" y —¿por qué no?— "tragicomedia"? De manera que lo que habría que confrontar sería "tragedia" a "comedia" y/o a "tragicomedia", no "tragedia" y "comedia nueva", lo cual es desorbitado, pues una parte no puede competir con el todo en el que se incluye. Y como marco mayor todavía estaría el "Drama", entendido en su sentido etimológico como "acción representada". Se trata, en definitiva, de una aspiración a la simplificación terminológica, intentando evitar denominaciones como "drama serio", "drama de honor", "drama trágico"... que nada aclaran y a ninguna parte conducen. Y sin embargo han proliferado en un intento de rehuir la que más complicaciones suscita al aplicarla a obras del período áureo: "tragedia". ¿Por qué ese horror al nombre? Porque el nombre es lo que identifica, distingue y da identidad a un ente, sea humano o no. Renunciar al nombre es renunciar a existir para los demás e, incluso, para uno mismo. Por eso una de las razones para negar la tragedia del XVII ha sido el que los propios dramaturgos no llamen a sus obras "tragedias" y prefieran emplear el título genérico de "comedia".⁹⁰ Quedarse en este hecho es tanto como flotar en la superficie sin atreverse a explorar el fondo, por eso nuestra intención no es simplemente discutir los argumentos esgrimidos en contra del género, pues todos ellos tienen su parte de razón, y afirmar, por contraste, que existe una tragedia española tanto en el XVI como en el XVII, sino intentar desvelar si, tanto a través de la teoría como de la práctica

⁸⁹ F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁹⁰ También se ha negado la tragedia del XVI pese al rótulo explícito de "tragedia" que llevan muchas obras.

dramática es posible trazar no una preceptiva sino una POETICA de la TRAGEDIA ESPAÑOLA del SIGLO DE ORO.

PRECEPTIVA DRAMATICA

PRECEPTIVA DRAMÁTICA

La tragedia de los Siglos de Oro es un compuesto de teoría y práctica; ambas facetas van indisolublemente ligadas formando un complicado entramado de dependencias mutuas y choques continuos. Mientras la teoría dramática se esfuerza en recomendar modelos y formas de escritura invocando en calidad de autoridad el prestigio de los antiguos, la práctica escénica descubre paulatinamente que, en definitiva, quien juzga lo representado es aquel que lo recibe, y es necesario tener en cuenta su gusto si lo que se pretende, con o sin la alabanza de los doctos, es el éxito. Y ello lo advierten —aunque no todos lo asuman— tanto los autores que aceptan el pacto como los que se niegan a doblegarse al imperativo del vulgo. El germen de la modernidad como criterio artístico por encima de los preceptos se encuentra ya en los trágicos del siglo XVI, que vislumbran la obligación de adaptarse a los tiempos para conseguir interesar a un auditorio al que, sea mayor o menor su cultura, nada le dicen los mitos clásicos tal cual son. Pero se quedaron en el umbral por intentar que fuera el espectador el que se acercara a la obra y no a la inversa. La superación de la frontera, la culminación de ese tácito entendimiento entre productores y receptores llegará con la propuesta de Lope de Vega y culminará a lo largo del siglo XVII. Y con la "Comedia Nueva" llegará también el escándalo. La práctica se ha sublevado definitivamente a la teoría; ni los clásicos, ni los italianos, ni los clasicistas españoles son capaces de someter a un teatro que considera a la

Antigüedad antigua y que, tras un período de tanteos, de penumbra, ha encontrado una expresión propia y coherente. La preceptiva española no puede sino seguir a una dramaturgia que ha tomado la delantera y cada vez se afianza más en una fórmula que, pese a lo que pudiera esperarse a juzgar por su rebeldía, aúna calidad a éxito desde un enfoque populista que satisface las condiciones del sistema ideológico gubernamental. La disyuntiva es inevitable: o se rechaza este modelo dramático por no ajustarse a las sabias voces que marcaron pautas clásicas y clasicistas, o se le acepta y se intenta justificarlo desde criterios teóricos que puedan coordinarse con los prácticos. Este será el dilema de la preceptiva española áurea.

Así pues, si teoría y práctica se relacionan constantemente, debemos estudiar ambas si queremos realizar un análisis serio y completo de la tragedia española. Desde una visión contemporánea, esto es, desde los propios textos teóricos que de algún modo intentan explicar cómo es o debe ser la tragedia de los siglos XVI y XVII, intentaremos deducir la específica configuración de la misma, que completará una aproximación posterior a las obras dramáticas concretas.

Partir de lo español supondría un considerable ahorro de tiempo y esfuerzo. Sería también ignorar que nuestros tratados no surgen de la nada y que el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles genera un debate teórico que despierta más temprano en Italia que en España. Sería pasar por alto el detalle de que, a menudo, debido a las dificultades de transmisión de los textos, los clásicos no se leían en su lengua natural sino a través de traducciones. Sería obviar, por tanto, que la preceptiva española remite, explícita o implícitamente, a la clásica y a la latina. Por ello, comenzaremos exponiendo las ideas acerca de la tragedia que recogen los escritores consagrados como autoridades para después hacer lo propio con las secuelas italianas y españolas que originaron.

CAPITULO III

**LA PRECEPTIVA CLASICA:
PLATON, ARISTOTELES, HORACIO.**

CAPITULO III

LA PRECEPTIVA CLASICA: PLATON. ARISTOTELES. HORACIO.

1. PLATON: *REPUBLICA*, *LEYES*, *DIALOGOS*.

Preocupado más por cuestiones filosóficas y políticas que propiamente literarias, Platón no puede evitar, sin embargo, salpicar sus escritos de consideraciones sobre la poesía y los poetas, sobre la imitación y el arte y, atendiendo a las previsibles consecuencias de su cultivo, dictaminar la conveniencia o no de que tal género de discurso sea admitido en la ciudad ideal que construye en la *República*.

Como los mecenas renacentistas y barrocos, Platón suponía al arte el poder de influir en las conciencias, favorecido por sus dotes para deleitar, que podían enturbiar las imprescindibles de instruir. Y como a los niños lo primero que se les enseñaba eran fábulas, debía vigilarse a los inventores de éstas y decidir cuáles podían contarse y desechar las demás. Las fábulas deben estar compuestas hermosamente, ordenadas para la virtud, infundir el amor a la verdad y a la templanza (*sophrosyne*) y enseñar a estimar la justicia. Hay que establecer un modelo adecuado para componer fábulas, pues las actuales son perniciosas, ya que no ofrecen una imagen correcta de Dios: las tragedias, por ejemplo, lo presentan como causante de las desgracias de Niobe, de los Pelópidas o de Troya y no debe permitirse decir a ningún poeta

que aquellos a los que Dios castiga son desgraciados, sino que el castigo es un bien para los malos, que lo necesitan y por eso son dignos de compasión.

"Y cuando alguno diga delante de nosotros que Dios, que es bueno, ha causado mal a alguno, nos opondremos con todas nuestras fuerzas, si queremos que nuestra república esté bien gobernada; y no permitiremos ni a los viejos ni a los jóvenes decir ni escuchar semejantes discursos, estén en verso o en prosa, porque son injuriosos a Dios, perjudiciales al Estado y se destruyen por sí mismos."¹

Así pues, la primera ley del Estado será obligar a todo ciudadano a reconocer, cuando hable o escriba, que Dios no es el autor de todas las cosas sino sólo de las buenas y que es inmutable y perfecto. Según esto, las tragedias son peligrosas porque presentan a Dios como responsable de nuestras acciones y, en consecuencia, de nuestros yerros, lo cual no es cierto a juicio de Platón, que defiende así el error voluntario, consciente —como el de la tragedia áurea española—, en contra del error por ignorancia que presuntamente predica Aristóteles.

Tampoco debe presentarse a los dioses cometiendo malas acciones, porque entonces el hombre se creerá con los mismos derechos. Asimismo, las fábulas provocan emociones, y las lágrimas son señal de afectos femeniles y la risa excesiva es impropia de hombres grandes y de dioses.

Toda ficción o poesía contempla tres clases de narraciones: la imitativa, que corresponde a la tragedia y a la comedia; la que recita el poeta, o sea, el ditirambo, y la que mezcla una y otra, la cual hallamos en la epopeya. Debe prescribirse por tanto qué se podrá imitar y cómo, pues una misma persona no puede imitar cosas diferentes, tales como la comedia y la tragedia:

"Luego, si uno de estos hombres, hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para obligarnos a admirar su arte y sus

¹ Platón, *La República o el Estado*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, Libro II, p. 108.

obras, nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir personas semejantes. Le despediríamos después de haber derramado perfumes sobre su cabeza y de haberla adornado con las cintillas de los sacrificios; y nos daríamos por contentos con tener un poeta y recitador más austero y menos agradable, *si bien más útil*, que imitara el tono del discurso que corresponde al hombre de bien, y siguiera escrupulosamente las fórmulas que hemos prescrito al trazar el plan de la educación de nuestros guerreros."²

Hay dos ideas que aparecen en los libros II y III de la *República* y que Platón irá repitiendo debido a la importancia que les atribuye: la utilidad del arte y la necesidad de la censura. El Estado ideal no nace bajo los auspicios de la igualdad sino de la conveniencia entendida por unos pocos pero aplicada a todos. La meta debe ser formar hombres de bien capaces de dominar sus pasiones y de establecer y mantener el imperio de la razón. Para ello debe desterrarse todo elemento que pueda desviar la naturaleza hacia fantasías o emociones que resulten perjudiciales para la correcta organización social. Platón condena las manifestaciones pasionales, pues si se produjeran en escena inducirían al público a hacerlas suyas y ello podría debilitar los ánimos. Pero condenar la pasión, creemos, es condenar la tragedia.

Si el arte no es útil no es admisible y para lograr tal fin es preciso legislar sus componentes y condiciones. Además, la tragedia muestra en ocasiones a los malos felices y a los buenos infelices, lo cual debe prohibirse y obligar a contar lo contrario. El filósofo (como se insinúa en el Libro IX) es el verdadero músico y el verdadero político, pues es el único que armoniza las facultades de su alma y se rige por el modelo ideal de república.

El Libro X va más allá: la poesía imitativa corrompe el espíritu de los que escuchan y debe, en consecuencia, ser prohibida, ya que no imita la verdad sino sólo fantasmas vanos. Hay tres grados en la realidad: lo creado

² Ibidem, Libro III, pp. 127-128. El subrayado es nuestro.

por Dios, por el artesano y por el artista, de modo que la imitación es el tercer y último grado de realidad, inferior a la idea pura y a los cuerpos sensibles, como la tragedia es inferior a lo vivo. El poeta o el pintor sólo tienen un conocimiento superficial de lo que imitan; sus obras son imágenes de imágenes, simulacros de verdad que no penetran la esencia. Ni siquiera Homero, el más grande de los poetas trágicos, resultó útil a ningún estado ni a hombres particulares, pues, de ser así, habría tenido discípulos que continuaran su labor.

Los imitadores no distinguen lo bueno de lo malo ni lo bello de lo que no lo es. Se preocupan por conmover y agradar a su auditorio, no por enseñarles la verdad. Así como existen dos clases de retórica, una aduladora y vergonzosa que, llevada del interés particular y no público, sólo pretende agradar, y otra hermosa y didáctica que dice lo conveniente, guste o no, con tal de hacer mejores a los ciudadanos, así el poeta imita aquello que causará más placer, esto es, los afectos y las pasiones, con lo cual favorece el lado menos noble de nuestra alma, el lado quejumbroso que aflora en el teatro y del que fuera de éste nos avergonzamos e intentamos reprimir gobernándolo con nuestro lado racional. En el teatro nos conmovemos (por efecto de lo patético) o reímos (producto de lo ridículo) ante situaciones en las que permaneceríamos tranquilos en la vida cotidiana, pues llorar es propio de mujeres y reír en exceso de payasos.

"Por consiguiente, la imitación, siendo mala de suyo y uniéndose a lo que hay de malo en nosotros, sólo puede producir efectos malos."³

La poesía por tanto es una fuente liberadora de emociones y nos produce placer al comprobar que las aflicciones que nos impresionan por simpatía son ajenas, pero pocos advierten "que los sentimientos de otro se hacen infaliblemente nuestros, y que, después de haberse mantenido y

³ Ibidem, Libro X, p. 344.

fortificado nuestra sensibilidad mediante la vista de los males ajenos, es difícil moderarla en los propios".⁴ La imitación alimenta y fortalece las malas pasiones haciéndolas dominadoras cuando debían ser esclavas.⁵ Por ello, ha de ser excluida de la ciudad toda poesía, excepto "los himnos a los dioses y los elogios de los hombres grandes", porque si la poesía se admite, el placer y el dolor se apoderarán del gobierno de la república. Sin embargo, Platón llega a esa conclusión sin haber considerado las mejores tragedias de su época, muchas de ellas escritas y representadas cuando él vivía.

En las *Leyes* se mitiga un tanto la contundencia de las afirmaciones de la *República* y se admite el arte como imitador de costumbres buenas y al artista sometido a modelos ideales que no se le permita alterar, con lo cual se niega la libertad creadora y se condena al arte a la repetición de moldes que, inevitablemente, acabarían perdiendo su sentido. Su meta debe ser lo bueno tal y como lo entienden los varones rectos y no la masa inculta, y su utilidad se juzgará atendiendo a la naturaleza de lo imitado, la verdad de la imitación y la belleza de la propia obra. La primera ley del arte es el decoro y la segunda la unidad respetando las pautas marcadas por la naturaleza. Ahora bien, como el poeta no sabe distinguir lo bueno de lo malo, será necesario nombrar censores que velen por el mantenimiento de las tradiciones.

Aunque Platón sólo considere la poesía en relación a sus efectos en la educación de los ciudadanos, es interesante señalar algunos puntos de su doctrina. En primer lugar, habla de tragedia, comedia y epopeya como géneros independientes pero en contacto sin ahondar en cuestiones de definición, diferenciación o delimitación entre ellos; distingue la categoría de lo trágico poniéndolo, casi siempre, como ejemplo de lo que dice y reconoce como su mejor cultivador a Homero, al que admira. En segundo lugar,

⁴ Ibidem, Libro X, p. 348.

⁵ En cambio, "los verdaderos filósofos renuncian a todos los deseos del cuerpo, se dominan y no se entregan a sus pasiones". Platón, *Fedón o de la inmortalidad del alma*, en *Diálogos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 46.

menciona la preocupación del poeta por agradar y satisfacer a su auditorio, que le lleva a tener en cuenta sus gustos e imitar pasiones, más próximas a la sensibilidad de los oyentes que los caracteres reposados, cuya imitación atrae menos. En tercer lugar, señala la mezcla de dolor y de placer que caracteriza la emoción dramática, pues el espectador se conmueve ante las desgracias que contempla pero se alegra íntimamente al constatar que no son propias.

Platón comprendió la unidad fundamental del teatro, la comunidad entre tragedia y comedia, que en su opinión buscaban la misma liberación y la misma felicidad que la filosofía, solo que lo lograban de forma inferior a ésta. Eros, intermedio en todo —frente al extremismo de Dioniso—, que arrastra con fuerza al hombre fuera de su normalidad, liberándolo y conduciéndolo a la felicidad, simboliza —como Sócrates a nivel humano— esa búsqueda de liberación que es la vida y que en el teatro es acompañada por la conciliación y la *sophrosyne* la cual, paradójicamente, procede de la ruptura del sistema vigente en favor de un futuro de unión y felicidad y de su carácter de crítica de la sociedad y sus ideales —ya que en el teatro es posible la *parresía* o libertad de palabra de origen religioso que permite la descarga emocional—. La felicidad, en la comedia, es la posibilidad de lo prohibido y el triunfo final de los valores comunitarios. En la tragedia la *sophrosyne* se alcanza cuando el héroe, al reconocer su error y su fracaso, se inserta en un mundo de normas divinas que había ignorado, o por la crítica de la conducta del héroe, que arrastra desgracia y muerte aun siendo un liberador (como Antígona, por ejemplo).

"Muchas veces andan juntos el placer y el dolor: así acontece en la tragedia, donde son dulces las lágrimas, y así en la comedia, donde de la calamidad ajena nace la risa. Otros placeres, como el del color, el de la figura, el del sonido y el de la ciencia, están exentos de esta mezcla, porque su privación no es un verdadero dolor. El placer puro consiste en la contemplación de la belleza ideal escondida bajo formas sensibles... La unión de la sabiduría

y el placer, en la cual el *sumo bien* consiste, ha de juntar estos caracteres: verdad, proporción, belleza."⁶

También los Diálogos contienen ideas sobre arte y estética. El *Ión o de la poesía* sostiene que los buenos poetas, épicos o líricos, no componen por técnica sino por inspiración y posesión divina, por eso, al igual que "la poesía es un solo y mismo arte que se llama poética", solamente pueden imitar bien una cosa y no varias.⁷

"El poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos."⁸

Arrebatados por el entusiasmo, la divinidad habla a través de ellos, de manera que el poeta es intérprete del dios que lo posee y el poema es humano (hecho por hombres) y divino (inspirado por dioses) a la vez; el rapsoda es intérprete del poeta y, poseído también, llora o ríe al recitar y provoca esas mismas emociones en quien lo escucha. Mediante ese proceso, el dios atrae el alma de los hombres por donde quiere y hace pasar la virtud de unos a otros.

Fedro comparte dicho punto de vista al apuntar que las mejores obras humanas se hacen por cierto furor, manía o delirio que los dioses nos infunden. "Manía" posee varios significados: arte que predice lo futuro; arte expiatoria que lava la mancha de antiguos crímenes; delirio erótico; inspiración poética que instruye a los venideros de lo acontecido en el pasado. También el orador para ser excelente depende de la naturaleza, ayudada por la doctrina y el ejercicio. Se desdeñan por tanto los libros sobre el arte de decir.

⁶ Platón, *Filebo*. Trendelemburg, *De Platonis Philebi consilio*, Berlín, 1837. Citado por Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 45.

⁷ Lo mismo se dice en la *República*, donde se afirma que ni el mismo poeta puede componer tragedias y comedias ni el mismo actor interpretarlas ni el rapsoda puede ser a la vez actor.

⁸ Platón, *Ión o de la poesía*, ed. Aguilar, p. 98.

Los preceptos retóricos son útiles pero no suficientes, porque son la antesala pero no el arte mismo, de igual modo que mover los afectos no basta para producir poesía trágica, hay que estructurar el cuerpo de la tragedia o del discurso. Es decir, Platón reconoce un carácter auxiliar pero no fundamental a las normas dictadas para producir arte; de nada sirven si no las acompañan unas aptitudes naturales que, según su mentalidad, se hallan en potencia hasta que la inspiración divina las despierta. Parece estar profetizando —salvando las distancias— las palabras de Lope cuando decía escribir encerrando los preceptos con seis llaves, o lo que es lo mismo, la voluntad del artista de apoyarse en los preceptos y no de subordinarse a ellos.

Poetas e inventores poseen el amor de engendrar o producir en lo bello, pero sólo es poética la obra divina y Dios el único artista. De este entusiasmo lírico de Platón por el mundo metafísico surgirá, lógicamente, su menosprecio hacia las artes imitativas, manifestado también en el *Banquete*.

La tragedia, como la retórica, la didascalía de los coros y la poesía ditiirámica es un arte adulatoria del deleite que se dirige a halagar el gusto de los espectadores, según se dice en el *Gorgias*:

"SOCRATES.— Y la tragedia, este poema imponente y admirable, ¿a qué aspira? ¿No te parece que todos sus esfuerzos no tienden más que al único objeto de placer al espectador?"⁹

El arte debe ser orden y ornato y el buen orador infundirá a sus conciudadanos templanza y justicia, las cuales debemos intentar conseguir para poder alcanzar la felicidad. El hombre temperante o moderado cumple con sus deberes para con Dios y sus semejantes, es justo, santo y valeroso. En cambio, el que se deje arrastar por las pasiones no será querido ni por los dioses ni por los hombres ni podrá vivir socialmente y en amistad, porque ya enseñaron los sabios antiguos que cielo y tierra, dioses y hombres estaban

⁹ Platón, *Gorgias o de la retórica*, en *Diálogos*, op. cit., p. 216.

unidos por cierta sociedad y amistad (*philia*), por ornato, por *sophrosyne* y por justicia, de ahí que el mundo se llame cosmos y no acosmos.

"Pero cuando el deber lo exige es preciso que [el hombre temperante] prescinda de acontecimientos y de los hombres, del placer y del dolor, buscando, en cambio, lo que le conviene y permaneciendo firme donde deba. (...) Tal es, a mi juicio, el objetivo que debe guiar su conducta, refiriendo todos sus actos y los del Estado a este fin; que la justicia y la moderación imperan en aquel que aspira a ser dichoso. Hay que guardarse muy bien de dar libre curso a sus pasiones, de esforzarse en satisfacerlas, lo que es un mal incurable y de llevar así una vida de bandolero. Un hombre tal no podría ser amigo de los otros hombres ni de los dioses porque no es posible que tenga relación alguna con ellos y donde no median relaciones no puede existir la amistad."¹⁰

Es importante esta idea de que aquel que se deje dominar por sus pasiones no podrá vivir en sociedad, porque eso es precisamente lo que les ocurre a los protagonistas de las tragedias áureas, cuyo lado racional queda reprimido y enturbiado momentáneamente hasta que satisfacen el pasional. Una vez hecho, pueden mantenerse en ese estado (Semíramis) o abandonarlo considerándolo una enajenación pasajera (Amón), pero entonces, tanto en un caso como en otro, la posibilidad de retroceso no existe, y el quebrantador de las normas sociales en provecho de su individualidad sufrirá las consecuencias de sus acciones, se arrepienta o no de éstas. La felicidad, interpretando a Platón, no puede residir en colmar el deseo, pues ello engendra ansiedad y a un deseo satisfecho sucede uno por satisfacer. La dicha debe buscarse en dirección opuesta, procurando el control y la medida de las pasiones para no caer en el pozo sin fondo del deseo. Lógico parece entonces desterrar la tragedia y con ella toda clase de poesía de una república donde la pasión tiene vedada la entrada.

¹⁰ Ibidem, pp. 221-222.

CONCLUSIONES

Platón escribe acerca de los poetas como si se tratara de rivales, como si necesitara demostrar que la poesía gusta y deleita pero la filosofía es mejor porque educa. Esta rivalidad no nace con él, aunque sea el primero en escribir sobre tragedia, pues ya los presocráticos se opusieron a la exégesis y a las autoridades y así, Jenófanes y Heráclito, por ejemplo, criticaron la costumbre de confiar en éstas. Los filósofos se consideran superiores a los poetas y hablan de géneros pero sin citar obras concretas o, si lo hacen, sin analizarlas. Platón considera a los poetas como falsos profetas que nos engañan mostrándonos apariencias y no realidades. Por ello, pese a que intenten convencernos de lo contrario, debemos desterrarlos, pues sus obras no son útiles ni tampoco necesarias. Al final de las *Leyes* admite la comedia pero sólo en manos de esclavos o de extranjeros asalariados pero no la tragedia, porque la tragedia es una imitación de la vida —y por tanto inferior a lo vivo— que nunca podrá ser perfecta si la realizan los poetas, distantes tres grados de la verdad.

Desde una posición de jueces los filósofos se acercaron al mundo de la poesía, lo valoraron y lo acotaron. Así, si Platón alude a ella en calidad de un componente más de la república ideal y le dedica atención en tanto en cuanto sus efectos pueden influir en los ciudadanos pero no respecto a su estructura o características, no tardará en retomar la cuestión otro filósofo que tratará el tema de forma independiente y con una perspectiva más amplia que contemple mayor cantidad de aspectos que los considerados por su maestro. Surge entonces una obra de capital importancia para la historia de la literatura y el arte de la preceptiva: la *Poética* de Aristóteles, probablemente uno de los libros más citados y punto de referencia obligatorio en todo estudio sobre tragedia.

2. ARISTÓTELES: *POETICA*.

Partiendo de la práctica escénica contemporánea, Aristóteles intenta elaborar, *a posteriori*, un tratado que la resuma y explique. Sin detenerse en obras concretas y citando sólo unas cuantas, escribiría una obra que ha sido elevada a la categoría de autoridad casi indiscutible, condicionando la teoría y práctica teatral de siglos posteriores.

"Hablemos de la poética en sí y de sus diferentes tipos, del efecto que cada uno tiene, de cómo hay que componer las fábulas si se quiere que la poesía sea bella, también de cuántas y de qué tipo son sus partes, y de las restantes cosas que son propias de la misma investigación, comenzando inicialmente, como es natural, por el principio."¹¹

I [1447 a - 1447 b]. Empieza de esta manera la *Poética*. Inmediatamente reconoce el autor lo que ya había dicho su maestro, que la epopeya, la poesía trágica, la comedia y el ditirambo y, en gran parte, la aulética y la citarística son todas mimesis, pero se diferencian en el medio, el objeto o el modo de imitar. La poesía ditirámbica, la nómica, la tragedia y la comedia utilizan el ritmo, el canto y el verso —por eso se llama así a los "poetas", no por la mimesis sino por emplear el verso— y se distinguen por hacerlo sucesiva o simultáneamente.

II [1448 a]. Respecto al objeto, mientras que Platón hablaba de la mimesis como imitación de caracteres, Aristóteles considera que se imita a los que actúan, haciéndolos mejores, peores o iguales a como son en realidad. Ello sirve para diferenciar también tragedia de comedia, pues la primera mimetiza a los hombres como mejores y la segunda como peores. La tragedia es imitación de una acción —como dirá en la definición que da en el capítulo

¹¹ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, edición de Anibal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, I, 1447a, p. 59.



VI—, imitación, por tanto, no de hombres sino de vida. Y sin embargo no está diferenciando aquí tragedia de comedia por la índole de sus acciones sino por la naturaleza de sus personajes o, lo que es lo mismo, de los hombres cuyas acciones imitan, como si la "naturaleza" inferior o superior —¿en qué sentido?— de éstos pudiera determinar todas sus acciones, como si la trayectoria humana estuviera condicionada —como la de Lázaro de Tormes— desde la cuna. Para distinguir algo tan fundamental —a juzgar por la importancia que se ha dado a la cuestión— como los géneros, Aristóteles, una autoridad reconocida, emplea un criterio accidental, no esencial, algo tan aleatorio y tan difícil de establecer como la inferioridad o superioridad, la maldad o bondad de las calidades humanas. Y, no obstante, su tratado se ha convertido en dogmático, su opinión en regla; sus traductores y comentaristas se han esforzado incluso por llegar aún más allá, por suplir los vacíos existentes, por justificar las contradicciones, convirtiendo en ocasiones la *Poética* en un lastre, ilustre, pero obstáculo al fin y al cabo para desarrollar nuevas interpretaciones del fenómeno trágico.

Además, la diferencia entre tragedia y comedia puede no estar en el tema sino en el punto de vista adoptado. Una misma acción puede ser representada de forma trágica o cómica e implicar distintas consecuencias según el contexto en que se plantee; no es lo mismo una amenaza, o un cambio de identidad, o un desliz en el ámbito de la tragedia que en el de la comedia, y en la dramaturgia española a menudo un final trágico en la comedia se evita por una intervención inesperada y casi "milagrosa" en el último momento para guardar las convenciones apropiadas al género.

Es cómico o trágico, en definitiva, todo aquello que está fuera del sistema de instituciones y creencias de una época determinada. Toda acción y pensamiento que sobrepasa los cauces comunes colectivos y cotidianos, que no se ciñe a la realidad como si fuera algo fijo. Esta acción puede supeditarse al logro de un nuevo sistema coherente que choca con el existente, con realidades y principios respetables. El que se atreve a enfrentar tal empresa es el héroe, representante del tipo superior de hombre, que el teatro griego

presenta escindido en dos. Su acción, en cuanto provoca dolor en él y, por simpatía, en los demás, es trágica; en cuanto es inocua, es cómica. La risa es posible mientras el sistema continúa vigente; si esa conducta se acepta con naturalidad, es que el sistema ha perdido actualidad y ya no existen ni tragedia ni comedia.

III [1448 a - 1448 b]. Hay una tercera diferencia, según se imite narrando —por boca de otro, como hace Homero, o sin cambiar la personalidad del narrador— o se presente a los imitados obrando y en acción. De modo que Sófocles se asemeja a Homero por imitar gente de valía y a Aristóteles por imitar personajes en acción.

De ahí que algunos llamen a sus obras "dramas", "porque imitan a personas que obran".¹² Por eso también los dorios reclaman la paternidad de la comedia y la tragedia, por el nombre que les dan, pues ellos llaman "comos" (*komai*) a las aldeas cercanas a las ciudades —y los atenienses "demos" (*demoi*)— y suponen que los comediantes derivan su nombre del hecho de andar errantes por los "comos" y no del verbo *komádsein* o *komázein* ("ir danzando y cantando").

IV [1448 b - 1449 a]. La poética procede de dos causas naturales: el imitar es connatural al hombre desde su niñez y éste disfruta con la imitación porque aprende. Si no se ha visto antes lo imitado, la mimesis no producirá placer como tal sino por su perfección o belleza. Encontramos aquí reminiscencias platónicas pero con un cambio en el punto de vista: la mimesis ayuda a recordar el objeto, por tanto, en vez de alejarnos nos acerca a la verdad y resulta incluso instructiva al favorecer la comparación entre la imagen y lo real. Puede ser un primer intento de legitimar lo que su predecesor había condenado por sus efectos perjudiciales.

Al ser propio de nuestra naturaleza la mimesis, la armonía y el ritmo, de las improvisaciones de los mejor dotados nació la poesía. Esta se fragmentó según el carácter de los autores: los más graves imitaban acciones nobles y de

¹² Ibidem, 1448 a, p. 63.

gente noble, los más vulgares las acciones de gente ordinaria. Homero las compuso de ambos tipos, pues así como la *Ilíada* y la *Odisea* son análogas a las tragedias, el *Margites* lo es a la comedia al convertir en tema de acción teatral no el reproche sino lo risible. A medida que fue evolucionando la poesía, los autores de yambos pasaron a serlo de comedias y los de poemas épicos de tragedias —estas últimas son de mayor entidad y sus caracteres más apreciados—. De nuevo utiliza como criterio distintivo el carácter, la inclinación, en este caso de los autores. Aristóteles no se preocupa por dar una explicación científica sobre el origen de la poesía porque lo que realmente le interesa es pasar a tratar los géneros y, en concreto, a definir y caracterizar la tragedia.

Comedia y tragedia nacieron de la improvisación; la primera a partir de los cantos fálicos, la segunda del ditirambo,¹³ y tras sufrir muchos cambios adquirió su propia naturaleza: Esquilo fue el primero en aumentar, de uno a dos, el número de actores, disminuyó el papel del coro y elevó la importancia del diálogo; Sófocles ascendió a tres los actores y añadió la escenografía. La tragedia aumentó su extensión, abandonó la expresión burlesca procedente de su origen satírico, cambió el metro de tetrámetro trocaico a trímetro yámbico, más apto para el diálogo, y alcanzó más tarde su majestad. La tragedia, por tanto, es resultado de una evolución en la que sus componentes fueron transformándose hasta adquirir identidad propia. Pero el proceso, según creemos, no se detuvo en Grecia.

V [1449 a - 1449 b]. La comedia es mimesis de hombres inferiores, pero sólo de los vicios que afecten a lo risible, pues lo risible es un defecto y una fealdad que no produce dolor ni daño.

Conocemos la evolución de la tragedia, pero no la de la comedia porque ésta, por haber sido considerada inferior, pasó desapercibida. No se sabe

¹³ Respecto al carácter científico y la veracidad de tal afirmación, así como de los comentarios críticos surgidos a partir de la misma, puede consultarse el libro de Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.

quién introdujo las máscaras, prólogos o número de actores. Vino de Sicilia, y en Atenas fue Crates el primero en componer fábulas y tratar temas generales abandonando la forma yámbica.

La epopeya se asemeja a la tragedia en cuanto que es imitación de gente noble con ritmo y argumento, pero difiere en que es una narración y tiene ritmo único, así como en la extensión: la tragedia "intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto del sol o pasarlo un poco y la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque al principio hacían esto igualmente en las tragedias y en las epopeyas."¹⁴ He aquí las fatídicas palabras que servirían para encasillar los géneros literarios en los tan conocidos moldes de "las tres unidades", y se acusó a Lope de no respetarlas. Nada explica esta restricción temporal cuando, en un principio, tragedia y epopeya tenían duración ilimitada, sin embargo esta segunda parte de la frase al parecer quedó en el olvido ante lo llamativo de la primera. Además, tengamos en cuenta que Aristóteles no sentencia, más bien aconseja influido seguramente por las tragedias que conocía, y hasta él mismo, partiendo de la semejanza, en un principio, con la epopeya, no encuentra justificación a la reducción temporal de la tragedia.

Las partes de la epopeya se dan también en la tragedia, pero no todas las de la tragedia aparecen en la epopeya. Aristóteles une epopeya a tragedia por la magnitud de sus asuntos y personajes y las separa de la comedia, imitación de calidades inferiores, luego desde un principio se estableció una distancia entre tragedia y comedia, pese a tener ambas el mismo origen, la improvisación, solo que a partir de géneros diferentes. Tragedia y comedia tienen en común su carácter dramático, sin embargo desde la preceptiva, independientemente de los gustos del público, no están a la misma altura. Lógicamente, cuando la perspectiva cambie y lo que cuente sea el éxito, no sólo ascenderá de categoría la comedia, sino que la tragedia quedará relegada a un segundo plano y necesitará renovar sus estructuras incorporando

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1449 b, p. 68.

elementos propios de la comedia, al tiempo que ésta acepta situaciones que podrían ser trágicas si no fuera por la forma incruenta en que suelen resolverse. El intercambio suscitará problemas de definición que perjudicarán seriamente a la tragedia.

VI [1449 b - 1450 a]. Definición de la tragedia atendiendo a su esencia:

"la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especies separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. Llamo "lenguaje sazonado" al que tiene ritmo y armonía y "con las especies de especies separadamente" al hecho de que algunas partes sólo se realizan por medio de versos y otras, en cambio, por medio de cantos."¹⁵

Puesto que la tragedia es mimesis de una acción realizada por unos personajes que actúan, serán partes de la misma los medios para realizar la imitación, tales como la organización del espectáculo, la melopeya —composición del canto— y la elocución —composición de los versos— y los que sirvan para definir la acción y sus protagonistas: la fábula —composición de los hechos—, los caracteres —aquello por lo que decimos que un personaje posee determinadas cualidades— y el pensamiento —lo dicho para demostrar algo o explicar una decisión—.

La parte más importante es la fábula, pues la tragedia no es mimesis de hombres sino de acciones y de vida, y como los hombres son felices o no en función de sus acciones no de sus caracteres, no imitan éstos, sino que los caracteres quedan involucrados por sus acciones, por eso el fin de la tragedia son los hechos y la fábula, y el fin siempre es lo más importante. Coincide en esto con Platón, que consideraba la tragedia como una imitación de la vida, de ahí que la más perfecta fuera la vida misma a la que no podía igualarse ninguna composición literaria, por ello, al no ser necesaria y sí perjudicial en

¹⁵ Ibidem, 1449 b, p. 69.

su opinión, debía ser desterrada del estado ideal. Y con Lope, que justificaba su teatro por acomodación al único fin que decía pretender: agradar al público. Además, la tragedia sería posible sin caracteres pero no sin acción y seduce el alma con las partes de la fábula, esto es, las peripecias y los reconocimientos. También apuntaba Platón que los preceptos podían ayudar pero no eran el arte mismo y que la dificultad estaba en la composición de los hechos.

A la fábula siguen en importancia los caracteres. "La tragedia es mimesis de una acción y por medio de esta acción es mimesis de los que actúan."¹⁶ En consecuencia, la tragedia es drama. En tercer lugar está el pensamiento, la expresión de la situación en un lenguaje conveniente. El carácter muestra la línea de conducta e implica una determinación y hay pensamiento allí donde se demuestra que algo es o no es o bien enuncia alguna idea general.

La elocución es la comunicación mediante palabras, la expresión lingüística del pensamiento, y tiene idéntico efecto en verso y en prosa. De las demás partes, la melopeya produce también placer y el espectáculo, aunque tiende a seducir al público, es lo menos propio de la poética, pues la fuerza de la tragedia debe existir sin enfrentamientos en escena y sin actores. En cambio, el modelo dramático de Séneca favorecerá el espectáculo para conseguir impresionar al auditorio, y será el adoptado por los trágicos españoles del siglo XVI. Un nuevo cambio en el gusto dramático llevará en el XVII a seguir el consejo de Aristóteles, aunque nunca se desterrará, totalmente, el efectismo senequista.

Comentadas las partes formales, nada se dice, sin embargo, de los efectos de la tragedia, que también aparecen en la definición: "por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones". Recordemos las palabras de Platón: "La verdadera virtud es una purificación de toda clase de

¹⁶ Ibidem, 1450 b, p. 71.

pasiones."¹⁷ Aristóteles no se refiere a todas las pasiones sino sólo a aquellas que produce la tragedia, pero el sentido de sus palabras es similar a las de su maestro, y con ellas está caracterizando positivamente la tragedia, que posee propiedades terapéuticas al actuar como purificadora de las pasiones. Ha habido un cambio de punto de vista. Mientras que Platón suponía que las emociones experimentadas por los personajes trágicos podían debilitar el ánimo e inclinar hacia la sensiblería al espectador, Aristóteles integra en su definición de tragedia el concepto de "catarsis", entendido como un proceso de liberación de emociones por parte del público, con lo cual se descansa y se reposa. El receptor, en vez de contagiarse, se distancia de los sufrimientos vistos en escena una vez consumada la catarsis. Por simpatía podemos sufrir con los personajes y experimentar las emociones trágicas pero, por efecto de la catarsis, que actúa como filtro entre la ficción y lo cotidiano, no permanecen como huellas indelebles en nuestro espíritu sino que quedan reducidas a impresiones, descartándose el efecto negativo que temía Platón.

Y es que "simpatía" no equivale a "identificación"; no se sufre *por* los personajes sino *con* los personajes. Según Aristóteles, la tragedia produce dos tipos de emociones, *eleos* y *phobos*, traducidas, respectivamente, por "compasión" y "temor", pero tales términos implican una causa y un objetivo; "compasión", además, tiene la connotación de "sentir lástima", y es por tanto algo más despreciativo que admirativo, pues no se compadece a quien se admira; "temor" (o "miedo") es demasiado débil y transitiva, pues se tiene miedo o temor de algo o de alguien. Por ello se han propuesto interpretaciones diferentes de tales palabras, como por ejemplo la de Walter Kaufmann, que las considera caracterizadoras tanto de la calidad de una acción como de la respuesta emocional ante la tragedia griega y prefiere traducirlas por "humanidad y "terror" basándose en las explicaciones que de *eleos* y *phobos* da el propio Aristóteles en su *Retórica*:

¹⁷ Platón, *Fedón, o de la inmortalidad del alma*, en *Diálogos, op. cit.*, p. 30.

"En el proceso descubrimos una experiencia distintiva, compuesta de humanidad y terror. No tenemos por qué dudar en añadir ahora que cualquier obra de teatro que excite una poderosa experiencia de este tipo tiene razones suficientes para exigir la denominación de tragedia."¹⁸

Así pues, las acciones que provocan tales respuestas emocionales — *eleos* y *phobos*— son las que se sienten como trágicas, o lo que es lo mismo: una tragedia es una obra que provoca dicha respuesta emocional, condición necesaria, aunque no única, de la tragedia según la definición aristotélica.

Aristóteles por tanto define la tragedia en función de características formales y efectos emocionales: lo trágico en la tragedia se cifra en las emociones despertadas en el espectador o bien en las cualidades que produce esa respuesta emocional. Lo que verdaderamente impresiona no es ver sufrir a un personaje en escena sino el hecho de sentir que su desgracia podría traspasar las tablas y alcanzarnos, que podría reproducirse en carne propia. Por eso la emoción trágica no trascenderá los umbrales de la ficción si no produce un efecto de simpatía en el espectador, de sufrimiento compartido, de traslado momentáneo a lo personal, a lo cotidiano, de lo que están viviendo en escena seres distanciados de la normalidad.

"El sufrimiento es trágico si implica simpatía, de lo contrario es cómico. En cierto modo, pues, la simpatía es un requisito previo de la tragedia."¹⁹

Si acciones y personajes anormales —por el carácter del conflicto— y típicos —por su recurrencia— son capaces de franquear la epidermis de quien los recibe, entonces la tragedia habrá cumplido su cometido, habrá entrado en la dimensión de la vida.

¹⁸ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 91.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

Y esto es lo que pretendían los trágicos españoles del siglo XVI. Comprendieron, en su afán moralizador, que la tragedia no podía quedarse en el papel o en el escenario y que debía convertirse en un instrumento que sacudiera las conciencias y, por reacción, actuara como correctivo social. Pero, ¿Tenían la misma intención las tragedias del XVII, producto de un sistema que intentaba a toda costa autoconservarse imbuyendo —como parte del proceso— de ideología populista las creaciones artísticas y poniendo especial esmero en aquellas que más directamente llegaban a la masa, tales como el teatro? Por eso se ha discutido tanto la existencia de catarsis en estas tragedias e incluso se las ha negado. ¿Qué pretenden obras como *El médico de su honra*, la identificación o el distanciamiento, o *La vida es sueño*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*, sembradas de personajes infelices e insatisfechos, tanto si consuman sus deseos como si no lo hacen? El procedimiento se ha invertido y ahora se pretende impresionar por reducción al absurdo, es decir, no porque los protagonistas o, mejor, sus acciones, despierten simpatía, vehículo para generar *eleos* y *phobos*, sino todo lo contrario, horror al contemplar en lo que podríamos convertirnos de llevar a cabo impulsos no siempre secundados por la razón aunque sean ejecutados de forma razonable.

La tragedia española del siglo XVII se aproxima al distanciamiento catártico aristotélico al presentar seres desmesurados y acciones extremadas cuyo sentido reside precisamente en lo que no se manifiesta, aproximándose, por tanto, según la clasificación del Pinciano —tragedia patética / tragedia morata—,²⁰ a una tragedia patética en cuanto a sus efectos catárticos pero morata por los medios empleados para conseguirla —al contrario que la tragedia renacentista—. Sufrimos con los personajes al observar de lo que el hombre —la más racional de las criaturas— es capaz en situaciones límite, de lo que tal vez seríamos capaces en situaciones semejantes y ello, aunque por

²⁰ Cf. Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*. En F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 82.

distinta vía a la escogida por los trágicos renacentistas, también produce compasión y temor, posiblemente de forma más efectiva, porque el sufrimiento que experimentamos ante una tragedia no es el de los propios personajes sino el que resulta de revivir, por una asociación de ideas posible mediante el empleo de símbolos universales, nuestros propios sufrimientos, que solemos enterrar tan hondo como podemos. Y sin embargo afloran en un acto de traición del recuerdo al contemplarlos vividos en un escenario. Las desdichas de los protagonistas evocan en nosotros hechos y personas concretas, y eso es lo que hace posible que la tragedia trascienda las tablas y que el público entre en comunión con lo representado y genere las emociones trágicas necesarias para que el intento no quede en melodrama o comedia. Más que una imitación, aun a riesgo de contradecir las palabras de Platón y Aristóteles, la tragedia es una abstracción y una simbolización de la vida, un reflejo, en el fondo, de circunstancias y sentimientos cotidianos (= verosímiles) pese al disfraz de ser encarnados por grandes héroes prototipo de una humanidad superior. Por eso es capaz de penetrar los tejidos del corazón y de la conciencia y de adquirir valores universales que permiten que pueda ser traducida, adaptada o recreada.

"En todo caso la acción de una comedia o tragedia no es como una acción real que pueda, incidentalmente, despertar una serie de emociones. Las tragedias y las comedias presentan acciones simbólicas en el sentido de que implican el *hacer como si*, que ello es experimentado como tal, y que se estilizan de acuerdo con convenciones que difieren según la época, y que la historia se escoje y se maneja de cara a un efecto final, el cual puede ser, por ejemplo, trágico, cómico, o tragicómico."²¹

La tragedia, además, como decía Nietzsche, induce a un "desencadenamiento simultáneo de todas las fuerzas simbólicas":²²

²¹ Ibidem, p. 140.

²² F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 31.

corporales, musicales, lingüísticas... De ahí el frecuente empleo de símbolos para referirse tanto a personajes como a situaciones en las tragedias áureas españolas, grandes paráfrasis hasta llegar a expresar lo que celosamente se encubre: el sentimiento. Se habla desde un lugar remitiendo a otro (Mencía (*El médico de su honra*) sublima su instinto amoroso en la descripción de la caída de un jinete de su caballo, o es metaforizada en una garza, animal débil de destino trágico, mientras que Casandra (*El castigo sin venganza*) es león, sirena o espada y, como tales, causará la destrucción de sí misma y de su amante Federico...).²³

VII [1450 b - 1451 a]. Si la tragedia es mimesis de una acción eminente y entera y tiene cierta extensión, deberá constar de principio, medio y fin para ser completa. Estas partes han de estar bien ordenadas y la extensión de la fábula no calculada al azar para que sea perfectamente recordable; "es límite suficiente de magnitud aquél en que produciéndose los hechos de una forma verosímil o necesaria se va de la desdicha a la felicidad o de la felicidad se cambia a la desdicha".²⁴ He aquí el germen de la mezcla de géneros, o la idea de que la rigidez en el desarrollo del proceso dramático no es condición artística. Sin embargo, los preceptistas posteriores, los que cimentan la fama de Aristóteles como una autoridad en la materia, encasillarán los géneros atendiendo precisamente a algo sobre lo que el estagirita había manifestado amplitud de criterio: el esquema de la acción y, en consecuencia, su desenlace. Si ésta transcurre de forma verosímil y necesaria, lo esencial no es que culmine en felicidad o desgracia. La *Poética* no distingue por tanto los géneros por su desenlace, mientras que sí lo harán los teóricos que dicen tomarla por modelo.

²³ Trato el tema con mayor amplitud en: María Rosa Alvarez Sellers, "La realidad o el deseo: el lenguaje de los símbolos en la tragedia española del Siglo de Oro", *Actas del Simposio sobre el español de España y el español de América*, Jesús Jiménez Martínez y Ricard Morant Marco eds., Valencia, Universitat de València - University of Virginia, 1993, pp. 109-131.

²⁴ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1451 a, p. 73.

VIII [1451 a]. La vida de un hombre se compone de distintas acciones, pero no es necesario reflejarlas todas en la fábula, tal y como hizo Homero en la *Odisea*. La fábula, "ya que es mimesis de una acción que sea de una sola y entera, y que las partes de los hechos se compongan de tal manera que colocada fuera de lugar alguna parte o suprimida, cambie y se perturbe el todo".²⁵ Aristóteles parece contradecirse al reconocer la variedad de acciones del personaje y que no hay una sola fábula por existir un solo héroe y predicar después que la fábula debe imitar una acción sola y entera. De aquí se ha derivado la "unidad de acción" que Lope y los dramaturgos áureos no respetaron, sobre todo en las comedias, donde los lances se multiplican para construir el enredo. De nuevo, creemos, se ha querido ver normas donde el estagirita daba más bien sugerencias o consejos sacados del teatro que conocía, pues en nuestra opinión lo que el texto pretende decir es que para conseguir la unidad de la pieza es mejor excluir aquellas acciones que no aporten novedades al desarrollo de la principal y que las que se sucedan estén dispuestas de manera conveniente, o sea, lógica.

IX [1451 a - 1451 b - 1452 a]. Historiador y poeta no se diferencian por escribir en verso o en prosa, sino porque el uno dice lo que ha ocurrido y el otro lo que podría ocurrir atendiendo a la verosimilitud y a la necesidad. La poesía es más filosófica y noble que la historia porque expone lo general y la historia lo particular. Dignifica por tanto Aristóteles la poesía al hacerla superior a la historia, mientras que su maestro la consideraba más alejada de la verdad por imitar imágenes de imágenes y no la realidad directamente.

Comedia y tragedia difieren en que la primera da nombres elegidos al azar a sus protagonistas y la segunda se apoya en nombres de personajes que han existido porque así resulta más convincente lo posible, ya que lo real es evidente que es posible, pues ha sucedido. La verdad histórica, por tanto, es fuente de verosimilitud para el arte. Pero en la tragedia, pese a ser conocidos los protagonistas, el resto de personajes pueden ser inventados o incluso

²⁵ Ibidem, 1451 a, p. 74.

serlo todos ellos y no por eso gustar menos. De manera que no es necesario un empeño excesivo por ajustarse a las fábulas tradicionales, ya que incluso éstas pueden ser conocidas sólo por unos pocos y eso no disminuye el goce de los demás espectadores. Aristóteles abre puertas que más tarde cerrarían sus "continuadores". La tragedia puede basarse en personajes o acontecimientos históricos para, dado lo terrible de los hechos, ganar verosimilitud o conectar más rápido con el público al presentarle sucesos conocidos, es decir, utilizar la historia como material dramático, lo cual no implica el ajuste exacto a lo acontecido, o incluso puede ser completamente inventada con tal de haber sido compuesta según la verosimilitud y necesidad que deben acompañar a todo producto artístico. Con ello se está favoreciendo también la libertad creadora, pues más de un artista puede utilizar la misma materia prima pero tratarla desde perspectivas diferentes. Por eso no es el mismo personaje aunque se sirva del mismo mito la Semíramis de Virués, en pleno siglo XVI, que la de Calderón, recreada en el XVII atendiendo a los consiguientes cambios en el gusto estético. Por eso *La vida es sueño* puede transcurrir en Polonia, *El mágico prodigioso* en Antioquía, el relato bíblico del Rey David y sus hijos inspirar *La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón y D. Gutierre y D^a. Mencía no aparecer en los libros de historia.

El poeta debe ser antes artista de fábulas que artesano de versos, porque es poeta en función de la imitación e imita acciones. Y no disminuirá su condición por imitar hechos que realmente hayan ocurrido, pues éstos pueden ser verosímiles y posibles y, en consecuencia, dramatizables.

Entre las fábulas y acciones sencillas, las peores son las episódicas: aquellas en que la sucesión de los episodios no se produce de forma verosímil y necesaria. Estas pueden componerlas tanto los malos poetas —por ser tal— como los buenos por querer, en los concursos, alargar excesivamente la

duración de la fábula, lo cual puede deformar la secuencia natural de los hechos.²⁶

Dado que la mimesis tiene por objeto no sólo una acción completa sino también hechos capaces de producir temor y compasión y tales sentimientos se generan más fácilmente si interviene la sorpresa, será más maravillosa si se realiza de este modo que de forma automática o por casualidad. En cambio, de lo que se produce por azar resulta más maravilloso lo que parece hecho a propósito.

X [1452 a]. Las fábulas, como las acciones, pueden ser simples o complejas. Simple es la acción coherente y unitaria, cuyo cambio de fortuna se verifica sin peripecia ni reconocimiento, y compleja aquella en la que el cambio de fortuna exige reconocimiento o peripecia o ambas. Ello debe nacer de la constitución misma de la fábula.

XI [1452 a - 1452 b]. Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario motivado por verosimilitud y necesidad. Reconocimiento (*anagnórisis*) es un cambio de la ignorancia al conocimiento que lleva aparejado un cambio emotivo a amistad o a odio entre los destinados a la felicidad o a la desdicha. El mejor es el que va acompañado de peripecia, porque suscitará piedad o temor (y de acciones tales es mimesis la tragedia). El reconocimiento puede producirse a la vista de personas, objetos, marcas, pero también por hechos casuales o por las acciones realizadas por los personajes, y puede ser mutuo o no. La tercera parte de la fábula es el acontecimiento patético, acción que hace morir o sufrir (dolor, heridas, muertes...).

XII [1452 b]. Tras hablar de las partes constitutivas de la tragedia, puede hacerse otra división atendiendo a su extensión en prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son independientes entre sí y comunes a todas las tragedias, pero los cantos que

²⁶ El lado práctico del estagirita aflora en comentarios de este tipo, como cuando dice, por ejemplo, que el espectáculo es menos artístico y además exige desembolso (*Poética*, XIV, 1453 b, p. 83).

vienen de la escena y los comos sólo son propios de algunas en particular. "El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro, y el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos del coro, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena."²⁷

XIII [1452 b - 1453 a]. La tragedia más bella debe ser compleja y mimetizar hechos que produzcan temor y piedad. Para conseguir tal efecto es necesario que no se muestre a los hombres virtuosos pasando del bienestar al infortunio —pues esto despierta repugnancia— ni a los malvados de la desdicha a la felicidad o a la inversa, sino que debe presentarse al hombre que, sin distinguirse ni por su virtud ni por su justicia, cae desde una situación de gran prestigio y prosperidad (Edipo, Tiestes) en la desgracia no por su maldad y perversidad sino por alguna falta. Las grandes figuras trágicas griegas son hombres y mujeres activos que realizan hechos memorables que han provocado su infortunio; deben ser más buenos que malos para atraer nuestras simpatías. Esta idea se mantendrá en planteamientos trágicos posteriores. Efectivamente, la desdicha generada por un defecto de carácter es menos trágica que la producida por un error individual, con lo cual se destierra del ámbito de lo trágico a personajes maniqueos en favor de la "humanización" de los protagonistas. Lo discutible y discutido es la voluntariedad del error cometido. Pese a que Aristóteles sólo dice "por alguna falta", "por una falta grave" (p. 81), la crítica posterior ha deducido que está defendiendo un error involuntario, de manera que el personaje es víctima de un *fatum* fatal que dirige sus pasos y, en consecuencia, inocente en cierto sentido. De la tragedia española, en cambio, se predica un error voluntario y consciente de sus protagonistas, que pueden elegir entre seguir el curso de su destino o cambiarlo. Lo que sí es inevitable

²⁷ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 1452 b, p. 80.

en ambos casos son las consecuencias que el error, voluntario o no, acarrea para el que lo comete y para quienes le rodean. Por lo tanto, si el carácter consciente o no del mismo no influye en la tragicidad del desenlace, pues no lo altera, cabría preguntarse si efectivamente el hecho de que el error sea voluntario puede utilizarse como punto para negar —por contraste con el pensamiento griego— la tragedia española. Porque el error, en definitiva, no es más que un medio para desencadenar o precipitar el conflicto, pero para que se produzca la tragedia otros elementos deben contribuir en el desarrollo de la acción, tales como, volviendo a Aristóteles, la peripecia, el reconocimiento, o la transmisión al espectador de *eleos* y *phobos*, las emociones trágicas.

En un principio el tema de la tragedia era libre, pero ahora se construye en torno a la terrible historia de unas pocas familias: Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo... La tragedia debe tratar preferentemente historias conocidas porque ello, suponemos, facilitará la identificación y conexión del espectador con los protagonistas y la producción de las emociones deseadas, la compasión y el temor. Se identifica antes lo que se reconoce, por eso la tragedia logrará mejor sus efectos si su argumento resulta familiar a quien lo recibe. De ahí el uso de temas bíblicos y mitológicos o la introducción de personajes históricos en la tragedia española.

El final en desdicha es el más trágico. En consecuencia Eurípides, aunque reciba críticas por adoptarlo, es en realidad "el más trágico de los poetas".²⁸ En segundo lugar estaría la tragedia que algunos consideran la primera si se atiende a los gustos del público, y es la de doble desenlace —como la *Odisea*— que termina de forma contraria para los buenos y para los malvados, pero esto es más propio de la comedia que de la tragedia. Aun así, Aristóteles admite la posibilidad de un desenlace diferente al desgraciado para la tragedia, es decir, admite que tras producirse los acontecimientos luctuosos pueda existir una especie de "final feliz". En consecuencia, si se aplicara

²⁸ Ibidem, 1453 a, p. 83.

rigurosamente la *Poética*, como pretendían algunos preceptistas, debería desterrarse un criterio tan firmemente mantenido como el del desenlace para distinguir comedia (feliz) de tragedia (desgraciado) y entrarían en consideración otros factores a la hora de intentar acotar los límites de la tragedia. ¿Podría entonces considerarse "tragedia" una obra en la que no mueran sus protagonistas, como, por ejemplo, *La vida es sueño*?

XIV [1453 b - 1454 a]. Temor y piedad pueden nacer del espectáculo, pero es mejor que lo hagan de la composición misma de los hechos.

"Y los que por medio de espectáculo no producen temor, sino solamente lo maravilloso, no tienen nada en común con la tragedia, pues es necesario no buscar cualquier placer con la tragedia, sino el que le es propio."²⁹ Esta afirmación, sin embargo, no fue tenida en cuenta por los trágicos españoles del XVI, que sustituyeron los preceptos aristotélicos por el modelo dramático senequista aunque buscaran idéntico fin: producir temor y piedad, conmover al espectador, solo que si Aristóteles predicaba las excelencias de la fábula y del lenguaje para lograrlo, los trágicos renacentistas creyeron encontrar en el horror el medio más adecuado para impresionar sensibilidades y suscitar respuestas ante conflictos que, con un poco de imaginación, podían ser trasladados de las tablas a la vida. Y no por diferir en algunos puntos de la opinión del estagirita consideraron que no estaban escribiendo tragedias, pues su alejamiento era consciente y, según creían, necesario. Sustituyeron un clásico por otro, una teoría por una dramaturgia. Equivocados o no, trataron de enseñar con su ejemplo que se podía lograr ese placer, esas emociones propias de la tragedia por medios diferentes y que el espectáculo podía ponerse al servicio de lo trágico. Pero el maestro había dicho lo contrario, y quizá el tiempo le estaba dando la razón cuando, tras el fracaso del intento, en el siglo XVII se volvió a colocar la fábula por encima de lo maravilloso y se intentó la adhesión emotiva a través de la palabra y la estructura del argumento y no de los horrores.

²⁹ Ibidem, 1453 b, p. 83.

Las acciones más temibles y piadosas son aquellas que suceden entre amigos, y deben potenciarse, pero "no es posible modificar las fábulas tradicionales"³⁰ sino servirse correctamente de ellas para la invención. Esto confirma la eventualidad, ya contemplada, de recrear un mismo mito de diferentes maneras. El esquema básico es que se actúa o no, sabiéndolo o no sabiéndolo. Puede suceder que se actúe conscientemente, inconscientemente o que en el momento de realizar, por ignorancia, una acción terrible, se produzca el reconocimiento y se evite, y éste es el mejor caso; el peor es el que, estando a punto de cometer una acción consciente, ésta se evita; es mejor actuar sin saber y una vez hecho reconocerlo. Por lo tanto, el error involuntario es una de las posibilidades, no la única, de realización de la acción trágica, la mejor en opinión de Aristóteles. Con lo cual la *Poética* está favoreciendo el "final feliz" en la tragedia, pues si el reconocimiento se efectúa antes de cometer el crimen, éste podrá no consumarse. Para encontrar situaciones de este tipo es necesario recurrir a las familias a las que les ocurrieron tales desgracias, de ahí la preferencia por temas históricos en la tragedia. Además, todo personaje es consciente de su acción y de las consecuencias de la misma, lo que puede ignorar es que sea contraproducente para él y/o su entorno, o sea, que se trate de un error. Edipo podrá desconocer el vínculo que lo une a aquel a quien está matando, pero no que está cometiendo un crimen. Del mismo modo, D. Gutierre sabe que mata y por qué lo hace, pero ignora que se trata de un error porque su esposa es inocente. Calderón interrumpe la acción antes de que podamos saber qué ocurriría en el caso de que el marido ofendido llegara a descubrir que su

³⁰ Ibidem, 1453 b, p. 84. Aristóteles se contradice respecto a lo dicho en el capítulo IX, 1451 b, p. 76:

"De manera que no se ha de buscar con demasiado interés el mantenerse en las fábulas tradicionales, sobre las que tratan las tragedias".

No obstante, pese a la discrepancia formal, creemos que la esencia de ambas afirmaciones es común: el poeta no debe ser esclavo del mito, queda un margen para reflejarlo sin contradecirlo pero sin copiarlo.

esposa no le fue infiel, como él creía. Quizá sintiera lo mismo que Edipo ante lo abominable e injusto de su crimen. Pero Calderón no consuma y agota el desarrollo dramático sino que deja abierto el final de la historia, utilizando el escape de lo siniestro como advertencia y punto de reflexión, buscando quizá acrecentar el impacto de lo ocurrido en el público.

Señala W. Kaufmann la evidente contradicción existente entre los capítulos XIII y XIV respecto al final de las tragedias. En uno distingue a Eurípides como "el más trágico de los poetas" por sus finales desgraciados, y en otro destaca el desenlace en que, a punto de cometerse el delito, éste se evita por producirse el reconocimiento. De esta contradicción la crítica —en su afán clasificatorio y distintivo— ha deducido que Aristóteles quería decir que prefería los finales desgraciados y ha argumentado para demostrar y cimentar esta suposición. Según Kaufmann, Aristóteles se refiere a las fábulas (o argumentos) simples y complejos aunque no lo explicita, y la contradicción se despejaría al sobreentender que el estagirita pretendía decir que, de los argumentos complejos, el mejor es el que lo reúne todo: *eleos*, *phobos*, peripecia, reconocimiento, catarsis y final feliz, pues con éste las emociones trágicas se producen igual pero la catarsis alivia y relaja más y mejor de las mismas. Entonces, ¿Podrían considerarse tragedias obras como *Cuánto se estima el honor*, de Guillén de Castro, en la cual existen acontecimientos trágicos pero no culminan con la muerte de los protagonistas? Pues, de acuerdo con lo que venimos diciendo, lo esencial es que una tragedia presente escenas de mala fortuna y nos despierte *eleos* y *phobos*. Todas las tragedias griegas conservadas cumplen esta condición, aunque no todas terminen trágicamente.

XV [1454 a - 1454 b]. Los caracteres deben ser buenos, adecuados, verosímiles y constantes. Serán buenos si la acción es buena, y ello es posible en toda clase de personajes; adecuados, si responden a la naturaleza de quien los posee; verosímiles si son creíbles; constantes si, pese a sufrir, como es lógico, alteraciones, éstas son consecuentes con lo trazado. Aristóteles ejemplifica las dos primeras cualidades diciendo que "es posible

que exista una mujer buena (...) aunque quizá la mujer es un ser inferior" (p. 86) y que "es posible que el carácter de una mujer sea valeroso, pero no es adecuado a una mujer ser tan valerosa e inteligente" (p. 86). Con ello está prácticamente excluyendo del protagonismo trágico a la mujer, inferior al hombre y por tanto inmerecedora de las virtudes masculinas, e ignorando a destacados personajes femeninos de la tragedia griega. También en esto será desobedecido, pues aunque los trágicos del XVI retraten mujeres intrigantes que desencadenan la tragedia en provecho propio, éstas no sólo manejan a los hombres casi a su antojo sino que son, sin lugar a dudas, las protagonistas del conflicto (Semíramis, Casandra, Flaminia...), como también lo son aquellas heroínas que, como Lucrecia, Alejandra o Isabela, superan en valor y fidelidad a los varones que las rodean. Y la mujer conservará su protagonismo en algunas tragedias del XVII (*La hija del aire* I y II) o poseerá cualidades dignas del más esforzado o virtuoso de los héroes (*Fuenteovejuna*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *El médico de su honra*...) o incluso adoptará actitudes masculinas (en *El castigo sin venganza* Casandra es la que inicia, continúa y mantiene el romance con Federico).

También los caracteres, como la acción, deben responder a los criterios de verosimilitud y necesidad. Por tanto, "los desenlaces de las fábulas deben producirse de y con la fábula misma"³¹ y no por intervención divina a modo de "*Deus ex machina*", que sólo debe utilizarse en acontecimientos que están al margen del drama, que han sucedido antes y que el hombre no puede conocer o que van a ocurrir luego y es necesario vaticinarlos. No debe haber nada irracional en los hechos, y si lo hay, que sea fuera de la tragedia. Aristóteles no comprendió, técnicamente hablando, este recurso tan querido de Eurípides. Esquilo caracteriza a los personajes como dioses, Sófocles como reyes y Eurípides como hombres; hombres que se resisten a cumplir su destino, como Orestes, que no entienden el porqué de la necesidad de sus acciones. Había, sin embargo, que ajustarse al mito, por ello, al final de

³¹ Ibidem, 1454 b, p. 87.

Electra, el autor hace intervenir a Cástor y Pólux para justificar y satisfacer el mito, para mostrar a Orestes que su actuación, pese a no comprenderla del todo, era la más adecuada.

Este precepto será quebrantado también en las tragedias del XVII con la intervención final del rey para solucionar conflictos que de ningún otro modo podrían resolverse, tales como la ejecución de una persona socialmente superior en *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea*. Ello puede ser considerado como un final forzado por las circunstancias, un final que quiere evitar la ejecución de los protagonistas porque la causa que les ha obligado a franquear las fronteras sociales es moralmente justa, pero no tiene nada de extraño a la mentalidad del público áureo y legítima, en el fondo, las jerarquías. El pueblo no necesita cambiar de clase, no necesita elevar su *status* porque puede tener la seguridad y la tranquilidad de que en última instancia el rey, siempre sabio y siempre justo, sabrá defenderlo y protegerlo contra cualquier abuso individual de poder por parte de la nobleza. Pero el rey, además de "machina", es "deus". Es un rey divinizado, islamizado, monarca de las acciones y de las conciencias, jefe de la cristiandad que afianza el sistema de castas en nombre de la pureza religiosa y, metafóricamente, sanguínea. Es el rey que el público pide en escena, y no el monarca tirano renacentista cuyos errores superaban a los de sus subordinados y contra el que se podía alzar impunemente la mano; nadie podía estar ni sentirse seguro bajo el reinado del terror, nada garantizaba que el sistema asumido fuera el adecuado y así, dando lo contrario de lo que se reclamaba, no podían ganarse adeptos. Es curioso, además, que en tiempos de Felipe II se escriban tragedias de este segundo tipo, y en cambio en el XVII se recupere este rey (*El alcalde de Zalamea*), contra el que habían dirigido sus ataques los trágicos del XVI, como garante de la estabilidad ciudadana.

Y puesto que la tragedia es mimesis de hombres mejores que nosotros es necesario imitar a los buenos retratistas, que siempre embellecen su creación respecto del original, de manera que cuando se mimetice a hombres violentos, indolentes, o con cualquier otro defecto, debe hacerse de ellos, sin

cambiarlos, hombres notables (como Aquiles en Homero). Contradice claramente a Platón al enunciar tal principio, pues así entendida, la mimesis del artista no sólo aspira a ser más perfecta que lo imitado, cosa inadmisibles desde el pensamiento platónico, sino que deforma conscientemente el objeto que le sirve de modelo, intentando superar en belleza la de las propias creaciones divinas, esto es, lo sensible. Sin embargo, era necesario dar tal paso para independizar el arte de la realidad y sujetarlo, en aras de su positiva evolución, a leyes distintas. El arte se emancipa de sus modelos, con los que guarda una relación de semejanza pero no de copia, y ahora se puede tomar como punto de partida una historia conocida y adaptarla al genio e imaginación del poeta y al gusto de los espectadores.

XVI [1454 b - 1455 a]. En cuanto a las clases de reconocimiento, comenzando por la más alejada del arte, está, en primer lugar, la que se produce por signos externos, que pueden ser connaturales o adquiridos, estar en el cuerpo o fuera de éste; son mejores los que derivan de una peripecia que los que se producen cuando un personaje quiere convencer a otros de su propia identidad. En segundo lugar están los establecidos por el poeta, que no siempre son los más adecuados al transcurso de la fábula. En tercer lugar, los procedentes del recuerdo, cuando se reconoce algo al ser visto. En cuarto lugar el que viene de un silogismo: por la suerte de otros o las connotaciones de un objeto o un lugar se deduce la propia. Hay también un tipo de reconocimiento cuyo origen se encuentra en un razonamiento erróneo del público. Por último, el mejor de todos es el que procede de los hechos mismos, cuando la sorpresa llega de la mano de acontecimientos verosímiles; sólo éstos prescindían de los artificios, las señales y los collares y les siguen en esto los derivados de un silogismo.

XVII [1455 a - 1455 b]. Deben componerse y perfilarse las fábulas con una elocución adecuada, mostrando en el escenario, con la mayor claridad posible, las situaciones. El arte de la poesía es propio de hombres naturalmente bien dotados, capaces por tanto de convertirse en personajes y

conmover, o de hombres exaltados, aptos para experimentar el delirio poético.

De los temas —sean conocidos o inventados— hay que dar una visión generalizada, introducir luego los episodios —que deben ser adecuados— y desarrollar la obra. En los dramas los episodios son breves, pero en la epopeya se multiplican, aunque no sea muy extenso el argumento.

XVIII [1455 b - 1456 a]. Nudo —desde el comienzo hasta la parte previa al paso a la dicha o a la desgracia— y desenlace —desde el cambio de fortuna hasta el final— son componentes de toda tragedia y deben estar bien contruidos. De nuevo alude la *Poética* a la posibilidad de un desenlace feliz tras el infortunio.

Hay cuatro tipos de tragedia: compleja —compuesta de peripecia y reconocimiento—; patética (*Ayantes, Ixiones...*); de carácter (*Ftiótides, Peleo...*); el cuarto...(*Fórcides, Prometeo* y cuantas transcurren en el Hades). Parece haber aquí una laguna; quizá se refiriera a las que contienen seres monstruosos. El caso es que Aristóteles no se detiene en dar explicaciones sobre cada tipo de tragedia, lo cual dificulta la aproximación a su pensamiento al respecto, sólo insiste en que hay que esforzarse por reunir todas las cualidades para evitar las críticas que suele hacerse a los poetas.

La tragedia no puede tener la extensión de la epopeya, pródiga en episodios, por ello no debe intentar tratar temas cuya amplitud los hace aptos para un conjunto épico —como la *Ilíada*, por ejemplo—. En cambio las peripecias y acciones simples aciertan a transmitir las emociones trágicas y un sentimiento humanitario, el cual se produce cuando el héroe, ingenioso pero malo —como Sísifo— es engañado, o valiente pero injusto, es vencido.

El coro ha de considerarse como un actor más y tener un papel positivo en la obra colaborando en el desarrollo de la acción, no como en Eurípides sino como en Sófocles. Al señalar esta diferencia entre los autores griegos Aristóteles deja entrever que el coro ha ido perdiendo importancia a medida que evolucionaba la tragedia. De hecho, pese a algunos intentos de recuperación renacentistas en la línea más próxima al clasicismo, el papel del

coro irá devaluándose hasta desaparecer en la tragedia española de los siglos XVI y XVII.

XIX [1456 a - 1456 b]. Queda sólo por tratar la elocución y el pensamiento. Este último debe ser materia de los tratados de retórica y engloba todo aquello que ha de ser preparado por el lenguaje: probar, refutar, despertar emociones (piedad, temor, ira...), aumentar y minimizar. De la elocución se estudiarán las formas de hablar, que debe conocer el actor.

Los capítulos XX, XXI y XXII tratan de las partes del lenguaje, el XXIII y XXIV de la epopeya y el XXV de problemas de crítica literaria, por ello no vamos a extendernos en ellos, ya que no añaden información acerca de la problemática de la tragedia. El capítulo XXVI y último compara tragedia y epopeya y concluye que es mejor la primera.

XXVI [1461 b - 1462 a - 1462 b]. Es superior la mimesis trágica a la epopéyica porque se dirige a espectadores mejores y por tanto es menos vulgar, aunque se ha reprochado ser más vulgar a la tragedia porque necesita gestos y la epopeya no. Pero ello es problema del actor, del mal actor en concreto, y no del poeta. Además, la tragedia también puede destinarse sólo a la lectura y posee todos los elementos de la epopeya, así como la música y la escenografía, fuentes de placer. La finalidad de la mimesis, en la tragedia, se realiza en una extensión menor, y siempre lo más compacto es más grato que lo disperso y facilita la unidad del conjunto.

"En consecuencia, si la tragedia vale más por todas estas cosas, y además por la acción que ejerce su arte (pues no es necesario que ellas [epopeya y tragedia] creen un placer, sea el que sea, sino que ha de ser el que se ha dicho), es evidente que será superior, al conseguir su fin mejor que la epopeya."³²

³² Ibidem, 1462 b, p. 120.

CONCLUSIONES

Afirmando que la tragedia es superior a la epopeya —y a la comedia— concluye Aristóteles uno de los libros más leídos de la historia, pero un libro escrito tomando en consideración una práctica escénica concreta que fundamenta, en consecuencia, lo dicho acerca de los distintos géneros. Así pues, cada tragedia tiene su propio contexto y ejemplifica los valores adecuados al mismo. Por ello, no puede superponerse la tragedia española a la griega y esperar que el dibujo resulte exacto o, de lo contrario, negar la primera por no ajustarse a los relieves de la segunda. La tragedia que describe Aristóteles, la tragedia griega, se desarrolla en un contexto y una época concretos y responde a tales valores: los de la Grecia del siglo IV a. de JC.; la tragedia española surge y evoluciona en un país y momento determinados y refleja su problemática específica: la de la España áurea. Y entre ambas localizaciones y, por tanto, entre ambos modelos trágicos, median diferencias formales pero también ideológicas y religiosas difíciles de oscurecer. De modo que tan incorrecto es intentar encontrar o aplicar coordenadas cristianas a la tragedia griega como valores griegos —o paganos— a la tragedia española.

Sin embargo, pudiera resultar que el fondo no fuera tan distinto a la superficie y que la tendencia a hablar en abstracto impidiera "leer" los textos, encasillando como "cristiana" y opuesta a la griega una tragedia por producirla una sociedad católica:

"La creencia popular de que el tema central de la tragedia griega es que el orgullo viene antes de la caída es muy equivocada y es la consecuencia de proyectar valores cristianos donde éstos no tienen lugar."³³

³³ W. Kaufmann, *op. cit.*, p. 112.

De acuerdo con que es erróneo obstinarse en trasplantar principios religiosos dispares de un modelo trágico a otro, pero detengámonos a considerar qué hay de cierto en tal afirmación. Para el griego, el orgullo no es un pecado sino un rasgo de heroísmo; contra lo que pudiera parecer hallándose en el seno de una sociedad cristiana, para el español áureo, tampoco. El "orgullo bien entendido", el que nace de los imperativos nobiliarios, el que alimenta el honor y fortalece la honra, el orgullo de "ser quien se es", no sólo no es pecado sino que es necesario para mantener el equilibrio físico y mental, pues por orgullo se puede y se debe matar (*El médico de su honra*) y por orgullo el caballero de Olmedo continúa avanzando por una senda sin retorno que le conducirá a la muerte antes que dar crédito a los presagios y a su propio instinto y darse la vuelta (*El caballero de Olmedo*). Por eso la tragedia griega nace en Grecia pero no muere allí; desaparece la tragedia griega tal cual fue, pero no su esencia, no el género como módulo dramático capaz de generar modelos posteriores. Que Grecia sea la cuna de la tragedia no debe marcar las aproximaciones a la misma. Ello sería limitar extraordinariamente la visión, condenar todo intento surgido en otro país o época y negar al género el beneficio de lo universal y, por ende, de la inmortalidad. De ahí que no aceptemos quedarnos en una concepción particular, una, al fin y al cabo, entre las posibles; no secundamos la negación de la tragedia española por una cuestión de grados meramente subjetiva, por prescribir que el modelo español es menos trágico que el griego sólo por un accidente cronológico, ignorando así la tragicidad de la actuación de un héroe que en una sociedad contrarreformista jamás podría abandonar su responsabilidad a un destino director del albedrío sin violentar una época, un país y una ideología —amén de que Aristóteles no contempla solamente el error involuntario—. Si, fieles al estagirita, lo principal es la fábula y ésta debe componerse verosímil y necesariamente, la tragedia española no podrá ser *como* la tragedia griega sino sólo construirse *a imagen y semejanza* de ésta, sin olvidar que entre ambas median siglos y generaciones y asumiendo los cambios que, inevitablemente, el paso del tiempo exige.

Con la llegada de las tragedias burlescas de Lessing, Schiller, Büchner, Miller... la tragedia pierde la majestad de sus protagonistas y coloca en el centro del conflicto a personajes que nunca hubieran soñado estarlo, más propios de la comedia, la farsa o el melodrama. No obstante, quizás obras como *La muerte de un viajante* estaban más cerca de imitar la realidad que las que contaban las desgracias de Edipo o de Segismundo, porque la tragedia tampoco se detuvo, como era de esperar, en los Siglos de Oro. Traspasa los tejidos históricos porque es capaz de adaptarse a las inquietudes humanas y a las exigencias de los tiempos, de ahí que pudiéramos contrastar, en el capítulo dedicado a la teoría de la tragedia, la tragedia áurea, tragedia cerrada, y la tragedia contemporánea, tragedia abierta. Porque lo trágico tiene idénticas consecuencias —la respuesta emocional— pero puede tener diferentes causas, y éstas dependen del ritmo marcado al individuo y de los valores inculcados a éste por la sociedad que lo acoge. Porque la tragedia sólo puede surgir cuando existen relaciones, cuando el espacio individual choca con otros espacios igualmente individuales y con los mismos derechos. Pero la consigna es clara y única: vencer o sucumbir, es la ley de la jungla.

3. HORACIO: *EPISTOLA A LOS PISONES*.

Tres siglos después del tratado aristotélico —que al parecer conoció indirectamente, a través de los escritos de Neoptolemo de Paros, un gramático peripatético del siglo III a. de JC.—, escribe Horacio una obra inspirada en el proyecto estagirita: la *Epístola a los Pisones*, que no es un trabajo sistemático sino el encadenamiento versificado de una serie de consejos útiles al poeta.³⁴

La obra —comienza diciendo— debe ser simple y una, es decir, formar un todo, y el poeta ha de tener en cuenta sus propias capacidades y limitaciones a la hora de abordar géneros y temas. Se empezará por lo más inmediato y se omitirán, de momento, algunos detalles. El encadenamiento de las palabras ha de observar delicadeza y prudencia.

Cada género debe escribirse con un estilo diferente y adecuado a su forma evitando la mezcla: "que cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino)."³⁵ Sin embargo, en ocasiones la comedia puede alzar su voz airada y un trágico dolerse en lenguaje pedestre con tal de conmover al público, para lo cual deben ser buenos los actores y armonizar voz, gesto y movimiento.

"No es bastante que los poemas sean hermosos; deben ser encantadores y llevar el ánimo del oyente donde quieran."³⁶

³⁴ Horacio habla de las etapas anterior y posterior a la creación y del poema en sí pero sin seguir un orden sistemático. De ahí que en 1588 el maestro Sánchez de las Brozas (1523-1601) intentara estructurar más pedagógicamente la *Epístola* desmembrándola para separar sus partes y organizar metódicamente el contenido: *disjecta membra poetae*.

³⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, op. cit., 90, p. 127.

³⁶ Ibidem, 90-100, p. 127.

Esto mismo pensaban Lope de Vega, Tirso de Molina o el Pinciano, interesados también por el buen hacer del actor, pieza clave en la transmisión de un complejo dramático. Si Aristóteles hablaba de *eleos* y *phobos*, de emociones trágicas que necesariamente debe producir la tragedia en el ánimo de quien la reciba para ser tal, Horacio dirá "llevar el ánimo" y los dramaturgos y teóricos del Siglo de Oro "mover o mudar al oyente", pero aunque cambien los términos todos ellos tienen en común la preocupación porque el texto trascienda los umbrales del papel y el escenario y se introduzca en el ámbito de lo cotidiano.

Si aparecen personajes históricos deben respetarse sus características, y si se crea alguno nuevo, que se mantenga igual de principio a fin y sea coherente consigo mismo. La coherencia, desde luego, debe ser norma de todo escritor, pero si tomamos al pie de la letra esta afirmación el resultado será la uniformidad del personaje, la no evolución del carácter, que debe sostenerse. Quizá sea éste el fundamento de quienes, como Cervantes en un principio, pensaban que no podía mostrarse en escena un personaje que fuera joven en el primer acto y viejo en el último, pues ello, ateniéndonos a la duración de la representación, era violentar toda lógica temporal. Sin embargo, la actitud de Horacio es explicable teniendo en cuenta que en la comedia latina aparecen una serie de personajes fijos e inmutables con un *rol* asignado previamente: anciano, joven... Sólo al final puede haber una inversión de valores, pero durante toda la comedia se juega precisamente con esa imposibilidad, al contrario de lo que sucederá en la comedia española del Siglo de Oro. Frente al teatro de acción de Aristóteles, Horacio postula el teatro de caracteres, en los cuales se cifra la verosimilitud de la obra.

Sobre la relación historia-ficción, opina que es más fácil transformar el poema iliádico en obra teatral que exponer temas conocidos de una forma original o presentar algo novedoso, y si el tema es público, no hay que demorarse en circunlocuciones "de poca calidad y asequibles a todos", ni traducir ni imitar literalmente. No se debe comenzar en tono profético ni construir nada fuera de propósito, y es lícito mezclar hechos falsos con

verdaderos siempre y cuando no exista discrepancia entre principio, medio y fin. Es decir, coincidiendo con Aristóteles, lo literario puede apoyarse en lo histórico pero sin ser absorbido; el poeta puede recurrir a la tradición y recrearla, no copiarla, pero sin olvidarse de guardar la necesaria unidad entre las partes del poema.

Coherencia y unidad deben regir la acción pero también los caracteres:

"Tienes que darte cuenta de las costumbres de cada edad y dar lo que conviene a naturalezas y años cambiantes."³⁷

Por primera vez encontramos una preocupación no sólo por los personajes sino también por el tipo de público. En función del público, que no es uniforme, deben construirse los personajes de forma verosímil, reflejando en escena las preocupaciones propias de cada edad y cuidando incluso que un joven no interprete el papel de un viejo ni viceversa.

La acción transcurre en escena o se cuenta una vez pasada, y puesto que lo visto es más directo que lo oído o lo leído, lo que se represente debe ser verosímil y no atentar contra el decoro, es decir, ciertos hechos (muertes, metamorfosis, crueldades...) deben ocurrir fuera de las tablas y ser relatados luego por un testigo presencial. Esto será más respetado por los dramaturgos del siglo XVII que por los del XVI, que gustan de impresionar visualmente al espectador, y constituirá la clave de la tragedia barroca, basada en la palabra y la articulación de la acción. Destacable, además, es el hincapié en la verosimilitud que hacen tanto Aristóteles como Horacio, norma suprema de lo dramático; aunque se esté representando un mito cuyas acciones, por ser conocidas, no pueden alterarse, debe evitarse la parte patética en escena por ser la menos creíble.

Para tener éxito, la obra debe constar de cinco actos, evitar la intervención de un dios (a no ser que el desenlace sea digno de un vengador)

³⁷ Ibidem, 150, pp. 129-130.

y de un cuarto actor y el coro ceñirse al tema, defender la obligación viril, favorecer y aconsejar a los buenos, guiar a los airados, amar a los prudentes, alabar los placeres sencillos, la justicia y la paz, guardar los secretos y suplicar a los dioses que la fortuna vuelva a los desgraciados y abandone a los soberbios. Aristóteles distinguía las partes de la acción (principio, nudo y desenlace), Horacio, en un intento quizá de ir más lejos que su antecesor, distinguirá además las de la obra: cinco actos. Mientras que el estagirita describía o aconsejaba, Horacio da a sus afirmaciones tono de preceptos, como si las reglas favorecieran la creación encasillando la creatividad. Pero ni uno ni otro eran dramaturgos, y ello se olvida con frecuencia; ni uno ni otro contemplaba más que con la distancia del crítico los problemas que plantea llevar un argumento a escena. Los dos coinciden también en desterrar la intervención divina, pero ya comentamos cómo en el teatro áureo la figura del dios es sustituida por la de un rey que tiene idénticas potestades y cuya presencia es necesaria para resolver conflictos que exceden la justicia humana. Por último, Horacio continúa defendiendo el coro, elemento insostenible —al menos al modo griego— en dramaturgias posteriores. Durante mucho tiempo no se discutieron estos preceptos. Hay que llegar a 1517 —y en España— para encontrar una formulación expresa contra ellos en el "Prohemio" de la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro, quien afirma que no es forzoso que el número de actos sea cinco, que los personajes no pasen de cuatro y no se ocupa del problema de la divinidad.

No se debe mezclar la sátira con la gravedad ni consentir que un personaje quede rebajado por su lenguaje, pero tampoco desligar completamente la tragedia de la realidad elevando en exceso a sus protagonistas.

"Y el que participó por un macho cabrío de poco valor en un certamen con un poema trágico, pronto también desnudó a los agrestes Sátiros y rudo intentó la broma dentro de una gravedad que permanecía intacta precisamente porque había que retener con encantos y con una grata novedad a un espectador que venía de cumplir

con sus sacrificios, ebrio y sin leyes. Pero convendrá avalar a los Sátiros, reidores y mordaces y transformar las cosas serias en broma de tal manera que cualquiera que sea el dios o el héroe que se presente, visto recientemente rodeado de oro y púrpura regios, no termine en oscuras chozas por su lenguaje de baja condición, pero que tampoco, mientras evita ponerse a un nivel demasiado bajo caiga en las nubes y el vacío. Es indigno de la tragedia charlar en versos livianos"³⁸

Ahora bien, así como Aristóteles admite la posibilidad de tratar un mismo sujeto de distintas maneras, Horacio insiste en la dificultad de componer algo basándose en un mito ya tratado por otro autor, con lo cual reduce el campo temático:

"Continuaré mi poema modelado a partir de algo conocido, de manera que cualquiera que crea poder hacer lo mismo, sude mucho y trabaje en vano por haberse atrevido a tratar lo mismo;"³⁹

La tragedia fue inventada por Tespis, que paseó en carros sus poemas, y perfeccionada por Esquilo, inventor de la máscara, la ropa de gala y el estrado, que enseñó a hablar en tono elevado y a calzar coturnos. Le siguió con éxito la comedia antigua, aunque después una ley tuvo que moderar sus excesos. Los poetas continuaron experimentando y no disminuyó su gloria cuando se atrevieron a abandonar "los caminos griegos y a cantar los hechos nacionales" representando fábulas pretextatas o togadas. Cambios significativos fueron inundando la escena estableciendo diferencias entre la tragedia griega y la tragedia latina. En esta última la palabra, acompañada de música y baile —lejos en cambio del hieratismo griego y el tono grandilocuente y solemne— juega un papel esencial como evocadora y provocadora de la acción y traductora del estado anímico del personaje a través de monólogos y diálogos —como sucederá en la española del XVII—.

³⁸ Ibidem, 220-230, p. 132.

³⁹ Ibidem, 230-240, p. 133.

El coro va perdiendo el valor dramático que tenía en la tragedia griega y su papel queda reducido al de apostilla o contrapunto sentencioso, y ya no dialoga con los personajes. En realidad, lo único griego de las tragedias latinas era el nombre de los personajes, pues éstos habían dejado de ser representantes de un mito —con lo que de valor sagrado, religioso y cívico tiene éste para los griegos— y el público latino sólo podía apreciar ya su individualidad, su comportamiento anómalo una vez desconectados de ritos, mitos o hechos históricos que en Grecia los justificaban. Por ello la tragedia latina insistirá en el carácter anormal, monstruoso, de los personajes trágicos —y, en consecuencia, si Séneca es el modelo dramático de la tragedia española del siglo XVI, ello pasará a ésta—. Los protagonistas griegos eran víctimas de un dilema, estaban escindidos entre dos realidades; en cambio los héroes latinos, compactos, sin fisuras, no son buenos y malos, no están sometidos a una doble presión sino a una única tensión frente a la que reaccionan violentamente; su propio furor es lo que les lleva a cometer sus crímenes.

Los griegos destacaron por su ingenio, los romanos por su sentido práctico. Y Virgilio imitó a Homero pero en otra lengua para demostrar que la poesía épica podía escribirse también en latín. Porque, como dice Samuel Johnson en su *Diccionario*, "imitación" puede entenderse como "un método de traducir más libre que la paráfrasis, donde los ejemplos y las ilustraciones modernas se usan en vez de las antiguas, y las nacionales en vez de las extranjeras." Imitar no es copiar sino recrear, y a veces lo imitado puede superar su modelo: Shakespeare tomó material de otros escritores pero lo usó mejor que ellos, y los trágicos griegos explotaron temas de Homero cuya potencialidad éste no había agotado.

Horacio defiende y legitima la evolución, el separarse de los surcos griegos para buscar la propia identidad. Los hechos nacionales están más cerca de la realidad del espectador y causarán por tanto mayor efecto, además no hay por qué continuar repitiendo los temas griegos cuando la propia historia da materia más que suficiente para sustituirlos. Grecia puso la

primera piedra pero no acabó de construir el edificio, y sobre sus cimientos pueden elevarse las aportaciones de pueblos distintos que utilizan el criterio de la necesidad de evolución como estandarte de sus propuestas dramáticas. Si la tragedia se hubiera quedado en Tespis, ganador del primer concurso trágico, probablemente permanecería ahora en la sepultura del olvido. Así, del mismo modo que Horacio encuentra natural la transformación, los trágicos españoles se esforzaron no por llevarla a cabo, cosa inevitable, sino por justificarla, por institucionalizarla, empujados y respaldados por el paso del tiempo y el cambio de los gustos, pese a que para ello tuvieron que enfrentarse a los que, como Horacio, eran piedra de afilar y no cincel:

"Así pues, jugaré el papel de la piedra de afilar, que es capaz de hacer al hierro cortante y ella misma es incapaz de cortar; yo mismo, no escribiendo nada, enseñaré el papel y el deber, de dónde los recursos, qué alimenta y forma al poeta, qué conviene y qué no, a dónde lleva la virtud, a dónde el error."⁴⁰

"Para escribir bien, razonar es el principio y la fuente." Se debe imitar la vida y las costumbres para que las palabras tengan sentido y no sean retórica hueca y poder dar a cada personaje lo que le corresponde.

Los poetas quieren ser útiles o deleitar o ambas cosas a la vez, pero lo mejor es mezclar lo útil a lo agradable y deleitar e instruir al lector. Si se dan preceptos, que sean breves, y las ficciones inventadas para causar placer, próximas a la verdad. Unos pocos fallos en un buen poema pueden perdonarse, pero no la constancia en el error.

La poesía es como la pintura, que agrada de formas distintas. También consideraban muy relacionadas ambas artes los escritores áureos. El poeta no puede ser mediocre, sin embargo, muchos que no se atreverían con otros oficios intentan éste creyéndose que es fácil. Por eso, no se debe dar a

⁴⁰ Ibidem, 300, p. 136.

conocer nada si no es antes sometido al juicio de los doctos, e incluso es conveniente encerrarlo durante algún tiempo, porque una palabra pronunciada ya no puede recuperarse.⁴¹

El poeta debe enorgullecerse de su arte, pues en verso hablan los oráculos, y algunos versos, como los de Homero y Tirteo, han animado a participar en combates, otros han mostrado el camino de la vida o han tratado de ganar el favor de los reyes. Por último se inventó el juego de la escena, "fin de rudas tareas".

Naturaleza y arte deben inspirar la composición del poema; "yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir".⁴² No contempla Horacio una disociación entre ambos caracteres, que deben conjuntarse amistosamente. Siglos después, en cambio, se intentará distinguir cuál de los dos propicia la creación y a cuál de ellos debe ajustarse ésta y, amparándose en la idea de que se imita la naturaleza, se justificará la separación de las "reglas del arte", esto es, del cúmulo de preceptos que había que atender para componer a gusto de los teóricos.

Para terminar, Horacio se indigna contra los malos poetas que no reconocen sus errores y sólo buscan hacerse notar por cualquier medio — siendo capaces de llegar incluso al suicidio—. No hay que hacer caso a los aduladores sino a los críticos exigentes y enmendar lo creado si es necesario.

⁴¹ Esta será una de las constantes de la tragedia áurea española, donde la verbalización del sentimiento se sentirá como imposible porque equivaldrá a propiciar el conflicto y desencadenar la tragedia.

⁴² Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op. cit.*, pp. 400-410, p. 140.

CONCLUSIONES

Y hasta aquí los juicios de la preceptiva clásica acerca de la tragedia. Si Platón hablaba como profeta y Aristóteles como juez, Horacio lo hace ya con mentalidad de preceptista. Titulada "epístola", su obra parece tener matices casuales lejanos a los propósitos literarios del estagirita, que escribe una "poética". Sin embargo, al adentrarnos en sus páginas, el escritor latino sorprende hablando como el hombre experimentado que conoce la materia que trata, seguro de estar diciendo lo correcto. En vez de referir lo que observa en el escenario, emplea un tono imperativo para prescribir lo necesario a la creación artística, consciente de su labor de teórico en la obligación de orientar a los que inventan o imitan.

Platón hubiera expulsado a los poetas de la República, pero el punto de vista cambia con sus sucesores, que se ciñen a cuestiones literarias y defienden y dignifican la poesía al considerarla lo suficientemente importante como para escribir tratados al respecto. No obstante, mientras que Aristóteles se plantea cuestiones formales e intenta definir, distinguir y caracterizar los géneros, ni Platón ni Horacio discuten qué es la tragedia o qué la separa de la comedia. Las alusiones al arte se hallan dispersas y enlazadas a otros asuntos en los escritos platónicos y las referencias a la tragedia ocupan un breve espacio de la *Epístola a los Pisones* y en modo alguno podrían considerarse el núcleo de la obra. Parece ser que lo que tanto interesó a Aristóteles se ha ido diluyendo para dejar paso a reflexiones generales acerca de lo literario. Pero la posteridad obviará los avances horacianos —que cree haber superado los tanteos aristotélicos, de ahí que no vuelva sobre los mismos puntos— y se centrará en la problemática literaria descubierta por el estagirita, repasando una y otra vez sus juicios, convirtiéndolos en guía universal del poeta e intentando, incluso, llegar más allá —porque Aristóteles no es aristotélico— y corregir sus propias contradicciones:

"Con estos elementos, los comentaristas llegados a la *Poética*, en la línea clasicista, o preceptísta o del arte regular, elaboran continuamente propias poéticas y retóricas, subsidiarias de Aristóteles. No innovan en lo referente a las sustentaciones dadas por el Estagirita, sobre todo en lo concerniente al arte dramático, sino que con renuente suspicacia le atribuyen cosas que no están en la *Poética* y, a veces, oscurecen y complican aspectos fijados con claridad por Aristóteles; otras veces, aspectos insinuados o expresados ambiguamente dan origen a polémicas, desacuerdos y conflictos entre los exegetas; y no faltan casos en que tales circunstancias son el motivo de acercamientos o distanciamientos de la actitud preceptísta tradicional."⁴³

Una idea destaca en la obra latina: la reivindicación de la creación nacional, la que se distancia de las pautas griegas para acercarse a los caracteres latinos —y acentuar la verosimilitud— o a cualquier otros en distinto lugar y tiempo. Horacio no resta mérito a los artistas que, como hicieron los griegos en su momento, reflejan el mundo circundante y el universo simbólico de la civilización que los ha formado. No era tan descabellado entonces que la dramaturgia española áurea se adelantara a una preceptiva que intentaba volver sobre el camino andado sin ver que ello era imposible. Por eso, como decíamos al principio, teoría y práctica se enfrentan y en ocasiones se coordinan. Ahora bien, para estudiar ambas consideramos necesario penetrar los fundamentos ideológicos que las nutrieron y detenernos tanto en las obras clásicas como clasicistas, esto es, en la preceptiva italiana renacentista, filtro, a menudo, de las ideas estéticas de la Antigüedad que hemos ido desmenuzando y vehículo transmisor de las mismas a la preceptiva áurea española.

⁴³ Raúl H. Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, p. 17.

CAPITULO IV.

**LA PRECEPTIVA DRAMATICA MEDIEVAL.
LA PRECEPTIVA RENACENTISTA EUROPEA**

CAPITULO IV

LA PRECEPTIVA DRAMATICA MEDIEVAL. LA PRECEPTIVA RENACENTISTA EUROPEA

1. LA EDAD MEDIA

Si Roma heredó de Grecia la preocupación por resumir y sistematizar las ideas teóricas que debían acompañar a las manifestaciones dramáticas, con la Edad Media nuevos signos se introducen en la cultura y nuevos valores se proyectan sobre la misma: la caída del Imperio Romano y el triunfo del cristianismo supone un cambio de mentalidad que afecta también a los condicionamientos aparejados al arte. Planteamientos éticos y morales suceden y sustituyen a las cuestiones formales que hasta entonces habían interesado. El ámbito de lo representable no es sólo un espectáculo para *delectare* —por inseparable que sea *prodesse* en opinión de Horacio— sino además un púlpito desde el que predicar dogmas y fomentar la fe de un público cercado de tentaciones. Sucesor de la licencia de farsas y comedias de la decadencia latina, el teatro enseña malas costumbres y agita las pasiones, como advertía Tertuliano (155-220) en su libelo *Contra los espectáculos*:

"Un cristiano debe alejarse de los Espectáculos, porque son contrarios a la verdadera piedad y al culto sincero que debemos a Dios, y a la promesa solemne hecha en el Bautismo de renunciar al Diablo, a sus pompas y a sus obras. Los Espectáculos son parte de la idolatría y de las pompas del Demonio, a las que los cristianos renuncian en el Bautismo. (...) ¿Cómo pueden congeniar con los

Espectáculos, que abundan en agitaciones del espíritu y del corazón? No hay allí placer sin pasión; (...) El Teatro representa sólo acciones criminales, de furor en la Tragedia, de libertinaje en la Comedia."¹

Sin ocuparse de distinciones genéricas o formales, los Santos Padres continúan semejante postura. San Clemente de Alejandría (160-220) en *Sobre el lujo y contra los Espectáculos*, San Cipriano (210-258) en la *Epístola a Donato*, San Agustín, San Juan Crisóstomo (334-407) en *Contra los espectáculos*, denuncian los malos ejemplos y las perniciosas influencias que pueden extraerse de las representaciones. La verdad corre peligro de confusión con los episodios puramente ficticios, y todo lo que no tiende hacia Dios es una amenaza para el cristiano. La Edad Media es hostil a la creación literaria y no separa críticamente la moral de la literatura; esta última debe ponerse al servicio de la teología.

El único texto informativo sobre el arte dramático que se conserva de la temprana Edad Media es el de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla (¿560?-636), que en el Libro VIII (7, 6) se preocupa de diferenciar al poeta cómico del trágico diciendo que el primero imita acciones de hombres privados, mientras que el segundo escribe sobre acontecimientos públicos e historias de reyes y sus temas giran en torno a las desventuras; los de la comedia, en cambio, en torno a la dicha. Sobre la misma cuestión vuelve en los capítulos 45 y 46 del Libro XVIII, titulado *De la guerra y de los juegos*, donde explica además —del 42 al 53— términos como "trágico", "cómico", "teatro", "anfiteatro", "escena", "orquesta", "músico", "histrión", "danzantes", "mímico"... cuya censura va implícita en algunas de las definiciones. San Isidoro se hacía eco con ello de distinciones genéricas existentes en los gramáticos antiguos, pues ya Diomedes decía que la tragedia mostraba el cambio de fortuna de un héroe y la comedia imitaba acciones privadas y populares, no peligrosas. En el tercer libro de su *Ars Grammatica*

¹ Citado por Raúl H. Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, pp. 37-38.

—fundado en el *De Poetis* de Suetonio, del siglo II a. JC.— Diomedes consideraba que la tragedia era distinta de la comedia porque en ella aparecían sólo héroes, reyes y grandes capitanes, y en la comedia personas humildes y particulares; querellas, exilios y muertes eran sujeto trágico, amores y seducciones, cómico. Donato, que fue profesor de San Jerónimo, escribía en el siglo IV que la comedia trataba de casos de hombres ordinarios, que empezaban tristes y terminaban sosegados y felices; la tragedia, en cambio, se ocupaba de personajes poderosos y acababa terriblemente; su argumento es denso e histórico, mientras que el de la comedia siempre es producto de la invención del poeta. Tales testimonios, recogiendo y afianzando las reflexiones de Aristóteles, muestran la preocupación por distinguir un género de otro atendiendo a su argumento, personajes y desenlace; la creciente influencia de estos elementos en escritores posteriores, que los retoman y reformulan, determinaría su constitución como criterios cuyo crédito y necesidad aumentaba con el tiempo, hasta llegar a convertirse en normas fundamentales.

Tres siglos después de las *Etimologías*, una monja de Sajonia (Gandersheim), Hroswitha (¿935-973?) escribe algunas comedias rudimentarias, y en una especie de "Prefacio" a éstas, declara que, para dar esparcimiento a sus hermanas religiosas, tratará de asuntos devotos siguiendo las pautas de los dramaturgos de la Antigüedad, lo cual indica que las lecturas monacales no se reducían a las Sagradas Escrituras o a la Patrística sino que también alcanzaban a autores antiguos paganos como Terencio.

En el *Catholicon* (1286) de Giovanni Balbi las distinciones entre ambos géneros no han cambiado. La tragedia trata en estilo elevado asuntos de reyes y príncipes que comienzan bien y acaban mal; la comedia refleja, en estilo humilde, las circunstancias de ciudadanos particulares, las cuales evolucionan de la tristeza a la alegría.

Para Dante (*Epístola XI*, 10), un poema en estilo elevado con felices principios y terribles fines, es tragedia; a su obra más famosa, escrita en

vulgar, que se inicia en el Infierno y termina en la gloria del Paraíso, da el título de "comedia".

Pese a que las intenciones de estos autores están lejos aún de lo que será la labor de los preceptistas, de los textos conservados puede deducirse que, tanto en la época postclásica como en la Edad Media, tragedia y comedia se distinguían por todas o algunas de estas razones —que trascenderán al Renacimiento y épocas posteriores—:

1. Los personajes de la tragedia son reyes, príncipes o nobles; los de la comedia ciudadanos particulares o gente humilde.

2. La tragedia imita acciones graves y terribles; la comedia familiares y domésticas.

3. La tragedia comienza festivamente y termina tristemente; la comedia empieza con contrariedades y acaba felizmente.

4. La tragedia suele tratar temas históricos; la comedia, inventados.

5. La tragedia prefiere sangre y destierros; la comedia amores y galanteos.

6. La tragedia requiere estilo y lengua elevados y sublimes; la comedia, humildes y familiares.

La Edad Media hereda la actitud de los Santos Padres ante el teatro, de ahí la precariedad escénica de las primitivas representaciones, surgidas en el terreno de la religión, y la ausencia de teorías dramáticas en sentido estricto. Hay, en cambio, a partir del siglo X, ciertos documentos con instrucciones para las ceremonias y relativos al modo de actuar de los sacerdotes como actores del drama litúrgico. Cuando éste, ya en los límites de la baja Edad Media, se encamine hacia los llamados "misterios", los textos albergarán cuestiones referentes a la organización de las Cofradías, la interpretación de papeles en los diferentes ciclos de misterios o la construcción y efectos de ciertas máquinas y tramoyas. "De Tertuliano a Boccaccio, durante más de mil años, la crítica literaria no pudo desarrollarse por las restricciones

teológicas".² Hasta la publicación de la traducción latina de la *Poética* de Aristóteles realizada por Giorgio Valla en 1498, la crítica no se desprendió del lastre moral que acompañaba a la literatura. Aunque adscrito ya al pleno Renacimiento, el texto que podríamos considerar resumen y cierre de las ideas medievales fruto de la Patrística es el pasaje incluido en el Libro I, capítulo XXVI, de los *Essais* de Montaigne (1533-1572), que dice:

"¿Pondría en cuestión esta facultad de mi infancia: seguridad de mirada, soltura de voz y de gesto para aplicarme a los papeles que interpreto?; pues antes de que mi edad sumara una docena de años, he representado los protagonistas de las tragedias latinas de *Guerente* y de *Muret*, que se representaban en nuestro colegio de *Guienne* con dignidad (...). Es un ejercicio que no me canso de recomendar a los jóvenes de Corte y he visto a nuestros príncipes participar personalmente, siguiendo el ejemplo de algunos antiguos de modo honesto y laudable (...). Siempre he acusado de impertinencia a los que condenan estas ocupaciones y a los que no permiten la entrada a los comediantes en nuestras ciudades, que entregan estos placeres al pueblo."³

² Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962, p. 15.

³ Citado por Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 41.

CONCLUSIONES

Desprovisto en parte del peso moral que lo condenaba —cuya huella permanecerá en lo tocante a la finalidad artística— y considerado como un medio de diversión e instrucción necesario para el correcto funcionamiento del cuerpo social, el teatro volverá a despertar consideraciones estéticas y a llenar las páginas de preceptistas que, enlazando con el tono imperativo anunciado por Horacio, transformarán lo que en los griegos eran reflexiones *a posteriori* acerca de la dramaturgia que observaban en su tiempo en normas que debían preceder y regir la creación si ésta aspiraba a llamarse "artística". Partiendo de la recuperación en el Renacimiento de la *Poética* aristotélica, traducida por Valla en 1498 y comentada a lo largo del XVI por numerosos autores entre los que destacan Robortello, Castelvetro o Pacius, se establecerá una división entre el teatro clásico o regular guiado por la Antigüedad y el teatro antinormativo que, paulatinamente, irá desafiando las reglas y adquiriendo seguidores, lo cual desencadenará la polémica entre "antiguos y modernos" que, iniciada en Italia y continuada en España, inundará el pensamiento y la dramaturgia de los siglos XVI y XVII.

2. LA PRECEPTIVA ITALIANA RENACENTISTA

Però sia licito ancor a noi seguitar la
consuetudine de' nostri tempi senza esser
calunniati da questi vecchi

Baltasar de Castiglione

Italia, efectivamente, se adelanta a España en cuestiones de preceptiva y debates teóricos en torno al establecimiento y la aplicación de unas normas que no siempre acata y refleja la práctica escénica. Sin embargo, el criterio de la "modernidad", de la necesidad de adaptarse a los tiempos cambiantes irá haciendo mella tanto en las reflexiones dedicadas a la comedia como en las referentes a la tragedia.

2.1. LA COMEDIA

Si la comedia conoció gran éxito durante la primera mitad del siglo XVI y pudo desenvolverse con la libertad propia de un género aclamado por el público, la tragedia, en cambio, permaneció largo tiempo en el centro de discusiones sobre problemas de forma y de técnica. La evolución, pues, es inversa. La comedia toma como modelos a Plauto y Terencio, pero el interés que despierta no se traduce en observaciones teóricas, que quedan reducidas a unas cuantas normas esenciales fruto de discusiones y elaboraciones en torno a lo poco que Aristóteles había dicho sobre el género en su *Poética*. Los testimonios conservados muestran no la existencia de una doctrina orgánicamente construida pero sí una conciencia crítica —anterior al reinado de los comentaristas aristotélicos— atenta a los problemas que se van planteando.

Baltasar de Castiglione, en 1513, cuando la comedia de imitación plautina y terenciana estaba apenas en sus inicios, declara en el prólogo a la *Calandria* de Bibbiena:

"Voi sarete oggi spettatori d' una nuova commedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina (...). Rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse all' autore usare il verso, considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate. Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più che le antiche e le vecchie; le quale, per longo uso, sogliano sapere di vieto. Non è latina: però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che piacervi sommamente cerca, ha voluto farla volgare; a fine che, da ognuno intesa, parimenti a ciascuno diletta. Oltre che, la lingua che Dio e Natura ci ha data non deve, appresso di noi, essere di manco estimazione né di minor grazia che la latina, la greca e la ebraica: alle quali la nostra non saria forse inferiore se la esaltassimo, la osservassimo, la polissimo con quella diligente cura che li Greci e altri ferno la loro"⁴

Este sentido de la modernidad persistirá en las apreciaciones de autores posteriores como Nicolás Maquiavelo, que un año después, en su *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* apoya lo dicho por Castiglione y subraya la esencia moral de la comedia, idea procedente ya no de Aristóteles u Horacio sino del *Excerpta de comoedia* de Donato, que definía así el género:

"Comoedia est fabula diuersa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum" (V, I)

Y las diferencias entre tragedia y comedia que tanto influirían en los teóricos renacentistas:

"Inter tragoediam autem et comoediam cum multum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes

⁴ Citado por Ettore Bonora, "La teoría del teatro negli scrittori del' 500", en *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel' 500*, Roma, 9-12 febbraio, 1969. Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 221.

personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur" (IV, 2).

Sin considerarlo una rebeldía contra la imitación de los modelos antiguos, Giovan Battista Gelli atribuía como principal característica a la comedia el sentido de la modernidad, y en el prólogo a la *Sporta* (1543) la definía como espejo de las costumbres cotidianas contemporáneas:

"La comedia, per non essere elleno altro ch' uno specchio di costumi della vita privata e civile sotto una immagine di verità, non tratta d' altro che di cose che tutto il giorno accaggiono al viver nostro."⁵

Casi al mismo tiempo, Pietro Aretino, por boca de un personaje de su *Talanta*, fundaba la denominación de "cómica" para una materia en el desenlace tranquilo, introduciendo un criterio que iría ganando adeptos y consolidándose hasta convertirse en decisivo a la hora de distinguir un género de otro.

También Minturno —en su *De Poeta* (1559)— considera la comedia como *imitatio vitae*, tal como decía Cicerón, pero además como el mejor medio moral para corregir a los hombres, pues la hilaridad cómica evitaba que los propios espectadores se convirtieran en bufones y el ridículo vivido en lances amorosos impedía que ello sucediera en la vida cotidiana. Es decir, la comedia poseía cualidades terapéuticas precisamente por lo mismo que Platón se las había negado: porque suponía o al menos predisponía a la identificación del público con lo que sucedía en escena. Se parte de la teoría clásica pero se va adaptando ésta a las circunstancias.

⁵ Giovan Battista Gelli, *Opere*, editadas por Ireneo Sanesi, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1952, p. 42. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 226.

Y así, Annibal Caro, en el prólogo a *Straccioni* (1544) se separaba de los antiguos al postular la diversidad de acciones, tres en su comedia, que podía admitir la fábula cómica.

"La favola pecca di tre sorti umori: uno argomento non gli muove, due non gli risolvono, il terzo gli vacua ed è ristorativo, perché è di materia piacevole, e non è fuor di proposito, perché ciascun di questi casi fa per se stesso comedia, ed ha le sue parti, e tutti tre son intrecciati per modo che l' argomento è tutt' uno."

Pero el estudio del género cómico data de la *Poetica* (1536) de Bernardino Daniello —aún en pleno auge de la comedia quinientista pero demasiado sumaria para considerarla decisiva—, que distingue comedia de tragedia por la materia y el carácter, edad y posición social de los personajes, admite la división en cinco actos y propone sustituir los coros por intermedios con cantos.

Hasta 1548 no existe un tratado teórico satisfactorio. Se trata de la *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent* de Robortello que, partiendo de la *Poética* de Aristóteles, pretende sustituir el desaparecido libro segundo aplicando, por una parte, la teoría trágica aristotélica a la comedia, y retomando, por otra, las ideas de Horacio y de otros pensadores antiguos, de Cicerón a Plutarco, de Arístides a Donato. Es decir, comedia y tragedia seguían una misma dirección pero en sentido contrario, pues como apuntábamos al principio, los éxitos cómicos no se reflejaban en una teoría consecuente, mientras que el lastre de discusiones teóricas que pesaba sobre la tragedia impedía el desarrollo paralelo de ésta. El excesivo celo con que se elevó a Aristóteles a la categoría de maestro y modelo de preceptiva llevó a privilegiar desde una perspectiva teórica el género por él tratado sobre los demás que, independientemente de los aplausos que pudieran cosechar, quedaron relegados a un segundo plano en la atención de los doctos. Así pues, de la comedia sólo se ocuparán los propios autores al redactar sus prólogos, y cuando Robortello se decida a

reflexionar sobre ella se verá obligado, lógicamente, no sólo a recoger puntos de vista de distintas autoridades sino a intentar aplicar la teoría trágica a la comedia, que carecía de precedentes en la materia. Es la tragedia por tanto la que presta sus fundamentos a un género que, necesariamente, los reconducirá y adaptará a su propio espacio.

Según Robortello, la comedia ejemplar no era la de Aristófanes sino la *comoedia nova* y sus imitaciones latinas. Comedia y tragedia tenían las mismas partes: *fabula* —dividida a su vez, como decía Donato, en *prologus*, *prothesis*, *epitasis* y *catastrophe*—, *mores*, *sententia*, *dictio*, *apparatus*, *melodia* pero caracterizadas de distinta forma. Constaba la comedia de cinco actos, trataba de "res tenues ac viles" para provocar risa mediante la imitación de lo ligeramente vulgar, y tanto su duración —un día— como sus personajes y acciones —inventados— debían ajustarse al criterio de la verosimilitud. El cambio de fortuna de la dificultad al "lieto fine" —mediante las varias posibilidades de agnición— era decisivo para identificar una obra como comedia. Un tanto más a favor del desenlace como rasgo para distinguir géneros.

Retomando planteamientos morales, Trissino (1563) considera que el poeta cómico imita las acciones peores para condenarlas. Si la tragedia consigue sus fines con la misericordia y el temor, la comedia lo hace escarneciendo y criticando las cosas desagradables. No imita todos los vicios sino sólo los ridículos, es decir, acciones cómicas de los caracteres cobardes. La risa brota del placer que experimentamos contemplando la fealdad y pequeños males —ni dolorosos ni mortíferos— de otros. Esta será la opinión que prevalecerá en el Renacimiento respecto al oficio de la comedia.

Otros autores intentaron esbozar las normas de una poética personal, pero ésta no siempre se vio reforzada por lo que, en la práctica, escribían. Así, Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), en el prólogo a *Strega* —anterior a 1566— afirmaba que el arte causaba placer y deleite pero que para aprender valores cristianos no se iba a la comedia, o protestaba contra la servidumbre a los antiguos pero los seguía en el enredo y la técnica. Las discusiones sobre

la imitación de los clásicos y la libertad creadora encontraron eco entre los escritores florentinos: Giovanni Maria Cecchi, quizá en polémica con Il Lasca, declaraba en el prólogo a *Dota* atenerse deliberadamente a Plauto y Terencio.

Pero la teoría de lo cómico iniciada por Robortello fue corregida y completada por otros comentaristas aristotélicos como Vincenzo Maggi, que en su *De ridiculis* (1550) enunciaba, basándose en Cicerón y Quintiliano, la teoría de lo ridículo, articulado en la *turpitudine* y la *deformitas*, a las que añadía la *novitas* y la *admiratio*, constituyendo así la risa en elemento intrínseco de la creación cómica, entendida ésta última como ficción destacada de lo verdadero. Transfirió a la comedia los principios de la acción trágica al fundar la *admiratio* en lo inesperado pero no continuó con lo que podía haber sido una vía de fácil adaptación de la *Poética* aristotélica a la comedia. Con él la teoría de lo ridículo se convierte en la teoría del placer cómico y sin abandonar preocupaciones moralistas rechaza las palabras obscenas que provocan la carcajada del vulgo.

El empeño por adecuar la incipiente teoría de la comedia a lo que Aristóteles había dicho sobre la tragedia es común a los teóricos de la segunda mitad del siglo XVI, que trataban de explicar además el cambio de gusto operado en el género cómico a partir, sobre todo, de las obras de Sforza Oddi, el cual, en el prólogo a *Prigione d' Amore* introdujo un diálogo entre la Tragedia y la Comedia que exponía la conveniencia de mezclar lágrimas y risa y elevar de este modo la dignidad de la comedia. Este intento de situarlas a un mismo nivel deja adivinar que hasta el momento la comedia había sido considerada inferior a la tragedia, género de prestigio reputado desde que se interesó por ella el estagirita, de ahí la ausencia de reflexiones teóricas con carácter de corpus doctrinal en torno a la primera. En esta línea de dignificación hay que situar también a Caro, que consideraba la comedia "poema" y no mera obra de recreo. Más tarde, en 1561, Giulio Cesare Scaligero diría que la comedia —protagonizada por gente humilde, en estilo medio y de final feliz— no sólo es un poema sino que además es superior a

los otros géneros por imitar un sujeto inventado y, en lugar de resolverse en puro juego, persigue una finalidad educativa y moral. Ello llevó a conclusiones como las que Antonio Riccoboni en su *Ars comica ex Aristotele derivata* (1585) deducía de Maggi: una catarsis obtenida en la comedia a través del ridículo, dado que tragedia y comedia coincidían en muchos puntos:

"Quod si imitationem Aristotelis Tragoediam definientis formare Comoediae definitionem velimus, alium afferemus. Nam quemadmodum Tragoedia est imitatio: sic etiam Comoedia. Illa est actionis probae: hac improbae et turpis. Ambae sunt imitationes actionis perfectae. Ambae iustae magnitudinis. Ambae suavem sermonem habent. Ambae singulis instrumentorum formis in diverso tempore agentibus utuntur. Ambae per modum agentem exercentur. Illa per misericordiam, et metum; haec per voluptatem ex ridiculo animorum induit purgationem, ita ut illam afferre liceat definitionem, ut Comoedia sit imitatio actionis turpis in eo vitij genere, quod movet risum, et perfecte, ac iustam magnitudinem habentis, suavi sermone, singulis instrumentorum formis agentibus in diversis temporibus, per modum agentem et per voluptatem ex ridiculo inducens animorum purgationem."⁶

Lo cómico había encontrado por fin un lugar entre las reflexiones de los doctos. Pero entonces la comedia literaria había entrado ya en crisis y el interés del público se encaminaba hacia la Comedia del Arte, que triunfaba dentro y fuera de Italia sin necesidad de explicar y justificar teóricamente su esencia y características.

⁶ Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 233.

2.2. LA TRAGEDIA

La diversa fortuna del teatro cómico y del teatro trágico en el siglo XVI se refleja en el diferente desarrollo de la teoría dramática. Hasta la llegada de Giraldi Cintio y del aristotelismo, el punto de atención es la comedia, que cuenta con una teoría dispersa en prólogos y otros escritos pero no recogida en tratados doctrinales. A partir de Robortello se intenta adaptar las ideas de Aristóteles sobre la tragedia a la comedia, y aunque no existe una coincidencia perfecta es evidente la recíproca implicación y las concordancias que se producen en el desarrollo de la teoría sobre la comedia y sobre la tragedia.

La fidelidad o no respecto a los modelos grecolatinos fue una cuestión que ocupó también el pensamiento de los escritores y teorizadores de tragedia. El primer modelo de tragedia regular o clasicista surge antes del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles y lo proporciona Trissino con su *Sofonisba*, dividida en estásimos, con coros y atendiendo al número de personajes en escena usual en los griegos. Aunque no hay noticias de su representación hasta 1562, influyó en obras de Rucellai, Alamanni, Pazzi — que introdujo en la tragedia lo sobrenatural mitológico y las sombras de los difuntos— o Martelli —cuyo gusto por lo horrible es notable en *Tullia*—, las cuales contribuyeron a preparar el terreno al advenimiento de la teoría moderna sobre la tragedia.

La nueva teoría trágica llega de la mano de Giovambattista Giraldi Cintio en dos escritos fundamentales: *Orbecche* (tragedia representada en 1543) y la *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1545). La primera sancionaba las novedades técnicas y estructurales incorporadas por Trissino y sus seguidores florentinos y abría la veda de la tragedia de inspiración senequista; el segundo proclamaba la autoridad de Aristóteles pero justificaba al mismo tiempo la exigencia de un gusto nuevo ejemplificado en las propias tragedias de Giraldi. Pese a esta contradicción, el *Discorso* es uno de los tratados teóricos más importantes del siglo XVI.

Cintio es el primero en referirse a la unidad de tiempo al prescribir un día o poco más para el desarrollo de la acción trágica —y de la cómica— y en convertir la constatación de un hecho histórico, pues Aristóteles habla de "un giro de sol" como una especie de reflexión sobre la práctica contemporánea del teatro griego, en una ley dramática. Así pues, la "unidad de tiempo" se incorpora a la teoría teatral entre 1540 y 1545. Un siglo más tarde se convirtió en regla inviolable en Francia.

Quizá el pasaje más comentado de la *Poética* aristotélica haya sido aquel en que se alude a la catarsis, es decir, a la liberación por medio de la piedad y el temor de tales pasiones en el alma. Platón pensaba también que el teatro encendía pasiones, pero éstas degradaban al hombre; en opinión de Aristóteles, en cambio, purifican. Además, son posibles dos interpretaciones: atribuir a la catarsis un significado ético, convirtiendo así el efecto de la tragedia en un ejemplo y una enseñanza moral, tal y como hacen Corneille, Racine, Lessing, Dryden, Dacier o Rapin; o bien considerar la purificación de las pasiones como un alivio emocional obtenido mediante la excitación de las pasiones mismas. En la recuperación de la tragedia por la modernidad este apercibirse de las pasiones es la idea que ha prevalecido, sin embargo, hasta finales del siglo XVIII la corriente ética fue la predominante en la crítica italiana y en toda Europa, pese a que no faltaron en el Renacimiento voces como la de Minturno o Speroni que advirtieron que Aristóteles daba a la tragedia un fin emocional y no ético.

Giraldi sigue a Aristóteles al enunciar la idea de la catarsis trágica, que "col miserabile e col terribile purga gli animi da vizi, e gl' induce a buoni costumi" (II, p. 12), independientemente del desenlace, que puede ser feliz o infeliz.⁷ Ello lleva implícito un fin educativo y moral heredado posiblemente de Maggi. El héroe trágico ideal retratado por Aristóteles es aquel que sin ser ni bueno ni malo en exceso produce con sus errores la catarsis. Como el

⁷ Idéntico fin tiene la comedia, que pretende inducir a buenas costumbres aunque utilizando medios diferentes a los trágicos, tales como el placer, la diversión o los elementos festivos.

estagirita, Giraldi⁸ considera que los yerros de determinadas personas en ciertas circunstancias no producen un efecto catártico.

"Le persone adunque d' alto grado (le quali sono mezzo tra i buoni e gli scellerati) destano maravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile, e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. E questa giustizia mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell' orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia (...) si può vedere che l' ignoranza del male commesso è principalissima cagione (quando per lo male incorre il malfattore nella pena) di grandissimo orrore e di grandissima compassione. E questo purga maravigliosamente gli animi da tali errori. Perché lo spettatore con tacita conseguenza seco dice: se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettesi questo peccato?" (II, pp. 24-26)⁹

Giraldi Cintio defiende pues el error involuntario como medio eficaz para producir temor y compasión en el público y la consecuente purgación del ánimo mediante tales emociones; el espectador, sobrecogido ante los resultados de un desliz inconsciente, no podrá evitar preguntarse acerca de los que produciría un acto libre, lógicamente mucho peores. La ignorancia exime en cierto sentido de la responsabilidad de la actuación. En ello coincide parcialmente con lo dicho por Aristóteles, que contemplaba un mayor número de posibilidades, de las cuales prefería la que se hacía sin conocimiento e implicaba una anagnórisis final.

Sin desobedecer, por tanto, a Aristóteles, la tragedia española sobrepasa los límites de G. Cintio y va más allá al plantear en escena aquello

⁸ El primer crítico que aplicó las ideas aristotélicas a la teoría de la tragedia no es Giraldi sino Daniello (1536). En su opinión, la tragedia presenta el paso de un hombre del vicio a la virtud o viceversa por una fortuna próspera o adversa.

⁹ Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 236.

que éste encomendaba a la conciencia del espectador: verificar qué sucedería si el error fuera voluntario, si el protagonista —Amón, Absalón, D. Gutierre, D. Juan Roca, Semíramis, Segismundo, Enrique VIII, Federico, Casandra...— fuera consciente de "qué" está haciendo y a "quién". Comprobamos entonces que las consecuencias son tan terribles en un caso como en otro, solo que en la tragedia española la anagnórisis puede producirse antes —como quería el estagirita— (Absalón, Semíramis, Casandra, Enrique VIII), después (Amón, Segismundo, Federico) o no producirse (D. Gutierre, D. Juan Roca).

No podía ser de otra manera, teniendo en cuenta las especiales circunstancias que concurrían en la producción teatral áurea. En un contexto contrarreformista, la pluma de un escritor católico no podía presentar personajes arrastrados a la destrucción por fuerzas superiores e incontrolables y exentos, pues, de responsabilidad hacia sus actos. Eso que Giraldu veía tan natural, probablemente ni siquiera hubiera resultado creíble, y no se adopta ni en la tragedia española del XVI ni en la del XVII, pese a las diferencias que las separan. La opción era, en cambio, trazar protagonistas atormentados por una conciencia escindida entre imperativos individuales y colectivos, morales y sociales, obligados a decidir y elegir con pleno conocimiento sus pasos, aunque sin alcanzar siempre a prever sus consecuencias: sólo cuando Amón ha consumado en Tamar la pasión amorosa que lo cegaba descubre el horror de su acción, comprende lo irracional de su intento, lo trágico de un hecho irreparable. El héroe griego, sin embargo, no elige. Actúa y sufre porque ello va implícito en su propia condición. Pero cuando, con Eurípides, comienza a hacerse preguntas, a desbordar su intimidad, a dudar de lo ineludible de su destino, como hace Orestes, será necesaria la intervención final de dos seres sobrenaturales, Cástor y Pólux, para explicarle que, pese a no comprenderla, su actuación —matar a su madre para vengar a su padre— ha sido la adecuada porque tenía un *fatum* que cumplir. El crimen o la violencia pueden estar justificados, mientras que en la tragedia española, donde esos mitos no podían tener cabida tal cual, existe una condena moral implícita, aunque ésta

no siempre coincida con la repulsa social, como sucede en obras como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* o *El alcalde de Zalamea*, donde el Rey —o el Príncipe— debe solucionar personalmente el conflicto dando la razón —por diferentes motivos— a los agraviados.

Al igual que otros intérpretes de Aristóteles, Gibaldi descubre la necesidad de conciliarlo con Horacio para conjugar en la poesía el fin moral con el hedonístico —pues la tragedia también produce placer—¹⁰ y porque, si bien sigue el pensamiento crítico del filósofo griego, su modelo de tragedia no era la comentada por éste, sino una tragedia cercana a la dramaturgia de Séneca por un lado y abierta a la novedad en cuanto a forma y contenido por otro. Esta búsqueda de modernidad que afectaba también a la comedia, la formula Cintio en el prólogo a su *Atila*:

"Certa cosa è che quanto è qui prodotto
 si genera, corrompe e mutta e varia,
 o tutto o in parte, e ch' è l' uomo nel mondo
 di libero volere, e ch' è in suo arbitrio
 ove meglio gli par piegar la mente;
 e perciò crede ora il poeta nostro,
 che sì forti non sien le leggi poste
 a le tragedie, che non gli sia dato
 uscir fuor dal prescritto in qualche parte
 per ubidire a chi comandar puote,
 e servire a l' età, a gli spettatori,
 e a la materia non più tocca innanzi,
 o da poeta antico o da moderno.
 Et egli tien per cosa più che certa
 che s' ora fosser qui i poeti antichi,

¹⁰ "(...) la tragedia ha anco il suo diletto, e in quel pianto si scopre un nascosto piacere che il fa dilettevole a chi l' ascolta e tragge gli animi alla attenzione e gli empie di meraviglia, la quale gli fa bramosi di apparare, col mezzo dell' orrore e della compassione quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù, oltre che la conformità che ha l' essere umano col lagrimevole, gli induce a mirar volentieri quello spettacolo, che ci dà indizio della natura nostra e fa che l' umanità che è in noi ci dà ampia materia di aver compassione alle miserie degli afflitti."

Discorso..., p. 120. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 236.

cercherian sodisfare a questi tempi,
 a' spettatori, a la materia nova;
 e che sia ver che varii in queste leggi,
 vedesi che più volte i Greci istessi
 si son dai primi ordini partiti;
 et i Romani, ancor che avesser preso
 il modo di componerle dai Greci,
 lasciaro a dietro le vestigia greche,
 e si diero a comporle come l' uso
 dei fatti lor, dei lor tempi chiedeva..."¹¹

"e servire a l' età, a gli spettatori", dice Giraldi, proclamando con ello la libertad artística adecuada al propio contexto, a las específicas circunstancias de la creación, por encima de los preceptos clásicos, como ya habían hecho los romanos, que tomando como modelo el teatro griego precedente, vieron la necesidad de adaptarlo al espíritu latino. Es decir, lo que parecía una idea descabellada de Lope de Vega, había sido predicado antes por los trágicos españoles renacentistas y antes que ellos por los mismos preceptistas italianos —y tanto para la comedia como para la tragedia—, considerados comúnmente como ejemplos normativos. Pero es que todo intento consciente de hacer una poética tropezaba con la evidencia de que los gustos habían cambiado al compás de los tiempos, siguiendo una línea evolutiva natural e inevitable. Contra ello se podía luchar en aras de la defensa de la pureza clásica o se podía reconocer, aceptar e intentar aprovechar para escribir tragedias —o comedias— diferentes pero no de menor calidad que las clásicas.

Giraldi se esforzaba por encontrar en Aristóteles los principios que legitimaran sus creencias dramáticas, pero es sobre todo al tratar del argumento de la tragedia cuando el italiano revela su exigencia de modernidad. Coincide con el estagirita en condenar la intervención de divinidades o seres sobrenaturales, de agniciones al estilo de Eurípides o enredos artificiosos, pero sus propias tragedias le obligaban a defender ideas personales sobre la fábula trágica. Según Giraldi, tanto ésta como la cómica

¹¹ Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 237.

podían ser inventadas siempre y cuando respetaran el principio de la verosimilitud. El poeta debía elegir acciones posibles e ilustres, es decir, protagonizadas por personajes de elevada condición; el estrato social se convertirá en signo distintivo entre tragedia y comedia en el clasicismo y durante todo el Renacimiento. Es más, prefería las tragedias de tema novelesco a las que seguían argumentos míticos o históricos y consideraba que el desenlace podía ser triste o feliz, introduciendo, en este último caso, las agniciones necesarias para liberarnos de los peligros y de la muerte de los cuales procedía el horror y la compasión. Pero el horror aparecía como elemento espectacular, junto a los discursos sentenciosos, tributos al modelo dramático que en la práctica influyó en toda la tragedia renacentista, tanto italiana como española: Séneca, a quien, pese a no haber escrito tragedias de final feliz ni haber inventado sus historias, Giraldi admira. De modo que en Italia sucede lo mismo que en España: práctica y teoría siguen caminos dispares y la primera se anticipa a la segunda. Es más, Giraldi con su propia dramaturgia se mostraba más flexible que los escritores españoles al admitir el *lieto fine* para la tragedia, al cual se oponían los teóricos como Pinciano, que admitía la existencia de tales tragedias pero no las consideraba "puras tragedias".¹² Ahora bien, ¿Aceptaron realmente los dramaturgos españoles esta norma? ¿Construyeron quizá tragedias donde la catástrofe final no era el componente trágico determinante sino una convención más? ¿Podríamos llamar "tragedia" a *La vida es sueño*? Y a la inversa, ¿Podríamos considerar

¹² "Es, pues, la mejor tragedia la patética, porque más cumple con la obligación del mover a conmiseración, y, si tiene el fin desastrado y miserable, es la mejor. Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, o ni buena ni mala, o buena, pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, mas esta tal tendrá un poco de olor de comedia cuanto al fin; tal fue la una y la otra *Ifigenia*; (...) Déstas significa Aristóteles lo que yo he dicho: que no son puras tragedias, como no lo son las patéticas dichas mezcladas con la cómica."

Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*. Edic. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, 3 tomos, II, pp. 316-330.

tragedias obras que acaban en sangre como *El caballero de Olmedo*, pero que no cumplen otros requisitos asignados teóricamente a la tragedia?... De hecho, el mismo Pinciano admite que la diferencia de desenlace (desdichado / feliz) no es un criterio absoluto para distinguir tragedia de comedia y recurre, en su lugar, a un rasgo esencial y no formal: la presencia de lo ridículo.¹³

Cintio es el primero en debatir y plasmar en un tratado teórico cuestiones que preocuparon y ocuparon —de 1543 data el *Giudicio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, atribuido a Bartolomeo Cavalcanti— largo tiempo al pensamiento crítico. Publicado en 1545, el *Discorso* se adelanta en dos años a lo que se considera el nacimiento oficial del aristotelismo de la mano de la *Poética* de Robortello. Como dramaturgo, aunque sus tragedias no destacan por su calidad estética, es indudable que técnicamente influyó sobre escritores posteriores en la introducción, por ejemplo, de lo horrendo y lo novelesco en la representación escénica, contraviniendo a Horacio y siguiendo a Séneca. Su sentido de la modernidad le llevó a abogar por una tragedia que, conocedora de las normas clasicistas, fuese sin embargo diferente de la griega. De la misma opinión será Lope, que afirma conocer las reglas y no seguirlas voluntaria y conscientemente para escribir un teatro acorde con el gusto contemporáneo.

La evolución teatral renacentista corre pareja en Italia y España: mientras los autores inundaban los escenarios de crímenes y violencias, los comentaristas aristotélicos intentaban interpretar la poesía en sentido moral o

¹³ "en el añudamiento y perturbación de la cual fábula está la diferencia esencial y importante, dicha tantas veces, de lo ridículo y espantoso y miserable, porque en la tragedia va creciendo la perturbación temerosa y misericordiosa, y en la comedia la perturbación llena de risa en los oyentes. Esta sola es la diferencia esencial; que el fin ser alegre o triste, no lo es, como es probado por ambas Ifigenias. (...) Veis todas estas diferencias y que todas son inciertas, sino son aquellas que tocan en ridículo y gustoso y donoso, por solo el cual se diferencia la comedia de la tragedia."

Alonso López Pinciano, *op. cit.*, III, pp. 29-30.

hedonista y esclarecer la naturaleza de la catarsis y su significado. Todo ello revelaría, a la larga, la íntima incompreensión del tan debatido texto de la *Poética* y de la propia esencia de la tragedia griega: el *fatum*, motivo pagano e irracional que inspira las tragedias de Esquilo y de Sófocles, será sustituido, atendiendo a una concepción religiosa diferente, por la Providencia divina en las obras de italianos y españoles. En sociedades católicas, efectivamente, no podía aceptarse un elemento que cegaba y arrastraba a los héroes obligándoles a cumplir un destino escrito en las estrellas que no podía cambiarse de ningún modo; en su lugar, el héroe cristiano dispone, por indulgencia divina, de un libre albedrío que le permite elegir y decidir sobre la suerte que le espera. Otra cosa es que la opción sea la correcta o la conforme a los designios divinos, que en el teatro áureo español, imagen de una sociedad cuyo rey ha recibido el poder directamente de Dios, suelen coincidir con los sociales.

Otros críticos continuaron hablando de tragedia. Robortello (1548), de acuerdo con Giraldi, sostiene que la tragedia imita las acciones de personas de clase alta porque la caída de éstos en la miseria mueve más a piedad que la de la gente ordinaria. Al reflejar hechos tristes produce piedad y temor en el espectador, lo cual purga y temple el ánimo de estas pasiones al habituarnos a la vista de aquello que suele producirlas. Además, viendo sufrir a los otros, sentimos menos nuestros propios sufrimientos al reconocerlos inherentes a la naturaleza humana. Del mismo parecer son Vettori (1560) y Castelvetro (1570). Interpreta la frase aristotélica "un giro de sol" reduciéndola a un día artificial de doce horas, pues la tragedia es imitación de una acción única e ininterrumpida, y durante la noche se duerme.

Segni (1549) amplía la duración de un día a veinticuatro horas, porque los argumentos de la tragedia y de la comedia son de calidad tal que acontecen con más propiedad de noche.

Maggi, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles (1550), distingue tragedia de comedia por la índole social de sus protagonistas: reyes y héroes en la primera, esclavos, mercaderes o siervos en la segunda. Por catarsis entiende la liberación, mediante piedad y terror, no de estas pasiones sino de

otras similares, pues no concibe que la tragedia pueda despertar y extinguir a la vez piedad y temor en el público.¹⁴ No habla todavía de la unidad de lugar, pero inicia el camino: limitando el tiempo de duración de la acción dramática al tiempo de la representación, podía deducirse una limitación semejante del lugar.

Capriano (*Della vera poetica*, 1555) considera en el capítulo III que la catástrofe trágica se debe a la incapacidad de ciertos hombres ilustres de conducirse con prudencia, lo cual lleva implícito un principio que observa el teatro áureo: que toda tragedia podía haberse evitado y que hubiera sido necesaria en la actuación de los protagonistas una mayor dosis de prudencia para impedir que la pasión, o los propios intereses, o la inconsciencia incluso, les llevaran a cometer errores de funestas e inevitables consecuencias, al margen de la percepción o no de los mismos y del posible arrepentimiento.

Minturno (*De Poeta*, 1559) parafrasea a Aristóteles al definir la tragedia como la descripción de "casus heroum cuius sibi quisque fortunae fuerit faber" y le da una lectura moral al considerarla una advertencia contra la soberbia, envidia, avaricia y otras pasiones similares. Trata en estilo grave acciones serias e ilustres —como sus protagonistas— que terminan de forma calamitosa, y admite que la vida de hombres perfectos, santos cristianos o incluso la de Cristo puedan representarse. Observando las tragedias de Séneca y las comedias de Plauto y Terencio, distingue entre caracteres propios de la tragedia y de la comedia: las doncellas, excepto las siervas, no aparecen en la comedia, en cambio las mujeres casadas pueden hacerlo en ambos géneros aunque su actuación es diferente; en la comedia son honestas, pues el desenlace debe ser feliz, pero en la tragedia, donde el amor sólo conduce a la enemistad y a la ruina, son impúdicas. Curiosa distinción que sin embargo se mantendrá en la tragedia áurea española en la cual las

¹⁴ En la misma línea, Varchi interpreta la catarsis como una purificación no de la misericordia y el terror sino de todas las pasiones que se les asemejan.

desposadas serán causa, voluntariamente o no (*El castigo sin venganza / El médico de su honra*), de las desgracias de su casa. En tercer lugar, los viejos de la comedia suelen estar enamorados, cosa que mueve a risa, y ser graves en la tragedia. El poeta debe enseñar mostrando ejemplos de la vida de hombres superiores, que por un error humano han caído en desgracia. Es importante señalar esta humanización del error, que aleja al personaje de la determinación del *fatum* y lo aproxima al ámbito del espectador. También debe el autor deleitar mediante el verso, el canto y otros ornamentos similares, y maravillar moviendo a piedad y temor para purificar de estas pasiones.

Trissino (1563), en la sexta parte de su *Poética*, vuelve sobre la definición aristotélica de tragedia aunque sin explicar la catarsis. Coincide más o menos con Giraldi al considerar el oficio del poeta trágico alabar, imitando, y admirar a los buenos, y el del poeta cómico escarnecer y vituperar a los malvados, puesto que, como dice Aristóteles, la tragedia imita las acciones de los mejores y la tragedia de los peores. Apunta por primera vez la idea de que observar o no la unidad de tiempo es un signo de distinción entre doctos e ignorantes.

Scalígero (*Poética*, publicada en Lyon en 1561) define la tragedia como imitación de una acción ilustre, con final doloroso y en estilo grave y mesurado. Desoyendo a Aristóteles, considera mejor el final triste, puesto que la acción trágica es seria y debe comenzar tranquilamente para acabar de forma terrible. Los protagonistas son reyes o príncipes. De Giraldi mantiene los elementos senequistas, pero diferencia tragedia de comedia en que la primera toma sus argumentos de la historia —inventando sólo los personajes secundarios— y la segunda lo finge todo. La finalidad de la tragedia —y de toda forma de poesía— es ética, por lo que es tarea del poeta mover, deleitar y enseñar presentando acciones que induzcan a seguir el bien y rechazar el mal. Respecto a las unidades, da un paso más exigiendo que los acontecimientos estén dispuestos y ordenados de forma que se aproximen lo más posible a la realidad, lo cual equivale prácticamente a decir a la

representación. En resumen: ambos géneros se distinguen por la condición social de los personajes, por la naturaleza de la fábula, por el desenlace y por el estilo.

Una carta de 1565 de Sperone Speroni muestra con claridad la mentalidad preceptista italiana. Según éste, somos cautivos de la piedad y el temor y necesitamos purgarnos de ellos; pero Aristóteles no puede referirse a una completa liberación de ambas, pues no quiere que nos liberemos de los afectos sino que los regulemos. Es decir, debemos intentar controlar aquello que nos domina. Esta idea de la necesidad de someter las pasiones para evitar sucumbir a sus hechizos encuentra expresión metafórica en el teatro áureo español en la caída de un jinete de su caballo. Cuando esto suceda la razón —momentáneamente o no— habrá cedido al ímpetu pasional y la violencia se introducirá e instalará en escena (así comienzan *La vida es sueño*, *El médico de su honra*...). Y esto es precisamente lo que pretenden los preceptistas: sistematizar aquello que, muchas veces, aun produciéndose en el ámbito de la ficción escénica e implicando por tanto factores extraescénicos dada la relación recíproca entre público y tablado, era difícil reglamentar —pues sólo se puede sujetar las pasiones venciendo a sí mismo, como hace un personaje ideal: Segismundo—, de ahí que teoría y práctica teatral siempre que se intente subordinar la segunda a la primera sigan, inevitablemente, caminos diferentes.

Entre los comentaristas de la *Poética* cabe destacar también a Lodovico Castelvetro, cuyas ideas coinciden, curiosamente, con las de Lope:

"la poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, e del pubblico comune, e non per diletto degli scienziati"¹⁵

Y en concreto la tragedia debía representar aquello:

¹⁵ *Poetica d' Aristotele volgarizzata e sposta*, Basilea, ad istanza di Pietro De Sedabonis, 1576, p. 679. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 241.

"che tutto di avengono, e delle quali tra il popolo si favella, quali sono quelle, che sono simili alle novelle del mondo e alle storie"¹⁶

Es decir, el teatro debe atender los gustos del público y no los de los doctos y preceptistas; las obras deben aspirar a ser comprendidas por la mayoría, no por una élite de iniciados que juzga más que valora. Los temas, además, deben ser cercanos al imaginario común, defendiendo de este modo el realismo unido a fines hedonísticos. La poesía, por tanto, ha de conciliar lo verosímil con lo maravilloso, lo cual limitaba la intervención de elementos sobrenaturales y, distanciándola de la concepción griega, acercaba la tragedia a planteamientos realistas que conducirán hacia la estructura de la tragedia del XVII; ésta irá eliminando progresivamente la intervención de las figuras alegóricas que solían aparecer en la tragedia del XVI.

Partiendo de Aristóteles pero sin quedarse en el puro servilismo, Castelvetro intenta elaborar un sistema dramático propio teniendo en cuenta no sólo el texto sino también la representación, mostrando que el teatro había dejado de ser un ejercicio académico.¹⁷ Si toda obra se escribe para ser representada, el autor deberá tener en cuenta una serie de condiciones y de condicionamientos —que darán origen a las unidades de tiempo y de lugar—. El espectáculo tiene una duración limitada y se llevará a cabo en un sitio adecuado para reunir un amplio auditorio; para facilitar la audición del texto y la proyección de la voz de los actores, se empleará el verso. El público no es homogéneo, sino una amalgama de vivencias culturales, por lo tanto han de evitarse los argumentos difíciles o las discusiones técnicas y reflejar, en cambio, las pasiones humanas y los intereses de la vida cotidiana. Los actores se mueven sobre una plataforma estrecha y elevada, por ello deben excluirse

¹⁶ Ibidem, p. 30. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 241.

¹⁷ En su *Discorso...*, II, 6, Giraldi Cintio decía que era tarea normal en la universidad confrontar una tragedia griega, como el *Edipo* de Sófocles, por ejemplo, con otra de Séneca sobre el mismo argumento utilizando como libro de texto la *Poética* de Aristóteles.

las muertes y actos violentos en escena, que no pueden figurarse allí con la dignidad que merecen.

Así pues, dado que el lugar y el tiempo de la representación están limitados por necesidades físicas —entre las que se incluyen las de los espectadores, cuya atención no puede captarse durante horas—, y que lo que sucede en la tragedia se desarrolla ante nuestros ojos, necesariamente el tiempo y el lugar de lo representado deben atenerse a ello y, en consecuencia, reducirse a un giro de sol —como decía Aristóteles— y a un espacio. Subordinada a ambas se encuentra la unidad de acción, la única mencionada por el estagirita.

"Il termine interno o intellettuale dell' epopea dee durare infino alla fine dell' azione, la quale abbia la mutazione di miseria in felicità, o di felicità in miseria, secondo che durava quello dell' azione della tragedia, ma in questo sono differenti, che la mutazione epopeica può tirare con esso seco molti dì e molti luoghi, e la mutazione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata e un luogo."¹⁸

La obra dramática, sujeta a tales imperativos, debía conciliar perfectamente sus partes, y la creación se convertía en un acto plenamente consciente que desterraba de sus dominios la idea del furor poético sostenida por Platón y tan cara a la estética platonizante del Humanismo. Castelvetro fue el primero en dar a las tres unidades su forma definitiva —pues ya habían aludido a ellas Maggi o Scalígero— y en constituir las en leyes inviolables. Por lo tanto, ni son "unidades aristotélicas" ni se formularon por primera vez en Francia, sino que son en realidad "unidades italianas" deducidas paulatinamente por los críticos a partir de sus comentarios y análisis de la *Poética* aristotélica, pero ni Aristóteles las proclama ni los clasicistas franceses las inventan. De Italia pasan a Francia y luego a Inglaterra y hacia 1636 o poco antes, esto es, unos cien años después de haber sido

¹⁸ L. Castelvetro, *op. cit.*, p. 534. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 242.

mencionada por primera vez la unidad de tiempo por los teóricos italianos, no se estabilizaron en la literatura dramática moderna —a raíz de la controversia sobre el *Cid* de Corneille—.

Del mismo modo, la distinción entre tragedia y comedia por la clase social —elevada o no— a la que pertenecen sus protagonistas (compartida por Castelvetro) no aparece en Aristóteles, que se refiere a criterios morales. Los italianos, sin embargo, los sustituirán por otros sociales. Este es un caso más en que los comentaristas han sobrepasado, al intentar interpretarlas, las intenciones del estagirita. Si Aristóteles había dicho que los caracteres debían ser nobles, convenientes, naturales y constantes, el Renacimiento dedujo de ello que cada personaje debía hablar y comportarse de forma adecuada a su clase social —el noble como noble, el criado como criado...—, siguiendo las leyes del llamado "decoro" —del que hablaron todos los críticos renacentistas—, con lo cual la distinción moral —entre caracteres mejores (imitados por la tragedia) y peores (comedia)— pasaba a convertirse en una separación de géneros atendiendo a la extracción social de sus protagonistas y no a sus costumbres. El Renacimiento hizo respecto a los caracteres lo mismo que había hecho con los demás elementos del arte: definirlos y distinguirlos formalmente y convertirlos luego en preceptos necesarios a los que la creación debía atenerse.

Las ideas de Castelvetro, al limitar lo representado a un calco de los factores que confluían en la representación, tendían a la reducción al absurdo de toda doctrina y de toda actividad artística. Su teoría tuvo escasa influencia sobre la formación de una tragedia que tuviese la vitalidad de las obras surgidas de la relación entre teatro y realidad. Aunque el sentimiento trágico fue profundo en Maquiavelo, Miguel Angel o Tasso, éste no fue visto como el drama de toda una sociedad del cual pudieran hacerse eco los poetas. Faltaron en Italia las condiciones históricas y sociales para que un amplio público pudiera sentir lo que ocurría en escena como un reflejo directo o simbólico de su propia existencia.

Los preceptos dictados por Robortello, Maggi, Scalígero, Castelvetro, Piccolomini y otros estudiosos del aristotelismo dieron sus frutos cuando se convirtieron en normas de un teatro trágico capaz de penetrar y traducir la realidad histórica contemporánea: el de la Francia del XVII. Las largas discusiones de los tratadistas italianos sobre la catarsis, la moralidad de la tragedia, la dignidad de los personajes, la conveniencia de la acción simple o doble con o sin agnición, muestran que la teoría de la tragedia elaborada en Italia en la segunda mitad del siglo XVI aventaja a la de los siglos del clasicismo, e indudablemente realiza aportaciones fundamentales a la dramaturgia moderna.¹⁹ Pero la idea de un deber al cual el hombre debía sacrificar su provecho y hasta sus pasiones o del angustioso debate entre la gracia y el pecado en el seno de una sociedad que intentaba aferrarse a verdades religiosas no eran sólo preocupaciones particulares de Corneille o de Racine —o de los dramaturgos españoles—, sino expresión del sentir de un pueblo que —como el nuestro—, atravesando duras pruebas, iba encontrando su seguridad bajo el real manto de una monarquía absoluta. Por eso llegó un momento en que el teatro italiano, pese a haber alumbrado una fórmula tan vital como la Comedia del Arte y haberla exportado a los países vecinos, quedó constreñido y anquilosado por una teoría dramática cuya fuerza doctrinal crecía con las nuevas aportaciones, las cuales, a medida que ganaban en perfección iban estrangulando una reciprocidad en la práctica escénica que, sin embargo, conseguiría España con un teatro conscientemente distanciado de la inviolabilidad de las normas y criticado por los preceptistas, pero aplaudido por el público.

¹⁹ En 1598 Angelo Ingegneri publica en Ferrara su *Della Poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, donde, atendiendo a la concepción del espectáculo teatral predicada por Castelvetro, rechazaba el uso del prólogo, las apariciones sobrenaturales o la presencia de muchos actores en escena. La tragedia no debía sobrepasar las tres o cuatro horas de duración, abusar de los monólogos, repetir los diálogos. La acción debía articularse en escenas lógicamente encadenadas y operativas.

2.3. LA TRAGICOMEDIA

Como ocurría con la comedia, la práctica se anticipa a la teoría en el caso de la tragicomedia, cuyos antecedentes deben buscarse en representaciones concebidas para el puro divertimento, lejos por tanto de cánones y normas.

Quizá el propio término tuvo en un principio un sentido genérico sin aludir a una forma teatral concreta: en 1530 una obra de Marcantonio Epicuro, *Cecaria*, aparece subtitulada "tragicomedia" más bien por iniciativa del editor que del autor, y hacia 1535 ó 1536 Marcello Palingenio Stellato, que no guarda relación con la historia del teatro o de su teoría, lo emplea en la epístola dedicatoria del *Zodiacus vitae*, texto perteneciente a la cultura de Ferrara, la misma que la de Giraldi.

Giraldi Cintio es, en efecto, el primero en escribir acerca de la tragicomedia, que él identificaba con la tragedia de final feliz:

"Di queste [delle tragedie] sono due sorti: ve n' è una che finisce in dolore, l' altra che ha lieto il fine, ma non si parte però nel maneggio del condurre l' azione al fine dal terribile e dal compassionevole, perché senza ciò non si può fare tragedia che buona sia. Questo modo di tragedia (alla quale diede Aristotele il nome di mista) ci mostrò Plauto nel prologo del suo Anfitrión, quando disse che in essa eran persone men nobili mescolate con le grandi e reali. La qual cosa tolse però dalla Poetica di Aristotile, ove egli di questa sorte di tragedia favella. La quale di sua natura è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza. E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l' orrore e la compassione."²⁰

²⁰ *Discorso ovvero Lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie, op. cit., pp. 32-33. Citado por E. Bonora, op. cit., pp. 245-246.*

Es decir, Giraldi admite la mezcla de lo trágico y lo cómico pero no le da un nombre específico, pese a conocer el empleado por Plauto en su *Anfitrión*, y cuando en 1554 escribe la *Lettera ovvero Discorso sopra il comporre le Satire atte alle scene*, identifica la sátira con la mezcla tragicómica: la sátira debe acabar tristemente, no sobrepasar la duración de un día o poco más —como la comedia y la tragedia— y, observando el *Cíclope* de Eurípides, podemos deducir que sus personajes pueden ser sátiros y heroes.²¹ En otro lugar explica las diferencias y semejanzas que la unen y separan a la tragedia y a la comedia:

"La satira è imitazione di azione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso ed al grave con parlar soave, le membra della quale sono insieme al suo luogo per parte, e per parte divise, rappresentata a commuovere gli animi a riso, ed a convenevole terrore e compassione. (...) Insieme "giocosa e grave" la fa diversa dalla commedia e dalla tragedia, delle quali la prima è composta al piacevole, l' altra al grave. Ed essendo ella insieme partecipe della piacevolezza dell' una, e della gravità dell' altra, non è né questa né quella. Vi si è aggiunto "di parlar soave" il quale la divide dalle cose scritte in prosa, perché ella così ama il verso, come l' amano l' altre due già dette, e sotto questo parlar soave si comprende il numero, l' armonia e il canto. Il numero e l' armonia è nel verso, il canto è nei cori; e per questa cagione vi si è aggiunto "parte insieme e parte diviso" perché insieme usa il numero e l' armonia che sono del verso, e separato dall' altre parti usa il canto nei cori, ed è detto "rappresentata" a differenza della epoeia, la quale imita narrando l' azione eroica. "A commover gli animi a riso" fa la satira differente dalla tragedia, ed in questa parte alquanto simile alla commedia. Ma dicendosi atta "a commovere terrore e compassione" la separa dalla commedia e la mostra in parte simile alla tragedia, e la fa dissimile alla tragedia il dire ad essa "convenevole". Perché ciò mostra che non si movono nella satira gli affetti con quella forza colla quale si movono nella tragedia. E così è in alcuna parte la satira simile alla comedia, in alcune alla

²¹ Cf. *Lettera ovvero Discorso sopra il comporre le Satire atte alle scene*, en *Scritti estetici*, Parte seconda, p. 136.

tragedia, ed in alcune altre è dissimile dall' una e dall' altra."²²

El drama mixto, sin embargo, se desarrolla independientemente de esta formulación teórica y encuentra su expresión en espectáculos destinados a la diversión de una sociedad culta y refinada. Empieza con *Tirsi*, de Castiglione, para la corte de Urbino y continúa en Ferrara después de Giraldi con *Sacrificio* de Agostino Beccari (1554), *Aretusa* de Alberto Lollio (1563), *Lo sfortunato* de Agostino Argenti (1567) y *Aminta* de Torquato Tasso, que contribuyen —especialmente esta última— a una progresiva identificación entre la tragicomedia y la fábula pastoril, identificación que se consuma en el *Pastor fido* de Battista Guarini.

Aún no había llegado a la imprenta ni al escenario el *Pastor fido* —pero se conocía por las lecturas ofrecidas por el autor— cuando comenzó la polémica con Giason de Nores, crítico aristotélico acérrimo defensor del fin moral en la poesía, que en 1587 escribe el *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e dai governatori delle Repubbliche*, en donde atacaba la obra de Guarini sin nombrarla. Partiendo de que tanto la tragedia como la comedia y el poema heroico eran útiles a los ciudadanos y de que, por el contrario, ni Aristóteles ni ningún insigne escritor antiguo había hablado nunca de la tragicomedia ni del drama pastoril, De Nores definía la primera como un "mostruoso e disproporzionato componimento" que pretendía mezclar dos acciones contrarias y dos diferentes tipos de personas, y juzgaba la segunda "fuor de' principii già statuiti e delle regole de' filosofi morali e civili, e de' legislatori e governatori delle Repubbliche", nacida de una ampliación ilícita de la égloga a comedia o a tragedia, en cinco actos y con personajes inverosímiles, como son pastores que razonan como príncipes o filósofos. En consecuencia, la tragicomedia pastoril, o sea, el *Pastor fido*, era una invención todavía más monstruosa que las demás. En 1588 publicó un

²² Ibidem, pp. 134-136. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 246.

comentario de la *Poética* titulado *Poetica di Iason Denores nella qual per via di definitione e divisione si tratta secondo l' opinion d' Aristotile della Tragedia del Poema heroico e della Comedia* donde insistía en que la finalidad de la poesía era inducir a virtud el ánimo del público para conseguir así una república bien ordenada.

De Nores era por tanto de aquellos que pensaban que la voz aristotélica era norma absoluta e inamovible y que no era posible pasar más allá. Lo que el estagirita no trataba no era, sin duda, digno de consideración, con lo cual toda propuesta teatral novedosa, todo intento de continuar la senda allá donde la *Poética* se había detenido era, además de inútil, ilícito. Condenando la tragicomedia porque no figuraba en los tratados clásicos se condenaba el esfuerzo por adaptarse al gusto de los tiempos por el que tanto luchaban la mayoría de dramaturgos. A diferencia de los preceptistas, cuyos escritos leían sólo los doctos, los autores se enfrentaban desde la representación de sus obras a un público de cuyo juicio dependía o no el éxito de las mismas y ello los hacía vulnerables y conscientes de que para triunfar era necesario hacer ciertas concesiones, no a la calidad sino a las demandas de los receptores del espectáculo, que pedían, entre otras cosas, variedad, ya que el teatro era, al fin y al cabo, un medio de diversión y no un palco desde el que sostener polémicas literarias.

Guarini respondió en *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto Messer Jason de Nores contro la tragicommedia e le pastorali in un suo discorso di poesia*,²³ donde se cuestionaba la finalidad moral del arte, que no estaba destinado a enseñar. Conocedor del texto aristotélico, hace hincapié en la cuestión de la catarsis, que en opinión de De Nores hacía de los hombres

²³ Aunque salido anónimo e intitulado a nombre del famoso actor Battista Verato, el escrito es seguramente obra de Guarini. Y lo mismo respecto al *Verato secondo*, con el que replicó a la *Apologia* que De Nores publicó en 1590: *Il Verato secondo ovvero replica dell' Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitulata Apologia*, publicado a finales de 1592 o principios de 1593.

buenos soldados al liberarlos de la piedad y el temor; el autor del *Verato*, en cambio, sostenía que si ese hubiese sido el objetivo de la poesía, Aristóteles hubiese hablado de ella en la *Política* y no en la *Poética*. La catarsis, en efecto, podía producirse en la tragedia griega, pero no tenía razón de ser en una sociedad fundada en la verdadera religión, y que por lo tanto podía buscar en las manifestaciones artísticas e incluso en los espectáculos horribles y truculentos de la tragedia simplemente placer. Con estas ideas no sólo se superaba a Aristóteles al tratar un género que éste no había considerado sino que se cuestionaba la legitimidad contemporánea de los propios cimientos del arte clásico y de la tragedia griega al desterrar la catarsis de la práctica escénica quinientista. Mientras que otros escritores intentaban adaptar los elementos clásicos a las obras modernas, *Il Verato*, en aras de la necesidad de renovación, los rechazaba para construir un nuevo edificio. En otro escrito se decía que la tragicomedia pastoril no era sólo una hábil combinación de elementos diversos sino la forma teatral que cumplía, mejor que las demás, la verdadera finalidad de la poesía: deleitar imitando. "Sì come l' età si mutano, così i costumi si cangiano"²⁴ parece una sentencia de Lope de Vega. La exigencia de modernidad se había convertido no en una mera rebeldía sino en una necesidad para que el arte avanzara, y ello no sólo se advierte en Italia sino también en España donde los trágicos renacentistas abogan por las mismas ideas.

En resumen:

"La discussione sulla favola pastorale e la tragicommedia portò dunque l' estetica del Cinquecento a fare decisivi passi in avanti. Col principio della poesia ormai tutta volta al diletto e con l' affidare alla religione il compito dell' educazione morale il Guarini risolveva l' antinomia nella quale a lungo si era dibattuto il pensiero critico del Rinascimento: quella conciliazione del *delectare* e *docere* dalla quale non si era svincolato neppure un interprete acutissimo di Aristotele quale Alessandro

²⁴ *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914, p. 268. Citado por E. Bonora, *op. cit.*, p. 249.

Piccolomini. Riconoscendo poi la legittimità della tragicommedia veniva infranta la superstiziosa distinzione dei generi letterari; e tracciando la storia della tragedia e della commedia non secondo una norma immobile, ma in funzione delle mutevoli esigenze degli spettatori, per concludere che conforme al nuovo gusto era la poesia tragicomica, veniva portato a quella che sarebbe stata la *querelle des anciens et des modernes* un autorevolissimo argomento a favore dei moderni."²⁵

²⁵ E. Bonora, *op. cit.*, pp. 249-250.

CONCLUSIONES

Hemos trazado, en fin, una rápida panorámica del desarrollo de la preceptiva italiana que nos ha permitido comprobar hasta qué punto la crítica del país vecino se constituye en comentarista e intérprete de la *Poética* aristotélica convirtiendo paulatinamente lo que eran juicios a partir del examen del teatro griego contemporáneo en leyes que irán adquiriendo el carácter de normas inamovibles y necesarias para la composición literaria, tal y como sucede con las tan estudiadas "tres unidades" o la distinción de géneros en función de la clase social de sus protagonistas. Si Aristóteles es descubierto antes en Italia y sus ideas, dada la dificultad de acceso directo a los textos clásicos, llegan a España a través de los italianos, es lógico que la polémica entre clasicistas y partidarios de la modernidad y las discusiones sobre la tragicomedia se reproduzcan en nuestro país, pues también en él la práctica se anticipa a la teoría en lugar de secundarla. Contamos además con una figura de la talla de Lope de Vega, que no sólo asimila teóricamente las novedades sino que las incorpora a su práctica dramática, alcanzando un éxito que abrirá las puertas a dramaturgos posteriores como Calderón, que ya no necesitará ocuparse de justificar —como aún tuvo que hacer Lope en el *Arte nuevo*— las directrices de su teatro.

3. LA PRECEPTIVA FRANCESA DEL RENACIMIENTO

La influencia de la crítica italiana llega también a Francia, donde, queriendo alejarse del drama medieval por considerarlo informe e inorgánico se recurrirá a las ideas aristotélicas recogidas en las compilaciones y comentarios italianos en busca de la dignidad y el arte que reunían la tragedia griega y romana. Con la llegada del Humanismo se resucitaron también las teorías de los gramáticos clásicos: aparecieron en Francia ediciones de Terencio —con las notas críticas de Donato— a finales del siglo XV y principios del XVI. El trágico más popular fue —como en Italia y España— Séneca, aunque antes de 1550 habían sido traducidas obras de Sófocles y Eurípides.

Confrontando las farsas y moralidades medievales con la tragedia clásica, Sibilet acepta de los antiguos sólo aquello que pueda ser útil al propio país y enumera una serie de características de la tragedia grecolatina que procedían de Aristóteles y de los críticos italianos y que se mantendrán en la estética francesa posterior:

1. La tragedia imita acciones graves, ilustres y, en su mayoría, magnánimas o virtuosas.
2. Las acciones de la tragedia o son históricas o son verosímiles.
3. El desenlace de la tragedia siempre es triste y doloroso.
4. La tragedia pretende reformar las costumbres y la vida. Su efecto depende del dolor o del placer producto de la catástrofe.

Du Bellay en su *Défense et illustration de la langue française* (1549) va más allá al exhortar a sustituir el teatro medieval por la tragedia y la comedia antiguas para restituir a éstas la dignidad que tuvieron, arrebatada ahora por las moralidades y farsas. En 1553, con la *Cléopâtre captive* de Jodelle se inicia el proceso de restauración en Francia del teatro clásico, secundado por algunos textos teóricos como el de Pelletier (1555), que invita a sus compatriotas a intentar escribir tragedias y comedias, a las que distingue por

el estilo (elevado / común), los caracteres (reyes, príncipes, grandes señores / hombres de condición humilde), la materia (exilios, reveses de fortuna / amoríos, pasiones) y el desenlace (final triste / final feliz).

La teoría aristotélica de la tragedia, a través del filtro italiano, había comenzado a formar parte de la crítica francesa, acompañada por una transformación también escénica. De ahí que Jacques Grévin en el *Bref Discours pour l' Intelligence de ce Théâtre* (1561) diga que la tragedia francesa había alcanzado la perfección desde el punto de vista de los cánones aristotélicos. La tragedia es imitación de un hecho ilustre y grande en sí mismo, histórico o verosímil. En contra de Scalígero, resta importancia a Séneca e intenta acomodar el género al interés del público francés.

El antagonismo más claro al teatro medieval es el de Jean de la Taille que, como prólogo a su tragedia *Saül le furieux* escribe *De l' art de la tragédie* (1572), en el cual asegura que Francia, a diferencia de lo dicho por Grévin, no tiene una sola verdadera tragedia exceptuando algunas pocas traducidas de los clásicos; el resto sólo sirven para divertir a los ignorantes. Se advierte ya el sentido cortesano y aristocrático que impregnará el teatro francés clasicista, pero también la existencia de formas teatrales "irregulares" que triunfarán en Inglaterra y España pero no en Francia. Para él, como para la mayoría de escritores renacentistas la tragedia es, después de la epopeya, la forma de poesía más elegante y elevada, la menos popular, e imita la ruina de grandes señores, la inconstancia de la fortuna, exilios, guerras y crueldades de tiranos con el fin de conmover y encender los sentimientos y las pasiones. Sus personajes no deben ser ni demasiado buenos ni demasiado malos —como decía Aristóteles— y se evitarán las personificaciones y apariciones fantásticas o alegóricas como la Muerte o la Verdad. En la tragedia renacentista española, en cambio, a veces pronuncia el epílogo un personaje como la Tragedia (*La gran Semíramis* de Virués) o aparecen en escena el Duero, España, la Guerra... (*El cerco de Numancia* de Cervantes). Tales caracteres desaparecerán en la tragedia del siglo XVII, más preocupada por la verosimilitud que por ajustarse a las tragedias clásicas donde sí era frecuente

la intervención de deidades. Siguiendo con J. de la Taille, la Biblia puede ser una fuente de inspiración dramática —como en *Los cabellos de Absalón* de Calderón—, pero el modelo dramático es el de Séneca. Aconseja representar la historia en un mismo día, tiempo y lugar y guardar el debido decoro. Discute a Castelvetro y Scalígero —y con ellos a la tradición exegética procedente de Donato— al afirmar que, dada la variedad de asuntos y estructuras, no es imprescindible que la tragedia empiece bien y acabe mal y a la inversa respecto a la comedia, compartiendo así la opinión de Giraldo Cintio, que consideraba la posibilidad de una *tragedia a lieto fine*. Las obras constarán de cinco actos coherentemente estructurados.

Partiendo de Aristóteles, Vauquelin, en su *Art poétique*, define la tragedia como la imitación en verso de acciones graves que, mezclando lo inesperado con lo terrible, conmuevan al espectador. El argumento debe ser antiguo y contar la caída de príncipes y grandes tiranos. Los hechos de la tragedia son virtuosos, magníficos, grandes, reales y suntuosos; los de la comedia, más humildes. Desprecia la tragicomedia por considerarla una forma bastarda similar pero inferior a la tragedia de final feliz.

Pierre de Laudun, en su *Art poétique françois* (1598), deriva la teoría de la tragedia de la práctica de Séneca: la tragedia debe tener sentencias, alegorías y otros ornamentos poéticos, así como acciones crueles y sangrientas que sucederán fuera de escena. Se opone a los caracteres fantásticos porque un tema trágico debe ser real e histórico. Acepta el esquema estructural propuesto por Scalígero para cada uno de los cinco actos de la tragedia, pero rechaza de los antiguos el número de actores en escena, que antes no pasaba de tres.

Las unidades dramáticas formuladas por los italianos ejercieron una influencia decisiva en la práctica escénica francesa del siglo XVI. Ya en la primera escena de la *Cléopâtre* de Jodelle (1552) se alude a la unidad de tiempo, que Corneille calificaría de "règle des règles". Un año después Mellin de Saint-Gelais traduce al francés la *Sofonisba* de Trissino, afianzando la influencia de las obras italianas. Pero el primero en dar una forma precisa a



las tres unidades fue Jean de la Taille en *De l' art de la tragédie* (1572), donde, inspirándose en Castelvetro, indicaba que la acción debía realizarse en un mismo día, tiempo y lugar. Tomándola de Minturno (1564) —el primero en limitar a un año la acción del poema heroico—, adoptan la unidad de tiempo Ronsard y Vauquelin de la Fresnaye.

A finales del siglo XVI la unidad de tiempo y, en menor grado, la unidad de lugar, se habían convertido en normas inviolables del drama. Pero al mismo tiempo comienzan a surgir brotes de rebeldía: si hasta entonces el teatro clásico italiano había sido el modelo de los escritores franceses, empieza a sentirse ahora la influencia del teatro español y con ella la oposición a las unidades dramáticas. En 1582 Jean de Beaubreuil en el prólogo a su tragedia *Régulus*, había hablado con desprecio de la de tiempo, pero el primer crítico en Europa que se sublevó formalmente contra ellas fue De Laudun, que en un capítulo de su *Art poétique* (1598) titulado "Para aquellos que dicen que la acción debe limitarse a un día", aduce cinco razones en contra de este principio:

1) Si los antiguos la respetaron alguna vez, no es motivo para que se haga ahora, pues no se escribe con el mismo número de pies y de sílabas.

2) Observarla limita la materia y la posibilidad de introducir discursos e induce a mostrar hechos inverosímiles.

3) La acción de algunas tragedias de Séneca, Sófocles o Eurípides no puede ajustarse a un solo día.

4) Si la tragedia cuenta la vida, fortuna y grandeza de reyes, príncipes y señores, ello no puede hacerse en veinticuatro horas. Además, durante sus cinco actos debe suceder un cambio gradual de la dicha a la desgracia que no puede solucionarse en un día.

5) Nada prueba que una tragedia que siga tal unidad sea mejor que otra que no la siga.

Unos años después, sin embargo, Chapelain, secundado por la autoridad de Richelieu, incorporaría la unidad de tiempo a la teoría dramática francesa. En una carta fechada en noviembre de 1630, responde a los

argumentos en contra de la misma. La unidad de tiempo se sostiene por la práctica de los antiguos y por el consenso unánime de los italianos, pues de ella procede la verosimilitud tal y como la entendían Maggi, Scalígero o Castelvetro. En 1635 Chapelain recoge en su totalidad la teoría de las tres unidades y convierte a Richelieu a sus ideas. De un año antes databa la *Sophonisbe* de Mairet, la primera tragedia francesa clasicista. En 1636 comienza la controversia en torno a el *Cid* de Corneille, que se resuelve en 1640 con la victoria del teatro regular, convirtiéndose las unidades en parte de la teoría clásica del drama en toda Europa. Pocos años después de su aplicación práctica echó nueva luz sobre el asunto el abate D' Aubignac en su *Pratique du théâtre*, y quien las fijó definitivamente fue Boileau en su *Art poétique* (1674).

CONCLUSIONES

Es determinante, por tanto, el apoyo del poder al teatro, utilizado conscientemente por el gobierno como eficaz educador de las masas. El escenario es un marco adecuado para transmitir la ideología de la clase social dominante, para inducir al pueblo a comulgar con ella y evitar así posibles sombras de rebeldía. El proceso tiene lugar tanto en Francia como en España, pero con un signo diferente: en el país vecino triunfará el teatro cortesano, en el nuestro el populista, ambos con la ayuda del aparato estatal. Si la rebeldía contra las normas predicada por Lope llega a influir en algunos escritores franceses, éstas acabarán, sin embargo, imponiéndose cuando Richelieu decida secundar el teatro clasicista. Posteriormente, bajo las pautas del "buen gusto" y el nombre de "neoclasicismo", serán exportadas a otras naciones europeas incluida España en donde, pese a los esfuerzos de los ilustrados, seguían representándose obras del siglo XVII.

4. LA TEORIA DRAMATICA INGLESA EN EL SIGLO XVI

En Inglaterra, como en Francia, se mantiene a principios del siglo XVI la doble tradición entre la desconfianza eclesiástica hacia el teatro y la interpretación moralizante del mismo, favorecida por la Reforma; dicha doctrina la recoge Martin Bucer en *De ludis honestis* (escrita ca. 1551), una parte de un tratado suyo que lleva por título el significativo "*Scripta anglicana*".

El Renacimiento llevó a Inglaterra los modelos y teorías clásicos a través de las traducciones de la Roma antigua y de la Italia moderna, así como de los humanistas —además de italianos— franceses, alemanes y españoles. El gran teatro isabelino no quedó del todo inmune a la influencia de los ejemplos antiguos y extranjeros; la crítica, en cambio, concentró su atención en los teóricos italianos y no en la práctica escénica contemporánea, ligada, como en España, a los gustos del público, de ahí que John Webster, en el prólogo a su tragedia *White devil* (1612) exprese ideas similares a las de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Ben Jonson intentó armonizar teoría y práctica y no consiguió más que enfrentarse a su auditorio. Sólo Shakespeare acertó —como Lope— a encontrar un camino propio mostrando, como dice en *Hamlet*, su semblante a la virtud, su imagen a la infamia y a cada edad y a cada año sus formas e improntas.

Al igual que sucede en España o Italia, en Inglaterra la práctica no coincide con la teoría. Esta se inspira en las obras de los preceptistas italianos, que tienden a convertir en leyes lo que en los clásicos habían sido reflexiones o conclusiones extraídas del teatro contemporáneo, mientras que la práctica teatral inglesa atiende a los gustos del público, que cada vez se alejan más de las normas clasicistas. En 1575 Ascham había escrito que el teatro debía fundarse en las ideas de Aristóteles y en los ejemplos de Eurípides, y ese fue el gran dilema entre teoría y práctica existente en toda Europa.

La crítica dramática en tiempos de la Reina Isabel fue aristotélica y clásica a la vez y así permaneció durante dos siglos. El nacimiento del drama isabelino coincide casi con la composición de la *Defence of Poesy* (1580) de Sir Philip Sidney, y su decadencia con los *Discoveries* de Ben Jonson. Sin embargo, la escena inglesa no contó con una preceptiva propia formulada al estilo de los italianos o de los españoles, y prefirió limitarse a repetir las doctrinas extranjeras en lugar de recoger los principios de una nueva forma dramática. El primero en plasmar, de forma más o menos sistemática, los enunciados generales del arte dramático fue Sidney; se trataba de las mismas cuestiones que habían sido discutidas y modificadas en Italia, Francia y España a partir de la *Poética* de Aristóteles. También la teoría de la comedia correspondiente al reinado de Isabel Tudor se basa en las observaciones que los críticos italianos, apoyándose en las escasas referencias aristotélicas, habían deducido del teatro de Plauto y Terencio. Los principales teóricos ingleses al respecto son Sidney y Ben Jonson.

En el *Discourse of English Poetrie* de Webbe aparecen algunas distinciones generales entre tragedia y comedia procedentes de los gramáticos postclásicos. La tragedia, protagonizada por dioses, reyes, nobles, cuenta historias tristes y lamentables que terminan funestamente. La comedia posee una intriga complicada pero siempre acaba felizmente. Puttenham coincide al afirmar que la comedia imita costumbres y caracteres cotidianos y humildes y la tragedia casos tristes de príncipes desventurados para recordar a los hombres la inestabilidad de la fortuna y el castigo divino reservado a una vida irregular.

Sir Philip Sidney define la comedia como la imitación de los errores ordinarios de nuestra vida, representados de forma ridícula para evitar que el espectador caiga en ellos, con lo cual da una lectura moral al género, que debe atender, como todas las especies de poesía, a deleitar y enseñar. El gran defecto de la comedia inglesa es inducir a la risa a través de cosas pecaminosas y miserables que incitan más a la piedad que al escarnio. La

comedia debe provocar no sólo la risa placentera sino también la instrucción placentera.

La teoría de la tragedia de Sidney procede de las ideas aristotélicas y de la dramaturgia de Séneca, la de mayor influencia en el Renacimiento europeo. Sidney se queja de no encontrar ninguna tragedia que refleje enteramente las de Séneca. La más próxima, por su lenguaje y enseñanza moral, es *Gordobuc*, que sin embargo no respeta las unidades de lugar y tiempo. Por primera vez se alude a ellas en la estética inglesa. Sidney se lamenta de que el teatro realice varios cambios de lugar y tiempo en el corto espacio de la representación, donde se nos muestra a los niños hechos hombres y recorriendo el mundo. Lo absurdo del procedimiento lo prueban el buen sentido y el arte antiguo y si se objeta que Terencio, por ejemplo, no mantiene la unidad de tiempo en algunas obras, respondamos que se le debe imitar sólo en sus aciertos. La tragedia perfecta —como decían los italianos— es la que imita una acción noble que mueva a admiración y piedad. Muestra la inestabilidad de la fortuna, advierte a los reyes contra la tiranía y a los tiranos contra sus propios instintos. El drama contemporáneo tiene el defecto de no conservar el carácter grave y serio de la tragedia, la dignidad de los personajes y el estilo elevado e introducir, en cambio, elementos ajenos a ella; es más, la tragedia no se atiene a las leyes históricas, sino que los autores las modifican como les conviene. En consecuencia, las obras inglesas no son ni verdaderas tragedias ni verdaderas comedias. Leyendo entre líneas es posible advertir una crítica velada contra la "tragicomedia" o, al menos, contra la mixtura de géneros, señal de que ésta también se producía en los escenarios ingleses.

Ben Jonson especifica más la teoría de la comedia que la de la tragedia, pero no difiere demasiado de Sidney. Los yerros humanos son el tema de la comedia, que debe ser "an image of the times, / And sport with human follies" para perfeccionar la vida moral, purificar la lengua y suscitar afectos amables. Según ambos autores mover a risa no es el único fin de la comedia. Tragedia y comedia tienen las mismas partes y un fin común: deleitar y

enseñar. Las condiciones externas del drama requieren que sea dividido en actos y escenas, con un número conveniente de actores, utilizando el coro y observando las unidades. Sin embargo, no hay que respetar ciegamente tales normas, pues si los poetas antiguos las alteraron, también pueden hacerlo los modernos, ya que es imposible obedecer los preceptos y agradar al pueblo al mismo tiempo. Ahora bien, en la tragedia pueden alterarse algunos puntos formales, pero no los principios esenciales: verdad del argumento, dignidad de los personajes, abundancia de sentencias y lenguaje grave y sublime, lo cual prueba que Séneca es también su modelo de tragedia. De hecho las unidades no comenzaron a aplicarse con el rigor que Sidney pretendía sino hasta la llegada de la influencia francesa tres cuartos de siglo más tarde. Jonson, en cambio, es menos exigente: insiste en la unidad de acción — caracterizada por la simplicidad— pero considera que ésta puede prolongarse todo lo que sea necesario y dar entrada a digresiones y episodios; confiesa no haber seguido en sus obras la unidad de lugar, pero tampoco aprueba muchos cambios de escena.

En el discurso que precede al *Samson Agonistes* de Milton, éste acepta la teoría italiana sobre la tragedia y la comedia. Aludiendo a la dignidad y eficacia moral de la tragedia antigua, Milton dice haber considerado a los antiguos y a los italianos como máximas autoridades. Siguiéndolos, ha mantenido el coro, evitado la mezcla tragicómica, los caracteres vulgares, respetado la unidad de tiempo y se ha ajustado a la verosimilitud y a la conveniencia.

CONCLUSIONES

Cuando la estética francesa penetra en Inglaterra las unidades se convierten en reglas fijas del drama durante más de un siglo. Sir Robert Howard, en el prólogo a *The duke of Lerma* impugna su valor y autoridad, pero Dryden le responde recordándole que oponerse a las unidades es sublevarse contra Aristóteles, Horacio, Ben Jonson y Corneille. No obstante, en 1702 Farquhar, en su *Discourse upon comedy* vuelve a atacarlas. A partir de ese momento su autoridad irá declinando, pero las unidades neoclásicas no fueron completamente arrinconadas hasta la llegada del movimiento romántico.

Así pues, Francia e Inglaterra viven discusiones semejantes a las italianas, como también lo hará España. El redescubrimiento de la *Poética* aristotélica y la evolución de la dramaturgia son las cuestiones que ocupan a los teóricos, conscientes de que las normas dictadas no siempre son acatadas en la práctica, y que teoría y práctica van desligándose paulatinamente, la una defendiendo el clasicismo, la otra el éxito y la modernidad. Los consejos y reflexiones aristotélicas quedarán elevados al rango de normas mediante la formulación de la regla de las tres unidades que, pese a iniciales resistencias, acabará imponiéndose.

CAPITULO V

LA PRECEPTIVA DRAMATICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

CAPITULO V

LA PRECEPTIVA DRAMATICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

En su *Historia de las ideas estéticas en España*,¹ Menéndez Pelayo señalaba la mutua relación existente entre la teoría y la práctica en el Siglo de Oro. La polémica literaria en torno al teatro de Lope de Vega y las controversias entre cultismo y conceptismo generaron una importante actividad teórica. Destacó la importancia del Pinciano, pero después de él las poéticas españolas fueron consideradas como obras faltas de originalidad, copias de las teorías italianas, mucho más ricas. H.J. Chaytor,² por ejemplo, opinaba que en España no se llegó nunca a la creación de una escuela propia de teoría dramática.

Esta incompreensión del verdadero valor y significado de las poéticas españolas tiene razones históricas: los neoclásicos comparaban la literatura española con el clasicismo francés y subrayaban su disconformidad con la teoría; en cambio los románticos, exaltadores del genio nacional en el arte, consideraban ésta la mayor virtud. Había autores que, aun reconociendo el carácter "no clásico" del teatro español comparado con el de Italia o Francia, proclamaban que una lectura atenta de los textos no revelaba una actitud abiertamente polémica de los tratados de poética aristotélica ante el nuevo teatro, sino que el triunfo del teatro nacional había influido en las teorías de

¹ Madrid, C.S.I.C., 1974.

² *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge University Press, 1925.

los aristotélicos inclinándoles del lado de los innovadores, o lo que es lo mismo —tal y como venimos diciendo—, que la práctica se anticipa a la teoría y no al revés.

En nuestra opinión, al igual que sucede en Italia y Francia —y, en menor grado, en Inglaterra— España, contando con las influencias extranjeras pertinentes, irá desarrollando y configurando una teoría dramática propia y específica reflejada en los textos críticos de los intelectuales y en las incursiones de algunos dramaturgos en el terreno de la preceptiva. Considerarla en su totalidad sería una labor tan ingente como para constituir por sí misma una tesis doctoral. Nuestro objetivo, en cambio, es uno y concreto: elaborar una teoría de la tragedia del Siglo de Oro. Y para ello es imprescindible detenerse en los textos teóricos del momento, que son los que van a recoger el debate entre "antiguos y modernos", las opiniones y juicios sobre la dramaturgia áurea, la problemática teatral en definitiva. Nos centraremos, sin embargo, en todo aquello relacionado con la tragedia a fin de no distraer nuestra investigación o dispersar la atención del lector hacia otros aspectos sin duda de suma importancia también pero que no atañen directamente a nuestro estudio.³ Hablaremos de la comedia y, llegado el

³ Seguimos el sistema del Profesor A. Porqueras Mayo respecto a la comedia:

"Muchas papeletas ya clasificadas y estudiadas quisiéramos que se incorporasen a este estudio inicial. Por ejemplo, la función del vulgo (*vulgo* muchas veces significa *público*, y ello abre una perspectiva desconocida); el significado de la verdad poética; *la teoría de la tragedia*; terminología novedosa de gran valor técnico. Todo ello tiene que quedarse fuera, y nos proponemos publicar varios artículos sobre estos aspectos, para que, lentamente, consigamos horadar esta ingente masa de preceptiva dramática. En esta ocasión hemos escogido un núcleo aglutinante de gran potencia unificadora: la definición y justificación de la comedia. Desde este núcleo, a veces, en rápidas miradas, hemos visto otros paisajes laterales, procurando no perder la unidad de nuestra visión. En realidad, y de manera muy esquemática y acaso caprichosa, lo que nos preocupaba era observar cómo se iba definiendo y justificando la comedia. Es decir, cómo iba surgiendo un

caso, de la tragicomedia, sólo en la medida en que incidan —por comparación o contraste— sobre la tragedia e intentaremos establecer las directrices del género y la evolución que éste sufre a lo largo de los siglos XVI y XVII. Para afianzar los cimientos del edificio teórico trágico hemos repasado previamente la preceptiva de otros países europeos atendiendo especialmente a la italiana, conocida y estudiada por nuestros escritores y a menudo tamiz de las ideas de las autoridades clásicas. Ello nos permitirá constatar si la actividad teatral española es un hecho aislado o guarda conexión con lo que ocurre en el resto de Europa, si la labor crítica de nuestros estudiosos surge de la nada o, por el contrario, cuenta con unas fuentes previas que influyen sobre ésta y pueden llegar a condicionarla aunque no a independizarla de la práctica escénica española contemporánea. Comenzaremos citando algunas manifestaciones del siglo XV para adentrarnos inmediatamente en los dos siglos posteriores en busca de ofrecer un panorama lo bastante amplio como para poder determinar la posible existencia de una Poética de la Tragedia Española del Siglo de Oro.

nuevo vegetal trasplantado desde la remota antigüedad grecolatina a las tierras españolas, abonadas por los aires renovadores del Renacimiento y Barroco."

Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 37-38.

El subrayado es nuestro. Asumimos, en la medida de nuestras posibilidades, sus palabras pero reconvirtiéndolas y orientándolas hacia la vertiente de la tragedia.

SIGLO XV

Juan de Mena, en el Preámbulo Segundo a su *Coronación* (1438 ó 1439) clasifica la escritura de los poetas en tres estilos: trágico, satírico y cómico.

"Trágico es dicha el escritura que habla de altos hechos y por bravo y soberbio y alto estilo, la cual manera siguieron Homero, Virgilio, Lucano y Estacio; por la escritura trágica, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines."⁴

La comedia, en cambio, trata de cosas bajas, en estilo humilde y posee "tristes principios" y "alegres fines". El ejemplo es Terencio. Ambos géneros se distinguen, por tanto, por su argumento, estilo y desenlace, pero la definición de la comedia no parece sino la vuelta al revés de la de la tragedia, indicio quizá del mayor prestigio de este género. Mena no admite estilos intermedios —pues de la sátira se limita a decir que su oficio es "reprender vicios"— : la comedia es lo contrario a la tragedia.

Mantiene idéntica distinción Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que en la Dedicatoria a *La Comedieta de Ponza* (1444) justifica este título diciendo:

"E intituléla de este nombre por cuanto los poetas fallaron tres maneras de nombre a aquellas cosas de que fablaron, es a saber: tragedia, sátira, comedia. Tragedia es aquella que contiene entre sí caídas de grandes reyes e príncipes, así como Hércules, Príamo e Agamenón, e otros tales, cuyos nacimientos e vidas alegremente se comenzaron e gran tiempo se continuaron, e después tristemente cayeron. E del hablar de estos usó Séneca el

⁴ Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 57.

mancebo, sobrino del otro Séneca, en las sus tragedias, e Joan Bocacio en el libro *De casibus virorum illustrium*."5

Hernán Núñez, en la Copla 123 de la *Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena* (1490) cita a Platón como el descubridor de la tragedia y la sátira entre los griegos, pero nada dice de la comedia, a la que debe considerar posterior, pues nombra a Nevio como su autor; sin embargo, más adelante dice que los antiguos griegos la dividían en "diverbios, cántico y coro". Cita entre los autores griegos a Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero olvida a Séneca entre los latinos.

"*Trágicos*. Los poetas trágicos son los que escriben tragedias. La definición de la tragedia según Diomedes gramático es ésta: *Tragedia est heroice fortune in adversis comprehensio*, que quiere decir: la tragedia es materia de los casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes."6

Define también los "Sátiros" —de la misma forma que Mena y Santillana: "género de escritura en que se trata de varias y diversas reprensiones de muchos vicios"— pero no los "cómicos". Incluye la comedia en el apartado dedicado a la tragedia y no la define, sino que se limita a señalar sus especies ("togatas, paliatas, pretextatas, tabernarias, atelanas, planípedes, mimos"), dividirla en cinco actos compuestos de escenas y nombrar algunos autores latinos, prueba de la mayor consideración de que gozaba la tragedia.

5 *Obras de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, edic. de José Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pp. 93-95.

6 Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras mayo, *op. cit.*, p. 60.

CONCLUSIONES

En el siglo XV, por tanto, los géneros considerados son la tragedia y la sátira. La comedia es retratada por oposición a la tragedia, es decir, se toma la definición de la tragedia y se adapta a la comedia por un procedimiento que consiste en invertir los elementos enunciando los contrarios, o bien sólo se mencionan sus características formales pero no esenciales, como hace Núñez.

SIGLO XVI

Desde finales del siglo XV y principios del XVI se siente la necesidad de crear un teatro distinto del de los griegos y los romanos, como decía Carlos Verardo en la introducción a su *Historia Baetica* (1493). Tal apreciación no se inspira en preferir las formas dramáticas medievales a las clásicas, sino que refleja el sentimiento creciente de que tanto unas como otras resultaban inadecuadas a la luz de las nuevas perspectivas sobre la naturaleza y el alcance de la poesía dramática. "La reforma del teatro "clásico" partió precisamente de los círculos que mejor conocían la teoría, y afectó en la práctica tanto a las formas clásicas como a las medievales".⁷ Al tiempo que surgían estas innovaciones dramáticas —en latín y en español—, a las que tampoco escapó el teatro popular, se seguía haciendo teatro de tipo medieval, aunque, con las nuevas teorías, pronto empezó a sufrir modificaciones. Luis Vives, por ejemplo, observa que los nuevos dramas no son "regulares" ni clásicos en el sentido tradicional y que, desde el punto de vista ético y moral, las comedias de Terencio⁸ son menos buenas para el público que la *Celestina*, pues en ésta el vicio es castigado, lo que justifica el desenlace lastimoso de la comedia aunque se violen las reglas. Lógicamente, la justificación mediante criterios morales del desenlace de la comedia o de la tragedia, conducía a la mezcla de géneros en la práctica —como sucede en la *Tragedia Policiana* de Luis Hurtado de Toledo (Toledo, 1549)—, no siempre reconocida por la teoría.

⁷ Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, p. 127.

Lope de Vega comienza su *Arte nuevo* (vv. 15-48) diciendo que si no sigue los preceptos no es por ignorancia sino por voluntad propia, por haber observado que el gusto del público influye más en el éxito de una obra que el ajustarse a las normas.

⁸ En ellas se incita al pecado porque los amores y la impudicia acaban felizmente.

El primer teórico de importancia del siglo XVI es Bartolomé de Torres Naharro, que en el Prohemio a su *Propalladia* (1517) se esfuerza por ofrecer una teoría dramática que gira, sin embargo, en torno a la comedia, a la que de este modo dignifica. La situación se ha invertido: ahora se alude a la tragedia como punto de apoyo cuyo contraste con la comedia hace resaltar esta última.

"Comedia, según los antiguos, es *civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio*, a diferencia de tragedia, que es *heroicae fortunae in adversis comprehensio*."⁹

Distingue ambas por su argumento y desenlace y pasa a recordar la definición de comedia de Cicerón ("*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*"), los géneros según Acrón (*stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*) y las partes (*prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*), el número de actos —cinco como quiere Horacio— y la necesidad de guardar el decoro. Luego da su propia definición, que acaba de ensalzarla: "un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado". Probablemente estaba teniendo en cuenta los pequeños tratados sobre la comedia y la tragedia atribuidos a Donato y Evancio que solían acompañar las ediciones de Terencio, los cuales señalaban respecto a la comedia: "*in gestu et pronuntiatione consistit*". La clasifica de forma original en "comedia a noticia" y "comedia a fantasía" y la divide en "introito" y "argumento".

En el prólogo a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* (¿1542?) Sancho Muñón se propone demostrar que en la poesía se muestran los vicios para enseñar a huir de ellos y no a seguirlos, y que se utiliza para difundir tal doctrina la poesía y

⁹ *Propalladia de Bartolomé de torres Naharro* (Nápoles, 1517). *Salve nuevamente a la luz reproducida en facsímile por acuerdo de la Academia Española y a sus expensas*, Madrid, 1936.

no la filosofía exclusivamente porque la primera es más fácil de entender y digerir que la segunda. Pero es curioso el ejemplo que pone:

"Es, pues, la ficción un buen engaño para traer con él a lo bueno no a hombres que tienen bajo entendimiento y grosero, porque estos tales no se dejan así engañar como cuenta Plutarco, (...). Gorgias, preguntado qué cosa era tragedia, respondió ser un engaño, el cual hace mejores a los que le usurpan que a los que huyen de él, y más sabios a los engañados que a los que no se dejan engañar de él. Pues si venimos a las fábulas de que están llenos los poetas antiguos, que ni llevan pies ni cabeza, hallarémoslas llenas de alegorías y notables singulares y fundadas sobre algún principio de verdad."¹⁰

Es evidente el cuño platónico de tal consideración, pero por primera vez hemos encontrado en la teoría española una alusión a la tragedia como "engaño", aunque provechoso, pues hace mejores y más sabios a los que lo asumen, o sea, a los que se identifican con lo sucedido en ella, que a los que lo advierten a distancia y lo rechazan. La tragedia es ficción, pero a través de la catarsis puede acceder a un fin moral mediante el cual beneficia a los que la reciben.

También atribuye cualidades morales y docentes a épica, tragedia y comedia Jerónimo de Lomas Cantoral en el prólogo a sus obras (1578), donde se lamenta de que el espíritu nacionalista no aliente a los españoles a resucitar el cultivo de la poesía superando incluso a los modelos grecolatinos como han hecho otras naciones a las que no tenemos nada que envidiar. En dicho proceso admite los cambios pertinentes al propio país, lengua y momento histórico.

"¿A quién no admira aquella gravedad de los épicos, antiquísimos? ¿y aquel estilo grande, levantado y heroico, con que cantan la verdadera razón de las cosas humanas y

¹⁰ Citado por Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, p. 90.

divinas, cerrada en los misterios de sus ficciones y fábulas? ¿a quién no mueve la imitación de los trágicos que sucedieron después, los cuales con dulcísimos números imitan los hechos de los varones ilustres y con su doctrina moderan y conforman sus ánimos y costumbres? ¿a quién no enseñan los cómicos con la imitación de los inferiores y vulgares?"¹¹

Más interesantes son las reflexiones de los trágicos renacentistas, que abogan en favor de una tragedia española. Sobre ellas no nos detendremos demasiado por haberlas tratado al estudiar la tragedia del siglo XVI.

Andrés Rey de Artieda en la dedicatoria "Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova" de su tragedia *Los amantes* (1581) contrasta la comedia y tragedia antiguas por el atuendo de los actores ("sueco" / "media bota") y define la tragedia diciendo:

"La cual ni sufre estado humilde o chico,
ni habla jamás de cosa que no sea
verdad, o no lo llegue a ser tantico.

(...)

Había entre los autos coro y coro,
el cual hablando al pueblo despertaba
el sentimiento, lágrimas y lloro.

Pero como lo antiguo al fin se acaba,

(...)

Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra,
aunque impresos los vi, no ha muchos meses,
en dos Nises, que así el autor las nombra.

(...)

Por ello, y porque mil ejemplos tuve,
siguiendo el uso, y plática española,
de mi tragedia hacer dos partes tuve.

Pero porque cualquiera de ellas sola,
cansar pudiera, la razón y el uso
(digo español) en otras dos partióla."¹²

¹¹ Ibidem, p. 98.

¹² Edic. de F. Martí Grajales, Valencia, 1907, pp. 5-7.

Si la materia dicen que no es alta, peor es introducir criaturas monstruosas como el Minotauro que, en aras de la verosimilitud, han sido desterradas de la escena española. "Pero como lo antiguo al fin se acaba", Artieda, como hicieran también Argensola y Virués, reclama el derecho del autor a adaptar la tragedia a las propias circunstancias, en vez de acatar sin cuestionarlas las tradiciones antiguas.

Lupercio Leonardo de Argensola en la Loa a su tragedia *Alejandra* (¿1581-1585?) recuerda los orígenes griegos de la tragedia y el atuendo que la caracterizaba —tocas sangrientas, corona y espada de dos cortes— y cómo la perfeccionaron los latinos y después los españoles, que han ido introduciendo modificaciones formales —supresión del coro y de uno de los cinco actos—, pues "la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él [Aristóteles] puestos". El tema de la tragedia deja clara la herencia senequista y la diferencia de la tragicomedia y de la comedia:

"También imaginábades vosotros
que aquí saliera Plauto con su *Anfitriuo*,
o Terencio quizá con sus marañas,
y os mostrara a su Sosia o a su Davo,
a Pánfilo o a Simo con su Cremes,
y al revés os saldrán los pensamientos,
que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,
envidias, inclemencias y rigores."¹³

Finalmente Argensola, en un momento en que ya se habían escrito los tratados de los principales preceptistas italianos, incluido Castelvetro, que instituye formalmente las tres unidades, las incumple voluntariamente argumentando que la tragedia, con la colaboración de la imaginación del público, puede trasladarse desde la España de Felipe II al antiguo Egipto, con lo cual adelanta el concepto de la verosimilitud que predicará Lope y resumirá

¹³ En Juan José López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI, pp. 421-424.

Cervantes en *El rufián dichoso* (¿1615?) cuando se decide a aceptar el teatro lopesco. Argensola insiste:

"Mirad en poco tiempo cuántas tierras
os hace atravesar esta tragedia.
Y así si en ella veis algunas cosas
que os parezcan difíciles y graves,
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
que todo a la tragedia le es posible,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos reinos en otros, y los lleva."¹⁴

Pero lo más destacable para nuestro estudio es la comparación que realiza con la comedia, a la que considera inferior por ser menos grave que la tragedia, cuyo prestigio viene avalado por su antigüedad y por los nombres de quienes la cultivaron (Eurípides, Sófocles, Séneca):

"Quieren decir que Tespis fue mi padre,
y que nací en las fiestas del dios Baco:
al fin es muy antigua mi prosapia
y de más gravedad que la comedia."¹⁵

Y en la tragedia *Isabela* (¿1581-1585?), del mismo autor, la Fama pronuncia un prólogo confirmando que la tragedia, "bien que contra la ley de las tragedias", aparece en los teatros públicos para mostrar sucesos terribles y "desengaños de vicios", tarea atribuida por Mena, Santillana y Núñez a la sátira, género que los trágicos renacentistas ni siquiera mencionan, sino que trasladan su función a la tragedia, que lo absorbe:

"pues publicando yo que recitaba
Salcedo, no comedias amorosas,
nocturnas asechanzas de mancebos
y libres liviandades de mozuelas
(cosas que son acetas en el vulgo),
sino que de coturnos adornado,
en lugar de las burlas, os contaba

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

miserables tragedias y sucesos,
 desengaños de vicios, cosa fuerte,
 y dura de tragar a quien los sigue.
 Vosotros, por no ser amigos de esto,
 venís a ver los trágicos lamentos,
 y la fragilidad de vuestra vida:
 evidente señal de que sois tales,
 que discernís lo malo de lo bueno,
 para lo cual ternéis materia luego,
 si proseguís a oírme con sosiego."¹⁶

Incluye ahora Argensola una lectura moral en la tragedia —procedente de la Edad Media y nunca abandonada por completo—, la cual, a través de las crueldades que representa, sirve de ejemplo al espectador mediante un planteamiento maniqueísta —discernir "lo malo de lo bueno"— de los vicios y de la inconsistencia de la propia vida.

En *El viaje de Sannio* (1585) Juan de la Cueva define la poesía, al igual que la pintura, como "imitación de la naturaleza", y sin nombrar géneros divide los posibles argumentos en dos opciones contrarias:

"o son materias graves, o ligeras;
 o es argumento humilde, o levantado;
 según la calidad del argumento
 es la correspondencia del acento."¹⁷

Hay seis clases de poesía: cómica, trágica, épica, lírica, bucólica y elegíaca, de las cuales la más antigua es la épica, la cual celebra orígenes de dioses y hazañas de héroes y príncipes, y fue cultivada por Orfeo y Lino.

A continuación se ocupa de la poesía cómica, surgida en Atenas, en tiempo de Jerjes, para alegrar a los ciudadanos y distraerlos del temor que les infundía la peste que existía en la ciudad. Es decir, según Cueva la comedia tiene una finalidad lúdica, pues pretende alegrar y hacer olvidar las preocupaciones. La nota alegre de la comedia ya la apuntaba Mena cuando

¹⁶ Ibidem, pp. 313-315.

¹⁷ *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, edic. de F.-A. Wulff, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII, 1886-87, pp. 44-45, estrofa 45.

decía que ésta tenía "tristes principios" y "alegres fines", y se mantiene en el siglo XVI. *El viaje de Sannio* recupera además la definición ciceroniana de comedia ya mencionada por Torres Naharro:

"..... —De la vida humana
es la comedia espejo, luz y guía,
de la verdad pintura soberana;
en ella se describe la osadía
del mozo, la cautela de la anciana
alcagüeta, las burlas de juglares
y sucesos de hombres populares."¹⁸

Fue cultivada en Grecia por Aristófanes, Tespis y Cratino, y en Roma por Plauto, Terencio y Cecilio. Autores trágicos fueron, en cambio, Sófocles, Aristarco y Eurípides entre los griegos y Séneca, Pacubio, Atilio y Ennio entre los latinos.

Si la comedia divierte, la tragedia conciencia:

"Es un retrato que nos va poniendo
delante de los ojos los presentes
males de los mortales miserables,
en héroes, reyes, príncipes notables."¹⁹

Es decir, la comedia es espejo de la vida humana al imitar las acciones de "hombres populares", pero no menos lo es la tragedia, que muestra los "presentes males" pero encarnados en reyes y personajes de la nobleza. La tragedia, por tanto, es ejemplo de los vicios de los que debemos huir, de ahí que la tragedia renacentista española, como decíamos en otro lugar, tenga un mensaje moral —y más cuando en ocasiones, como decía Hermenegildo a propósito de las obras de Virués, puede convertirse en metáfora de la vida política contemporánea— destinado a provocar una reacción en el espectador, que debe evitar incurrir en los defectos reflejados en escena. Además de definir las, Cueva hace hincapié en distinguir de forma clara tragedia de

¹⁸ Ibidem, estrofa 49.

¹⁹ Ibidem, estrofa 52.

comedia: por los personajes, como ha dicho, y ahora también por el desenlace y el argumento.

"—La tragedia y comedia, ¿en qué difieren?
—pregunta Apolo—. Y Sannio ha respondido:
—¿En qué? En que siempre en la tragedia mueren,
un fin della esperando dolorido;
en la comedia muerte no hay que esperen,
aunque empieza contino con ruido;
en la tragedia vive la discordia,
y en la comedia enojos y concordia."²⁰

En la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1588), Juan de la Cueva aboga en defensa de las "comedias y tragedias" —siempre cita primero la comedia— por el alto ingenio de quienes las escribieron, por la variedad de temas que tratan —"así de hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida"— y por el provecho que de su lectura resulta a la república. Pero es curioso que no defina la tragedia y sí, en cambio, la comedia, para lo cual asume las palabras de Cicerón pero sin nombrarlo:

"Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía."²¹

Como había hecho Torres Naharro, Cueva, en este tomo de comedias y tragedias, se esfuerza por dignificar la comedia y responder a los ataques de los que la critican sin observar que viene respaldada por la autoridad de Cicerón y que, en realidad, beneficia a sus receptores. A diferencia de lo que hacía Argensola en el prólogo a la *Isabela*, ahora es la comedia la que absorbe

²⁰ Ibidem, estrofa 53.

²¹ Ed. de F. A. Icaza, *Bibliófilos Españoles*, 1917, I, pp. 6-8.

las tareas encomendadas en el siglo XV a la sátira: reflejar los vicios y la virtud, lo cual la eleva de categoría y la sitúa al mismo nivel que la tragedia, y además entre compañeros de generación como son Argensola y Cueva, pues ambos desplazan la sátira solo que asimilando sus funciones a géneros diferentes.

Y llegamos al teórico más importante del siglo XVI, Alonso López Pinciano, cuya *Filosofía antigua poética* data de 1596, posterior, pues, a la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles, la de Robortello (1548) y a los *Poetices Libri Septem* de Scalígero (1561). La falta de tratados semejantes en España es la que mueve a Pinciano a escribir su obra.

"Sabe Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal blanco de las gentes, y sabe que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determiné a arriscar por la socorrer."²²

No obstante, Pinciano no se considera mero propagador de doctrinas ya comentadas sino un colaborador en el necesario edificio de la teoría literaria, aún en construcción. El título ya es significativo: el autor aspira a elaborar y exponer una teoría filosófica de los géneros literarios que sirva de complemento a la tarea iniciada por Aristóteles, cuyas ideas, y también las clasicistas, intenta adaptar a la mentalidad de su país y época con una independencia de criterio que le lleva, en ocasiones, a modificar las teorías del estagirita.

"La originalidad de Pinciano consiste en haber reunido muchos elementos relativos a la teoría aristotélica formando con ellos una unidad aceptable a la mentalidad renacentista, aun cuando tuviera que modificar los conceptos originales. La finalidad de Pinciano no es, por tanto, creadora, sino más bien organizadora. La materia

²² Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, 3 tomos; I, p. 8.

existía ya antes de Pinciano, pero con relación al mundo antiguo. Pinciano encuadra la teoría aristotélica en el marco del pensamiento renacentista."²³

La obra consta de trece epístolas, en un intento de conformar un sistema literario completo. La primera, de carácter introductorio, trata de las facultades del alma, de la tendencia humana a la belleza y al bien y de las condiciones necesarias para la creación artística. La segunda diserta sobre el arte de la poesía en general y la tercera sobre la esencia y causas de la poética, contemplando los principios aristotélicos de la *mímesis* y de la *verosimilitud*.

La poética, arte universal por su alcance y sus materias, mejora las costumbres, entretiene, y altera y aquieta las pasiones del alma, de ahí que la tragedia fuera hecha "para limpiar el ánimo de las pasiones del alma por medio de la compasión y miedo. Así que la misma fábula que turba el ánimo por espacio poco, le quieta y sosiega por mucho".²⁴ La tragedia, por tanto, ejerce una especie de movimiento de reflujo sobre los espectadores, pues altera y aquieta sucesivamente su espíritu.

Es objeto de la poética todo lo que puede imitarse, y ello debe hacerse de forma verosímil. Por ello los poemas —compuestos de alma (fábula) y cuerpo (lenguaje)— se distinguen entre sí por el género de la imitación, por el modo de imitar y por lo imitado. Atendiendo a la fábula el resultado es: épica, trágica, cómica y ditirámica.

"La Tragedia es acción representativa lamentable de personas ilustres. La Epica o Heroica es un montón de tragedias como la *Ilíada* y la *Eneida*. La Comedia es una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes. La Ditirámica, poema breve a do juntamente se canta, tañe y danza."²⁵

²³ Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962, p. 27.

²⁴ Citado por Marcelino Méndez Pelayo, *op. cit.*, p. 702.

²⁵ *Ibidem*, p. 704.

Por el género de imitación, la épica usa sólo el lenguaje; la tragedia y comedia además, a intervalos, la música y la danza, y la ditirámica lenguaje, música y tripudio. Por la manera de imitar: el poeta puede hablar siempre por sí mismo (ditirámica), por otras personas (tragedias, comedias y diálogos platónicos) o alternar ambos (épica). Por lo imitado, épica y tragedia imitan lo mejor, comedia lo peor y ditirambo lo mejor o lo peor indistintamente.

Hay tres tipos de fábulas: pura ficción (milesias y libros de caballerías); las que sobre una mentira fundan una verdad (fábulas esópicas o apólogos); las que sobre una verdad fabrican mil ficciones (trágicas y épicas), las cuales se fundan en una historia pero no la desarrollan con total fidelidad. Con ello admite el Pinciano la libertad artística incluso cuando el argumento se fundamenta en un suceso conocido; éste no puede alterarse para no ir en contra de la verdad histórica —si la posee— pero sí los episodios. Pueden existir diversas acciones, con tal que una sea la principal y las otras secundarias y su duración no debe exceder los tres días en la comedia y los cinco en la tragedia. La fábula debe deleitar y enseñar, y en nombre de la verosimilitud se rechazan los desenlaces "por máquina" y los personajes alegóricos —que sin embargo aparecían en las tragedias renacentistas españolas—.

Finalizado en la epístola quinta lo referente a la poesía en su conjunto, trata en la sexta y séptima de la doctrina del estilo y en la octava y novena de la tragedia y la comedia. Partiendo de la definición aristotélica, dará su propia definición y clasificación.

"digo de la tragedia que agora se ha dicho así, porque *tragos*, que significa el cabrón, era premio de vencedor en tal poema, o por trigas o heces de aceite, con los cuales los representantes de tal poema se untaban su cara en vez de máscara. Su principio, como el de todas las cosas, fue pequeño, breve y mal ornado; que en aquel tiempo no entraban a le representar sino dos o tres personas, y,

habiendo con mucha brevedad enseñado lo que quería el poeta, dejaban el lugar de la representación."²⁶

Desde que comienza a hablar del género, esto es, de sus orígenes, Pinciano deja claro que va a establecer una comparación entre el pasado ("en aquel tiempo") y el presente ("ahora se ha dicho así"), entre los cuales media una lógica evolución ("Su principio fue pequeño, breve y mal ornado") cuyo resultado final será la definición contemporánea que se proponga, tras recorrer la historia del género, en la *Filosofía*.

La tragedia no nace y se conserva en estado puro, sino que admite elementos de otros géneros y se va perfeccionando hasta el punto de superar a algunos:

"Nació de la épica la tragedia y tomó la narración de las personas solamente, dejando la del poeta; lo cual hicieron los trágicos por movernos los ánimos (...). Los filósofos y poetas trágicos de aquel tiempo entendieron que su poema era poco escuchado por la severidad y tristeza dél, y ansí acordaron de adularla con mezcla de la que toda era miel.

(...) El trágico tomó de la épica, como dije, la narrativa, y de la ditirámica, el tripudio y música, aunque de diferente modo, porque la trágica se aplicó cada parte por sí, y la música por sí, y el metro o lenguaje por sí. Del agro de la trágica y del dulce de la ditirámica restó una mezcla agredulce, y la más deleitosa y sabrosa de cuantas hay, si es hecha como debe.

(...) Quedó con lo dicho la trágica acción tan rica, que venció a la épica en tres cosas: tripudio, música y aparato; y a la ditirámica, en gravedad y deleite juntamente, porque tenía el que daba la ditirámica, con el número y armonía, y el que la épica con la conmisericordia y compasión. Faltaba a la trágica representación el deleite y el gusto que dan las cosas de risa y pasatiempo, el cual usaban ya las imitaciones cómicas; y, por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso, y, entre acto y acto, a veces

²⁶ Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. cit., II, pp. 303-311.

enjería los dichos sátiros —podremos decir entremeses—
"27

Así encontró Aristóteles la tragedia antigua, sobre la que elabora las reflexiones recogidas en la *Poética*, en donde la define —según lo transcrito por Pinciano— como una forma de imitación que contiene a las demás:

" Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo.' " 28

Después, como el estagirita, va interpretando cada miembro. "Imitación de acción" consiste en "imitar a aquella obra que no fue y pudiera ser", o sea, verosímil. La perfección existe sólo en el arte, pues éste posee la virtualidad de imitar las posibilidades ideales de la naturaleza. Pasando luego a lo que la diferencia de otras especies de poesía, tenemos que se trata de una "acción grave, perfecta"; "grave" no equivale a "virtuosa", pues todos los poemas son virtuosos, pero no todos graves,²⁹ y "perfecta" se refiere a su calidad de producto acabado e indivisible. "De grandeza conveniente" alude a que su extensión debe ser moderada y "en oración suave" significa "que la oración sea hermosa y ornada y sin aspereza". Sin embargo Fadrique, uno de los interlocutores de la obra, hubiera preferido decir "jucundo o agradable", aunque tampoco es demasiado importante "como se entienda que el Filósofo quiso decir figurado", pues él mismo dice que las metáforas son más adecuadas a la tragedia. Es importante esta observación porque muestra una voluntad del Pinciano no por copiar o transcribir sino por releer e interpretar

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 De hecho, más adelante (II, pp. 316-330), Hugo reconoce que "hay algunas acciones graves, las cuales son comedias, como las dichas togatas y trabeatas, adonde tenían las principales partes las personas principales y patricias."

Ibidem.

el texto aristotélico desde posiciones contemporáneas; Fadrique acepta ese pequeño lapsus del estagirita siempre y cuando se comprenda bien lo que quería decir no él sino, en definitiva, el autor de la *Filosofía*. "Con las tres formas de imitación juntas" hace referencia a ditrambo y tragedia, que utilizan tripudio y música; la primera simultáneamente, la segunda en diferentes tiempos.

"Es la sexta "para limpiar las pasiones del ánimo", y es el fin este universal de la poética, a la cual universal obra particulariza con el instrumento; porque ninguna especie de poética usa de miedo y misericordia para quietar los ánimos como la trágica, que, aunque en el quietar los ánimos conviene con la épica, pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la cual, poniendo personas vivas delante, mueve mucho más a miedo y compasión, y, por la causa misma, quieta mucho más..."³⁰

La tragedia tiene efectos terapéuticos en función de la catarsis que produce de mayor efectismo que la épica, pues siempre impresiona más lo visto que lo leído. Continúa así Pinciano la línea de dignificación de la tragedia respecto a la epopeya iniciada por Aristóteles. Se habla de "miedo" y "misericordia" en lugar de "temor" y "compasión", cuya misión no es avivar el ánimo, como temía Platón, sino aquietarlo. Pero no es una distinción convincente, pues las tragedias griegas siguen siéndolo aun cuando no se representen. Parece mejor decir que ambas limpian las perturbaciones del ánimo: como dijo Aristóteles, la épica como poema común "enarrativo parte y parte activo" y la tragedia como "poema puro activo que no tiene mezcla alguna de lo enarrativo". Así pues, un primer criterio para distinguir los dos géneros más antiguos, que constan de idéntica finalidad, es el carácter enteramente representativo de la tragedia, que conserva con independencia de ser llevada al escenario ("no por enarración sino por medio de misericordia y miedo").

³⁰ II, pp. 303-311.

Fadrique se encuentra ahora en condiciones de formular una definición propia:

" Tragedia dijera yo que es imitación activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedo'. Por activa se diferencia de la épica y ditirámica; y por ser acción grave, de la cómica, y, especialmente, por la última, que es limpiar los ánimos de miedo y misericordia por medio de misericordia y miedo."³¹

Es decir, revivir las propias pasiones ayuda a liberarse de ellas, pero Fadrique limita el número de las mismas, pues si según la definición que poco antes se atribuía al estagirita se aludía a la misericordia y el miedo como instrumentos para "limpiar las pasiones del alma", ahora se han convertido además en las pasiones que hay que purificar. Pinciano sigue aquí las ideas de los críticos renacentistas en cuanto a la influencia moral de la catarsis, cuyos efectos, frente al valor emocional que Aristóteles les asignaba, contribuyen a hacer mejores a los hombres.

La poética de Horacio había sido traducida y comentada antes que la de Aristóteles, y en España fue muy popular durante mucho tiempo. No se habla allí de "dramático", pero la tragedia, la comedia y las piezas de sátiros se desenvuelven en la escena. Se distingue entre la poesía que presenta los hechos en escena y la que sólo los refiere. La poesía lírica o mélica constituye un tercer grupo. Ya José Badio compara la forma dramática con la narrativa, y Scalígero le sigue en 1561. Jerónimo Vida asume también la clasificación de Horacio. En el Pinciano, el término "activo" en vez de "dramático" procede de la gramática de Diomedes, pero Pinciano añade que "las acciones trágicas y cómicas se dicen activas porque tienen su perfección en la acción y representación" (I, 244).

Por tanto, en la representación escénica —"por activa se diferencia de la épica y la ditirámica"— se cifra el sentido de la tragedia y la finalidad que

³¹ II, pp. 316-330.

persigue, de ahí la importancia que se da al cuidado de todos sus elementos, pues como ya decían los clásicos, tiene más fuerza lo representado que lo narrado. Por ello Pinciano se refiere luego a "acciones dramáticas y representativas" (II, 86) al hablar de la acción de la tragedia y de la comedia para distinguirlas de la épica, que no se representa, y define comedia y tragedia como imitaciones representadas de una acción, en el sentido de la teoría aristotélica (III, 1448a), que insistía en la importancia del efecto dramático: el desarrollo de la acción dramática se concibe siempre en relación con el público, por eso se habla tanto de la catarsis.

En este aspecto, teoría y práctica iban muy de acuerdo y no por casualidad; nadie era más consciente que Lope de Vega de que la poesía dramática existía esencialmente en su representación, subrayando por ello la importancia del efecto teatral, clave de toda dramaturgia, y del montaje. El término "dramático" podía utilizarse desde ahora tanto para hablar del modo narrativo como para referirse a la representación activa en escena, pero siempre con el sentido de "imitación de acción".

Comentada la etimología y esencia de la tragedia, debe hablarse de sus especies, pero ahora Pinciano nombra sin explicarlas, como de pasada, las enunciadas por Aristóteles: simple y compuesta, con o sin agniciones y peripecias, y propone otra terminología: "patética o morata". Fadrique hace notar a Hugo este cambio de perspectiva, el cual no le da mayor importancia, pues el filósofo y él no difieren en lo esencial. En realidad, explica Hugo, Aristóteles señaló cuatro especies trágicas: compuesta, patética, morata y de los infernales, pero no aclaró demasiado su pensamiento con los ejemplos que puso, que sirven más para confundir las especies entre sí. Por ello, un teórico español se ve en la necesidad de corregir, por lo nebuloso que resulta, el juicio del considerado la máxima autoridad en la materia. Comienza sustituyendo "de carácter" (*Poética*, XVIII, 1455 b) por "morata" y reestructurando la clasificación:

"Y así me ha parecido se dividan las fábulas,
generalmente, en simples y compuestas, de las cuales como

entonces se dijo, la compuesta tiene agniciones y peripecias, y la simple, no; y que cada una destas, siendo trágica, puede ser patética o morata."³²

"Patética" es "aquella que está llena de miedos y miseria", como la *Ecuba* de Eurípides o el *Aia* de Esquilo, cuya oración sembrada de tristeza y llanto causó en los espectadores "llanto y tristeza". "Morata se dice la que contiene y enseña costumbres", como la que trata sobre Peleo o el *Hipólito* de Séneca. En virtud de la doctrina horaciana, que consideraba la literatura reflejo de una conducta ejemplar, el término "ezos" que emplea Aristóteles con el significado más bien de "carácter", será traducido, ya desde San Isidoro, por "costumbre". Algunos críticos preferirán utilizar "costumbre" para la comedia en lugar de para la tragedia.³³

"Será mejor la tragedia que, siendo compuesta de agniciones y peripecias, fuere patética, porque el deleite viene a la tragedia de la compasión del oyente, y no le podrá tener si el agente no parece estar muy apasionado; por la cual causa deben las tragedias mudarse de felicidad en infelicidad, que el fin de la soltura de la fábula es el que más mueve. La segunda especie, dicha morata o bien acostumbrada, aunque es de más utilidad, no de tanto deleite trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, para ser morata la acción y que enseñe buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad, y, pasando así, carece la acción del fin espantoso y misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la cual es tan importante a la tragedia como vemos en su definición; y, si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula, al contrario, pasará de felicidad en infelicidad, la cual acción traerá deleite con la venganza y con la justicia, mas no con la miseración tan necesaria a la patética."³⁴

³² Ibidem.

³³ Cf. S. Shepard, *op. cit.*, p. 103.

³⁴ A. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. cit., II, pp. 316-330.

Si es mejor la tragedia patética que la morata porque produce mayor compasión y para ello necesita un cambio final de la alegría a la desdicha, en consecuencia, es mejor este tipo de desenlace.

"El final es lo que distingue los dos tipos de tragedia descritos por Pinciano. La "tragedia morata" puede tener un final feliz o desastroso, según el sentido moral del auditorio. El "deleyte" de la "tragedia morata" satisface la sensibilidad ética mientras el placer asociado a la patética es de índole estética. Necesariamente, los protagonistas de la "tragedia morata" son o buenos o malos y no moralmente indiferentes, como ocurre en la "tragedia pathética", en la que no son "ni buenos ni malos". De esta forma, la tragedia morata" se convierte en el vehículo perfecto de la expresión horaciana "utile-dulce" y de la exigencia renacentista de que la literatura tenga un propósito didáctico."³⁵

Según esto, la tragedia se divide en dos categorías: la que expresa la emoción puramente trágica (patética) y la que da una lección moral (morata); esta última es de mayor utilidad. Confirma la teoría de la época lo que ya dijimos de la dramaturgia: la tragedia española renacentista utiliza medios patéticos para provocar una catarsis ética, moral, didáctica en definitiva.

Coincide Pinciano con el estagirita al afirmar que los caracteres de la tragedia no deben ser ni buenos ni malos en exceso, pero no descarta absolutamente la posibilidad de un final feliz para la tragedia —como admitían Bernardino Daniello (1536) y Giraldo Cintio (1545) en Italia o Jean de la Taille (1572) en Francia—, pese a no ser de su agrado, pues algunas tragedias griegas —como las dos *Ifigenias*— lo poseen:

"que no sea, quiere [Aristóteles], la persona mala ni buena, por la dicha razón, sino que sea de tal condición, que por algún error haya caído en alguna desventura y miseria especial, y, ya que no sea caída por error, a lo menos, cuanto a sus costumbres, no merezca la muerte. Es, pues, la mejor tragedia la patética, porque más cumple con la obligación del mover a conmiseración, y, si tiene el

³⁵ S. Shepard, *op. cit.*, p. 99.

fin desastrado y miserable, es la mejor. Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, o ni buena ni mala, o buena, pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, mas esta tal terná un poco de olor de comedia cuanto al fin; tal fue la una y la otra *Ifigenia*; (...) Déstas significa Aristóteles lo que yo he dicho: que no son puras tragedias, como no lo son las patéticas dichas mezcladas con la cómica. Y más dice: "que los poetas se dan mucho a esta especie de tragedias de industria, por deleitar más a los oyentes".³⁶

Pinciano no especifica que el error deba ser o no voluntario. Al nombrarlas, admite la existencia de tragedias que acaban bien, pero rápidamente les niega su condición: no son "puras tragedias", y en eso Aristóteles le da la razón —y también Scalígero, Sibilet o Webbe—. La *Filosofía* reconduce hábilmente la *Poética* hacia el terreno que le interesa al autor: Pinciano no se adapta a lo dicho por Aristóteles e intenta aplicarlo al teatro de su tiempo, sino que es el estagirita el que se va adaptando al pensamiento del español, que no copia sino que parafrasea la *Poética*; utiliza los juicios aristotélicos para apoyar los propios pero no siempre para fundamentarlos, e incluso puede llegar en ocasiones, como estamos viendo, a contradecirlo. Entre líneas creemos que puede leerse una intención de superación del griego y de necesaria modernidad ya formulada por los dramaturgos españoles y por algunos preceptistas italianos, como Giraldi Cintio.

Es cierto que el fin alegre deleita más —porque proporciona una satisfacción moral al ver castigado el vicio y premiada la virtud—, pero enseña menos —porque no produce una emoción verdaderamente trágica—. Por eso es mejor el desdichado, pues acentúa el temor y la compasión en los oyentes —que un final feliz puede hacer olvidar— y fortalece su espíritu para continuar sufriendo —como decía Robortello (1548)—, ya que consuela ver que los infortunios de Edipo o Hércules Oeteo son mayores que los propios.

³⁶ II, pp. 316-330.

Por efecto de la verosimilitud, el espectador establece entre éstos y su propia vida una relación no de identidad existencial sino analógica.

"Y, como sea el fin de la tragedia limpiar el ánimo de pasiones, hácese más limpio con las acciones que tuvieron mal fin y desastrado; que, como dicho es, con la frecuencia de ver tales acciones, queda el hombre enseñado a perder el miedo y la demasiada compasión."³⁷

Como quiere el Filósofo, dice Hugo, debe haber muertes en la acción trágica y, "para que más muevan, que sean en el remate dellas", y se produzcan por ignorancia y entre amigos o parientes:

"...si el que va a matar... mata al que no conoce siendo pariente o bienqueriente, como padre, hermano o hijo, enamorado, será esta acción la más trágica y aun deleitosa de todas. (...) si el que va a matar ignora quién sea aquel a quien va a matar y no le mata después, porque viene en su conocimiento, como Iphigenia vino en reconocimiento de Orestes, tiene mucho de lo deleitoso y poco de lo trágico;"³⁸

Aristóteles, en cambio, aunque consideraba el final desgraciado como el más trágico (*Poética*, XIII, 1452 b - 1453 a), prefería aquel en que la agnición final impedía la consumación del crimen (*Poética*, XIV, 1453 b - 1454 a). En la tragedia española del XVII, por su parte, el reconocimiento no siempre se produce, pues se sabe a quién se mata y por qué (*El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón*, *El castigo sin venganza*...); otra cosa es que la persona merezca tal castigo y que el criminal se funde en hechos ciertos o no, falsos pero verosímiles.

Los protagonistas son grandes príncipes que no serán ni buenos ni malos para imprimir miedo y compasión. Ello significa que los personajes deben ser graves según sus costumbres, a diferencia de los de la comedia,

³⁷ Ibidem.

³⁸ II, p. 343.

que son ridículos.³⁹ Pero también implica una distinción de tipo social entre las personas de ambos géneros que concuerda con la establecida por los preceptistas italianos —Daniello, Cintio, Robortello, Maggi, Capriano, Minturno, Scalígero—, franceses —Du Bellay— e ingleses —Webbe—, pero no por Aristóteles, el cual hacía una distinción moral al apuntar que la tragedia mimetiza a los hombres como mejores y la comedia como peores, pero nada decía del rango social de los mismos (*Poética*, II, 1448 a).

"¿Qué quiere decir (digo en palabras propias y no metafóricas) cuando un hombre dice a otro que "es mejor que él" y cuando se dice "fulano es de buena cepa"? ¿Por ventura quiere decir en costumbres o en nobleza de sangre y gravedad de antepasados?

Claro está, dijo el Pinciano, que quiere decir lo postrero, y que es en palabras propias y sin tropo o figura alguna."⁴⁰

Lo que tanto Aristóteles como Platón habían distinguido era lo "grave" de lo "ligero", el género elevado del cómico, sin que ello entrañase una división intencional en distintas clases sociales. Ahora bien, como los géneros ligeros son los más populares, no es extraño que haya habido siempre tendencia a identificar lo ligero con lo popular en el sentido de categoría social, y a vincular la comedia y su acción a este nivel. La nueva teoría del siglo XVI eleva esta tendencia a norma consagrada: tragedia (reyes) / comedia (personas corrientes), al igual que había sucedido en Italia con las unidades. Pero ¿Por qué esa necesidad de elevar "tendencias" al rango de "normas" que ya veníamos observando en la preceptiva italiana? ¿Por qué ese

³⁹ "Dice, pues el Filósofo: "La comedia, como dijimos, es imitación de peores y no según todo género de vicio, sino según el vicio que es ridículo y mueve a risa, de manera que comedia es imitación del ridículo, y tragedia, del grave." ¿No veis las oposiciones manifiestas, y que el Filósofo por buenos y malos entiende aquí las personas, o graves o ridículas?"

II, pp. 316-330.

⁴⁰ Ibidem.

empeño en distinguir de forma tajante e indiscutible lo que en modo alguno podría presentarse en estado puro, esto es, los géneros literarios? No es casual, por tanto, que la práctica se aleje de la teoría y mezcle asuntos y personajes y para legitimar esa mezcla apele al modelo de la naturaleza ("que por tal variedad tiene belleza", como dice Lope en el *Arte nuevo*) y a las necesidades nuevas que trae consigo —inevitablemente— el paso del tiempo. Y no es casual tampoco que esta práctica escénica que no pretende ni quiere declarar la guerra a la teoría pero a la cual, conscientemente, sabe que no puede, ni debe, ni quiere seguir estrictamente, tenga éxito, y que, entonces, sea para alabarla o para criticarla, se deba dejar entrar a la "tragicomedia" en los escritos teóricos. ¿Género nuevo? No del todo. Es decir, nuevo para la teoría, empeñada en reglamentar y complicar lo que, en realidad, era más sencillo de lo que parecía, pero no para la práctica que, desde Plauto, había mezclado asuntos y personajes cuando lo había creído conveniente. Por eso, mientras la teoría discute acerca de la existencia y licitud de la "tragicomedia", la práctica sigue poniéndola en escena y cosechando aplausos.

La tragedia, continúa Pinciano, produce placer —como intentaba mostrar G. Cintio conciliando el fin hedonístico con la lectura moral—, pero un placer específico logrado con métodos particulares, de manera que no todo placer conviene a lo trágico (*Poética*, XIV, 1453 b):

"digo que la perfecta tragedia debe con la conmisericordia dar su deleite, el cual será más cuanto la lástima será mayor y más larga, y que la que en el fin fuere lastimosa, guardará más la perfección trágica en cuanto a este punto. Y, si Aristóteles en alguna parte dice que la mayor tragedia es la que tiene el fin feliz, se entienda cuanto al deleite, no cuanto a la puridad trágica.

Aquí dijo el Pinciano: Yo lo entiendo bien; vos queréis decir que, aunque deleita más el fin feliz, pero que aquel deleite no es puro trágico, porque no viene de la compasión;"⁴¹

41 Ibidem.

Cada especie trágica puede dividirse según su calidad o según su cantidad. Según su calidad la tragedia consta de seis partes: "fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato". Las dos últimas afectan a la representación y a los actores. La más importante, de acuerdo con Aristóteles, es la fábula, "aquella acción brevísima que es contenida en el argumento", la cual se compone de episodios, "aquellas acciones que la van aumentando y ensanchando". Ahora bien, no se consideran tragedias las que se ciñen a acontecimientos históricos, aunque sí las que, tomándolos como base argumental, alteran de forma verosímil los episodios pero no la fábula, tal y como se decía en la *Poética* (IX, 1451 b; XIV, 1453 b) y en la *Epístola a los Pisones* (p. 129).

"Torno al propósito, y digo, con el Filósofo, que el poeta trágico no debe estar ligado a las fábulas vulgares, sino fingir y inventar otras de nuevo, que en esto está el mayor primor; y, si sobre las antiguas quiere fundar la suya, sea de modo que mudándolas, varíe, porque tanto hará oficio mejor de poeta.

(...) Ahora pues, dice Aristóteles, si alguno quisiera hacer alguna fábula de nuevo sobre sujeto y acción antigua, que, si la tal fábula está recibida —que es decir, sea de varón grave—, en ninguna manera el poeta nuevo la altere. Ansí que los episodios que ocupan, de diez partes, las nueve de la acción, puede los alterar, mas la fábula, que es el argumento y brevísima parte de la acción, no debe recibir alteración por vía alguna."⁴²

La fábula es más importante que la costumbre (o el carácter, como decía Aristóteles), pues de la segunda puede prescindirse, ya que puede haber fábulas que no enseñen costumbres. De acuerdo con Aristóteles, la costumbre debe ser buena, es decir, "honesta, loable y virtuosa, que es la que debe enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón, y, al malo, castigo, como en la fábula trágica morata dijimos. Y buena costumbre es también que la persona en la tragedia enseña con sus palabras honestas y graves, y con los hechos

⁴² II, pp. 347-365.

honestos y justos".⁴³ Si antes señalaba el placer que produce, ahora hace hincapié el autor en la necesaria vertiente didáctica de la tragedia y en la bondad de su enseñanza. También debe ser la costumbre conveniente,⁴⁴ es decir, adecuada a la persona, semejante y constante —cualidades, las dos últimas, señaladas también por Horacio—.

La tercera parte de la tragedia es el lenguaje, que debe ser jocundo, como según Pinciano dijo Aristóteles, y de estilo alto, como él mismo añade. Articulado en metros aunque sin ajustarse a una "especie particular", tal y como sucede en la práctica contemporánea:

"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 conforme a la práctica y vemos en Eurípides, Séneca y los demás trágicos griegos y latinos."⁴⁵

Después viene la sentencia, "aquella oración que enseña lo que en la vida acontece, o conviene que acontezca" y también "aquel sentimiento del alma por el cual se mueve a recibir los efectos y pasiones della", pero su estudio es más propio de la retórica que de la poética.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Pinciano, que tan bien sabe separarse de Aristóteles y llevarlo a remolque, imita, sin embargo, en esta ocasión, uno de sus defectos, poniendo los mismos ejemplos que leemos en la *Poética*, XV, 1454 a, y olvidando el protagonismo femenino de destacadas figuras trágicas tanto de la tragedia griega como de la tragedia renacentista española. Dice la *Filosofía* (II, pp. 347-365):

"porque no sólo es menester que sea la costumbre buena, mas que sea conveniente, porque la fortaleza y ánimo es bueno, mas en la mujer es desconveniente, y la fidelidad es costumbre buena, mas en el esclavo es desproporcionada. Y así conviene, para que la costumbre sea en tales conveniente, que el siervo se pinte siempre astuto por la necesidad, traidor por el miedo, infiel por la sujeción; y a la mujer, flaca por su naturaleza, tímida por su flaqueza, y, por el temor, engañosa."

⁴⁵ Ibidem.

El coro, "recibido de la cómica", aumentó en número y dignidad. Entre coro y coro figura el episodio, que puede mezclarse con el prólogo y éxodo, pero "los episodios pierden su luz y nombre cuando con el prólogo y éxodo están unidos, porque el argumento y fábula principal en el éxodo y prólogo universal se contienen, y la fábula y argumento son lo esencial del poema". Después de coro, prólogo y episodio viene el éxodo "última parte de la acción, después de la cual no hay más música", pero sí puede intervenir el coro sin música.

La tragedia admite varias divisiones:

"De modo que la tragedia recibe, según su cantidad, tres maneras de divisiones: la una, como tragedia, propia, en prólogo, episodio, éxodo y córico; la otra, común, como especie de fábula, que es en otras cuatro: prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe; y la otra, en la cual comunica también con la comedia, que es en cinco actos, que se dicen las porciones mayores en que se divide la fábula activa para ser representada. Sirve esta última división, que es entre acto y acto, para dos cosas: la una, para variar la acción, y la otra, para que pase algún tiempo entre el fin del un acto y principio del otro."⁴⁶

Los actos deben ser cinco —como sostiene la preceptiva renacentista europea— siguiendo la alegoría de Aristóteles: si la fábula es animal perfecto debe tener cinco sentidos. Comparando las clasificaciones, el prólogo abarca el primer acto y la prótasis, que coinciden; epítasis y catástasis encierran el segundo, tercer y cuarto acto; el éxodo, catástrofe y quinto acto son "una cosa misma o poco más o menos". La fábula activa se divide también en escenas, "acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera; en las cuales se debe considerar que no conviene salgan más de tres personas".

Finalizada la digresión en torno a la tragedia pasamos a la comedia, cuya etimología procede del griego "como", que significa "barrio", porque

⁴⁶ II, pp. 372-378.

sus autores iban disfrazados por las calles pintando hombres viciosos, "porque la comedia es imitación de peores que ellos eran, como dijimos de la tragedia que lo era de mejores." Al principio imitaban a personas particulares, pero las leyes lo prohibieron "y como, hecha la ley, se inventa la malicia, la inventaron algunos poetas poniendo en sus escritos los propios nombres de los que querían reprehender fuera de las acciones; a este poema dijeron sátira, el cual quitados los nombres, era entonces un sancto poema y del cual no es agora tiempo". Es interesante señalar la evolución que ha sufrido el género satírico desde el siglo XV a la época del Pinciano; si en un principio su finalidad era reflejar los vicios e inculcar virtudes, hemos ido viendo cómo progresivamente tales funciones han sido asimiladas por la tragedia y la comedia, de manera que ahora, a finales del siglo XVI, el cometido de la sátira ha quedado reducido a la ridiculización, con forma narrativa, de algunas personas particulares. Es más, ha dejado de pertenecer a los "géneros mayores" por así decirlo, pues Pinciano —a diferencia de Mena, Santillana y Núñez— no se detiene a considerarla junto con la comedia y la tragedia, a las que compara entre sí sin incluir ningún otro género.

Tragedia y comedia tienen idéntico fin pero a él llegan utilizando distintos medios. Ambas poseen una lectura moral y un afán didáctico igualmente positivo que ya habían señalado G. Cintio, Trissino, Sir Philip Sidney y Ben Jonson:

"Es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Heráclito, la comedia lo es de Demócrito. Y así como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacaba entretenimiento y risa; y así ésta como aquella, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir, y la comedia con sus risas, prudencia para se gobernar el hombre en su familia. Por esto algunos difinen a la comedia deste modo: "Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana". Hay quien la difine a mi parecer mejor, y dice que "la

comedia es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre".⁴⁷

Fadrique dijo: Buena me parece por cierto la definición, pero mirad, por vuestra vida, si es mala ésta: "comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa". La cual tiene todo lo que las demás definiciones, y enseña la repugnancia y contrariedad que con la tragedia tiene más manifiestamente.

(...) Imitación es activa la comedia; por activa, se diferencia del poema épico y ditirámico; y por medio de deleite y risa, se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia."⁴⁸

Idéntico efecto o emoción tienen efectos distintos según ocurran en la tragedia o en la comedia.⁴⁹ El temor resulta cómico cuando es injustificado. La tragedia, al provocar terror y compasión en el espectador, pretende depurarlo de un exceso de dichos afectos. En la comedia el exceso de pasión se manifiesta en las personas de la fábula; hay en ella cierta desproporción entre las pasiones y los caracteres, que se aparta de lo general y universal para caer en lo particular, con lo cual provocan la risa del receptor y le limpian del exceso de los afectos y disposiciones representados en la comedia. En las poéticas se dice que la comedia purifica al espectador no sólo de alegría y risa sino también de las pasiones.

⁴⁷ Es una traducción de un pasaje de Scalígero:

"Comoediam ... definiamus ... poema dramaticum, negotiosum, exitu laetum, stylo populari".

Citado por S. Shepard, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ III, pp. 14-18.

⁴⁹ Donato dice que no "puede nombrarse el hierro en la comedia, para que no pase a tragedia", muestra de la sutil frontera que las separaba y de la existencia de la mezcla entre ambas.

Se intentaba construir, basándose en la redescubierta *Poética* de Aristóteles, una teoría de la comedia paralela a la de la tragedia formulada por el estagirita, pues "lo cómico y lo jocoso no podían llegar a convertirse en elementos centrales de la comedia antes de que la definición de ésta se hubiese elaborado análogamente a la de la tragedia según Aristóteles".⁵⁰ Previamente, lo *ridiculum* había sido discutido en las retóricas de Cicerón y Quintiliano, en Platón y en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. En las poéticas de los siglos XVI y XVII, todo defecto que no despierte compasión, lo que ofenda a la belleza, la proporción o el decoro, es ridículo y se incluye en la estética de lo cómico. Pero la risa procede del mismo manantial que el dolor, procede de la imperfección, de la incoherencia del mundo, incluida la del mundo ideal que el poeta propone en su lugar. La risa, como el triunfo, es algo provisional, y el poeta cómico sabe que el ciclo existe completo, es decir, junto con el sufrimiento, junto con la tragedia. "El tender ese velo provisional en la Comedia y el poner en la Tragedia un primer término sombrío que oculta cualquier otra perspectiva, sin mezclar lo uno y lo otro como se mezclaba en las fiestas, como se mezcla en el teatro de todos los pueblos y en la vida misma, es la gran originalidad de Grecia",⁵¹ es decir, del teatro que conoce Aristóteles, de ahí sus esfuerzos por separar ambos géneros, pese a no poder evitar siempre que uno de ellos interfiera en el otro, como ocurre en materia de desenlaces. En España, en cambio, los dramaturgos comprenden que la vida no es trágica ni cómica sino tragi-cómica, lo cual se refleja en la práctica escénica y, lógicamente, sea para apoyar o para contradecir tal principio, también en la teoría dramática.

Pinciano coloca la comedia al mismo nivel que la épica y la tragedia, los géneros más antiguos y de mayor prestigio, al construir una definición de comedia igual a la de tragedia solo que cambiando los términos pertinentes:

⁵⁰ M. Newels, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹ Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 491.

ambas son imitación de acciones —como decía Aristóteles— y sirven para limpiar el ánimo de pasiones, por lo tanto ambas producen una catarsis a la que se llega por caminos diferentes; misericordia y miedo en la tragedia, deleite y risa en la comedia. A similar conclusión había llegado Antonio Riccoboni en su *Ars comica ex Aristotele derivata* (1585): tras observar las —en su opinión— numerosas coincidencias entre tragedia y comedia, hablaba de una catarsis cómica conseguida a través del ridículo. La comedia, continuando la línea iniciada por Torres Naharro, queda ensalzada y dignificada y ya que, como la tragedia y a diferencia de la épica, tiene carácter dramático, se convertirá en el término de comparación con la tragedia, ocupando el puesto de la epopeya en el tratado aristotélico. Lo mismo había sucedido en Italia donde, dadas las carencias del texto aristotélico, se había recurrido —como hace Pinciano al definir la comedia— a aplicar la teoría de la tragedia a la comedia, de lo cual salía beneficiada esta última, que subía así de categoría al equipararse a un género más antiguo y de reconocido prestigio.

Por lo tanto, desde Aristóteles —y en España desde su redescubrimiento—, se tiene conciencia de que la tragedia es un género, y además, superior a la comedia cuya definición se intenta equiparar a la de la tragedia, de modo que ambas consten de elementos similares pero aplicados de forma distinta y con efectos distintos. Así pues, aquellos críticos que, posteriormente, han cuestionado y negado la existencia de la tragedia en la España del XVII, parecen centrarse en las fluctuaciones que registra la práctica y no tomar en consideración la preocupación que, a nivel teórico, suscitaba la cuestión de los géneros. Y ni siquiera Lope de Vega se atrevió a negar la existencia de tragedias por muchas "tragicomedias" que escribiese. Es más, afirmó en el prólogo a *El castigo sin venganza* que ésta era una tragedia "escrita al estilo español", reivindicando no sólo la existencia de la tragedia sino, yendo aún más lejos, la de una tragedia específica y propia de la nación en que vivía, una "tragedia española", demostrando así plena conciencia de las diferencias que separaban las obras españolas de las

clásicas, pero considerándolas igualmente trágicas, aunque sus características fueran diferentes en algunos puntos. Es decir, lo que Lope reivindica es la adaptación, con las necesarias transformaciones que ello implica y que justifica porque "los tiempos cambian" —como habían hecho los trágicos del XVI—, de un género clásico a la tradición española.

Tragedia y comedia, prosigue Pinciano, no sólo se diferencian por sus medios catárticos, sino también porque:

1. "la tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes".
2. "la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no".
3. "la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, al contrario".
4. "en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario".
5. "en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir".
6. "la tragedia se funda en la historia, y la comedia es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna".
7. "la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, bajo".

Pinciano pretende hilar fino y establecer una serie de criterios desde los que poder distinguir, dado el antagonismo de los términos de cada uno, los dos géneros dramáticos principales: personajes, argumento, desenlace, historicismo y estilo son diferencias heredadas de la Edad Media y el Renacimiento, y a éstas se incorpora la esencia didáctica (5) que ahora poseen ambas, pese a haber sido tratada la comedia, durante mucho tiempo, como inferior a la tragedia. Este alcance pedagógico coincide con el de Francia, que consideraba la tragedia —aunque nada decía de la comedia— como un instrumento para reformar las costumbres y la vida; España va más allá al equipararlas dotándolas de un mismo carácter ejemplar, pero es que además la comedia es precisamente la que enseña la vida que se debe seguir, con lo cual su enseñanza es igual o mejor que la de la tragedia.

Tras escuchar las diferencias, Fadrique añade que las personas graves ríen poco, pues el reír mucho es de comunes. Esta incapacidad para la risa es aplicable a aquellos personajes de la tragedia calderoniana que dominan a los de su alrededor, tales como Semíramis (*La hija del aire*, 1ª parte, II, vv. 1275-1280)⁵² o Don Pedro y Don Gutierre (*El médico de su honra*, I, vv. 450-455; I, vv. 778-796; II, vv. 237-249; II, v. 469; II, vv. 491-508; II, vv. 778-783; III, vv. 717-722), en los cuales se convierte más que en virtud en rasgo de crueldad.⁵³

A continuación Hugo, Fadrique y Pinciano comentan las diferencias enunciadas. Respecto a la primera, existen, sin embargo, obras como el *Anfitrión* de Plauto o las comedias togatas y trabeatas que mezclan personas graves con lo ridículo. Estas no son, en consecuencia, puras comedias, pues faltan los donaires y burlas propios de la comedia y que aquí, en cambio, por exigencias del decoro, no son convenientes a sus protagonistas; además, la primera es llamada *tragicomedia*.

La segunda diferencia no presenta problemas, pues "si la tragedia está llena de temores y peligros, no podrá criar pasatiempo y risa, sino lástima y compasión". Si en la comedia aparecen llantos y muertes, éstos son para reír, no para llorar, y quien no reacciona así merece que se rían de él.

"Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores solos, y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las

⁵² Edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

⁵³ REY.

Pues cada vez
que me hiciéredes reír,
cien escudos os daré;
y si no me hubiereis hecho
reír en término de un mes,
os han de sacar los dientes.

(II, vv. 778-783)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo"⁵⁴

Ya comentamos en capítulos anteriores la trascendencia de la acción trágica, que rememora en el oyente vivencias similares a las representadas en escena, de ahí que se produzca un sufrimiento compartido que ayuda a consumir la catarsis. Pero al fino sentido crítico de Pinciano no escapa que la heterogeneidad del público tiene como consecuencia que no todos sean capaces, o estén preparados, para recibir y asumir la emoción trágica. Se requiere cierto equilibrio emocional sin el que el valor estético de la tragedia se pierde:

"Los hombres desconfiados y como desesperados y que se juzgan infelices, y los contrarios a éstos, que, estando en felicidad confiados, les parece haber echado clavo a fortuna, como dicen, no son capaces de compasión: aquéllos, porque les parece que su mal es mayor que otro ninguno y su pasión propia vence a la compasión ajena, y éstos, porque les parece a ellos que no les puede acaecer semejante desventura como la que ven, leen o oyen —que la causa más propinqua de la compasión es el acuerdo y memoria de que la tal miseria puede acontecer a él o a alguno de los suyos próximos en parentesco o amistad—. Son buenos para recibir misericordia los medios entre estos dos extremos: que ni estén en desconfianza de desventura, ni en ventura confiada; y, al fin, no son buenos para esta compasión los que están asidos de otra pasión propia, como los iracundos, ínvidos y tímidos."⁵⁵

De la aplicación práctica de estos principios se encargan los dramaturgos del Siglo de Oro, que seleccionan las teorías desde el punto de vista de su utilidad. Ello indica que las poéticas españolas no tienden tanto a dictar reglas *a priori* para los distintos géneros poéticos, sino más bien a confrontar la tradición de la Antigüedad con la práctica de su propia época, la cual toman como referencia para elaborar las teorías dramáticas.

⁵⁴ III, pp. 19-30.

⁵⁵ II, p. 333.

La tercera diferencia afecta al desenlace, pero no puede olvidarse que "las tragedias también suelen tener alegres fines". Se admite, por tanto, la existencia de tragedias con "final feliz", como ya había predicado Giraldi Cintio al hablar de la posibilidad del "lieto fine", incluso tratándose de acciones dobles —principal y secundaria— dice Fadrique, y no se les niega el carácter de auténticas tragedias. Quizá podamos considerar tan convencional y "feliz" el final de *No hay cosa como callar* (¿comedia?) como el de *La vida es sueño* (¿tragedia?), clasificadas ambas como comedias.

"En que si la tragedia alguna vez, que son pocas, viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compasiones de los oyentes, (...); mas la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa."⁵⁶

Este tipo de tragedias respondería, en nuestra opinión, al modelo dramático de Guillén de Castro.

La cuarta diferencia, el inverso desarrollo argumental, tampoco es cierta siempre.

"en el añudamiento y perturbación de la cual fábula está la diferencia esencial y importante, dicha tantas veces, de lo ridículo y espantoso y miserable, porque en la tragedia va creciendo la perturbación temerosa y misericordiosa, y en la comedia la perturbación llena de risa en los oyentes. Ésta sola es la diferencia esencial; que el fin ser alegre o triste, no lo es, como es probado por ambas *Ifigenias*."⁵⁷

"La quinta tampoco es diferencia verdadera, mas, antes, parece contraria al juicio del Filósofo, el cual dice que la tragedia es imitación de

⁵⁶ III, pp. 19-30.

⁵⁷ *Ibidem*.

mejores, y la comedia, de peores. Y dello se colige que en la tragedia han de enseñar la vida que se debe seguir, y la comedia la que se debe huir. Lo que yo siento es que la una y la otra puede enseñar lo uno y lo otro."⁵⁸ Aristóteles, afortunadamente, no dijo la última palabra.

Tampoco la sexta se cumple siempre, pues obras como la *Flor de Agatón* o la *Historia de Heliodoro* no tienen fundamento histórico.

En cuanto a la séptima, si el estilo corresponde a las personas, es lógico que sea elevado en la tragedia y humilde en la comedia, pero comedias como las paliatas o togatas, protagonizadas por personas graves, requieren también un estilo en consonancia.

Así pues, ninguna de estas diferencias es absolutamente cierta, excepto el elemento del ridículo, el único que diferencia comedia de tragedia.⁵⁹ Hugo apunta una diferencia más, el calzado de los actores: coturnos en las tragedias, zuecos en las comedias y planipedia los mimos, pero Fadrique la rechaza porque eso ya no se utiliza. Es decir, en nombre de la modernidad se descartan criterios que pudieron servir a los antiguos pero que ya no tienen vigencia. Y de nuevo se insiste en las cualidades didácticas y en la igualdad de los géneros:

"De manera, dijo el Pinciano, que, así como la trágica tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa."⁶⁰

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ "El desenvolvimiento de la acción de la comedia se asimila por completo al de la tragedia. Ambos géneros dramáticos empiezan desde el principio de la obra a formar gradualmente el nudo, hasta llegar al punto culminante, la catástrofe. La diferencia estriba sencillamente en que en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico."

M. Newels, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁰ III, pp. 19-30.

Como la tragedia, la comedia se divide en especies: paliata o griega y togata o latina. La primera se divide a su vez en "cómica, satírica y mímica", y la segunda en "pretextata, trabeata, tabernaria y atelana". Si tragedia y comedia se distinguen por la índole de sus personajes, también por ello se diferencian las diversas clases de comedia. La cómica imitaba a "la gente más principal", la satírica a la de estado mediano y la mímica a la plebe. Y lo mismo entre las especies romanas: la pretextata imitaba a "gente patricia y generosa", la trabeata a "gente ecuestre y mediana", la tabernaria "al común del pueblo y vulgo" y la atelana a "las personas viles". Efectivamente, las diferencias entre tragedia y comedia se estrechan en comedias del tipo de las cómicas y de las pretextatas, que imitan gente principal aunque sin llegar a pertenecer a la realeza, lugar reservado a la tragedia. Sin embargo, la dramaturgia española áurea no respetará tal condición e incluirá en sus tragedias no sólo reyes y príncipes (*La hija del aire, Los cabellos de Absalón, La cisma de Inglaterra*) sino también protagonistas pertenecientes a la nobleza media (*El médico de su honra, El pintor de su deshonra*), de igual condición a los de la comedia de capa y espada (*La dama duende, La dama boba*).

Respecto al número de actos —cinco— y a las partes cuantitativas, también coinciden tragedia y comedia —como opinaban Robortello y Jonson—, pues ambas poseen: "principio, medio y fin, ñudo y soltura, prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe", así como "prólogo, episodio, éxodo y coro". La situación del prólogo, en cambio, es distinta, pues "la comedia le tiene siempre afuera de la acción" y la tragedia, "habiendo ésta de ser acción gravísima, maravillosa y fuera de lo que ordinario se ve en el mundo, no conviene entrar prologando antes, sino simuladamente ir haciendo la zanja a la obra misma dentro della; y en esto conviene con la épica". El coro trágico tenía tres acciones: lamentar —se hacía con la multitud—, razonar —un solo actor— y cantar —tres o cuatro—, pero la comedia "solamente recibió del coro la una parte o acción, que fue la música". De modo que, pese a tener las mismas partes, comedia y tragedia pueden diferenciarse por la posición del prólogo y por las funciones del coro.

Existen otras concomitancias entre ambos géneros: cada personaje — dejando aparte "la persona dicha prostática, la cual no suele salir más que una vez a dar materia a lo que adelante se ha de decir y hacer"— no debe salir más de cinco veces a lo largo de la acción, es decir, una vez por acto; cada escena, como decía Horacio, no debe sobrepasar las tres personas, y si hay una cuarta, ésta debe estar muda para evitar confusiones; si salen músicos, sólo puede haber una persona más aparte de éstos, y si hay dos, la segunda debe estar "como azechando para algún fin"; por último, "que toda acción se finja ser hecha dentro de tres días".

"Hugo dijo aquí: Pues el Filósofo no da más que un día de término a la tragedia.

Fadrique se sonrió y dijo: Ahora bien: los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud; y así el tiempo que entonces bastó, ahora no basta. Bien me parece lo que algunos han escrito; que la tragedia tenga cinco días de término, y la comedia, tres, confesando que cuanto menos el plazo fuere, terná más de perfección, como no contravenga a la verisimilitud, la cual es todo de la poética imitación, y más de la cómica que de otra alguna."⁶¹

Alude Pinciano a la unidad de tiempo, pero nada dice de la de lugar o la de acción. No sólo amplía el plazo aristotélico sino también el de los preceptistas italianos, que ciñéndose a las palabras del filósofo, se habían limitado a interpretarlas —considerándolas días naturales o no— y a adoptarlas. En cambio Pinciano ve la necesidad de alargar el tiempo de transcurso de la acción aunque sea en nombre de la pérdida de virtud humana sufrida desde la Antigüedad hasta ahora, y llega a una solución intermedia al añadir que, de todas formas, es mejor intentar que la acción dure lo menos posible.

La *Filosofía antigua poética* es un libro escrito tomando como punto de referencia las teorías clásicas y las clasicistas que posteriormente se habían

⁶¹ III, pp. 80-85.

desarrollado en Italia. Sin embargo, Pinciano advierte que tales teorías no pueden aplicarse fielmente a la práctica escénica contemporánea, que es, al fin y al cabo, a la que van dirigidas. Por ello, adoptando un punto de vista que lo aproxima a la modernidad de criterio que proclamaban los dramaturgos, realiza una lectura personal del legado aristotélico e italiano pero sin separar la práctica de la teoría, reconociendo e intentando explicar cuestiones como la mezcla de géneros o el final feliz en las tragedias, pese a no recomendarlas. Intenta construir una teoría filosófica del arte desde posiciones racionales y, en consecuencia, tolerantes. Aunque, dadas las limitaciones del teatro de su época, no llegó a completar el edificio teórico propuesto, dejó abierta la puerta a aquellos que, tras sus pasos, continuaron el espinoso recorrido de la dramaturgia áurea hacia formas nuevas como la tragicomedia, o personales y específicas como la tragedia española.

Antes de componer su *Arte nuevo*, Lope de Vega en *La Arcadia* (1598) equipara poesía ("pintura que habla") y pintura ("muda poesía") y cifra el oficio del poeta en "escribir para enseñar y para deleitar" —como decía Horacio—, en lo cual no se admiten términos medios. Y para escribir de forma verosímil y evitar el vituperio, el poeta debe tener conocimientos de todas las ciencias y mucha experiencia. Distingue los géneros según el asunto que tratan y la clase social de sus protagonistas, prueba de la raigambre de los criterios clasicistas incluso en un escritor que pocos años después reivindicaría el gusto del público como guía estética por encima de cualquier precepto:

"Verdad es, dijo Benalcio, que tales son las diferencias de los que escriben, como de los cómicos las operaciones domésticas y familiares, de los trágicos las muertes de los reyes y príncipes y las ruinas de los imperios grandes, de los heroicos los excelsos hechos de los magnánimos y valerosos capitanes, de los líricos las alabanzas de los dioses y de los hombres..."⁶²

⁶² Citado por A. Porqueras Mayo, *La teoría poética...*, p. 201.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos asistido a la evolución del concepto de tragedia y, en íntima relación con éste, también a la del concepto de comedia. Si en el siglo XV se distinguía entre tragedia, comedia y sátira, progresivamente, a medida que transcurre el siglo XVI, observamos un doble proceso: por un lado, el eclipse del género satírico, que cede ante la creciente dignificación de la comedia. Dignificación que se produce al intentar definirla y caracterizarla, dada la carencia de una teoría clásica al respecto, por oposición o contraste con la tragedia, género más antiguo y prestigioso. Por otro lado, la reivindicación de un teatro —cómico o trágico— construido "siguiendo el uso y plática española". Esta frase tomada del prólogo de *Los amantes* (1581) de Andrés Rey de Artieda resume la actitud de los dramaturgos renacentistas, anticipa la de los barrocos y muestra el carácter precursor de la práctica respecto a la teoría. Pero al igual que en las obras dramáticas se produce una evolución desde posiciones clasicistas a otras invocadoras de la necesidad de modernidad y de adaptación no a los antiguos sino a los nuevos tiempos, también en la teoría se registra una evolución paralela a la de la práctica, a la que toma como espejo. Se acoge o se reacciona frente a lo que ocurre en los escenarios, se adoptan los preceptos aristotélicos y se rastrean sus huellas en el teatro español —en lo que se ha llamado la reacción neoaristotélica— o se adaptan al gusto contemporáneo, como hace Pinciano.

Ahora bien, si, como se ha dicho, la *Poética* aristotélica es redescubierta en Italia antes que en España y ello sucede en el siglo XVI, un dato a tener en cuenta es que en nuestro país, en el siglo XV y hasta prácticamente finales del XVI, no se conoce a Aristóteles (desde el punto de vista de su divulgación a través de traducciones latinas, italianas...). La teoría aristotélica se desarrolla, por tanto, desde finales del siglo XVI —momento en que se produce una acumulación de autoridades en todos los géneros literarios y en particular en

la tragedia— y a lo largo del XVII hasta desembocar en los conceptos de "tragicomedia" por un lado y, por otro, de "tragedia española" de acuerdo con la definición de Lope. Pero pese a no partir de la *Poética*, en el XV existe una teoría dramática elaborada por filólogos: Juvenal, Calpurnio, Víctor Fausto, Benito Filólogo... estudiaron el problema de los géneros literarios y de la teoría dramática. Se va conformando una teoría tradicional basada en reglamentaciones de Suetonio, Cicerón, Quintiliano, Teofrasto... Estos cánones muestran que existe ya una idea de lo que podría ser la teoría, la retórica de la tragedia antes incluso de conocerse el texto aristotélico, y marcan de una manera específica la peculiaridad desde el principio de la tragedia española, porque el hueco teórico existente hasta el descubrimiento de Aristóteles va a llenarse por una parte de estas autoridades, y por otra del principio de autoridad moral emanado de Séneca, dado el valor edificante y ejemplar que tenía su teatro. Por ello, cuando Lope escribe su *Arte nuevo* se rebela contra las autoridades, pero nunca habla de rebelarse estrictamente contra Aristóteles sino contra las autoridades en general, porque el Fénix comprendió que durante todo el siglo XV y XVI se había confundido lo fundamental con lo accesorio, es decir: enorme obsesión por la unidad de acción, por la pureza del género, por la no contaminación entre tragedia y comedia, etc. Lope, en cambio, pensaba que los dos referentes sustanciales para la teoría teatral debían ser una visión de la vida completa y, en segundo lugar, tener en cuenta el punto de vista del espectador y no solamente del autor.

Basándonos en esto, en este trazo o en este trozo de tradición que va de finales del XV al XVII, cuando se estudia la tragedia se hacen ya reglamentaciones para definirla, diferenciarla y caracterizarla en oposición a la comedia utilizando criterios muy rígidos, muy ortodoxos, pero muy simplistas también:

1. La tragedia es protagonizada por personas graves (universales); la comedia por comunes (particulares).
2. Existen en la tragedia grandes temores; en la comedia no.

3. La tragedia posee un fin catastrófico; la comedia no.

4. La tragedia se funda en la historia; la comedia en la invención.

De ello quedan huellas en la tragedia española del XVII: cuando Lope y Calderón se plantean hacer tragedias suelen elegir temas históricos.

5. La tragedia requiere un estilo alto; la comedia bajo.

Estas diferencias apuntan a tres focos de distribución de los rasgos de tragedia y comedia:

1. El tema: el llanto predomina en la tragedia, la risa en la comedia; ello produce dos catarsis distintas, tal y como decía Pinciano en la libre adaptación que hace del texto aristotélico en su *Filosofía antigua poética*, donde señala la existencia de una catarsis por el temor y la compasión en la tragedia y de otra por la risa y el deleite en la comedia; ambos géneros tienen, pues, los mismos efectos.

2. El estilo: *gravis* para la tragedia, *humilis* para la comedia según la retórica tradicional.

Cristóbal de Mesa, en el *Arte poética* dice que hay tres estilos: alto, mediano e ínfimo; "uso el sublime para el épico y para el trágico, y es el humilde siempre propio al cómico". En cuanto al estilo, hay una inclinación a la defensa de la llaneza y del antirretoricismo. La gramática de los tonos estilísticos, retóricos, del teatro está muy definida desde el principio: Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635) da una serie de recomendaciones que recuerdan a las de Lope en el *Arte nuevo*; distingue tres estilos: trágico, heroico y lírico; en el trágico "se representan muertes, desdichas, infortunios y adversidades y se refieren pavores, miedos, sombras, sueños, ilusiones y fantasías"; "en el estilo lírico tienen su lugar los amores, las ternuras, las quejas, las satisfacciones, los celos, las disculpas, los agravios, las desconfianzas, los favores y los desprecios, de que constan muchas ramas principales de la comedia"; en el estilo heroico "las hazañas, las acciones justas y depravadas, las virtudes y vicios"... Junto a estos consejos acerca de los estilos (grave para la tragedia / humilde para la comedia) también hay observaciones sobre el tipo de metros o estrofas que deben usarse: tercetos,

octavas, canciones, silvas, romances, para la tragedia; décimas, endechas, liras, sonetos, romances, para la comedia.

3. El tipo de personajes: graves o risibles.

Tanto Aristóteles como los Santos Padres condenan la risa; el *vir bonus* no debe reírse. Se ennoblece progresivamente el concepto de tragedia como un género distinguido y la comedia queda como un género en torno al enredo amoroso, a la gente corriente en definitiva. San Isidoro en las *Etimologías* habla de estilo y personas graves para la tragedia y estilo ligero y personas ligeras para la comedia. Pinciano dirá que el reírse es propio de hombres comunes y el llorar de hombres grandes.

Pero la vida humana conlleva dolor y alegría, muerte y triunfo, expresados mediante la yuxtaposición de rituales diferentes y la ambivalencia de otros. "Fuera de Grecia, el teatro nacido de los rituales agrarios continúa combinando lo trágico y lo cómico: sólo Grecia ha creado la gran escisión, que luego vuelve a desaparecer en un Lope de Vega o un Shakespeare".⁶³ F. Rodríguez Adrados equipara a Lope de Vega y a Shakespeare como autores que han mezclado elementos trágicos y cómicos, y los opone al fenómeno griego que, sobre la base común del *agón* o enfrentamiento, crea una escisión entre ambos al dotar al *agón* de un carácter ambivalente. La crítica, sin embargo, no ha coincidido totalmente con esta opinión, pues mientras que no se pone en duda la calificación de "tragedias" para determinadas obras de Shakespeare, el consenso no es el mismo cuando se trata de aplicar tal etiqueta a las obras áureas españolas, a pesar de las reiteradas manifestaciones de los dramaturgos de que están escribiendo tragedias "siguiendo el uso y plática española" o escritas "al estilo español", que no es el inglés, ni el francés, ni el italiano, ni siquiera el griego: "huyendo de las sombras, nuncios y coros". Y lo curioso es que las razones para justificar tales reservas no siempre se apoyan en los textos teóricos o dramáticos del tiempo, sino que en ocasiones son de tipo extraliterario y hacen referencia a condicionamientos

⁶³ F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 481.

históricos, políticos, geográficos, sociales, ideológicos o religiosos que contribuyen a dejar en penumbra no ya conjeturas sino directrices estéticas.

Por su forma y sentido, la *Poética* de Aristóteles siguió fomentando la consideración de los géneros por separado, característica de la Antigüedad, y en particular la estricta distinción entre tragedia y comedia, que se conocía y practicaba en Italia, Francia y España: Cascales, en sus comentarios latinos a la poética de Horacio, divide la poesía en tragedia, comedia, épica y lírica. Idéntica clasificación hacen Cervantes, Cristóbal de Mesa, Juan de la Cueva, Soto de Rojas, Mártir Rizo, Fernando de Vera... y Lope de Vega la reconoce. Toda persona culta e interesada por la literatura estaba familiarizada con esta enumeración de los géneros, que era la solución más sencilla del problema de cómo integrar en el sistema los géneros clásicos posteriores a Aristóteles que se encontraban en la literatura latina. "Solamente teniendo presente este clima de estricta separación y ordenación de los géneros se aprecia el carácter particular de la comedia española, que, según el punto de vista que se adopte, aparece como fenómeno reaccionario o revolucionario. La llamada guerra literaria en torno al teatro se manifiesta en la literatura del siglo XVII precisamente porque los autores no sólo conocían las reglas, sino que les reconocían vigencia y sentían, por consiguiente, la necesidad de definir su propia posición con respecto a ellas."⁶⁴ Por lo tanto, no es válido acusar a Lope de Vega y a sus seguidores de desconocedores de los preceptos clásicos utilizándolo como argumento en contra del teatro propugnado por éstos. Fuera de que, a juzgar por sus obras, ser dramaturgo en aquel entonces exigía poseer una amplia y cimentada formación cultural. Es decir, las reglas existen y hay conciencia de ello; de lo que se trata entonces es de aceptarlas o no, de seguirlas o no, y de hacer propuestas alternativas que, en ningún caso, suponen el desconocimiento de tales normas sino todo lo contrario. No hace falta destruir para construir pero sí conocer lo existente para poder mejorarlo y superarlo.

⁶⁴ M. Newels, *op. cit.*, p. 44.

Esta obsesión de diferenciación llevará a las posiciones más rígidas, de manera que, por ejemplo, cuando algunos preceptistas del XVII, como Cascales, se nieguen sistemáticamente a asumir el concepto de tragicomedia, lo harán afirmando que los personajes de la tragedia deben ser gente importante o "que a lo sumo sean soldados y mercaderes" (*Tablas poéticas*, 1617). Pero sabiendo que escribe en 1617, cuando ya ha triunfado la tragicomedia, debe hacer una concesión a ésta: "que la principal acción sea de gente humilde pero que los episodios sean de caballeros ilustres", con lo cual admite, aunque con reservas, la mezcla de personajes. De cualquier manera, se insiste en diferenciar un género de otro.

Ya a comienzos del XVII se plantean otros aspectos para distinguir tragedia de comedia, no sólo los más elementales y morfológicos como hemos visto. En 1615 Francisco Fernández de Córdoba escribe *Didascalía multiplex*, y en un capítulo titulado "Comoediae ac tragoediae differentiam aliam esse ab ea quae vulgo creditur", dice que la diferenciación entre tragedia y comedia debe basarse en algo esencial, no en la cuestión accesoria del estilo o de los personajes, porque eso son reglamentaciones un poco artificiales creadas por las retóricas y las poéticas. Según Fernández de Córdoba la diferencia estriba en el hecho de que toda obra dramática es una *imitatio actionis*, una imitación de la acción, de la vida; lo que hay que utilizar por tanto para diferenciar tragedia y comedia es la acción misma —como decía Aristóteles: la tragedia era imitación de mejores, la comedia de peores— y no el desenlace, pues *Las nubes* de Aristófanes es comedia y acaba con el incendio de la casa de Sócrates, o *Miles gloriosus* de Plauto acaba en llanto y también es comedia. Hay que olvidar las autoridades, las reglas sobre la tragedia que no se fundamentan en la razón del reflejo de la vida y buscar otras diferencias.

Esto ya es otro tipo de teoría de la tragedia. En los primeros años del siglo XVII se advierte que un punto básico a la hora de constituir tragedia y comedia es la psicología del público. Es decir, que sea en la psicología y en la recepción del público, en la propia visión de la acción de la obra, de donde se

deduzcan los elementos trágicos o cómicos. Se produce entonces una diferenciación —y de ello es un claro ejemplo el *Arte nuevo*— entre la teoría filológica que figura en las poéticas del Siglo de Oro, basada en la tradición, y la teoría de aplicación práctica, fundada en la experiencia, esto es, en los intereses del público y en la puesta en escena. En la primera tendremos toda la dimensión de la tradición, que pesa mucho (Séneca, Aristóteles..), en la segunda la dimensión dramática, de práctica escénica. El *Arte nuevo* es la simbiosis de ambas: la propuesta de Lope es algo así como dar un rodeo para llegar al justo medio ("ya que seguir el arte no hay remedio, / en estos dos extremos dando un medio"⁶⁵).

Progresivamente se avanza hacia una nueva concepción de la tragedia en la que ya cuentan elementos de montaje, tal y como había enunciado Horacio: "*multaque tolles ex oculis quae mox narret facundia praesens*" ("y muchas veces deberías arrebatar a la vista muchas cosas que después la palabra puede hacer evidente"). Este principio horaciano lo utilizan los teóricos para justificar el cambio de modelo en la tragedia, el alejamiento del modelo senequista, basado en el espectáculo del horror, al que, sin embargo, nunca renunciará del todo la tragedia española del XVII: muerte de Absalón, Amón, Mencía... Pero lo que es evidente es que Lope y Calderon han hecho el cambio: ya no va ser una poética trágica de concesión al efectismo moralista sino que va a ser una poética trágica basada en la palabra, en el montaje, en la imitación de la acción, de la vida. Comenzamos a entender esa sutil diferenciación que el propio Aristóteles hacía entre tragedia patética y tragedia implexa:

1) Tragedia patética: acción del *pathos*; sufrimiento, crueldades, sangre... Espectáculo para provocar horror y catarsis.

2) Tragedia implexa: la tragedia procede de la articulación de la acción misma. Hay también calamidades, aflicciones, muertes, pero se trata de

⁶⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En Emilio Orozco, *¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 67, vv. 155-156.

profundizar en la psicología del personaje, en la palabra, ya no se depende sólo de la pura representación escénica sino de la peripecia, esto es, del recorrido del personaje, de la construcción de la acción. No intenta producir sólo un escalofrío de terror sino revelar lo trágico de una situación, de una decisión con la que el espectador —salvando las distancias— podría también enfrentarse, lo cual lo conmueve y da validez universal a la acción.

Existe una tendencia inherente a todo espacio literario histórico, en este caso al espacio de conformación de la historia de la literatura dramática española, que tiende naturalmente a adaptar formas y cánones. Siempre se adaptan los modelos a la propia idiosincrasia. Un ejemplo de ello es la adaptación al castellano de la *Poética* aristotélica que realiza Juan Pablo Mártir Rizo (*Poética de Aristóteles traducida del latín*, 1623): Aristóteles, basándose en las tragedias griegas de su tiempo, decía que los protagonistas trágicos eran héroes, mitos, entre los que incluía personajes infernales en el sentido de hombres condenados como lo fueron Tántalo o Prometeo; Mártir Rizo lo adapta a la tragedia española diciendo que ese tipo de tragedias debe existir en España y debe ilustrar los castigos infernales, de modo que en lugar de Tántalo o Prometeo podían aparecer Lutero, los moros o los judíos.⁶⁶ Es curiosa la perversión que se opera cuando se están readaptando los modelos, la cual afecta por ejemplo al elemento maniqueísta o de condena moral que se da tanto en tragedia como en comedia o entremés. Estamos asistiendo por lo tanto a una progresiva remodelación del concepto español de tragedia y en este concepto de adaptabilidad nos encontramos ante un elemento fundamental: vamos confluyendo hacia el concepto de "tragicomedia".

⁶⁶ "Es curioso observar cómo en una poética a primera vista tan ortodoxa como la de Rizo se siente la reacción moderna ante la tradición de la teoría y la poesía de la antigüedad. De lo que se trata en el Siglo de Oro es de crear un teatro que responda a las necesidades de la época y no de copiar estérilmente los modelos antiguos."

M. Newels, *op. cit.*, p. 121.

A lo largo de los siglos XVI y XVII se produce pues una remodelación paulatina del concepto español de tragedia y una convergencia hacia el concepto de "tragicomedia", procedente de esa reflexión de que no se puede diferenciar tragedia de comedia como algo separado de una visión de la vida, y esta visión es compleja, tragicómica. Hay un momento de transición en lo que va del siglo XV al XVI en que se siente que las formas clásicas del teatro son inadecuadas para interpretar la vida. Existe una especie de diletantismo al titular las obras: *Fernando Servato* (ca. 1493) de Carlos y Marcelino Verardo, es llamado "tragicocomoedia" en la introducción por mezclar personas graves con un desenlace feliz; *Tragedia Policiana* (Toledo, 1549) en la que se tratan los amores de Policiano y Filomena; la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (ca. 1498) es tragedia más que por los amores desgraciados de los amantes —cuya imposibilidad no está claramente justificada: podría tratarse de la dificultad inherente al amor cortés o de la procedencia conversa de una de las familias— por el discurso final de Pleberio, en donde se plantea el sentido de la vida y muestra cómo del desarrollo de una historia de amor ha surgido un planteamiento trágico. Hay obras como la *Farça a manera de tragedia* (Valencia, 1537) de tema pastoril, o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, que oscilan en su título y tienden a mezclar estilos en su afán de reflejar la vida en toda su complejidad. Ya entonces se intentaba encontrar en la "tragicocomoedia" de Plauto la justificación de una forma mixta de drama que no correspondía completamente a las reglas clásicas de la tragedia ni de la comedia.⁶⁷ Pero todavía no se empleaban de forma clara y consecuente los nombres de los géneros dramáticos, ni en España ni en otras partes. *Historia Baetica* (1493) de Carlos Verardo, no se llama "tragicomedia" aunque su autor sabe que,

⁶⁷ De los comentarios a Terencio y Horacio y de la poética de Horacio se desprendía la regla de la separación de los géneros antes de que el aristotelismo la difundiese como doctrina estética, pero algunos pasajes intentaban justificar el concepto de "tragicomedia", y lo mismo sucede en los textos españoles de fines del XVI y principios del XVII.

según las reglas, ni es comedia ni es tragedia. Al *Anfitrión* de Plauto se le suele llamar "comedia" en las traducciones. "Tragicomedia" podía aplicarse a un poema alegórico (*Tragicomedia del paraíso y del infierno*, adaptación de las *Barcas* de Gil Vicente de 1539), las imitaciones de la *Celestina* (*Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, Salamanca, 1542), la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente y la *Tragicomedia Filomena* de Timoneda (1559).

De hecho, si repasamos lo que dicen los autores —teóricos y dramáticos— advertimos que ya desde finales del XVI está claro el concepto de mezcla de géneros, a pesar de que el siglo XVI había estado obsesionado por establecer diferenciaciones. Juan de la Cueva, en 1588, en la poesía *Al libro* de su colección *Coro febeo de romances historiales*, escribía que:

"...Aunque el Tragico, y el Comico,
es uno ya, y una cuenta,
que ombres altos, y ombres baxos,
en ambos se representan,
qu' e en vestido, ni en personas,
en nada se diferencian,
assi, que ya es todo uno,
un paño, y una librea,
Eurípides, y Terencio,
el risueño Plauto y Seneca".⁶⁸

Cueva sin embargo en su *Ejemplar poético* (1606), desmintió que fuera el causante de la mezcla tragicómica: "A mí me culpan de que fui el primero / que reyes y deidades di al tablado / de las comedias traspasando el fuero". Lupercio Leonardo de Argensola, autor clásico y ortodoxo, dice en su tragedia *Alejandra* que, pese a lo aconsejado por "el sabio estagirita", "la edad se ha puesto de por medio" y se ha suprimido un acto en la tragedia y los coros.

En el XVII predominan las retóricas —de tendencia pedagógica— sobre las poéticas —teoría creativa—, al contrario de lo que sucedía en el

⁶⁸ Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 137.

XVI, lo cual da la sensación de que el Barroco es una época de revisitación de conceptos, de replanteamiento de cuestiones, como ésta de la mezcla tragicómica, admitida por Cueva, Argensola o Pinciano. Este último conocía la disputa entre Guarini y Giason de Nores con respecto al *Pastor Fido*, y en la respuesta a la Epístola IX de la *Poética*, que trata de la epopeya, critica la actitud de G. de Nores, que declaraba "monstruosa" la mezcla de lo trágico y lo cómico. A los seguidores de G. de Nores en España no les convencía el argumento de que Plauto, autor clásico, había nombrado él mismo "tragicomedia" a uno de sus dramas. Pinciano, en cambio, mantiene (como Cervantes en el *Quijote*, 1ª parte, cap. 47) que de la fusión de lo cómico con lo épico, lo satírico y lo trágico no surge un monstruo sino una "criatura muy bella". El propio Aristóteles había recomendado la mezcla, y Pinciano no se opone a la existencia y uso del término "tragicomedia" en relación con el género dramático, aunque no recomiende específicamente imitar este tipo de obras. Se está proponiendo la tragicomedia armónica, por eso Lope se defendía hablando de ese "monstruo cómico". Pero no todos lo tienen asumido, y hubo una "reacción nearistotélica": Cascales, en sus *Tablas poéticas*, 1617, se niega —pese a lo que ocurría en la práctica escénica— a admitir la tragicomedia, aunque reconoce la existencia de la mezcla; en ese caso habría que hablar de "comedias dobles" y "tragedias dobles" y califica de "hermafroditos" y "monstruos de la poesía" a algunas obras contemporáneas. Hay pues una resistencia a la mezcla desde la poética clasicista. También Antonio López de Vega, en *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, de 1641, en pleno Barroco, denuncia la confusión de lo cómico y lo trágico y aboga por que "cada poema en lo esencial se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro".

Sólo al redescubrirse en la segunda mitad del siglo XVI la *Poética* de Aristóteles y el teatro griego, la tragedia llega a ocupar una posición relevante; esto, unido a que el patrimonio dramático nacional se componía de obras calificables de "comedias" más que de "tragedias", es la causa del predominio del género cómico, y no sólo en España. Por ello no puede esperarse que las

tragedias —aun cuando, como las de Pérez de Oliva (1521), sean adaptaciones de Sófocles y Eurípides—, sigan los preceptos aristotélicos ni puedan parangonarse con el drama clásico francés del siglo XVII. No obstante, las *Tragedias bíblicas* de Díaz Tanco de Fregenal (antes de 1535) o la *Farça a manera de tragedia* (1537) o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, revelan que se hacían esfuerzos por asimilar ese nuevo género dramático que era la "tragedia". Cuando en el prólogo a *Los amantes* (1581) Andrés Rey de Artieda diga que "ya de los coros no hay rastros ni sombras" y que escribe "siguiendo el uso y plática española", está abriendo el camino a Lope de Vega —que tuvo importantes contactos con los dramaturgos valencianos en los años 80 y 90— y la dramaturgia nacional, y con ello a la tragedia española, que Lope secunda en el prólogo a *El castigo sin venganza*, tragedia 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". Es decir, tragedia basada no en preceptos de diferenciación de clases, de estilo, de desenlace, sino en una nueva teoría fundada en la retórica de la palabra, en la puesta en escena, en el montaje.

CAPITULO VI

LA PRECEPTIVA DRAMATICA FRANCESA DEL SIGLO XVII



CAPITULO VI

LA PRECEPTIVA DRAMATICA FRANCESA DEL SIGLO XVII

Ni la preceptiva ni la dramaturgia españolas son fenómenos aislados del contexto europeo, tal y como vimos al tratar del siglo XVI. La oposición entre los partidarios de la novedad y los defensores de lo clásico que se registra en España durante el Barroco tiene lugar también en otros países, y define los patrimonios nacionales de los mismos: entre los que muestran mayor flexibilidad de criterio respecto al arte dramático cabe alinear a Inglaterra y España; entre los clasicistas, a Italia y Francia.

Francia es escenario de una intensa actividad cultural y artística a lo largo del siglo que nos ocupa y, dada la importancia de su proyección en el siglo XVIII y la influencia que ejercerá en el resto de Europa, hemos considerado conveniente dedicarle unas páginas de nuestro estudio.

En un intento de no desvincular lo español de la historia europea, es interesante constatar cómo el país vecino sigue una evolución inversa al nuestro: al triunfo de la comedia nueva y con ella a la específica configuración de la tragedia, comedia y tragicomedia españolas, que proclaman su independencia frente al rigor de las normas, corresponde en Francia la aceptación, tanto a nivel teórico como práctico, de preceptos clasicistas concebidos para regular la producción artística, cuya más firme expresión es *L'art poétique* (1674) de Nicolás Boileau.

Hubo, no obstante, testimonios a favor del teatro antinormativo, tales como el Prefacio a la *Tragicomédie de Tyre et Sidon*, de Jean Schelandre,

escrito en 1608 y publicado veinte años después por François Ogier. En él se parte de un desacuerdo con las ideas aristotélicas sobre la finalidad del arte, que sólo debe producir placer, y se rechazan las reglas porque éstas coartan la libertad del artista. Aboga por la mezcla de especies, tal y como sucede en las églogas, pastorelas y tragicomedias italianas, porque —como dice también Lope— en la vida se conjugan acontecimientos trágicos y cómicos.

Más frecuentes son los escritos favorables al teatro reglado, como por ejemplo los de Chapelain, *Lettre sur l'art dramatique* (1630) y *Sentiments de l'Académie sur "Le Cyd"* (1638). En el segundo defiende que el arte, uniendo lo útil a lo deleitable, debe producir una catarsis racional, y ataca *Le Cyd* de Corneille por presentar algunas anomalías respecto a la teoría clásica. La bondad de una obra consiste no en su capacidad para agradar al pueblo sino a los doctos; si agrada una obra irregular es porque en el fondo tiene algo de regular, y si disgusta una obra regular es por culpa del autor, no de las reglas.

Así pues, si Racine, Molière y Boileau contribuyen a la consolidación del clasicismo, las ideas estéticas de Corneille suscitan reacciones encontradas. Al hablar de tragedia, considera necesario intentar contentar tanto a los letrados como al pueblo, pero defiende a la vez el placer conseguido a partir de las normas y considera la obra dramática en términos de utilidad:

"Puesto que componemos poemas para ser representados, nuestro primer objetivo ha de ser causar agrado a la corte y al pueblo y atraer la mayor cantidad de gente a las representaciones. Conviene, además, si se puede, cumplir las reglas a fin de no desagradar a los 'doctos' y recibir el aplauso de todos. Pero, sobre todo, tratemos de ganar la voz pública."¹

¹ *Épître-dédicatoire de La Suivante* (1634). Citado por Raúl H. Castagnino, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, p. 58.

"Dice Aristóteles que no es necesario pretender que este género de poesía [la dramática] nos brinde toda clase de placeres, sino sólo el que le corresponde; para encontrar ese placer correspondiente y ofrecerlo a los espectadores, es necesario valerse de los preceptos del arte y causar agrado según las reglas. (...) La primera utilidad del poema dramático reside en las sentencias e instrucciones morales que en él se pueden sembrar casi constantemente. (...) La segunda utilidad (...) se encuentra en la sencilla pintura de los vicios y virtudes, que no dejan de producir saludable efecto, cuando está bien trabajada y cuando los rasgos son tan identificables que no se los puede confundir entre sí, ni tomar al vicio por virtud."²

No respeta Corneille la ley de la verosimilitud tal como la formula Aristóteles, pues considera que el tema de una tragedia puede no serlo, y si lo parece es porque en ocasiones se apoya en la historia:

"Todo lo que entra en el poema debe ser creíble y llega a él —según Aristóteles— por uno de estos tres medios: verdad, verosimilitud u opinión común. Por mi parte, iría más lejos y aunque alguien pudiera tomar esta proposición por una paradoja, no temería adelantar que el tema de una tragedia puede no ser verosímil en absoluto."³

"Los grandes temas que remueven intensamente las pasiones y oponen la impetuosidad a las leyes del deber o a las ternuras de la sangre, siempre han de ir más allá de la verosimilitud y no encontrarán ninguna credulidad en los auditorios si no se hallan sostenidas o por la autoridad de la historia que persuade o por la preocupación de la opinión común que brindan los mismos auditorios ya totalmente persuadidos."⁴

Es más, la verosimilitud puede llegar a ser incompatible con el recurso a las unidades, que Corneille dice conocer —como hace Lope— y seguir sólo

² *Premier discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 59.

³ *Préface de Héraclius* (1647). Citado en *ibidem*, p. 60.

⁴ *Premier discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 60.

cuando lo cree conveniente: "si la dejo de cumplir [la unidad de tiempo] no es por desconocimiento de la misma".⁵ "Conocer las reglas y comprender el secreto de su aprovechamiento en el teatro, correctamente, son dos ciencias muy diferentes".⁶

"Es necesario colocar las acciones donde sea más fácil y decente que ocurran; hacerlas suceder en un espacio razonable sin comprimir las extraordinariamente cuando la necesidad de encerrarlas en un solo lugar y en un solo día nos coacciona. (...) La obediencia que debemos a las unidades de tiempo y lugar nos dispensan, con todo, de la verosimilitud."⁷

"Encuentro temas muy difíciles de encerrar en tan poco tiempo, que no sólo necesitan las veinticuatro horas completas, sino que reclaman la licencia admitida por el filósofo de excederlas un poco. En lo que a mí respecta, la he extendido sin escrúpulo hasta treinta. (...) Hallo que un autor está demasiado constreñido por esta rigidez, que, tal como la forzaron algunos de nuestros antecesores, llega hasta lo imposible."⁸

Según esto, no se puede acatar la regla de las tres unidades, y en concreto la de tiempo, y ser a la vez fiel a la verosimilitud, pues dicha regla coacciona al artista obligándole a encerrar la acción en un tiempo determinado que no siempre favorece el desarrollo creíble de los hechos. Este es un punto importante en la batalla entre escena y preceptiva en España: se acusa a Lope de no ajustarse a las normas clásicas, pero no se puede negar el éxito de su teatro antinormativo que, en aras de la verosimilitud y de la imitación de la naturaleza, maestra en combinar y mezclar contrarios, desobedece las leyes de

⁵ *Préface de Clitandre* (1630). Citado en *ibidem*, p. 60.

⁶ *Epître-dédicatoire de La Suivante* (1634). Citado en *ibidem*, p. 60.

⁷ *Deuxième discours*, en *Trois discours sur l'art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 60.

⁸ *Troisième discours*, en *Trois discours sur l'art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 61.

los doctos, las cuales Lope se precia de conocer y de no seguir por voluntad propia.

En cuanto a la unidad de lugar, Corneille observa que ni Aristóteles ni Horacio se pronuncian sobre ella, de ahí las confusiones existentes al respecto. En su opinión, no es el espacio que un hombre puede recorrer en un día sino lo que puede suceder en una misma ciudad. Respecto a la unidad de acción, es distinta según el dominio al que se aplique:

"La unidad de acción en la comedia consiste en la unidad de intriga o de obstáculos a los propósitos de los principales actores; y en la tragedia, en la unidad de peligros, sea que el héroe sucumba por ellos o que los sortee felizmente."⁹

Admite pues el "final feliz" para la tragedia, como Aristóteles, que prefería aquella acción en que el reconocimiento impedía el crimen, o Giraldi Cintio, que hablaba de la posibilidad del "lieto fine". La preceptiva española también lo considera, pues no ignora que hay tragedias que no terminan en desgracia, pero se resiste a aceptarlo. Pese a no considerar el desenlace un criterio determinante para distinguir géneros —ya lo dice Pinciano, que halla en la comicidad el único punto de apoyo para separar tragedia de comedia—, los teóricos españoles neoaristotélicos suelen optar por no considerarlas verdaderas tragedias y limitarse a constatar su existencia, y los partidarios de la mezcla proclaman ésta de forma global sin detenerse en detalles. Lo cierto es que, al igual que en Grecia, Italia o Francia, debían representarse obras de este tipo en nuestros escenarios. Tragedia y comedia, según Corneille, se diferencian por la acción:

"La comedia difiere de la tragedia en que ésta reclama una acción ilustre, extraordinaria, seria; mientras que aquella una acción común y complicada. La tragedia exige grandes peligros para sus héroes; la comedia se contenta con

⁹ *Troisième discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 61.

inquietudes y desencuentros de aquellos que actúan en primer plano."¹⁰

Elimina en cambio otro criterio clásico, el de los personajes. Si Aristóteles dijo que la tragedia era imitación de mejores y la comedia de peores, se detuvo en la condición de las personas, pero no especificó cómo debían ser sus acciones. Ello está bien para su tiempo, pero no para el actual, en el que incluso los reyes pueden participar en el teatro, y no por eso toda acción en la que se incluyan debe ser considerada tragedia:

"Cuando se coloca en escena una simple intriga de amor entre reyes en la cual no peligran sus vidas y estado, no creo que por el solo hecho de ser personas ilustres, la acción deba elevarse al plano trágico."¹¹

De hecho, en su opinión, la discusión en torno al género del *Anfitrión* de Plauto se debe a la excesiva atención prestada a los personajes y la muy poca a la acción. Al privilegiar el personaje sobre la acción para determinar el género, se contradice Aristóteles, que definía tragedia y comedia como "imitación de acción", y consideraba la fábula como el elemento más importante en toda obra dramática. Según esto, a personajes nobles corresponden acciones nobles y, en consecuencia, trágicas, y a personajes comunes acciones comunes, propias, por tanto, de la comedia.¹² Sin

¹⁰ *Premier discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, pp. 61-62.

¹¹ *Premier discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado en *ibidem*, p. 62.

¹² Este mismo argumento utilizaba Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero* (Madrid, 1617), para diferenciar géneros:

"Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende. La ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos y fines desastrados, con que se viene a entrar en la jurisdicción del trágico. Siendo, pues, éste el fin de la comedia, su materia será todo acontecimiento apto para mover a risa."

Fols. 113 v.º-110 r.º. Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 191.

embargo, Corneille reclama la primacía de la acción sobre quien la realiza, de modo que el rango social del personaje no sea condición *sine qua non* para inscribirse en los dominios de la tragedia o de la comedia. El mismo problema se había planteado en España, y también se resuelve privilegiando la acción sobre los actantes, pues a la nobleza media urbana pertenecen tanto los protagonistas de *La dama duende* como los de *El médico de su honra*, y la primera es comedia y la segunda tragedia. Además, en ocasiones aparece en la comedia el personaje del rey galán —convertido incluso en antagonista— que pretende conquistar los favores de una dama pero al final acaba anteponiendo el deber al deseo (*La mayor vitoria*, de Lope de Vega; *Afectos de odio y amor*, *Nadie fle su secreto*, *Amigo, amante y leal*, *Amor, honor y poder* de Calderón). Sin embargo, cuando ello sucede en su teatro, Corneille siente la necesidad de buscar una nueva nomenclatura para distinguir del resto las comedias protagonizadas por personas reales:

"Aunque hay grandes intereses de Estado y el cuidado que una persona real ha de tener de su gloria obliga a callar su pasión, en una obra como en *Don Sancho* no existe el menor peligro para su vida, de pérdida de sus estados o destierro, razones por las cuales, pienso, no hay derecho a adjudicarle una calificación más relevante que la de la comedia. Pero, por responder en alguna medida la dignidad de las personas que en ella representan las acciones, me he preocupado de agregarle el calificativo de "heroica" para distinguirla de las comedias comunes."¹³

Es decir, es necesario buscar nombres nuevos a las variantes de los géneros clásicos. En España, ese nombre nuevo que da paso a un género nuevo es el de "tragicomedia", concebido como género distinto y no como subgénero. La evolución de la escena obliga a flexibilizar los criterios teóricos, a adaptarlos a las circunstancias de cada país para responder a las realidades actuales. La tragicomedia es resultado de la preocupación creciente

¹³ *Premier discours*, en *Trois discours sur l' art dramatique* (1660). Citado por Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 62.

por reflejar la vida en todos sus matices y por agradar a un público cada vez más amplio y heterogéneo y menos restringido. Corneille, en cambio, no llega a mencionarla, buscando así contentar a los doctos, partidarios del clasicismo. Si imitar la naturaleza, como quería Lope, era imitar la mezcla y alternancia de contrarios, y si al mismo tiempo se limitaban las condiciones para constituir una comedia o una tragedia, esto es, no se adaptaba la teoría a la práctica, que siempre la precedía, el nacimiento y nomenclatura —porque nacer socialmente es adquirir un nombre que identifique y distinga— de la "tragicomedia" o de la "comedia heroica" era algo tan necesario como inevitable, independientemente del reconocimiento de los preceptistas.

Los escritos de Corneille abarcan un período comprendido entre 1630 y 1660. A ellos siguen los de Racine, entre 1667 y 1673 y, para la comedia, los de Molière, entre 1659 y 1668, representantes ambos de las teorías clásicas. En contra de lo dicho por Corneille, Racine, que también admite el "final feliz" para la tragedia, conjuga la verosimilitud con las unidades y recupera la acción grave y los personajes nobles:

"Una acción simple y con escaso material, tal como debe ser la acción que transcurre en un solo día, que avanzando a través de versos muy graduados y de dosificada intensidad hacia el desenlace, sólo está sostenida por el interés de los sentimientos y las pasiones de los personajes."¹⁴

"No es de forzosa necesidad que haya sangre y muerte en una tragedia, basta que en ella la acción sea grande, que los actores sean heroicos, que las pasiones resulten excitadas y que, por todo, se expanda ese aire de tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia. ¿Qué verosimilitud existe que en un día allegue tal multitud de cosas que puedan acumularse en muchas semanas? Hay quienes piensan que esta simplicidad es señal de poca capacidad de invención. No saben que, por el contrario, todo en mi invención consiste en hacer algo con nada y que la acumulación de incidentes ha sido siempre el recurso de

¹⁴ *Premier préface de Britannicus* (1669). Citado en *ibidem*, p. 64.

los poetas que no sentían en su genio ni la fluencia ni las fuerzas mínimas para obrar sobre la atención de los espectadores durante cinco actos con una acción simple sostenida por la violencia de las pasiones, la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión."¹⁵

A diferencia de lo que sucede en España, donde se ofrece un teatro de calidad pero destinado a agrandar al público en general y no sólo a los entendidos, en Francia se busca contentar a la Corte y a los doctos siguiendo los caminos trazados por éstos. Si en nuestro país la teoría debe ceder ante la evidencia del éxito de una práctica que no se ajusta a las normas clasicistas y quedarse, entonces, en reflexión teórica *a posteriori* —que era, en definitiva, lo que hacía Aristóteles—, en Francia, en cambio, el proceso hacia una preceptiva que impone sus criterios a la dramaturgia sí llega a consumarse; arranca de *L'art poétique* (1674) de Boileau y culmina en el clasicismo del siglo XVIII, exportado al resto de Europa, incluida España. Sin embargo, el modelo teatral neoclásico nunca llegará a triunfar aquí plenamente, pese a ser impulsado desde el poder. Para asombro de los ilustrados, que proclamaban desde su teatro la bondad de las reglas y lo racional de su modelo, el público seguía demandando obras del XVII, esto es, antinormativas, e incluso imitaciones de las mismas. El "espíritu del pueblo" —como lo llama Castagnino— no podía constreñirse sólo porque un grupo de intelectuales opinara que seguir las reglas era lo más adecuado para la corrección de la creación artística. Por el contrario, el teatro barroco, portavoz también de la ideología gubernamental, triunfa en el momento de su producción y persiste luego como fenómeno retórico y espectacular. Quizá porque Lope, y con él los dramaturgos que ignoraban conscientemente las normas, supieron hacer un teatro populista pero partiendo de la mitología con que podía identificarse el público, escenificando valores cuyo significado era capaz de trascender las tablas, empleando elementos dramáticos que deleitaban estéticamente y a la vez transmitían un mensaje al entendimiento. Los ilustrados creyeron ir más

¹⁵ *Préface de Bérénice* (1670). Citado en *ibidem*, pp. 63-64.

allá y entender no lo que agradaba o quería sino lo que convenía al espectador, y dirigir su gusto sin observarle ni consultarle. Sintiéndose en posesión de la verdad, tacharon de bárbaro el teatro precedente y se lanzaron a reformarlo con el entusiasmo del que ha tenido una revelación: sólo la razón y el "buen gusto" —*le bon sens*— pueden dar soporte al teatro actual. No supieron ver, sin embargo, lo más inmediato y evidente, un público esencialmente distinto a como ellos, idealmente, lo habían forjado. Un público que se aferraba a sus tradiciones pero buscaba a la vez el ejemplo de valores contemporáneos, de ahí que una obra como *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, reflejo de la problemática femenina del momento, encontrara tan buena acogida; más, en nuestra opinión, por el tema tratado que por observar las tres unidades.

Sigue Racine a Aristóteles en la configuración del carácter trágico y en su calidad de inocente, pues lo considera arrastrado por una fatalidad y no responsable de sus acciones, como sucede en el teatro español:

"Aristóteles, lejos de preocuparse por exigirnos héroes perfectos, quiere, por el contrario, que los personajes trágicos, es decir, aquellos a quienes la fatalidad empuja hacia la catástrofe, no sean ni totalmente buenos, ni totalmente malos. Es preciso, pues, que manifiesten una bondad mediocre, una virtud capaz de debilidades y que caigan en desgracia por faltas que les hagan temerosos sin hacerlos detestables."¹⁶

Y considera la utilidad moral como el principal propósito de la tragedia, mientras que en España, incluso desde la teoría, se considera fundamental que la tragedia produzca también el placer que le es propio:

"No me atrevo aún a asegurar que esta pieza [*Phèdre*] sea la mejor de mis tragedias. Dejo a los lectores y al tiempo decidir acerca de su verdadero valor. Sí puedo asegurar que antes no he hecho nada donde —como en esta tragedia— la virtud sea más estricta. Las menores faltas están castigadas.

¹⁶ *Premier préface de Andromaque* (1667). Citado en *ibidem*, p. 64.

El solo pensamiento del crimen es mirado con tanto horror como el crimen mismo y el vicio allí está pintado siempre con colores que hace conocer y repudiar su deformidad. Este es, en verdad, el objetivo que todos los que trabajan para el público se deberían proponer. Esto es lo que los primeros poetas trágicos habían visto ante todo. Sería de desear que nuestras obras fuesen tan sólidas y llenas de útiles enseñanzas como las de aquellos poetas. Tal sería un medio de reconciliar la tragedia con esa gran cantidad de personas reconocidas por su piedad y doctrina que, en los últimos tiempos, la han condenado y que sin duda volverían a juzgarla más favorablemente si los autores cuidaran de instruir a los espectadores más que divertirlos y si ellos siguiesen en esto la verdadera intención de la tragedia."¹⁷

Por su parte, Molière, en lo referente a la comedia, oscila entre la alabanza a lo clásico y la atención al gusto del público:

"No es mi propósito examinar ahora si todo podría ser mejor o si todos aquellos que se han divertido con mi comedia han reído de acuerdo con las reglas. Me limito a las decisiones de la multitud y creo que es más difícil atacar una obra que el público aprueba que otra que el público condena."¹⁸

Atribuye a la comedia un papel correctivo de los vicios humanos: "Es un gran golpe a los vicios el mostrarlos a la burla de todos. Se sufren y aguantan las reprensiones, pero en absoluto se soporta el escarnio. Se admite ser malo pero no se consiente en caer en lo ridículo".¹⁹ Considera difícil su composición porque debe reflejar las costumbres contemporáneas, a diferencia de la tragedia, que presenta figuras nobles y admirables hechas para agrandar: "cuando os compungís de los héroes hacéis lo que queráis. (...) pero cuando pintáis los hombres es preciso captarlos del natural para que los retratos resultantes tengan parecidos y no habréis logrado nada si con

¹⁷ *Préface de Phèdre* (1667). Citado en *ibidem*, pp. 64-65.

¹⁸ *Advertissement des "Facheux"* (1661). Citado en *ibidem*, p. 65.

¹⁹ *Préface de Tartuffe* (1668). Citado en *ibidem*, p. 65.

ellos no hacéis reconocibles a las gentes de vuestro siglo."²⁰ La tragedia española, en cambio, refleja costumbres contemporáneas y responde a valores propios de su siglo, como la monarquía absoluta, el honor, la honra, y a otros universales: el individualismo, la rebeldía frente a las normas, el amor...

El texto que da soporte teórico a las ideas clasicistas francesas es *L'art poétique* de Nicolás Boileau, publicado en 1674. No es una obra erudita ni realiza un estudio exhaustivo de las estructuras, condiciones y mecanismos de la creación literaria; hay incluso omisiones que podrían ser deliberadas. Lo que pretende el autor es dar al arte una serie de normas a las que éste debe ajustarse para ser perfecto, desacreditar a los malos escritores y desanimar a los mediocres. Su modelo son las poéticas de Aristóteles y Horacio y *L'art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye (1605).

El texto se divide en cuatro cantos. El primero trata de las cualidades que debe reunir el poeta, las características de su obra y de una breve historia de la poesía francesa. El segundo se detiene en los "géneros secundarios", la lírica y sus especies: idilio o égloga, elegía, oda, soneto, epigrama, rondó, balada, madrigal, sátira y vodevil. El tercero analiza los "grandes géneros": dramática y épica; establece las leyes que deben regir la tragedia y la poesía épica para terminar con alguna alusión al poeta cómico y unas recomendaciones generales a los autores. El cuarto canto alude a la condición moral del artista y a la bondad de sus obras.

Comienza el primer canto afirmando que el poeta nace, no basta escribir versos para serlo. Debe, además, adecuar el tema que trate a su temperamento, como decía Aristóteles. En cualquier caso, el norte de toda creación artística será la razón, impulsora del "buen sentido":

"Que siempre en cualquier tema que se trate, sea divertido o elevado, se hermanen el recto sentido y la rima; (...) ante el yugo de la razón se doblega [la rima] sin esfuerzo y, no

²⁰ *Critique de l' Ecole des femmes*, esc. VI (1663). Citado en *ibidem*, p. 66.

sólo no lo molesta, sino que la sirve y la enriquece. Pero cuando se la olvida, se hace rebelde y corre tras ella el buen sentido para volver a cogerla. Así pues, amad la razón: que siempre vuestros escritos tomen de ella su lustre y su valor.

(...) Todo debe tender al buen sentido; pero para llegar a eso el camino es resbaladizo y es trabajoso mantenerse recto; a poco que uno se aparte, inmediatamente se ahoga. La razón en su trayecto no tiene más que un camino."²¹

Proclamando el sometimiento del arte a la razón, al "yugo de la razón", Boileau cerraba todo resquicio al sentimiento, al desborde pasional y a los excesos que habían caracterizado el Barroco. Lo que no se ajusta al "buen sentido" no tiene cabida en el terreno artístico.

Una vez definida la esencia de la creación, es conveniente atender algunas cuestiones formales: hay que evitar el adorno excesivo e inútil —pues resulta "insípido y cargante"—, la uniformidad de estilo —"que por necesidad nos adormila"— y la bajeza. Al escribir, es necesario claridad de pensamiento para conseguir una expresión clara, dominar la lengua, cuidar el aspecto fonético de los versos —sometidos también a reglas—, revisar varias veces la obra y rodearse de críticos exigentes. Siguiendo a Horacio, el discurso no ha de apartarse del tema, y principio, medio y fin deben sucederse con coherencia, pues es preciso "que los fragmentos que han salido de un arte delicioso no formen más que un todo con diversas partes".²²

El canto tercero es el que recoge la teoría dramática:

"No hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable. Así, para fascinarnos, la *tragedia* en medio del llanto dio vida y lenguaje a los dolores de Edipo

²¹ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, edición de Anibal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 148-149.

²² *Ibidem*, p. 154.

ensangrentado, expresó las inquietudes del parricida Orestes y, por divertimos, nos hizo brotar lágrimas."²³

La tragedia debe producir terror y piedad para agradar y conmover al mismo tiempo:

"Si el agradable furor de un hermoso movimiento con frecuencia no nos llena de un dulce *terror*, o no excita en nuestra alma una *piedad* deliciosa, en vano presentáis una escena hábil. (...) El secreto es agradar inicialmente y conmover: inventad medios que puedan hacer que me interese".²⁴

El tema debe mostrarse claramente desde el primer verso, y es imprescindible observar la regla de las tres unidades, a diferencia de lo que sucede en España:

"Que sea fijo y marcado el lugar de la escena. Un rimador sin peligro, más allá de los Pirineos, encierra en escena años en un día. Allí, frecuentemente, el héroe de un espectáculo sin arte, niño en el primer acto, es anciano en el último. Pero nosotros, la razón compromete en sus reglas, nosotros queremos que la razón se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final."²⁵

Tal como dice Aristóteles, es preferible lo verosímil a lo verdadero —si parece increíble— y, atendiendo a la opinión de Horacio (*multaque tolles ex oculis...*), hay cosas que no pueden mostrarse en escena, tal y como había asumido la tragedia barroca española:

"Lo que no se debe ver de ninguna manera, que eso nos lo exponga una narración: los ojos, al verlo, captarían mejor la cosa, pero hay objetos que el arte sensato debe ofrecer al oído y retirar a la vista."²⁶

²³ Ibidem, p. 165.

²⁴ Ibidem, p. 166.

²⁵ Ibidem, pp. 166-167.

²⁶ Ibidem, p. 167.

En aras siempre de la razón y de la claridad, el desorden creado a lo largo de la obra debe, llegado a su punto culminante, desenredarse sin esfuerzo. A continuación, hace una breve historia de la tragedia griega:

"La tragedia, informe y sin arte en su nacimiento, no era más que un simple coro donde cada uno, bailando y entonando las alabanzas del dios de las uvas, se esforzaba en atraer fértiles vendimias. Allí, el vino y la alegría despertando los espíritus, un macho cabrío era el premio del más hábil cantor. Tespis fue el primero que manchado con los posos del vino, paseó por los pueblos esta locura feliz, y cargando un carro con actores mal vestidos, divirtió a los viandantes con un espectáculo nuevo. Esquilo introdujo los personajes en el coro, vistió los rostros con una máscara mejor, hizo aparecer al actor calzado con borceguíes sobre las tablas de un teatro levantado en público. En fin, Sófocles, dando desarrollo a su genio, acrecentó más la pompa, aumentó la armonía, interesó al coro en toda la acción, pulió la expresión de versos demasiado toscos, dio entre los griegos esa altura divina que nunca alcanzó la debilidad latina."²⁷

No menciona ni a Eurípides ni a Séneca y critica el teatro francés precedente, que representaba misterios en la calle. Ahora se han suprimido de la tragedia la máscara y los coros.

"Pronto el amor, fértil en tiernos sentimientos, se adueñó tanto del teatro como de las novelas. La descripción sensible de esta pasión es el camino más seguro para ir al corazón. Pintad, pues, a los héroes amorosos, lo permito, pero no los convertáis en pastores afectados: que Aquiles ame de forma diferente que Tirsis y Fileno, no convertáis a Ciro en un Artamente; y que el amor, atacado frecuentemente por los remordimientos, parezca una debilidad y no una virtud".²⁸

²⁷ Ibidem, pp. 167-168.

²⁸ Ibidem, p. 169.

Reduciendo el amor a debilidad, Boileau cierra la puerta al sentimiento y la pasión, coordinadas de la tragedia barroca española, sustentada por grandes pasiones. El amor se reduce aquí a tema subordinado a principios utilitarios, sujeto a las unidades y por tanto incapaz de adquirir un desarrollo independiente que arrebatase el sentido último a la obra. No podía ser de otra forma en un teatro presidido por la razón y *le bon sens*, elementos ajenos a la pasión amorosa.

En favor de la verosimilitud, se toleran también las debilidades en el carácter del héroe, que debe ser adecuado y constante, y se recomienda estudiar las costumbres de las diferentes épocas y países, así como los ambientes, que "hacen con frecuencia los distintos humores". El lenguaje debe responder a la pasión que exprese —"cada pasión habla un lenguaje distinto"— y conmover al público: "Es necesario que en el dolor vosotros os humilléis. Para hacer brotar mis lágrimas es necesario que lloréis".

Por último, advierte del peligro de la crítica al que se expone el autor de teatro, pues todo espectador —como decían nuestros preceptistas— se cree con derecho a juzgarlo. Es importante agradar al receptor:

"Es necesario, para agradar, que se repliegue de cien maneras; que unas veces se eleve y que otras se humille; que sea fecundo por todas partes en nobles sentimientos; que sea fácil, sólido, agradable, profundo; que constantemente nos despierte con rasgos sorprendentes; que pase en sus versos de maravilla en maravilla; y que todo lo que dice, fácil de retener, nos deje un largo recuerdo de su obra. Así actúa la tragedia, avanza y se desarrolla".²⁹

El segundo género en el que se detiene es el épico, para cuya composición da también algunas normas. Le sigue la comedia, surgida a partir de la tragedia:

²⁹ Ibidem, p. 171.

"De los afortunados éxitos del espectáculo trágico nació en Atenas la *comedia antigua*. Allí, el griego, que nació burlón, por medio de mil divertidos juegos, destiló el veneno de sus rasgos maldicientes. La sabiduría, el juicio, el honor fueron presa de los insolentes ataques de una bufona alegría. (...) Finalmente, se detuvo el discurrir de la licencia: el magistrado recurrió a las leyes y, obligando por ley a los poetas a ser más sabios, prohibió decir nombres y mostrar rostros. El teatro perdió su antiguo furor; la comedia aprendió a reír sin acritud, sin hiel y sin veneno supo instruir y rectificar, resultó grata inocentemente en los versos de Menandro. Cada uno, pintado con arte en este nuevo espejo, se vio en él con placer, o creyó no verse (...)

Así pues, que la naturaleza sea vuestro único estudio, vosotros autores que pretendéis los honores de lo cómico."³⁰

Coincide Boileau con los escritores españoles al considerar la comedia posterior a la tragedia, al señalar su evolución —cómo el rigor de la sátira se fue suavizando al omitir nombres de personas concretas— y al definirla como espejo de la naturaleza, de la que toma sus modelos, como decía Lope de Vega. No es la única coincidencia entre ambos. También Boileau habla del paso del tiempo: "El tiempo, que todo lo cambia, también cambia nuestros humores; cada edad tiene sus placeres, su espíritu y sus costumbres", como dijo Aristóteles, de ahí la necesidad de adaptar el discurso y la actuación al personaje. La comedia, según el autor francés, es una galería de tipos —"un pródigo, un avaro, un hombre honesto, un fatuo, un celoso, un extravagante"...—, como lo fue la comedia antigua. Tanto la corte como la ciudad "son fértiles en modelos".

Se rechaza la tragicomedia y se intenta elevar la comedia a la misma altura que la tragedia:

"Lo cómico, enemigo de suspiros y llantos, no admite trágicos dolores en sus versos, pero su empleo no es ir a deleitar en la calle al populacho con palabras sucias y bajas. Es necesario que sus autores bromeen noblemente; que su

³⁰ Ibidem, pp. 177-178.

nudo bien formado se desate fácilmente; que la acción, caminando por donde la razón la guía, no se pierda nunca en una escena vacía; que su estilo humilde y dulce tenga un carácter elevado a propósito; que sus discursos, por todas partes llenos de buenas palabras, estén llenos de pasiones delicadamente manejadas, y las escenas unidas siempre una a otra. Guardaos de bromear a expensas del buen sentido: nunca hay que apartarse de la naturaleza."³¹

El canto III termina con una nueva alusión a la importancia de la razón:

"Me gusta en el teatro un autor agradable que, sin desacreditarse ante los ojos de los espectadores, agrada por la sola razón y nunca la ofende."³²

El canto IV y último da algunas recomendaciones a los buenos poetas —pues "en el peligroso arte de rimar y escribir no hay grados del mediocre al peor"—: aconseja rodearse de "un crítico sólido y sano al que conduzca la razón y alumbré la sabiduría", unir siempre lo útil a lo agradable y evitar la envidia y las bajas pasiones, porque éstas quedan reflejadas en los versos:

"El amor menos honesto, expresado castamente, no despierta en nosotros ningún sentimiento vergonzoso. Didon se esfuerza vanamente en gemir y en mostrarme sus encantos, compartiendo sus lágrimas condeno su defecto. Un autor virtuoso, en sus versos inocentes, no corrompe el corazón mientras hace cosquillar los sentidos: su fuego no alumbrará con llama criminal. Amad, pues, la virtud, alimentad con ella vuestra alma. En vano el espíritu está lleno de un noble vigor, el verso se resiente siempre de las bajezas del corazón."³³

El escritor, por tanto, no sólo debe poseer cualidades intelectuales sino también morales:

"Que los versos no sean vuestro empleo eterno; cultivad vuestros amigos, sed hombres de fe: poca cosa es

³¹ Ibidem, p. 179.

³² Ibidem, p. 180.

³³ Ibidem, pp. 184-185.

ser agradable y encantador en un libro, también hay que saber conversar y vivir.

Trabajad por la gloria y que un sórdido beneficio no sea nunca el objeto de un escritor ilustre."³⁴

³⁴ *Ibidem*, p. 185.

CONCLUSIONES

Como sucedió durante generaciones con la *Poética* de Aristóteles, la de Boileau alcanzó una proyección inusitada, convirtiéndose en la expresión de un nuevo código estético que, apoyándose en la razón, venía a redimir al arte de los excesos a los que el Barroco lo había sometido. Publicada en el siglo XVII, esta nueva preceptiva se constituirá en soporte intelectual de la creación artística dieciochesca, y no sólo en Francia, sino también en aquellos países a los que exporta su clasicismo, entre ellos el nuestro, en donde encuentra un eco en la *Poética* de Ignacio Luzán. En España se rechazará entonces terminantemente el teatro antinormativo que durante un siglo había sido defendido y ensalzado tanto por teóricos como por dramaturgos, cuya rebeldía a los cánones marcados por el "buen gusto" —punto de apoyo esencial para su defensa en el XVII— provocará ahora su destierro de la república de las letras, ordenadas en función de la razón y, como decía Lope, de lo justo; solo que esto no corresponde ya al gusto del público sino de los intelectuales, que escriben el teatro que más debía agradar por lo razonable de su construcción pero que, a su pesar, no será el de más éxito. De la práctica dramática de los ilustrados no nos ocuparemos, pero sí de sus opiniones acerca de la dramaturgia del llamado "Siglo de Oro".

CAPITULO VII

LA PRECEPTIVA DRAMÁTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

CAPITULO VII

LA PRECEPTIVA DRAMATICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Es el arte una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia y reducidos a método y a majestad de leyes.

Francisco de Barreda, 1622.

Si Aristóteles ocupó el centro de atención de la preceptiva dramática tanto italiana como española en el siglo XVI, en el XVII su influencia continuará en los escritos de los teóricos españoles, pero notablemente atenuada —en cuanto a autoridad indiscutible se refiere— por la obligada referencia a las innovaciones que en la práctica teatral se estaban produciendo. La llegada y el triunfo popular del modelo de Lope de Vega, del llamado "teatro nacional", obliga a la preceptiva a construirse de acuerdo o frente al mismo, pero en ningún caso ignorándolo. La nueva dramaturgia desarrolla y justifica dos conceptos que provocan una respuesta teórica activa: la emergencia de la "tragicomedia" y la confluencia hacia "la comedia y la tragedia españolas".

Tragedia que asume y resume las tradiciones anteriores —el legado clásico, la herencia senequista, la impronta clasicista— para dibujar unas coordenadas propias adecuadas al contexto cultural y teatral en que se inscribe, articulada en función de una nueva perspectiva, la del montaje,

priorizando la acción por encima del efectismo y descubriendo las posibilidades de la evolución psicológica del personaje a la luz de un brillante despliegue retórico y de una significativa complicidad gestual. Tragedia, en definitiva, que, tomando el pulso a su época, supo satisfacer las exigencias del poder y acercarse al gusto del público integrando en su estructura el principio de la mezcla argumentado y defendido por el Fénix, aunque por ello, por apostar por la modernidad, tuviera que pagar un alto precio: el riesgo de convertirse en un fantasma de sí misma, es decir, de no ser reconocida y apreciada en toda su magnitud y coherencia.

El primer texto que encontramos en nuestro recorrido teórico por el siglo XVII es el *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602) de Luis Alfonso de Carvallo. Se trata de cuatro diálogos entre la Lectura, Zoylo (personificación de los detractores de la poesía) y Carvallo. El primero se ocupa de la definición y materia de la poesía, el segundo de la versificación, el tercero de los géneros literarios y el cuarto del decoro y el furor poético.

De las tres formas de poesía —dramática, exagemática y mixta—, la dramática es la más propia a los poetas, por ello es conveniente empezar hablando de la comedia, que es, como dijo Cicerón: "una imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen de verdad".¹ Término procedente del griego "como", fueron los primeros cultivadores del género Eupole, Cratino y Aristófanes, en estilo exagemático, como alabanza a Dios por sus bendiciones; pasó luego a describir vidas humanas y a utilizar el "estilo dramático y representativo", perfeccionándose progresivamente. "Su propia materia, después de puestas ya en buen estilo, fueron las fábulas y ficciones semejantes a verdad."

Carvallo alude a la práctica escénica contemporánea, pues ahora, según dice, "se hacen comedias de historias ciertas, así profanas como divinas",

¹ Edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, 1958, 2 vols., II, pp. 14-22.

introduciendo incluso figuras alegóricas, lo cual se llama "*inducir*"; en cambio, retratar personajes con significado metafórico se llama "*introducir*".

"Es la comedia espejo de la vida,
imagen de verdad, de Eupole hallada,
dando gracias a Dios introducida
por los frutos, de donde así es llamada;
o de *como* se dice, que es comida,
por ser en los convites muy usada;
fueron materia fábulas inciertas,
y agora historias físicas o ciertas."²

Pondera Carvallo el teatro, pues "sería nunca acabar el querer decir los sutiles artificios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las que en nuestro tiempo hacen con tan divina traza", de ahí que la Lectura se limite a citar las partes en que el género se divide: prótasis, epítasis y catástrofe, o sea, ascendencia, existencia y decidencia. Como decía el Pinciano: "Iría sucediendo todo en cosas de gusto y contento, y en agradables fines, los cuales tanto más lo serán cuanto en los principios hayan sido dudosos y revueltos", a lo cual se dice "soltura de la fábula". Aunque la comedia suele dividirse en cuatro o cinco jornadas, es mejor hacerlo en tres, para ajustarse mejor a las partes de que consta. "Jornada" —o "acto" para los latinos— viene de *giorno* (día), y "tómase por la distinción y mudanza que se hace en la comedia de cosas sucedidas en diferentes tiempos y días". Se dividen, a su vez, en escenas —"siempre que sale personaje nuevo a representar"—.

Como introducción a la comedia pero distinta de ella, está la loa, recitada por un solo personaje y destinada a "procurar y captar la benevolencia y atención del auditorio"; puede recitarse de cuatro formas: comendativa, relativa, argumentativa y mixta. Antes la llamaban "introito" —"por entrar al principio"— o "faraute" —"por declarar el argumento"— y

² Ibidem.

ahora "loa" —"por loar en él la comedia, al auditorio o festividad en que se hace"—.

La tragedia no se diferencia de la comedia "en su disposición y forma", pues poseen las mismas partes, pero la materia sí es distinta: la tragedia "acaba en cosas tristes y lamentables habiendo al principio comenzado en cosas alegres y suaves, y de ordinario es de personas heroicas y famosas, abatidas por la fortuna, como de su definición consta, que es ésta: *tragoedia est heroicae fortunae comprehensio*",³ recordando a Diomedes, como hacía Hernán Núñez (*Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena*, 1490). Sigue Carvallo al Pinciano al dotar a comedia y tragedia de idéntica estructura y al separarlas atendiendo al desarrollo de la acción y a la posición de los personajes, pero ambos, implícitamente, están abogando por la mezcla de elementos trágicos y cómicos al defender la inversa trayectoria argumental como uno de los principios para caracterizarlas, lo cual hacían ya Mena y Santillana y puede deducirse también de los testimonios conservados de los escritos medievales, tal y como decíamos en el capítulo precedente: la tragedia empieza bien y acaba mal, y lo contrario para la comedia. Así pues, el empeño por ir distinguiendo progresivamente de forma más nítida ambos géneros aportando rasgos contrarios para su lectura, no podía desembocar sino en una interrelación y en un intercambio que se consuma en la práctica antes que en la teoría.

El vocablo procede de *tragos* y *oda* o de *trega*, y el primer cultivador fue Esquilo, según unos, o Tespis, según otros. "Pero lo cierto es que cuando se inventaron las comedias, se inventaron las tragedias, y por los mismos inventores, y los demás las fueron perfeccionando y reduciendo a buen estilo." Un punto importante a favor de la comedia es esta equiparación en cuanto a sus orígenes con la tragedia, que hasta el momento había sido considerada siempre como el género más antiguo y de mayor valía, al que debía ir ajustándose la comedia en cuanto a definición y características, ya que

³ II, pp. 31-34.

ésta carecía de un tratamiento teórico equivalente. Sin embargo, en opinión de Carvallo, ambas surgen a la vez y se van perfeccionando por obra incluso de los mismos autores, con lo cual destierra también las ideas platónicas y aristotélicas según las cuales no todos los poetas eran aptos para el cultivo de todos los géneros, y por tanto se especializaban en uno concreto de acuerdo con su forma de ser.⁴

A continuación —pese a la mayor extensión de lo tratado sobre la comedia que sobre la tragedia—, el *Cisne* pasa a definir "auto" —"Lo mismo es que comedia, que del nombre latino *acto* se deriva, y llámase propiamente *auto* cuando hay mucho aparato, invenciones y aparejos"—, "farsa" —"cuando hay cosas de mucho gusto, aunque se toma comúnmente por la propia compañía de los que representan"—, "coloquio" —"especie es de comedia, pero no tiene más de hasta seis personas que disputan y hablan sobre alguna cosa, y no tiene más de un acto, porque jamás el teatro se deja solo"— y "diálogo" —también de exagmático estilo; "es plática entre dos, o a lo sumo tres"—, a los que considera especies de la comedia. Ello apunta al significado global que el término adquirió en el Siglo de Oro como apelativo del teatro en general y no sólo ya de un género particular.

⁴ "Siendo propio de nuestra naturaleza la mimesis, la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los por naturaleza dotados especialmente para estas cosas, avanzando poco a poco, hicieron nacer la poesía partiendo de las improvisaciones.

Y la poesía se fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno: en efecto, unos, más graves, mimetizaban acciones nobles y de gente noble; otros, más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios, del mismo modo que otros hacían himnos o encomios."

Aristóteles, *Poética*, IV, 1448 b. En Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 65.

Carvallo termina, antes de ocuparse de la poesía exagemática, resumiendo lo dicho sobre la dramática y distinguiendo tragedia de comedia por el desenlace y la acción:

"Conforme a la comedia es la tragedia,
pero fenece en cosas lastimosas,
que en esto es diferente la comedia,
que tiene heroicas hazañas y famosas;
de *trega* o *tragos* dijose tragedia;
es el coloquio de menores cosas,
que sola una disputa a tener viene,
y el diálogo a dos o tres conviene."⁵

Con Carvallo, que inaugura además la preceptiva del XVII, la dignificación de la comedia y su equiparación a la tragedia da un paso adelante: ahora es la tragedia la que es conforme a la comedia y no al revés, como aparecía en los teóricos anteriores, la que contempla mayor número de géneros y la que es objeto, dado el carácter general hacia el que va apuntando su definición, de un tratamiento más extenso, pues mientras que en el Diálogo tercero se dedican tres epígrafes a la comedia: § III "De la poesia dramatica, y de la comedia", § IIII "De las tres partes principales de la comedia, que son Prothesis, Epitasis, y Catastrophe, y de la Loa, o Introito" y § V "Los prouechos y vtilidades de la comedia" —donde la defiende frente a sus enemigos—, sólo uno trata de la tragedia y, al mismo tiempo, de los coloquios y diálogos: § VI "De la tragedia, coloquios, y dialogos".

Línea continuada por Agustín de Rojas, que en su *Loa de la Comedia* (1603) entiende el término globalmente y narra su nacimiento y perfeccionamiento en España —desde tiempos de los Reyes Católicos— y, sin distinguir géneros, enuncia las materias correspondientes a la comedia y a la tragedia:

"a descubrirse empezó
el uso de la comedia,

⁵ II, pp. 31-34.

porque todos se animasen
 a emprender cosas tan buenas,
 heroicas y principales,
 viendo que se representan
 públicamente los hechos,
 las hazañas y grandezas
 de tan insignes varones,
 así en armas como en letras.
 Porque aquí representamos
 una de dos: las proezas
 de algún ilustre varón,
 su linaje y su nobleza,
 o los vicios de algún príncipe,
 las crueldades o bajezas,
 para que el uno se imite
 y con el otro haya enmienda;
 y aquí se ve que es dechado
 de la vida la comedia."⁶

Continúa la imagen especular del género respecto a la vida, pero ahora se ha elevado de rango también a sus personajes, "insignes varones", que, como decía Pinciano, enseñan la vida "que se debe seguir", a diferencia de la tragedia, reflejo de los "vicios, crueldades o bajezas" de "algún príncipe". Pero ambas se igualan en su papel correctivo y didáctico: "para que el uno se imite / y con el otro haya enmienda".

Griegos y latinos compusieron farsas, y luego italianos, ingleses, alemanes y flamencos, pero también españoles, siendo Lope de Rueda el que, con escasos medios escenográficos, "empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena". Juan de la Cueva introdujo luego "figuras graves" —"como son reyes y reinas"— e "hizo del padre tirano, / como sabeis, dos comedias"; le siguieron Cervantes (*Tratos de Argel*), Vega (*El Comendador*) y Francisco de la Cueva (*Lauras y El bello Adonis*).

"Pasó este tiempo, vino otro,
 subieron a más alteza;

⁶ *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles", Madrid, 1911, vol. XVIII, pp. 347-349.

las cosas ya iban mejor;
 hizo entonces Artieda
 sus *Encantos de Merlín*
 y Lupercio sus tragedias;
 Virués hizo su *Semíramis*,
 valerosa en paz y en guerra;
 Morales, su *Conde loco*,
 y otras muchas sin aquéstras.
 Hacían versos hinchados,
 ya usaban sayos de tela
 de raso, de terciopelo,
 y algunas medias de seda.
 Ya se hacían tres jornadas,
 y echaban retos en ellas,
 cantaban a dos y a tres,
 y representaban hembras."⁷

Después de las tragedias renacentistas y de las innovaciones expuestas, vinieron las "comedias de apariencias, / de santos y de tramoyas, / y entre éstas, farsas de guerras", hasta llegar al tiempo actual, en el que la comedia ha adquirido tanta perfección que nada queda por inventar.

No queda la influencia del Pinciano encerrada y limitada a estos ejemplos. Juan Martí, en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1604) sigue fielmente las teorías de la *Filosofía antigua poética*, que cita casi literalmente, pero utiliza el método a la inversa: define la comedia y luego desmenuza su definición comparándola al mismo tiempo con la épica y la tragedia.

"Por lo cual algunos definen a la comedia fábula, que enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana; pero otros dicen mejor, que es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre; y a nuestro propósito es mucho mejor la definición de otros que dicen, que la comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite de la risa; y aunque todas tienen un fin, que es enseñanza, entretenimiento y deleite, pero hay muchas diferencias entre la comedia y tragedia, las cuales señala la última definición,

⁷ Ibidem.

donde se dice que es imitación activa. Se diferencia por activa del poema épico y ditirámbico, y por medio del deleite y risa se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia."⁸

Enumera también las demás diferencias notadas por el Pinciano y, como él, admite la mezcla al hablar de la posibilidad de llantos y muertes en las comedias —con distinta significación, claro, a las de las tragedias— pero va más allá al separar comedia de tragicomedia, señalando implícitamente la presencia de ésta en los escenarios:

"y aunque muchas veces se halla diversidad en lo que tengo dicho, y en algunas comedias finas y puras que no sean tragicomedias se hallan temores, llantos, desastres y muertes, pero todo va dirigido al pasatiempo y risa, y el que no se ríe desto merece que se rían dél."⁹

Tragedia y comedia constan de la misma estructura y sólo difieren esencialmente por el tipo de perturbación:

"De todo lo cual se sacan muchos documentos que se imprimen en el alma con grande fuerza y afecto, así por la materia como por la traza de la tragedia y comedia, que al principio entran lentamente y suspendiendo los ánimos, y luego se van perturbando y marañando poco a poco. Crece más la perturbación hasta la parte que se dice catástrofe y soltura en el añudamiento y perturbación, de la cual fábula está la suspensión, y en la soltura lo alegre y satisfactorio del entendimiento; y en esto se distinguen bien y esencialmente la tragedia y comedia porque en la tragedia va creciendo la perturbación temerosa, y en la comedia la perturbación llena de gusto y risa en los oyentes; y como he dicho, si la materia y conceptos no son torpes, sino cual es razón a la policía moral, no hay duda sino que las farsas son provechosas."¹⁰

⁸ BAE, III, 1846, pp. 418-419.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

"Que las farsas son provechosas" es también la opinión de Bernardo Balbuena en su *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (Méjico, 1604), donde no se ocupa de asuntos teatrales sino poéticos, pero hermana todas las especies de poesía atendiendo a su bondad y efectos beneficiosos:

"Es al fin la poesía alivio y entretenimiento a otros cuidados más graves. Porque ¿qué gusto hay tan acedo y melancólico, qué sangre tan fría y amortiguada, a quién un maravilloso poema épico o heroico no levante y entretenga leyendo en él los altos y sublimes hechos de los antiguos héroes y capitanes famosos de los reyes y príncipes del mundo? ¿A quién no regala y deleita el lírico o mélico si es honesto, que es lo que se canta en la bigüela, como las odas de Horacio, los himnos de Orfeo, y nuestras canciones, chanzonetas, retruécanos y romances? ¿El cómico lleno de provechos y utilidades para el gobierno y costumbres y policía pública, a quién ofende? ¿Lo funesto y grave del trágico? Los acaecimientos y vueltas del mundo y de los que le gobiernan y mandan verlas tratadas al vivo, ¿a quién daña? (...) Y las demás autoridades de los filósofos y santos todas ellas militan y hacen guerra contra el mismo linaje de poesía que yo abomino y repruebo, esto es, contra la lascivia, torpe y deshonesto, y que no tiene aquellos requisitos y partes de gravedad, honestidad, altivez y espíritu que se requiere"¹¹

Andrés Rey de Artieda, autor de la tragedia *Los amantes* (1591), escribe en 1605 una "Carta al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia" incluida en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*. Perteneciente al grupo de Virués y descontento con el éxito de Lope, lo critica sin nombrarlo:

"así al calor del gran señor de Delo,
se levantan del polvo poetillas,
con tanta habilidad que es un consuelo;
Y es una de sus grandes maravillas
el ver que una comedia escriba un triste,
que ayer sacó Minerva de mantillas.

¹¹ Edición de John Van Horne, Urbana, University of Illinois, 1930, pp. 143-146.

Y como en viento su invención consiste,
en ocho días, y en menor espacio,
conforme su caudal, la adorna y viste.

(...)

Poner dentro Vizcaya Famagosta,
y junto de los Alpes Persia y Media,
y Alemaña pintar larga y angosta.

Como estas cosas representa Heredia,
a pedimento de un amigo suyo,
que en seis horas compone una comedia."¹²

Citando después los preceptos clásicos habituales, defiende la comedia haciendo hincapié en sus muchas bondades —es "espejo de la vida" destinada a "mostrar los vicios y virtudes / para vivir con orden y medida"— y a los comediantes, mal vistos en la época, y continúa con los criterios de sus predecesores respecto al desarrollo dramático de la tragedia y la comedia:

"Materia y forma son diversos hechos
que guían a felices casamientos
por caminos difíciles y estrechos;
o, al contrario, placeres y contentos
que pasan como rápido torrente
y rematan con trágicos portentos."¹³

Un año después sale a la luz el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva, y en su Epístola III realiza una defensa ya no de la comedia en general, esto es, del teatro y de sus provechos, sino más concretamente de la "comedia nueva", de la comedia tal como se muestra en los escenarios españoles, declarando la efectiva existencia de la mezcla y justificándola —así como la reducción del número de actos de cinco a cuatro— por la adaptación consciente —o sea, con conocimiento, como luego dirá también Lope— de los preceptos antiguos a los tiempos nuevos:

"Que es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio.

¹² Edic. cit., fols. 87 r.º - 91 v.º.

¹³ Ibidem.

Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.

(...)

introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.

(...)

Huimos la observancia que forzaba
a tratar tantas cosas diferentes
en término de un día que se daba.

(...)

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen
los ingenios creciendo y mejorando
las artes, y las cosas se entendiesen,
fueron las de aquel tiempo desechando,
eligiendo las propias y decentes
que fuesen más al nuestro conformando.

Esta mudanza fue de hombres prudentes
aplicando a las nuevas condiciones
nuevas cosas que son las convenientes.

Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones.

(...)

confesarás que fue cansada cosa
cualquier comedia de la edad pasada,
menos trabada y menos ingeniosa."¹⁴

La comedia española supera las antiguas y posee unas cualidades únicas y específicas que la hacen "inimitable de ninguna extraña". Con todo, debe observar las leyes del decoro en el argumento, caracterización de los personajes y versos. Lo que no admite Cueva, a diferencia de los autores anteriores, es la muerte o las tristezas en la comedia:

"Con el cuidado que es posible evita
que no sea siempre el fin de casamiento,
ni muerte si es comedia se permita.

Porque debes tener conocimiento
que es la comedia un poema activo,

¹⁴ "Clásicos Castellanos", Madrid, 1924, vv. 499-585.

risueño y hecho para dar contento.

No se debe turbar con caso esquivo;
aunque el principio sea rencilloso,
el fin sea alegre sin temor nocivo.

La comedia es retrato del gracioso
y risueño Demócrito, y figura
la tragedia de Heráclito lloroso."¹⁵

"Tuvo imperio esta alegre compostura" cómica "hasta que Tifis levantó el estilo / a la grandeza trágica y dulzura", con lo cual Cueva entiende la comedia como más antigua que la tragedia, invirtiendo completamente los planteamientos de los siglos XV y XVI. La tragedia fue perfeccionada por Esquilo y Sófocles, pero la evolución no se detuvo en ellos:

"Fueron en aquel tiempo así agradables,
mas en el nuestro en todo se han mudado,
si no es en los sucesos espantables.

El maestro Malara fue loado
porque en alguna cosa alteró el uso
antiguo, con el nuestro conformado."¹⁶

El estilo, los versos y la historicidad del argumento diferencian tragedia de comedia y:

"El cómico no puede usar de cosa
de que el trágico usó, ni aun sólo un nombre
poner, y ésta fue ley la más forzosa."¹⁷

Así pues, Juan de la Cueva admite el alejamiento consciente de los preceptos antiguos, que la dramaturgia española ha llevado a cabo forzada por las circunstancias o, lo que es lo mismo, por los nuevos tiempos, y pondera a su vez las excelencias de los frutos de tal separación: la comedia y la tragedia españolas, distintas de las clásicas pero aún mejores.

¹⁵ Ibidem, vv. 658-669.

¹⁶ Ibidem, vv. 694-699.

¹⁷ Ibidem, 718-720.

En 1607 Cristóbal de Mesa publica *Valle de lágrimas y diversas rimas*, y en el *Compendio Del Arte Poetica* dedicado a Juan de Velasco Condestable de Castilla, enuncia algunas ideas que luego recogerá Lope, tales como la concepción de la poesía como "imitadora unica / De la naturaleza" o la verosimilitud y el deleite como pilares fundamentales de la creación artística. Como Aristóteles, divide la poesía en:

"La Epopeya, que es el Poema heroyco,
Y la que calça el gran coturno tragico,
Y la que usa el çueco humilde comico,
Las dos imitan siempre acciones inclitas,
La comedia comunes y domesticas."¹⁸

Pero difiere del estagirita en preferir la épica por encima de la tragedia:

"Ay de opiniones varias gran catalogo.
Qual es mas noble estilo heroyco, o tragico,
Mas el que ya passare de dicipulo,
Podra ver si florece mas la Iliada
De Homero entre los Griegos, q(ue) no Euripides,
Y del alto Virgilio la Eneyda unica,
Que las tragedias diez del grave Seneca."¹⁹

El objeto de la épica es "maravillar con alto espíritu (...) cantando empresas belicas (...) con que suspende los mortales animos". La comedia pretende "enseñar al simple vulgo Barbaro" mediante las acciones de sus protagonistas, de baja condición —"viejo misero", "moço prodigo", "esclavo timido", "celosa", "marido", "fanfarron", "picaro", "tercera", "bobo", "ramera"...—, "Siendo vivo retrato, y claro simbolo / De la humana moral vida politica". También la tragedia es imitación dramática, como la comedia, pero sus caracteres son diferentes:

"Lleva siempre por fin el grave tragico,

¹⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, R / 7831. Citado por Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, p. 166.

¹⁹ Ibidem, p. 167.

Con provocar a horror, y tiernas lagrimas,
 Mover a compassion a la republica,
 Tristes representando obras magnanimas,
 Altas hazañas, y successos miseros,
 Grandes ruynas, espantosas perdidas,
 Varias mudanças de fortunas subitas,
 Que baxan la grandeza de altos principes,
 De la Real corona, cetro, y purpura,
 Hasta que pueblan los sobervios tumulos,
 Valesse de la accion de nuevos Sofocles,
 Del aparato de nocturnas lamparas,
 teatro, y coros sonora musica."²⁰

Hay tres géneros y también tres estilos:

"Ay tres estilos, alto, mediano, infimo,
 Usa el sublime el Epico, y el Tragico,
 Y es el humilde siempre propio al comico,
 Y assi queda el mediano para el lirico,
 (...)
 Es el estilo del heroyco altissimo,
 Ni tan simple, y desnudo como el tragico,
 Ni tan florido y fertil como el lirico."²¹

Y en "tres cosas se muestra el grande artifice": en elegir la materia, aplicarle la forma adecuada y adornarla correctamente. La materia debe fundarse en la historia y hay que acomodarla "al uso, trato, y habito". La fábula ha de ser una, sin prólogo ni epílogo, y verosímil. La locución, "agena de enfasis, / No hinchada, no rigida, no languida", y las palabras, "que siempre son imagenes / De los concetos, no han de ser inutiles, (...) No afectados vulgares, o dificiles, Ni los usados de la gente rustica." Las "figuras Poéticas" deben emplearse convenientemente "Mezclando cosas dulces con las utiles", y los versos deben adecuarse a la lengua y al asunto.

Otro escritor de tragedias, Cristóbal de Virués, dirige unas palabras al "Discreto Lector" al comienzo de sus *Obras trágicas y líricas...* (1609) que sintetizan el espíritu de fusión de lo antiguo con lo moderno que anima a los

²⁰ Ibidem, p. 166.

²¹ Ibidem, p. 167.

dramaturgos y expresan el alcance moral que los trágicos renacentistas consideraban imprescindible en sus obras, y al que subordinaron con frecuencia los elementos dramáticos:

"En este libro hay cinco tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debía usar. La última tragedia de Dido va escrita todo por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio. En todas ellas (aunque hechas por entretenimiento y en juventud) se muestran heroicos y graves ejemplos morales, como a su grave y heroico estilo se debe"²²

El ideal teatral para Virués es, por tanto, la conjunción de la tradición con la modernidad. Sin embargo, no parece que ello se consiga siempre, pues sus obras, según dice, están hechas con el concierto y atención de lo que "se debía usar". Tangamos en cuenta que el autor valenciano escribe en un período no desligado por completo de los precedentes clasicistas y en el que se trata de hallar la fórmula adecuada para gustar al público pero sin olvidar el peso de las autoridades. El paso definitivo lo daría un dramaturgo vinculado al círculo valenciano: Lope de Vega.

Comedia y tragedia deben tener carácter edificante, aunque para mostrarlo utilicen medios diferentes:

"así el poeta con divino ingenio,
ya con una invención cómica alegre,
ya con un caso trágico admirable,
nos hace ver en el teatro y cena
las miserias que traen nuestros pechos,
como el agua del mar los bravos vientos,
y todo para ejemplo con el alma
se despierte del sueño torpe y vano
en que la tienen los sentidos flacos,

²² *Poetas dramáticos valencianos*, edición de Eduardo Juliá Martínez, I, Madrid, 1929, pp. LII-LIII, nota.

y mire y siga la virtud divina."²³

Virués predica con el ejemplo en cuanto a innovaciones se refiere, pues reduce a tres el número de actos y hace caso omiso a las unidades de tiempo y lugar —que por aquel entonces habían sido suficientemente justificadas por los preceptistas italianos— pero sin atreverse a declararlo abiertamente, de ahí que atenúe el hecho alegando que en realidad se trata de tres tragedias unidas:

"Y solamente porque importa, advierto
que esta tragedia, con estilo nuevo
que ella introduce, viene en tres jornadas
que suceden en tiempos diferentes:
en el sitio de Batra la primera,
en Nínive famosa la segunda,
y la tercera y final en Babilonia.
Formando en cada cual una tragedia
con que podrá toda la de hoy tenerse
por tres tragedias, no sin arte escritas."²⁴

Idénticas intenciones manifiesta en el Prólogo a la *Tragedia de la cruel Casandra* (1609):

"...y puesto que en el mundo ande acosada
la virtud por el vicio, su enemigo,
de la suerte que todos entendemos,
yo creo que el más alto y cierto amparo
que en todo el suelo tiene, está sin duda
aquí donde hoy se guarda la tragedia
de la cruel Casandra, ya famosa,
la cual también cortada a la medida
de ejemplos de virtud, aunque mostrados
tal vez por su contrario el vicio, viene
acompañada con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso
que jamás en teatros españoles

²³ Cristóbal de Virués, Prólogo a la *Tragedia de la gran Semíramis* (1609). *Poetas dramáticos valencianos, op. cit.*, pp. 25-26.

²⁴ *Ibidem*.

visto se haya, sin que a nadie agravie;"²⁵

1609 es también el año de aparición de un texto importante en el ámbito del teatro áureo, escrito no por un preceptista sino por un dramaturgo. Nos estamos refiriendo al *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Félix Lope de Vega Carpio. Independientemente del enfoque cómico o serio, "de burlas" o "de veras" que pueda suponerse al mismo, o de su posterior repercusión, lo cierto es que Lope, por una u otra razón,²⁶ se decide a

²⁵ *Poetas dramáticos valencianos, op. cit.*, p. 59.

²⁶ Aunque algunos críticos consideran el *Arte nuevo* como la manifestación y justificación del credo estético de Lope, Menéndez Pelayo no comparte tal opinión:

"Considerado como poética dramática, el *Arte nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro."

Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, vol. I, p. 775.

Y lo califica además de "lamentable palinodia", pues en él Lope se disculpa por haber triunfado y no haberlo hecho siguiendo el juicio de los doctos sino el del público, que prefería "Minotauros de Pasife" a obras clasicistas:

"Y en el *Arte nuevo de hacer comedias*, lamentable palinodia que apenas es menester citar porque vive en la memoria de todos, llama *bárbaro* de mil modos al pueblo que, teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama bárbaro a sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contemplación a los doctos "refinados y discretos", y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituído el arte a los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantescos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores... ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido! ¡Cuánto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!"

Op. cit., pp. 773-774.

Afortunadamente, sus discípulos no le hicieron caso y, atribuyendo a modestia excesiva del maestro lo dicho en el *Arte nuevo*, continuaron reivindicando sus propuestas teatrales. La actitud del propio Lope hacia su teatro cambiaría con el paso de los años y el aumento de sus éxitos:

componer unos versos en los que expone sus ideas sobre el arte dramático y justifica de paso su teatro, su forma de hacer teatro, resumiendo y declarando aquellos principios que ya venían insinuándose en los trágicos renacentistas y, quizá de manera más velada, en los escritos de Pinciano y Carvallo, y que son, ni más ni menos: la apuesta por la modernidad, la atención al teatro contemporáneo —y con él a los gustos del público— por encima de las posibles deudas a las teorías clásicas y clasicistas, la confirmación de la existencia de géneros contruidos "no por la antigüedad griega y severidad latina" sino por "el uso y plática española", es decir, la comedia y la tragedia españolas y el surgimiento, junto a ellas, de un modelo con raíces antiguas — el *Anfitrión* de Plauto— pero con perspectivas y reconocimientos nuevos: la tragicomedia.

"Lo importante de notar aquí es el arrojo con que Lope, a medida que avanzaban los años, y con ellos crecía su gloria y la confianza en su ingenio, modificó la posición crítica tan humilde y abatida que había tomado en 1609; llegando a calificar de *impertinentes* (en el prólogo de *La Dorotea*) las pretendidas reglas de la fábula dramática, sustituyéndolas con un solo principio, el de la *verdad humana*, defendiendo la prosa para el drama realista, y jactándose, en el prólogo de *El castigo sin venganza*, de haber escrito esta asombrosa tragedia 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".

Op. cit., pp. 777-780.

No compartimos totalmente la opinión de tan insigne crítico. Es cierto que a Lope, pese a proclamar el gusto del público como su principal motivación al escribir teatro, le preocupa también lo que digan los teóricos, de ahí su insistencia en que si no sigue las reglas es por voluntad propia y no por desconocimiento, para no pasar por ignorante. Ello lo dice al comienzo del *Arte nuevo*, pero consideramos que Lope, en el fondo, cree tener razón y haber acertado con su sistema dramático. Con el *Arte nuevo* trata de agradar a propios y extraños y defender una fórmula en la que cree —"Sustento, en fin, lo que escribí"— pese a las críticas del sector neorristotélico.

De hecho, a juzgar por los textos conservados, la época de mayor actividad en materia de crítica literaria fue la de Lope de Vega, y coincide con el florecimiento de la literatura española. Pinciano, Carvallo, Cascales y Ordóñez parten de las teorías de la escuela italiana, mientras que Rizo, Salas y Mariner se basan en la poética de Heinsio, y también Cascales mira hacia el norte en sus *Cartas filológicas*.

En opinión de Menéndez Pidal, sin embargo, faltan grandes obras filológicas de teoría literaria, y atribuye esta ausencia a las peculiaridades del carácter nacional español,²⁷ más amigo de prácticas que de teorías. Pero existen pequeñas obras teóricas clasificables como "subgénero" de nuestra literatura que suelen referirse además a los grandes tratados de poética españoles. Del gran número de breves tratados puede inferirse el vivo interés existente por cuestiones de crítica y de estética literarias: el compendio de Mesa o el poema de Artieda sobre la licitud de la comedia o el *Arte nuevo* de Lope prueban la mucha atención que se dedicaba a la preceptiva.

"Son estas obras de modestas dimensiones las que nos informan sobre los efectos inmediatos de los esfuerzos filológicos y filosóficos realizados en Italia y en España por definir la esencia de lo poético y delimitar sus géneros. Esta sustanciosa producción crítica y teórica había sido estimulada por el florecimiento de la literatura en general, y muy particularmente por el del teatro, que exigía a su vez una confrontación con la teoría. No se podrán, pues, dejar de lado estas contribuciones, este "subgénero", puesto que es aquí precisamente —así como en las *Cartas philológicas* de Francisco Cascales, en el *Meior Príncipe Traiano* de Barreda, en la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer y en el *Heráclito y Demócrito* de A. López de Vega, dedicadas todas ellas exclusivamente al teatro— que encontramos interesantes ideas e indicaciones sobre la teoría y la práctica."²⁸

²⁷ Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Historia de las literaturas hispánicas*, vol. I, introducción.

²⁸ M. Newels, *op. cit.*, pp. 33-34.

El progreso de la teoría, el aumento de su difusión y de la tendencia a adoptar posiciones precisas con respecto a ella, llegan a su culminación en tiempos de Lope de Vega. Consecuencia de ello es que se critica en el teatro español todo lo que no está de acuerdo con las nuevas concepciones teóricas. Los esfuerzos hechos en la segunda mitad del siglo XVI por conseguir un teatro más clásico fracasaron por falta de éxito de público, de ahí que Lope diga, en el prólogo al *Peregrino en su patria* (1604): "Adviertan los extranjeros que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles".

Lo cierto es que el teatro era la forma preferida de creación poética y gozaba de gran popularidad, pero había que contar con la censura del Estado y de la Iglesia y también con la de los doctos. Quizá por ello comienza el *Arte nuevo* con una fina ironía alusiva a aquellos que no escriben teatro pero que reglamentan sobre el arte, pues curiosamente a Lope le ocurre lo contrario:

"Mándanme, ingenios nobles, flor de España
 (...)
 que un arte de comedias os escriba
 que al estilo del vulgo se reciba.
 Fácil parece este sujeto, y fácil
 fuera para cualquiera de vosotros
 que ha escrito menos de ellas y más sabe
 del arte de escribirlas y de todo,
 que lo que a mí me daña en esta parte
 es haberlas escrito sin el arte."²⁹

"No porque yo ignorase los preceptos" se apresura a añadir, sino porque ha observado que las comedias en España no se encuentran tal y como las concibieron "sus primeros inventores", de modo "que quien con arte agora las escribe / muere sin fama y galardón", y el vulgo prefiere, en

²⁹ Edición de Emilio Orozco, *¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 62, vv. 1-16.

cambio, "monstruos, de apariencias llenos". Por ello, haciendo gala de sentido práctico:

"y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto."³⁰

Comedia y tragedia pretenden "imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres" por medio de "plática / verso dulce, armonía, o sea la música", con la única particularidad de la acción y los personajes:

"sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia las reales y altas."³¹

"¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!" dice el verso siguiente, indicio de la existencia de la mezcla en el teatro español.

Elio Donato "da por autor de la tragedia a Tespis" y de la comedia a Aristófanes; Homero compuso *La Odisea* "a imitación de la comedia" y *La Ilíada* de la tragedia. Por sospechosa permaneció en silencio "un tiempo la comedia", de la cual "nació también la sátira, / que, siendo más cruel, cesó más presto / y dio licencia a la comedia nueva". Menandro, Plauto y Terencio la cultivaron, pero éste último fue "más cauto" que Plauto, "pues que jamás alzó el estilo cómico / a la grandeza trágica".

"Por argumento la tragedia tiene

³⁰ Ibidem, p. 63, vv. 40-48.

³¹ Ibidem, p. 64, vv. 58-60.

la historia, y la comedia el fingimiento;"³²

Pero la comedia tiene también puntos de contacto con la historia, pues "los de Atenas / reprehendían vicios y costumbres / con las comedias", por eso "Tulio las llamaba "espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad"."

Hasta aquí llega el recorrido por la historia de los géneros antiguos; justificar el alejamiento de los mismos que se produce en España es pedir consejo a la experiencia dramática y no al arte. Este hay que buscarlo en los escritos de Robortello, no en los versos de Lope:

"Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de éstas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte,
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo y qué en razón se funda
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.

(...)

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio."³³

A partir de ahora Lope expone su fórmula dramática ideal pero sin ajustarla a un género concreto, y habla abiertamente de la mezcla, que gusta

³² Ibidem, p. 65, vv. 111-112.

³³ Ibidem, pp. 66-67, vv. 131-156.

mucho, como práctica acostumbrada en la escena española, cuyo espejo es la propia naturaleza:

"Eljase el sujeto y no se mire
 (perdonen los preceptos) si es de reyes,
 (...)
 mas pues del arte vamos tan remotos
 y en España le hacemos mil agravios,
 cierren los doctos esta vez los labios.
 Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea
 como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho;
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza."³⁴

Lope, buen observador de la naturaleza, nota su variedad y la posibilidad de unidad dentro de la multiplicidad. La naturaleza es la maestra, experta en la proporción y el contraste; éste es inherente a ella e inevitable por tanto en el arte, lo cual se traduce en el uso de la mezcla y la armonización de contrarios, predicada en función del gusto contemporáneo. De ahí que diga en *La Arcadia*:

"pero naturaleza de mil modos,
 hará mil rostros, y perfectos todos."³⁵

Se busca unir orgánicamente las partes de la comedia; todas tienen su razón de ser, pero además de diversidad, la naturaleza es abundancia, la cual sirve de adorno y ornamentación al lenguaje, como la armonía y el contraste. Lope nota en la naturaleza la propensión al adorno. "La España barroca del

³⁴ Ibidem, p. 67, vv. 157-180.

³⁵ Sancha VI, p. 176. Citado por Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, C.S.I.C., 1961, p. 103.

siglo XVII se caracteriza por la fastuosidad y la pompa en todas las manifestaciones de la vida, de las que la comedia es reflejo sociológico".³⁶

De acuerdo con Aristóteles, debe evitarse la acción episódica, y construir la fábula de manera que nada desdiga del conjunto, pero no siempre sus ideas pueden elevarse al rango de preceptos:

"no hay que advertir que pase en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, porque ya le perdimos el respeto cuando mezclamos la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica. Pase en el menos tiempo que ser pueda, si no es cuando el poeta escriba historia en que hayan de pasar algunos años, que éstos podrá poner en las distancias de los dos actos, o, si fuere fuerza, hacer algún camino una figura, cosa que tanto ofende a quien lo entiende, pero no vaya a verlas quien se ofende."³⁷

Si los preceptistas italianos y franceses se esforzaron por descifrar tal afirmación interpretándola como un día natural o artificial o, incluso, como ajuste del tiempo de lo representado al tiempo de la representación, Lope entiende la verosimilitud de forma distinta y considera no sólo posible sino necesario en ocasiones, extender el tiempo de la acción todo lo que sea conveniente al desarrollo lógico y creíble del argumento, pudiendo situarse las lagunas temporales entre un acto y otro para no violentar la fábula. Consciente de que tal proceder puede desagradar a algunos, recomienda que no asistan al teatro y, teniendo en cuenta —como ya dijimos— la psicología del público, se apoya en el propio carácter español para justificarse:

"Porque considerando que la cólera de un español sentado no se templa si no le representan en dos horas hasta el Final Juicio desde el *Génesis*,

³⁶ Ibidem, p. 113.

³⁷ Lope de Vega, *Arte Nuevo*, ed. cit., p. 68, vv. 188-200.

yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo."³⁸

No es éste el único lugar en que Lope apela al "gusto español" para justificar su teatro:

"DIOCLECIANO

Dame una nueva fábula que tenga
Más invención, aunque carezca de arte;
Que tengo gusto de español en esto,
Y como me le dé lo verosímil,
Nunca reparo tanto en los preceptos"³⁹

"Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España... Pudieran muchos ingenios censores como lo condenan, remediarlo, porque *frustra est potentia quae ad actum non perditur*; pero pues vuestra merced no ha sido de los escrupulosos en esta materia, excusada fuera esta satisfacción..."⁴⁰

"y escribíla en el estilo que corría entonces"⁴¹

¿Por qué hacer tanto hincapié en el "gusto español" para justificarse? ¿Es que "gusto español" equivale a "ausencia de preceptos", de ahí que lo invoque tan a menudo? ¿O es que Lope 'crea' y 'patenta' tal equivalencia porque le convenía para justificar ante la crítica una práctica escénica —la suya— en la que sin duda creía pese a ser difícilmente justificable desde el punto de vista de las teorías aristotélicas y clásicas, por cuyo rasero se intentaba medir todo intento literario o dramático? Porque ya no es que hable de "gusto del público" —un grupo diferenciado de la población— sino de "gusto español" en el que, en consecuencia, se incluye él mismo, lo cual le

³⁸ Ibidem, p. 68, vv. 205-210.

³⁹ *Lo fingido verdadero*, Ac. IV. Citado por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁰ Lope de Vega, *La mal casada*, prólogo, BAE XXXIV, p. 289.

⁴¹ Lope de Vega, *El domine Lucas*, prólogo, BAE XXIV, p. 43.

une, en cierta forma, al espectador. Es decir, Lope, dramaturgo español, no sigue el "gusto español" marcado por el público español por obligación o por contentarlo simplemente, sino porque, dada su condición de español, no puede hacer nada para evitarlo, con lo cual su teatro no resulta ser algo artificial, novedoso o impuesto sino algo connatural a su país y a su siglo, y condenándolo se está renegando o tachando de inconveniente una propuesta y un modelo que merece el nombre de "nacional". Si esto es así, Lope hace gala de una consciencia admirable del arte y de su arte y de un profundo conocimiento del medio teatral. Así pues, pese al tono desenfadado e irónico que pretendió dar al *Arte nuevo* sabía perfectamente lo que estaba haciendo, y cuán decisivo era tener en cuenta la demanda del público para el éxito y prosperidad del teatro español.

Tres actos debe tener la comedia, a lo largo de los cuales ha de mantenerse el interés del receptor hasta el final,⁴² y para lograrlo no es recomendable dejar la escena vacía. El lenguaje "ha de imitar a los que hablan" y adecuarse tanto a la situación como al personaje, al igual que los versos y estrofas,⁴³ para "mover con extremo a quien escucha" pero, sobre todo:

"Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil;"⁴⁴

Uno de los preceptos antiguos es la verosimilitud, y en cuanto a ésta, Lope se ciñe al concepto clásico. Lo verosímil no se basa en lo histórico, porque no hay que considerar la poesía como historia, pues la historia pinta las cosas

⁴² "En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para;"

Lope de Vega, *Arte Nuevo*, ed. cit., p. 71, vv. 298-301.

⁴³ No olvidemos que el público de la época no sólo iba a ver sino también a oír la comedia.

⁴⁴ Ed. cit., pp. 70-71, vv. 284-285.

como fueron y la poesía como pudieron ser. Lo histórico es un medio para reforzar la verosimilitud, pero no un requisito imprescindible para lograrla. De la misma opinión son Luis Cabrera de Córdoba,⁴⁵ Pinciano,⁴⁶ Cervantes,⁴⁷ Cascales⁴⁸ o Tirso de Molina.⁴⁹

⁴⁵ "El poeta obra cerca de lo universal, atendiendo a la simple y pura idea de las cosas... el historiador a lo particular, representando las cosas como ellas son, cual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas: el poeta, como necesariamente habían de ser o como podrían verosímil y probablemente."

De historia, para entenderla y escribirla. Citado por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁶ "...el poeta no se obliga á escribir verdad, sino verosimilitud; quiero decir, posibilidad en la obra, ... y al poeta lícito le es alterar la Historia... y no la fábula..."

Filosofía Antigua Poética, pp. 213-214. Citado en *ibidem*, p. 177.

⁴⁷ "Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni describiéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes."

Quijote, I, XXV, p. 240. Citado en *ibidem*, p. 178.

⁴⁸ "No como pasó la cosa, sino como fue posible, o verisimil, o necesario que pasase. Porque entre el Historiador y el Poeta hay esta diferencia, que el Historico narra las cosas como sucedieron, y el Poeta como convenia, o era verisímil que sucediesen..."

...Quanto más que aun la verdadera acción, en lo que no fuere verisímil, se debe mudar y narrarla como debiera ser."

Tablas poéticas, p. 135; p. 137. Citado en *ibidem*, p. 177.

⁴⁹ "Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al Duque de Coimbra don Pedro —siendo assí que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dió, sin

"Lope se mantuvo dentro del precepto clásico de la verosimilitud, pero, poeta vital y dramaturgo consumado, supo distinguir entre la verosimilitud de otros tiempos y la de su época; sintió con honda comprensión la diferencia entre realidad prosaica y realidad poética, entre Historia y Poesía; ante todo no se doblega a preconcebidos preceptos literarios, sino que poetiza lo real, y lo real se humaniza, adquiere trascendencia, y se universaliza. Por eso Lope rechaza la idea de que una comedia se ajuste ciegamente a las tres unidades, en especial a la de tiempo y lugar".⁵⁰

Utilizar figuras retóricas, "engañar con la verdad" y tratar "casos de honra" son recursos recomendables:

"Los casos de honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada,"⁵¹

En cambio, se atenta contra la historicidad en el vestuario de los actores, siempre contemporáneo sea cual sea el tiempo que represente la acción.⁵² Con todo, nadie más bárbaro que Lope, que se atreve a hablar del arte cuando él mismo no lo sigue, pero lo anima a proseguir en su intento el éxito obtenido. Por ello, pese a ir contra los preceptos, persiste en su idea de

que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la Casa de Avero y su gran Duque, ... ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!"

Cigarrales de Toledo, p. 123. Citado en *ibidem*, p. 177.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 187.

⁵¹ Lope de Vega, *Arte nuevo*, ed. cit., p. 72, vv. 327-330.

⁵² "Los trajes nos dijera Julio Pólux,
si fuera necesario, que, en España,
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano."

Ibidem, p. 73, vv. 356-361.

que "debo obedecer a quien mandarme puede" y aceptar y declarar lo que otros antes que él habían vislumbrado e insinuado: que la edad puede mudar las costumbres y el gusto los preceptos,⁵³ y que lo que se representa en los escenarios españoles son comedias, tragedias y tragicomedias al gusto y estilo español, hechas no para agradar a los antiguos ni a los clasicistas sino a aquellos que en realidad, con sus aplausos, tienen la última palabra en lo referente a fórmulas teatrales y pueden, por tanto, condenar al fracaso o elevar al éxito toda obra dramática que pase del papel a las tablas.

"Mas ninguno de todos llamar puedo
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos y me dejo
 llevar de vulgar corriente, adonde
 me llaman ignorante Italia y Francia;
 pero, ¡qué puedo hacer si tengo escritas,
 con una que he acabado esta semana,
 cuatrocientas y ochenta y tres comedias!
 Porque fuera de seis, las demás todas
 pecaron contra el arte gravemente.
 Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
 que, aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido
 porque a veces lo que es contra lo justo
 por la misma razón deleita el gusto."⁵⁴

53 "Cuando Lope dice que el tiempo muda las leyes, se refiere, desde luego, solamente a algunas de la comedia, no a todas. Para que los críticos consideraran una comedia del XVII clásica (en el sentido aristotélico), tenía que seguir todas las leyes clásicas antiguas. Si no las sigue *todas*, concluyen los críticos del XVII, no sigue el arte (clásico). Lope, sometido, naturalmente, a esta manera de pensar, acepta que sus comedias no siguen el arte (clásico antiguo). Pero sí sigue preceptos de sus tiempos. De esto no hay duda. Y semejante a la comedia clásica antigua, la del XVII busca entretener, complaciendo los diversos gustos de su público."

Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴ Ed. cit., p. 73, vv. 362-376.

Termina el *Arte nuevo* como empezó, haciendo hincapié en el conocimiento de las normas, pero ahora con una cita en latín a la que siguen unos versos que vienen a consumar el proceso de modernización del teatro áureo:

"Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo."⁵⁵

Es decir, la última palabra la tiene la práctica escénica, la dramaturgia, independientemente ya de las cuestiones y diatribas que suscite en el terreno teórico. De lo que no cabe duda al leer el *Arte nuevo* es de que Lope es muy consciente del "aquí" y el "ahora" en el que está escribiendo, de las circunstancias de su país y de su tiempo, lo cual será más importante que las normas y preceptos y la autoridad de los antiguos, de ahí el tipo de teatro que defiende, practica y logra imponer. Por eso, cuando la crítica ha hablado del carácter de Lope —dinámico, inquieto— como un obstáculo a la tragedia en España, creemos que se centra en la imagen de un Lope que a fuerza de prolífico debía ser irreflexivo. En nuestra opinión, una cosa no está reñida con la otra. Nadie más consciente de lo que estaba haciendo que Lope cuando de teatro se trataba. Podrá servirse de la ironía para escribir un *Arte nuevo* que no pretende ser un compendio de preceptos que seguir literalmente, pero en la práctica lo tiene muy claro, aunque a la hora de justificarlo teóricamente dé la impresión de hacerlo con cierto descuido. De ahí su empeño por respaldar sus palabras con autoridades, a sabiendas de que las novedades eran de difícil y, desde luego, no inmediata aceptación. Precisamente, esa consciencia y conciencia de la realidad y el país en el que vive le lleva a "intuir" los nuevos derroteros por los que necesariamente el teatro, pues los tiempos y las costumbres cambian, debe discurrir. El público —ignorante o no pero sí satisfecho— y el tiempo le darían la razón, porque lo que está fuera

⁵⁵ Ibidem, p. 74, vv. 387-389.

de duda es que su teatro, sea por unas u otras razones, triunfa, primero en la práctica y después en la teoría, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el teatro italiano, que de pionero y precursor se queda en hermético y anquilosado, encorsetado entre los principios de la —en su día novedosa pero después repetitiva— *Commedia dell' Arte*.

Pero no era tan fácil la victoria, y no todas las voces que clamaban en contra de los monstruos poéticos que producía España callaron tras conocer los audaces versos de Lope. Cristóbal de Mesa, en sus *Rimas* (Madrid, 1611) se queja del estado del teatro contemporáneo, completamente alejado de los preceptos clásicos, italianos o franceses:

"De nuestra edad de hierro me lamento,
por la común poética ignorancia,
sin invención, sin traza ni ornamento.

(...)

¿Qué importan los preceptos del Minturno,
ni las reglas del grave Castelvetro,
si por Apolo reina ya Saturno?

(...)

Zarabandas de dulce estilo tierno,
comedias de apariencias quiere el vulgo,
y uno y otro romance a lo moderno.

(...)

Sólo tienen valor Plauto y Terencio,
reinan comedias, reinan tonadillas,
y todo lo demás está en silencio.

(...)

Agora ya la simple gente moza,
de Aristóteles hace poco caso,
y todo lo confunde y lo destroza."⁵⁶

Ataca incluso a los preceptistas actuales porque apoyan las novedades escénicas:

"Mas hay algunos de tan varias setas

⁵⁶ Folio 145 r.º - 147 v.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 165-167.

cual no tuvo moral filosofía,
 pero ningunas sabias ni perfectas:
 cuál alaba la cómica poesía,
 el arte del Pinciano, el de Rengifo,
 con apuestas y voces a porfía;
 cuál el cisne de Apolo vuelto en grifo,
 o el Arauco domado que dio Lima,
 más pesado que piedra de Sisifo."⁵⁷

No confundamos lo bárbaro con lo nuevo:

"Nunca dejes el oro por la plata,
 ni la plata deseches por el cobre,
 que es de rústica gente y gente ingrata.
 Tan estéril no estás, no estás tan pobre,
 que estimes obras bárbaras por nuevas;
 fáltete aqueste mal, y el bien te sobre."⁵⁸

Mesa, traductor de Virgilio y autor de tres epopeyas, se quejaba de que nadie las comprase ni leyese, por eso se preciaba de escribir "para los que en Italia sienten bien de ello, y para los que en España tienen entera noticia de la Poética del Philósopho"; le parecía en cambio "oficio mecánico el de los que venden tantas comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares" y le molestaba que los autores cómicos tuviesen éxito y no los trágicos, líricos y épicos, pues él se consideraba las tres cosas juntas. Se enfrenta a Lope en una sátira:

"Dichoso entre ellos todos, tú que solo
 Has hecho tanta copia de comedias,
 Que te dan fama en uno y otro polo.
 Si tu necesidad así remedias,
 Contribuya la cómica canalla
 Para calzas y sayo, capa y medias.
 (...)
 Aquesto da el doblón y la corona,
 El cuartillo, y el cuarto y el ochavo,
 Y no el sagrado monte de Helicon.
 (...)

⁵⁷ Folio 148 r.º. Ibidem, p. 167.

⁵⁸ Folio 149 r.º. Ibidem, p. 167.

¡Oh venturoso un español Terencio,
Que el español favor se lleva todo!"⁵⁹

Pedro Soto de Rojas publica en 1612 su *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia, Seluage, por el Ardiente*. Según Soto, la poesía tiene dos causas internas —formal y material— y dos externas —eficiente y final—.

"La forma sustancial de la poesía, es la [fol. 4 v.] imitación variada con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas."⁶⁰

La poesía, en cualquiera de sus especies, es imitación, y su sujeto pueden ser "todas las cosas diuinas y humanas". Los versos, su medida y consonancia, son los accidentes.

"Entendidas pues las causas, subiectos y accidentes de la poesia, do[n]de claro se vee, que su essencia es la imitación con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas: conuiene saber, que la imitaci[ó]n[n] consiste en la ficció[n] de las personas, o cosas que imitamos. [fol. 5 r.]

Esto se haze en dos maneras (según las dos partes en que se diuide la poesia, por razón de sus obiectos) que son, o cosas altas, y graues, o cosas bajas y humildes: aunque tal vez son mixtas, de donde nace la tragicomedia, y semejantes escritos: y si no son mixtas, la que mira las graues y altas, se diuide en dos especies. En Aepopeya, que es la heróyca: y en Trágica, que es representación de cosas, o personas graues.

En el Heróyco, se ponen igual, que los sucessos de personas generosas, los hechos de hombres humildes, siendo tales, que por su valor merezcan la igualdad de los Héroes. Este se tenga por estilo más alto, por más lleno de grauedad y elegancia, pues forçosamente se forma de todos los estilos (...)

⁵⁹ Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 763-764.

⁶⁰ *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Edición de Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1950, p. 25.

Tragedia, como dize Arist[óteles]. *Es imitación no de hombres, mas de sus acciones, y vidas felizes con fines miserables.* (...)

La parte de poesia, q[ue] mira a las baxas, y humildes, se diuide en dos diferencias. Comica, y Ditirambica.

La Comica, si es representación de personas ordinarias, es comedia. Si de personas íntimas pastoriles, es Egloga, o pastoral. En estas partes deue el Poeta guardar el decoro a las acciones, y le[n]guage de los que introduze, mas bien q[ue] oy se haze: que aun [fol. 6 r.] que es verdad q[ue] el que imita no imita al mas rudo pastor, tampoco imita en lo bucolico agudos Filósofos, ni doctisimos Teólogos."61

Soto de Rojas considera el género heroico como el más elevado precisamente por dar cabida a diversos estilos, y admite la existencia de la tragicomedia. En la tragedia apenas se detiene, limitándose a sintetizar la definición de Aristóteles, y tampoco en la comedia, "representación de personas ordinarias". Sin embargo, sí hace hincapié en el estilo adecuado a las églogas, protagonizadas por pastores; con ello se hace eco de la polémica italiana en torno al *Pastor Fido*, pues uno de los puntos que se discutía era el lenguaje de los personajes.

El *Discurso* presta especial atención al verso y evita digresiones acerca de los géneros dramáticos, sin embargo advierte que aquellos que no sigan las normas no merecen llamarse "poetas":

"De aquí se puede inferir quantos Latinos, Castellanos, y Toscanos, queda[n] por no obseruar lo que es essencial en la poesía, indignos del nombre de Poetas."62

Como más adelante dirá Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, 1641), el arte posee unos principios esenciales a los que hay

61 Ibidem, pp. 27-28.

62 Ibidem, p. 28.

que ajustarse para merecer una obra la categoría de "artística", pero se pueden variar los accidentes.

En el marco de tan compleja diversidad de opiniones hubo también algunos autores que reconocieron el modelo lopesco pese a haberse opuesto a él anteriormente, como es el caso de Cervantes,⁶³ que en *El rufián dichoso* (¿1615?) explica y justifica, a través de un diálogo entre la Curiosidad y la Comedia los cambios que, respecto a las antiguas, registran las comedias españolas, entendiendo por comedia no el género concreto sino el teatro en general, como ya venía sucediendo antes. La Curiosidad quiere saber por qué ha cambiado el vestuario, que entre los griegos identificaba géneros —"del coturno en las tragedias, / del zueco en las manüales / comedias, y de la toga / en las que son principales"—, se han reducido a tres los cinco actos clásicos y por qué, en definitiva, "truecas sin discurso alguno / tiempos, teatros y lugares". Responde la Comedia:

"Los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si lo mirares,
no soy mala, aunque desdigo

⁶³ "porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (...) ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?"

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605), Parte I, cap. 48, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1955, pp. 502-507.

de aquellos preceptos graves
 que me dieron y dejaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 y otros griegos que tú sabes.
 He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte.
 Ya represento mil cosas,
 no en relación, como de antes,
 sino en hecho, y así, es fuerza
 que haya de mudar lugares;
 que como acontecen ellas
 en muy diferentes partes,
 voyme allí donde acontecen:
 disculpa del disparate."⁶⁴

Apoyando la teoría de la verosimilitud tal y como la entendía Lope y no los italianos, Cervantes recurre al pensamiento, es decir, a la necesidad de colaboración por parte del espectador, que es, al fin y al cabo, al que se trata de agradar y para el que se escribe, para sostener los cambios temporales y espaciales que la acción requiere para estructurarse con coherencia:

"Muy poco importa al oyente
 que yo en un punto me pase
 desde Alemania a Guinea
 sin del teatro mudarme;
 el pensamiento es ligero:
 bien pueden acompañarme
 con él doquiera que fuere,
 sin perderme ni cansarme."⁶⁵

Continúa Cervantes alabando a Lope en el Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* (Madrid, 1615), donde realiza un recorrido por el teatro de su tiempo citando a Lope de Rueda, Torres Naharro y a sí mismo, que redujo de cinco a tres las jornadas e introdujo por primera vez las "figuras morales a

⁶⁴ *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Prat, Madrid, 1952, pp. 343-344, jornada II, escena I.

⁶⁵ *Ibidem*.

teatro"; pero tras él vino "el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las he visto representar u oído decir por lo menos que se han representado".⁶⁶ Es más, cuando Cervantes quiso volver a representar nuevas obras, halló dificultades: "y dije entre mí: "O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho".⁶⁷

⁶⁶ Ibidem, pp. 179-180.

⁶⁷ En opinión de Stanislav Zimic, Cervantes supone al arte facultades educativas y didácticas, y en el fondo le duele no triunfar en los corrales. De ahí que se decida a aceptar el modelo de Lope, pues el deseo de fama es más fuerte que el orgullo. Pero el proceso no llega a consumarse por completo:

"Lo que por fin determinó a Cervantes a servirse de formas dramáticas lopescas fue la firme convicción de que en sus propias obras él podía mejorar y aun superar aquéllas. (...) Lo que en definitiva y de manera determinante hizo imposible una sumisión dócil de Cervantes al modelo, eran los conceptos inalterables que éste tenía sobre la literatura y la vida. (...) Las innovaciones lopescas que aceptó, cuando bien se mira, son de poca monta y no afectan en absoluto su visión estética esencial."

"Cervantes frente a Lope y a la Comedia Nueva", *Meridiano* 70, Primavera 1976, nº 2, pp. 87-89.

Por el contrario, Menéndez Pelayo cree que Cervantes se responde a sí mismo en *El rufián dichoso*, y que las críticas anteriores eran fruto de sus rencillas personales con Lope. Dice en el *Quijote*:

"Todo es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes viendo los absurdos y disparates de las que hacemos".

Y comenta Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 756:

"Qué extranjeros eran éstos? ¿Los italianos, los franceses? ¿Quién había de preferir las comedias de Maquiavelo o del Ariosto, ni muchísimo menos los pedantescos engendros de Jodelle o de Garnier, a las maravillas de Lope y de Tirso?"

De acuerdo con Mesa y no con Lope se manifiesta, sin embargo, Cristóbal Suárez de Figueroa en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615):

"...Los autores de comedias que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio. Así, por agradarle, alimentándole con veneno, componen farsas casi desnudas de documentos, moralidades y buenos modos de decir, gastando quien las va a oír inútilmente tres o cuatro horas sin sacar al fin dellas algún aprovechamiento. (...) No se acaban de persuadir estos modernos que, para imitar a los antiguos, debrían llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente, como conviene al buen cómico, no obstante tenga por fin mover a risa. (...) Resulta deste inconveniente representarse en los teatros comedias escandalosas con razonados obscenos y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falto de verisimilitud."⁶⁸

Suárez no entra en detalles acerca de la naturaleza y características de los géneros dramáticos, sino que sólo toma en consideración la distancia que

¿Quién había de tener el derecho de llamar bárbaro a un teatro que se honraba ya, a la fecha en que Cervantes escribía, con obras tan intensamente dramáticas como *Los comendadores de Córdoba*, *Peribáñez*, *Fuente Ovejuna*, *El Cuervo en su casa*, *El Duque de Viseo*, *El Villano en su rincón*, y tantas otras? ¿Qué mayor injusticia y arbitrariedad que condenar todo ese desarrollo incomparable del genio español, llamándolo desdeñosamente *conocidos disparates*, y salvar como excepciones cinco o seis obras, precisamente de las más monstruosas o de las más insignificantes en medio de su corrección (la *Isabela*, la *Alejandra*, la *Enemiga favorable*, etc.)? Todo era falso aquí, hasta la afirmación de que los extranjeros despreciasen nuestro teatro, que, por el contrario, en Italia y en Francia era saqueado cada día."

⁶⁸ Fols. 322 v.º - 323 r.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 174-175.

media entre la práctica escénica contemporánea y el teatro y preceptos de los antiguos, que han sido progresivamente degradados y sustituidos por la invocación a las exigencias y gustos del público, único condicionante que guía ahora el teatro y que lo ha llevado al estado tan lamentable en que se encuentra. Pero aparte esta condena que podríamos incluir en la polémica en torno al modelo lopesco, Suárez realiza una observación interesante al dividir comedia y tragedia en las mismas partes, pero ya no atendiendo a su esencia o cantidad, como se había hecho hasta el momento, sino a la estructura de la representación áurea, conglomerado que agrupa y armoniza géneros diversos. Algo está cambiando, por tanto, pese a la opinión de Figueroa o de quienes pensaban como él:

"Comúnmente en España se dividieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera jornada, aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose sólo con la música, con el entremés, y las tres jornadas."⁶⁹

Coincide sin embargo con Bernardo de Balbuena cuando se trata de ponderar las excelencias de los géneros poéticos:

"Mas pregunto ¿qué sujeto más honroso y entretenimiento de más deleite puede tener un caballero que la poesía? ¿Quién no ve cuán maravilloso es el poema épico o heroico, que primero fue llamado *Pitio*, según Isidoro? ¡Cuán dulce el lírico o mélico, cuyo verso se canta al son de cítara o lira, como se hace en las *Odas* de Horacio y en los himnos de Orfeo! ¡Cuán deleitoso el cómico, donde los circunstantes aprenden el verdadero modo de regirse y el exquisito conocimiento de las pláticas del mundo! ¡Cuán lúgubre y grave el trágico, donde se veen representados soberanamente los hechos de los hombres ilustres! (...) En el cómico Plauto, Terencio, Gneo, Nevio, Stacio, Cecilio, Licinio Iámblico, Sexto Turpilio, Lucio Afranio, Quinto Trabea, Diodoro Epícrates, Hermipo, Eubolo, Aristófanes, Menandro, Cratino, Filemón, sin otros vulgares. En el

⁶⁹ Folio 324 r.º. Citado en *ibidem*, p. 175.

trágico escriben Sófocles, Eurípides, Querilo, Apolodoro Tarsense, Esquilo, Acio, Arilio, Séneca."⁷⁰

Partidario, en cambio, de las innovaciones teatrales, se muestra Ricardo de Turia en el *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), donde considera de mayor dificultad seguir el ritmo variado impuesto a la comedia española que las reglas de los antiguos.

"Suelen los muy críticos terensiarcos y plautistas destos tiempos condenar generalmente todas las comedias que en España se hacen y representan, así por monstruosas en la invención y disposición, como impropias en la elocución, diciendo que la poesía cómica no permite introducción de personas graves, como son reyes, emperadores, monarcas y aun pontífices, ni menos el estilo adecuado a semejantes interlocutores, porque el que se ciñe dentro de esta esfera es el más ínfimo. (...) Pues si entramos en el transcurso del tiempo, aquí es donde tienen los mal contentos (cierta secta de discretos que se usa agora, fundando su doctrina y superior ingenio en recibir con náuseas y amagos cuanto a su censura desdichosamente llega) la fortuna por la frente; aquí es donde con tono más alto, sin exceptuar lugar ni persona, acriminan este delito por mayor que de lesa majestad, pues dicen que si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, ¿cómo quieren que en la primera jornada o acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en discurso de dos horas?"⁷¹

La solución es sencilla: tales obras no son tragedias ni comedias sino tragicomedias, pero lo curioso es que Turia justifica la mezcla tomando como modelos los géneros puros, que la vienen practicando desde antiguo:

⁷⁰ Fols. 353 v. - 359 r. Citado por A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento...*, p. 374.

⁷¹ Aurelio Mey, *Norte de la poesía española. Ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos; y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos. Sacado a luz, ajustado con sus originales por Aurelio Mey*, fol. 3 r.º (sin foliar) a sig. A5 v.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 176-177.

"Bien pudiera yo responder (...) con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes. ¿Qué tragedia hubo jamás que no tuviese más criados y otras personas de este jaez que personajes de mucha gravedad? Pues si vamos al *Edipo* de Sófocles, hallaremos aquella gallarda mezcla del rey Creonte y Tiresias con dos criados que eran pastores del ganado; y si echamos mano de la comedia de Aristófanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduce que hablan en sus fábulas. Pues si debajo de un poema puro, como tragedia y comedia, vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, ¿qué mucho que en el mixto como tragicomedia la hallemos?"⁷²

No es lo mismo lo mixto —"las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente"— que lo compuesto —"cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse"—, y lo que se produce en la tragicomedia es la mixtura, o sea, la fusión armónica de elementos trágicos y cómicos que, por otra parte, siempre habían salpicado los géneros considerados "puros". El propósito del *Apologético* es "defender la comedia española, o por mejor decir tragicomedia", y para ello recuerda "que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura, y hace mal el que piensa que el dejar de seguillas nace de ignorallas." El público, por tanto, es un factor determinante al escribir teatro, y como Lope en el *Arte nuevo* —al que Turia califica de "famoso y nunca bien celebrado"—, apela a la naturaleza del mismo para justificar la violación de las unidades enunciadas por los italianos:

⁷² Ibidem, p. 177.

"Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. (...) Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia; (...) Y así, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan extraño principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroicos hechos le prometieron. Y asimismo, en aquel breve término de dos horas, querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos".⁷³

En consecuencia, si así es el público español y lo principal es conseguir su beneplácito, ¿Por qué no adaptarse a sus gustos?:

"Pues si esto es así y estas comedias no se han de representar en Grecia ni en Italia, sino en España, y el gusto español es deste metal, ¿por qué ha de dejar el poeta de conseguir su fin que es el aplauso (primer precepto de Aristóteles en su *Poética*) por seguir las leyes de los pasados, tan ignorantes algunos que inventaron prólogos y argumentos en las comedias, no más de para declarar la traza y maraña dellas, que sin esta ayuda de costa tan ayunos de entendellas se salían como entraban?"⁷⁴

Turia ataca a los censores del teatro español. La comedia española es una mixtura de lo trágico y lo cómico, o sea, tragicomedia, y por ello no peca contra la naturaleza, el uso o la experiencia, pues hasta en las tragedias y comedias "puras" de los clásicos (*Edipo* de Sófocles y las comedias de Aristófanes) hay mezcla de personajes. Es decir, como ya había dicho Castiglione, no siempre los antiguos eran mejores que los modernos, y si éstos introducían variaciones respecto a aquellos como la mezcla de personajes y el lenguaje elevado para todos, tenían su justificación en el deseo y la difícil tarea de agradar a los espectadores. Además, no inventaron los españoles la mixtura, como queda dicho, y ni siquiera la tragicomedia, pues

⁷³ Ibidem, p. 179.

⁷⁴ Ibidem, p. 179.

el debate en torno a la misma había comenzado en Italia a raíz de la polémica suscitada por la aparición del *Pastor Fido*, cuyo éxito prueba que la comedia española no es una fusión mecánica de lo alto con lo bajo sino un nuevo género.

Que la tragicomedia había entrado a formar parte de los géneros dramáticos españoles lo muestra un poema de Carlos Boyl, *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616), donde define "con toda naturalidad" los tres géneros:

"La comedia es una traza
que desde que se comienza
hasta el fin, todo es amores,
todo gusto, todo fiestas.
La tragicomedia es
un principio cuya tela
(aunque para en alegrías)
en mortal desdicha empieza.
La tragedia es todo Marte,
todo muertes, todo guerras,
que por eso a las desgracias
las suelen llamar tragedias."⁷⁵

A continuación expone algunas consideraciones que, en su opinión, deben tenerse en cuenta al componer comedias, entendiendo, creemos, por "comedia" los tres géneros mencionados, pues al hablar de los temas dice:

"Supuesto al fin que el mayor
de los que el aplauso aprueba,
es ver fingir un traidor,
un leal, aunque le ofendan.
Un perseguido de quien
la persecución desdeña,
un hombre a quien la fortuna
o le sube o le atropella.
Un dadivoso Alejandro,
una Erífile avarienta,
un cruelísimo Nerón,

⁷⁵ Aurelio Mey, *Norte de la poesía española...*, Valencia, 1616, sin paginar. Citado en *ibidem*, pp. 181-182.

una piadosa Fedra."⁷⁶

Otro parecer contrario a la comedia nueva hallamos en la elegía VIII de *Las eróticas o amatorias* (Nájera, 1617) de Esteban Manuel de Villegas, quien, a la vista de lo que sucede, opina que cualquiera puede triunfar como dramaturgo:

"Mozo de mulas eres; haz tragedias
y el hilo de una historia desentraña,
pues es cosa más fácil que hacer medias.

(...)

Fábulas compusieron Plauto y Ennio
que ya para Castilla son escoria,"⁷⁷

Y realiza una irónica comparación entre las obras antiguas y las contemporáneas:

"Y dijo: "Gran barbarie haber solía,
por cierto, en aquel siglo de Terencio,
según lo da a entender su poesía.

(...)

El nuestro ya vulgar sí que merece
la palma generosa, no el romano
que tan sin ocasión se desvanece."⁷⁸

Define la poesía y sus especies Cristóbal Suárez de Figueroa⁷⁹ en *El pasajero* (Madrid, 1617):

"Ahora, siendo cualquier definición tema fecundo y concertado, principio de las ciencias, nombre de la cosa y naturaleza della, será acertado, definiendo la poesía (ya explicado su origen), afirmar ser arte de imitar con palabras, a diferencia de la muda. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y

⁷⁶ Ibidem, p. 184.

⁷⁷ "Clásicos Castellanos", Madrid, 1913, p. 331-333.

⁷⁸ Ibidem, pp. 338-341.

⁷⁹ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 764-765, destaca su mal carácter y su ingenio malicioso, llegando a llamarlo "monstruosidad moral".

tratarse. Divídese en tres especies: épica, scénica y mélica. Las partes de la épica esenciales son fábula, afectos, costumbres, sentimientos y palabras, en que entran los episodios como accidente. El poema, en general, juzgo ser mezcla de acciones divinas y humanas. Ciñe tres puntos principales: proposición, invocación y narración. La fábula se forma diversamente, mixta y doble, simple y compuesta, sin otras. Son sus miembros atar y desatar. En las costumbres hay diferencias: de edad, de fortuna, de nación. Los afectos tienen también vario origen: de amor, de odio, ira, mansedumbre, miedo, confianza, misericordia, desdén, invidia, celos, emulación, menosprecio, vergüenza y otros. La poesía scénica o representable se divide en tres: tragedia, comedia y sátira. El fin de la primera es mover a conmiseración. La dignidad de su verso iguala a la del épico: por eso le señalan coturnos. Pasa entre príncipes, entre héroes y grandes personajes. Los modos de la fábula trágica, sus miembros y episodios, cómo se ha de representar lo miserable, lo espantoso, costumbres, pasiones, traje, aparato y otros requisitos, pedían más tiempo y meditación. El oficio de la comedia es mover a risa. Introdúcense en ella personas comunes, como ciudadanos (así son propios suyos los zuecos) donde pueda tener lugar la gracia, la malicia, el artificio, la agudeza."⁸⁰

Utiliza criterios clásicos —argumento y personajes— para distinguir comedia de tragedia, que tienen en común su finalidad: mover al espectador, provocar en él afectos distintos de acuerdo con la naturaleza y características propias de cada género. Pero lo interesante es que reúne ambas, junto con la sátira —de importancia en el siglo XV—, bajo un mismo epígrafe: "poesía scénica o representable". Tragedia y comedia, por tanto, son diferentes a la épica y a la lírica o mélica por el modo de imitar, punto que las equipara. Este es el origen de la clasificación moderna de los géneros. Clasificación que retomará Francisco Cascales en sus *Cartas filológicas* (1639, III, Epístola X, *Al maestro Pedro González de Sepúlveda*) y también Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, 1641), solo que sustituyendo la

⁸⁰ Edición de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913, pp. 48-53.

sátira por la "comedia nueva", que encontrará así un lugar entre las consideraciones teóricas acerca de los géneros dramáticos.

Idéntico juicio al de Esteban Manuel de Villegas en *Las eróticas o amatorias* le merece a Suárez el teatro de su tiempo; alude veladamente a Lope:

"Ese punto nos diera en que entender si el arte tuviera lugar en este siglo. Plauto y Terencio fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido quien presume saber más cierto género de fábula menos culta que gananciosa. Suceso de veinte y cuatro horas, o cuando mucho de tres días, había de ser el argumento de cualquier comedia, en quien asentara mejor propiedad y verisimilitud. Introducíanse personas ciudadanas, esto es, comunes, no reyes, ni príncipes, con quien se evitan las burlas por el decoro que se les debe. Ahora consta la comedia, o sea como quieren "representación", de cierta miscelánea donde se halla de todo. Graceja el lacayo con el señor, teniendo por donaire la desvergüenza. Piérdese el respeto a la honestidad y rompen las leyes de buenas costumbres el mal ejemplo, la temeridad, la descortesía. Como cuestan tan poco estudio, hacen muchos muchas, sobrando siempre ánimo para más a los más tímidos. (...) Todo charla, paja todo, sin nervio, sin ciencia ni erudición."⁸¹

Critica la práctica contemporánea —hasta los sastres escriben comedias— y enumera luego los preceptos horacianos, que deben regir el teatro. Define la comedia utilizando los elementos tradicionales de la definición de tragedia, le asigna un fin edificante y distingue ambas por el argumento y la presencia de la risa:

"ser la comedia imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave, que por medio de pasatiempo y risa limpia el alma de vicios. (..) Los sucesos, porfías y contiendas de éstos mueven contento en los oyentes; no así en las reyertas de nobles. Si un príncipe es burlado, luego

⁸¹ Fols. 113 v.º - 110 r.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 188-189.

se agravia y ofende. La ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos y fines desastrados, con que se viene a entrar en la jurisdicción del trágico. Siendo, pues, éste el fin de la comedia, su materia será todo acontecimiento apto y bueno para mover a risa."⁸²

Suárez recomienda una serie de principios ideales basados en las normas clásicas para escribir de acuerdo con el arte, pero recordando de vez en cuando que las comedias que actualmente se representan, "casi todas son hechas contra razón, contra naturaleza y arte".⁸³ Sin embargo, a pesar de los sabios consejos del Doctor, Don Luis, otro de los interlocutores, decide seguir la corriente y primar el aplauso por encima de los preceptos:

"Por cierto que habéis andado riguroso legislador de la comedia. Gentil quebradero de cabeza: en diez años no aprendiera yo el arte con que decís se deben escribir; (...) Lo que pienso hacer es seguir las pisadas de los cuyas representaciones adquirieron aplauso, escríbanse como se escribieren... (...) En suma, no me apartaré del estilo que siguen todos... El mundo está ya aficionado a este género de composición, con él se solaza y ríe. ¿Qué podemos hacer los pocos contra tantos? ¿Será bien arrimar el pecho a tan furioso raudal de gustos?"⁸⁴

En sus *Tablas poéticas* (Murcia, 1617), Francisco Cascales recuerda los criterios de Aristóteles y Robortello acerca de la tragedia y llega a la conclusión de que ésta debe fundarse en la historia, pues si lo verosímil mueve, más aún moverá lo verdadero, pero admite que el poeta puede modificar la fábula:

⁸² Ibidem, p. 191.

⁸³ Y al hablar de los versos dice:

"Conozco se pudiera haber excusado este advertimiento, por componerse hoy las farsas en todo género de versos, mas fue forzoso proponer lo mejor."

Ibidem, p. 192.

⁸⁴ Fols. 110 r.º - 112 r.º. Citado en ibidem, pp. 192-193.

"Y si la fábula trágica tuviese acción no hecha ni verdadera, no persuadiría tanto, por ser más dificultoso mover a lástima y terror, que es el fin de la tragedia, que no mover a risa, como hacen los cómicos (...) si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verisímil, que es acción digna del nombre de poesía, y que si a esa acción le faltaron cosas necesarias para la perfección poética, que las puede y debe el poeta suplir con el arte."⁸⁵

La diferencia entre comedia y tragedia estriba por tanto no en su objetivo —"mover"— sino en la finalidad del mismo —"a risa" o "a lástima y compasión"—, con lo cual la teoría del Pinciano de que ambos géneros se diferencian solamente por la presencia predominante de lo ridículo en el primero, pues a todas las demás diferencias enunciadas pueden ponerse objeciones, queda confirmada por Cascales.

Concuerda éste con Aristóteles al afirmar que la fábula debe ser "simple y una" porque "imita una acción de uno", no "porque trata solamente de uno", y con la práctica áurea al admitir la existencia de varias acciones "encaminadas a un fin y de tal manera entre sí conformes que vengan a hacer una sola acción". Es decir, la unidad dramática está en el tema, hacia el que tienden todas las acciones. En ellas debe operarse una selección de los acontecimientos más relevantes y añadirles de forma natural y verosímil los episodios para que el conjunto forme un todo unitario.

Acepta también Cascales la clasificación de Pinciano:

"la fábula era simple y compuesta, patética y morata; simple, la que no tiene reconocimientos ni casos inopinados; compuesta, la que los tiene; patética, en la que más se señalan las pasiones del ánimo; morata, en la que se descubre más las costumbres."⁸⁶

La cómica es la más morata "por lo poco que tiene de casos lastimosos" dice más adelante (p. 371), con lo cual contradice las directrices de la tragedia

⁸⁵ Pp. 46-53. Citado en *ibidem*, p. 194.

⁸⁶ Pp. 329-333. Citado en *ibidem*, p. 196.

renacentista, considerada morata por críticos actuales como, por ejemplo, A. Hermenegildo,⁸⁷ por el tipo de catarsis que produce, ética y no emocional. Para Cascales, en cambio, la comedia es morata porque pinta costumbres cotidianas, mientras que la tragedia refleja acciones heroicas y fuera de lo común en ocasiones.

"Fábula de un modo es cuando en la comedia no se halla persona que no sea cómica. Y doble es aquella en que juntamente con las personas humildes, se introducen heroicas y divinas."⁸⁸

Cascales es adversario de la tragicomedia. Coincide con Giason de Nores respecto al fondo de la cuestión y con Giraldo Cintio en el nombre. En vez de "tragicomedia" habla de "tragedia doble" y "comedia doble". La "tragedia doble" contiene dos peripecias —una persona pasa de la felicidad a la desgracia y otra al contrario, como sucede en la *Odisea*— o una mezcla de personas de distinto estrato social o una mezcla de "personas graves y humildes". Es la tragedia mixta que Cintio llama tragedia de "lieto fine". El *Anfitrión* de Plauto es una "comedia doble" con materia cómica y con mezcla de personas graves e ilustres y de personas humildes. Es decir, teóricamente admite la mixtura de elementos trágicos y cómicos, pero evita la creación de un término específico para distinguirla de los géneros existentes (tragedia y comedia). Por lo tanto, no es que se oponga a la mezcla o que niegue su existencia, a lo que se opone es a la creación de una nueva nomenclatura, que implicaría asimismo la distinción de un nuevo género, lo cual es diferente.

Después ataca la clase de comedias que se representan en su época. Aunque las acciones llenas de luchas y muertes suelen concluir con un desenlace feliz, por su materia sangrienta y el carácter típicamente trágico de los detalles de la acción, sólo se las puede llamar "tragedias dobles" y aun con

⁸⁷ "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Criticón*, 23, 1983, p. 92.

⁸⁸ P. 371. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 202.

reservas, pues carecen de las características esencialmente trágicas enumeradas por Aristóteles. Estos "hermafroditas" y "monstruos de la poesía" tampoco pueden ser "tragicomedias", título absurdo para un drama. Aquí le atacó Sepúlveda, y tampoco coincidían con Cascales Feliciano Enríquez de Guzmán o López de Vega. Pero como el nombre no podía separarse fácilmente de la materia, la defensa del título entrañaba a la vez la de un género dramático que permitiese, al menos, la mezcla de los personajes. La teoría se unía a la práctica. En realidad, la defensa de la teoría de la tragicomedia no se puede separar de la práctica teatral en España.⁸⁹

"CASTALIO.— (...) De otro modo es doble también la fábula, cuando en ella hay personas ilustres, y humildes, como el Anfitrión de Plauto. Y a ésta llaman algunos Tragicomedia, pero falsamente: porque la Poesía Escénica no abraza más que la Tragedia y la Comedia: y si la fábula tiene materia trágica, acabado en felicidad, será Tragedia doble, y si tiene materia cómica con personas graves y humildes, será Comedia doble; y desta manera es el Anfitrión de Plauto.

PIERIO.— ¡Válame Dios! Luego, según eso, no son comedias las que cada día nos representan Cisneros, Velázquez, Alcaraz, Ríos, Santander, Pinedo y otros famosos en el arte histriónica, porque todas o las más llevan pesadumbres, revoluciones, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes, que aunque las haya en el contexto de la fábula, como no concluyan con ellas, no son tenidas por comedias.

CASTALIO.— Ni son comedias ni sombra dellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría.

⁸⁹ En la *Defensa de la poesía*, traducción española de la obra de Sir Philip Sidney, se tolera la tragicomedia clásica pero se critica el teatro inglés de la época por mezclar acontecimientos y personas (como sucede en la tragicomedia) y violar las unidades de tiempo y lugar. Se asemeja así a Cascales y Cervantes (*Quijote*, I, 48).

La lucha de los preceptistas y de ciertos autores contra las tragicomedias que se escribían y representaban en la práctica es la misma en España, Italia e Inglaterra. Pero aun entre los preceptistas no había unanimidad.

PIERIO.— A lo menos, llamarse han tragicomedias.

CASTALIO.— Quita allá. ¿No os he dicho poco ha el vicio de las tragedias dobles y comedias dobles?

PIERIO.— ¿Luego serán comedias dobles?

CASTALIO.— Ni por pensamiento, porque la comedia doble es aquella que lleva algunos príncipes y personas ilustres, juntamente con las humildes, pero ha de tener sujeto cómico y acontecimientos de donde se pueda sacar la risa y pasatiempo.

PIERIO.— Llamémoslas, pues, tragedias dobles, ya que el cuerpo de toda la fábula es trágico y para en felicidad.

CASTALIO.— Apretáisme de manera que no os puedo negar eso. En fin, son tragedias dobles, que es tanto como decir malas tragedias; y aun este nombre les doy de mala gana, porque tienen muy poco de sujeto trágico con que se ha de mover a misericordia y miedo.⁹⁰

Según esto, ¿Podrían considerarse "tragedias dobles" *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *No hay cosa como callar...* cuyo "final feliz" es bastante cuestionable? ¿Feliz para quién? Desde luego no para los protagonistas, que no realizan sus deseos ni siquiera disponiendo de poder, como le ocurre a Segismundo. Feliz, en todo caso, para la sociedad en la que se insertan, que ahoga sus aspiraciones a cambio de readmitirlos en su seno. Son distintas, por tanto, a *Peribáñez o el Comendador de Ocaña* o *El mejor alcalde, el rey*, donde los agraviados no sólo recuperan la honra sino también la posibilidad de una vida en común.

Estos "monstruos de la poesía" no nacen de la ignorancia de nuestros poetas, pues "en caudal de entendimiento se aventajan a las demás naciones", sino de su despreocupación frente a las normas:

"pero los poetas extranjeros, digo, los que son de algún nombre, estudian el arte poética, y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la épica, en la trágica, en la cómica, en la lírica y en otras poesías menores. Y de aquí vienen a no errar ellos y a conocer tan

⁹⁰ Pp. 328-333. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 141-142 y por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 196-197.

fácilmente nuestras faltas. Entre nosotros, ¿qué poeta hay, aun de los más famosos, excepto siempre los doctos, que nos diga qué cosa es soneto y qué obligaciones tiene?"⁹¹

Hay "cuatro modos de acciones trágicas": cometer el delito conscientemente (Medea de Eurípides), cometerlo ignorando lo que se hace y después descubrirlo y reconocerlo (Edipo de Sófocles), ir a hacer algo ignorando su maldad, reconocerlo y evitarlo (Ifigenia de Eurípides) y, por último, ir a hacer algo conscientemente y no hacerlo (Hemón en la *Antígona* de Sófocles).

"En fin, destes cuatro modos, el mejor y más trágico es hacer el pecado con ignorancia. Después déste, acometer el pecado con ignorancia y, en reconociéndole, abstenerse dél. En tercer grado viene hacer el pecado con sabiduría. El cuarto y peor modo es intentar el pecado con sabiduría dél y no efectuarle."⁹²

La fidelidad a los criterios aristotélicos lleva a Cascales a preferir el error involuntario, sin tener en cuenta las tragedias renacentistas, donde los personajes actuaban con plena consciencia y fines concretos. Otra cosa es que una casualidad forzada acabe con la vida de aquellos que perturbaron el orden, necesaria concesión a un modelo trágico sostenido por propósitos morales y ejemplares que no podía dejar el vicio sin castigo. La tragedia del XVII mantiene la responsabilidad del héroe sobre sus acciones, pues en un contexto católico éste no podía actuar por ignorancia arrastrado por los hados, sino que sus errores debían tener una justificación humana e individual — aunque compartida con los de su entorno, de igual condición— y no divina. ¿Cómo iba Dios a inducir o a permitir que D. Gutierre matara a D^a. Mencía, que además es inocente, o que Amón violase a Tamar y luego fuera asesinado por Absalón para vengarla —entre otros motivos—? Cascales sigue a Aristóteles en este punto pero sin reflexionar sobre las consecuencias de sus

⁹¹ Ibidem, p. 197.

⁹² Pp. 322-325. Citado en ibidem, p. 198.

afirmaciones en la práctica, perspectiva que, sin embargo, tenían muy en cuenta los dramaturgos, de ahí su enfrentamiento en determinados principios con los teóricos.

La fábula trágica puede ser simple o doble: simple, "cuando de un alto y excelente grado se viene a una grande miseria" y "no tiene reconocimiento ni casos inopinados ni mutaciones de fortuna" —a diferencia de la compuesta, que sí los posee—; doble, "donde hay mudanza de infelicidad en felicidad, no en una persona, sino en diversas", o también "cuando en ella hay personas ilustres y humildes, como el *Anfitrión* de Plauto." No se admite el "final feliz" en la tragedia:

"Y acabar la tragedia en prosperidad no es de doctos poetas, sino de hombres que miran y tienen respeto al gusto del teatro y no al oficio del poeta, que el fin alegre no es propio de la tragedia, sino de la comedia... (...) Y a ésta [el *Anfitrión* de Plauto] llaman algunos tragicomedia, pero falsamente, porque la poesía escénica no abraza más que a la tragedia y comedia, y si la fábula tiene materia trágica, acabando en felicidad, será tragedia doble, y si tiene materia cómica con personas graves y humildes, será comedia doble, y desta manera es el *Anfitrión* de Plauto."⁹³

La "tragedia doble" se rige por el criterio de la priorización del argumento por encima del desenlace, mientras que la "comedia doble" lo es por la índole de sus personajes, pertenecientes a distintas clases sociales. Cascales reconoce la existencia en las tablas de tragedias que no terminan de forma catastrófica, las cuales están hechas atendiendo al gusto del público y no a las pautas del arte, y en su empeño por no admitir la mezcla de géneros crea una nomenclatura nueva que, en el fondo, confirma el intercambio de componentes —trátase de acontecimientos o de personajes— entre tragedia y comedia que la dramaturgia del XVII efectuaba sobre el escenario. Es decir, Cascales no admite la "tragicomedia" pero no puede negar la mezcla.

⁹³ Pp. 326-329. Citado en *ibidem*, pp. 198-199.

Toda tragedia se divide en "conexión y solución": "Es cuando se trueca la fortuna de la persona fatal de felicidad en miseria, o el contrario. Hasta llegar a esta mutación se llama conexión, y della al remate de la tragedia se llama solución." O también en cinco actos, o en prótasis, epítasis y catástrofe. "Así también entre nosotros se divide ahora la fábula en tres jornadas: la primera, donde se entabla la fábula; la segunda, el aumento della con nuevos casos; la tercera, la que propiamente llamamos solución." Cascales continúa distinguiendo entre lo que se hacía y lo que se hace, y se impacienta cuando vuelven a nombrarle la tragicomedia:

"PIERIO.— ...mas pregunto: ¿no será doble también, si la acción en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desgracias y acabase en felicidad, y a esta tal la llamaríamos tragicomedia?

CASTALIO.— Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Anfitrión* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos; ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible en la ley del arte haberla. Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en estos teatros son desamano, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte."⁹⁴

Pese a creer en la bondad de sus convicciones, Cascales no puede dar la espalda a lo que sucede en los escenarios y debe establecer siempre una relación entre su teoría y la práctica contemporánea, reconociendo que no siempre corren parejas. Puesto que no puede evitar que la dramaturgia de su época sea como es, pues sabe que atiende a los gustos del público y no a los preceptos, sí puede al menos condenarla por desviarse de lo que, en su

⁹⁴ Pp. 372-373. Citado en *ibidem*, pp. 199-200.

opinión, debería considerar toda obra artística. Como es el caso de las unidades: si Aristóteles estableció un giro de sol, lo cual siguieron los trágicos y cómicos antiguos, un día debe durar también la tragedia y la comedia españolas que, sin embargo, alargan la acción durante años o siglos si lo creen conveniente. Como mucho, concede Cascales, puesto que "el trágico y el cómico hacen verdadera imitación, pues no meten narraciones, como el heroico, que habla de su persona propia, sino que introducen personajes que van representando las cosas activamente como ellas se suelen hacer", la acción puede extenderse a "diez días".

"A quien no le pareciere bien esta razón, téngase a las crines de la ley, que más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo."⁹⁵

Con juicios como éste no es extraño que los dramaturgos hicieran caso omiso de recomendaciones teóricas y prefirieran vivir el presente en lugar de alimentarse del pasado, construyendo sus obras de acuerdo con la demanda popular y no con las exigencias de los que, en teoría, pretendían saber más arte que aquellos que en realidad debían elaborarlo y enfrentarse a un público que nada perdía juzgándolos desfavorablemente, de ahí el cuidado que era necesario poner para contentarlo, aunque ello supusiera ir contra las autoridades que, por otra parte, escribieron sobre el teatro pero nunca escribieron teatro.

Las partes cuantitativas de la tragedia —continúa Cascales— son, como decían Aristóteles y Pinciano: "prólogo, episodio, éxodo, coro", pero Pierio hace notar un punto importante que hasta entonces no había sido tratado:

"PIERIO.— Agora se me ha venido al pensamiento, no sé si es muy a propósito, cómo en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes y somos más inclinados a cosas alegres?

⁹⁵ Pp. 346-350. Citado en *ibidem*, p. 201.

CASTALIO.— (...) En el escribir la tragedia, aun los que saben bien el arte andan con mucho tiento, y así, por no caer en las manos de los detractores, rehusan este género de poesía, que el tratar cosas tristes no puede ser causa de eso, pues dejamos arriba probado que la tragedia deleita por medio de la imitación."⁹⁶

Probablemente se refiera Cascales a la poca fortuna de las tragedias renacentistas, que no hallaron el éxito de público esperado. Alude además indirectamente a la mayor dificultad que entraña componer una tragedia, reconociendo implícitamente el prestigio y antigüedad del género respecto a la comedia.

"Con Cascales se inicia el profundo divorcio espiritual que separa la autoridad dogmática del legislador poético, enfrascado en sus teorías preceptivas, y la potente originalidad del escritor español del Barroco, que desborda los límites impuestos a la creación literaria. Ello es debido a que la sujeción estricta a las reglas de la *Poética* aristotélica, interpretada de acuerdo con los comentaristas y exégetas del segundo Renacimiento, con su minuciosa codificación de las leyes de la tragedia, la comedia y el poema épico carece de la menor utilidad práctica para el autor de novelas picarescas, comedias de capa y espada o autos sacramentales. Las normas peculiares de cada uno de estos géneros son obra de una pura deducción empírica, de la imitación de los modelos existentes y de la personal interpretación que cada escritor otorga a los preceptos clásicos. De ahí que las dogmáticas teorías de los preceptistas aristotélicos sean, en la mayor parte de los casos, una pura entelequia intelectual practicada en muy pocos casos por los poetas líricos, que vienen casi exclusivamente de la tradición poética ya existente y de las doctrinas de la imitación, y respetada desde el punto de vista teórico como la formulación de unos principios ideales de validez universal."⁹⁷

⁹⁶ Pp. 340-342. Citado en *ibidem*, pp. 201-202.

⁹⁷ Antonio Vilanova, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, *Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1968, p. 633.

La batalla entre arte y teatro vuelve a plantearse en *El curioso impertinente* (1618) de Guillén de Castro, que defiende el teatro nacional utilizando argumentos similares a los de Ricardo de Turia. Destaca el éxito de Lope y del teatro español en Italia:

"CAMARERO. Que parezcan en España
bien las comedias de allá
no es mucho; pero que acá
asombren, es cosa extraña.
(...)

DUQUE. ¿Dirás que son imperfectas
porque al arte contradicen?
(...)
Ven acá; si examinadas
las comedias, con razón
en las repúblicas son
admitidas y estimadas,
y es su fin el procurar
que las oiga un pueblo entero,
dando al sabio y al grosero
que reír y que gustar,
¿parécete discreción
el buscar y el prevenir
más arte que conseguir
el fin para que ellas son?"⁹⁸

Es interesante comentar este texto aunque no hable explícitamente de tragedia porque alude al triunfo del nuestro teatro en el país que, en el siglo anterior, había defendido con más ahinco los preceptos clásicos e incluso, inspirándose en ellos y superándolos, había creado otros nuevos. Esa fértil teoría, sin embargo, no había sido capaz de generar un modelo teatral que pudiera traspasarla y sobrevivirle ni siquiera con la Comedia del Arte, cuyas improvisaciones dejaron de serlo a fuerza de repetirse. España, en cambio, sí supo conformar una fórmula teatral ligada pero no sometida a directrices teóricas.

⁹⁸ Acto I, escena I, Edic. Real Academia Española, t. II, Madrid, 1926, p. 492.

Los discípulos de Lope se unieron para defender a su maestro contra los ataques de Pedro de Torres Rámila en su *Spongia*. Recogieron y destruyeron todos los ejemplares, y después redactaron la *Expostulatio Spongiae* (1618), publicada en Francia o clandestinamente en España con pie de imprenta francés. Se trata de una serie de improperios contra el autor de la *Spongia*, pero al final aparece una disertación del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de hebreo en Alcalá. En ella ensalza a Lope como el mejor de los poetas por escribir de acuerdo con las leyes... de la naturaleza, la única a quien debe imitarse; como ésta cambia, y con ella los tiempos, es lógico también que cambien sus representaciones, esto es, las obras de arte:

"Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron. (...) Pero a ti, gran Lope, ¿qué te importa la comedia antigua, puesto que tú sólo has dado a nuestros siglos mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes? Muchas cosas has hecho fuera de las leyes de los antiguos poetas, pero no contra esas leyes. Tiene su precio la antigüedad porque fue primero, y la lejanía engendra veneración. Pero conserven ellos su gloria; a ti te la dan inmortal los siglos presentes, y te la darán los futuros. (...) Ya que la naturaleza aborrece lo antiguo y se va detrás de lo nuevo, sigamos a la naturaleza para no quedarnos atrás. (...) Lo que él [Lope] ejecuta lo piden hoy la naturaleza, las costumbres, los ingenios; luego él escribe conforme al arte, porque sigue a la naturaleza. Por el contrario, si la comedia española se ajustase a las reglas y leyes de los antiguos, procedería contra la naturaleza y contra los fundamentos de la poesía."⁹⁹

Si Ricardo de Turia en su *Apologético sobre las comedias españolas* defendía abiertamente la "comedia española o tragicomedia", Alfonso Sánchez continúa dos años después la línea trazada por aquel, pese a que entre ambos medie las *Tablas poéticas* de Cascales. Operando un cambio de

⁹⁹ Traducido por Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, II, Santander, 1947, pp. 305-307.

perspectiva, es posible contemplar el teatro español como seguidor del arte, pero de un arte particular, aquel que se atiene a las leyes de imitación de la naturaleza, único precepto a considerar, como insinuaba Lope en el *Arte nuevo*. No es cierto que cualquier tiempo pasado fuera mejor, y si la comedia española intentase seguir las formas antiguas sería un rotundo fracaso, pues el arte debe cambiar al ritmo de los tiempos. En consecuencia, tanto la comedia, como la tragicomedia, como la tragedia del siglo XVII, debían trazarse de acuerdo con los gustos de su época, con sus criterios y convicciones; no podía escribirse ya una tragedia griega, ni siquiera renacentista. Para subsistir, la tragedia, como cualquier género, debía cubrir las expectativas de quien la recibía, agradar pero también comunicarse con su público, transmitirle un mensaje que comprendiera y asimilara si quería impresionarlo. Y ello no lo conseguiría sacando a escena a Antígona, Ifigenia u Orestes; ni a Flaminia, Atila o Casandra, pero sí a Mencía, Serafina, Gutierre o Absalón, personajes que oscilan en la ambigüedad existente entre el deseo y su realización, entre la culpa y su conciencia. Tenemos aquí un texto teórico que justifica la práctica dramática tantas veces condenada. Sánchez alaba a Lope porque ha sabido encontrar la fórmula para hacer un teatro de calidad y de éxito, y poco importa que para ello se haya alejado de los antiguos si, al fin y al cabo, aquellos fueron otros tiempos y ya pasaron...

De la misma opinión es un dramaturgo, Tirso de Molina, que en el Cigarral Primero de sus *Cigarrales de Toledo* (1621), defiende el teatro lopesco y apoya su idea de la verosimilitud escénica:

"Y a mi parecer, conformándose con el de los que sin pasión sienten, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando

a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?
 (...) Y si me argüís que a los primeros inventores debemos,
 los que profesamos sus facultades, guardar sus preceptos
 (...) os respondo: que aunque a los tales se les debe la
 veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas
 las cosas en sus principios, con todo eso, es cierto que,
 añadiendo perfecciones a su invención (...) es fuerza que
 quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes,
 mejorándolos con la experiencia."¹⁰⁰

Y aboga en favor de la tragicomedia justificándola a imagen y
 semejanza de la naturaleza, cuna del principio de la mezcla:

"¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas
 cosas, varíe las leyes de sus antepasados y injiera
 industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una
 mezcla apacible destos dos encontrados poemas, y que,
 participando de entrambos, introduzca ya personas graves
 como la una y ya jocosas y ridículas como la otra?"¹⁰¹

¹⁰⁰ Edic. de Víctor Said Armesto, Biblioteca Renacimiento, Madrid,
 s. f., 1913, pp. 117-128.

Argumentos análogos emplearía Alessandro Manzoni en la carta
 al académico francés que había hecho la crítica de su obra *Il Conte
 di Carmagnola* (1817):

"La verosimilitud y el interés en los caracteres dramáticos,
 como en todas las partes de la poesía, se derivan de la *verdad*.
 Pues bien: esta verdad es cabalmente la base del sistema
histórico, es decir, del que rechaza las unidades. Para probar
 que la persistencia de un personaje en un mismo designio
 contradice a la verosimilitud cuando se extiende más allá del
 término prescrito por las reglas, sería necesario probar que a
 ningún hombre le sucede aspirar a un fin lejano de más de
 veinticuatro horas en el tiempo, y de más de algunos
 centenares de pasos en el espacio; y para tener el derecho de
 sostener las unidades, sería preciso haber demostrado que el
 espíritu humano está constituido de tal modo que se disgusta y
 se fatiga de verse obligado a seguir los propósitos de un
 hombre más allá de un solo lugar y un solo día."

Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 789.

¹⁰¹ *Ibidem*.

Para terminar alabando a Lope como reformador del teatro y maestro indiscutible:

"Y habiendo él [*i.e.* *Lope de Vega*] puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, (...) es justo que a él, como reformador de la comedia nueva, y a ella, como más hermosa y entretenida, los estimemos, lisonjeando al tiempo para que no borre su memoria."¹⁰²

En *El vergonzoso en palacio* (1621) vuelve Tirso a definir la comedia nueva como un compendio de todo lo representable donde, por su misma variedad, se contentan todos los gustos:

"Para el alegre, ¿no hay risa?
 Para el triste, ¿no hay tristeza?
 Para el agudo agudeza
 Allí el necio, ¿no se avisa?
 El ignorante, ¿no sabe?
 ¿No hay guerra para el valiente,
 consejos para el prudente,
 y autoridad para el grave?
 (...)
 De la vida es un traslado,
 sustento de los discretos
 dama del entendimiento,
 de los sentidos banquete,
 de los gustos ramillete,
 esfera del pensamiento,
 olvido de los agravios,
 manjar de diversos precios,
 que mata de hambre a los necios
 y satisface a los sabios.
 Mira lo que quieres ser
 de aquestos dos bandos."¹⁰³

Continúa la defensa del teatro contemporáneo Francisco de Barreda en su *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Edic. de Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 331.

(Madrid, 1622).¹⁰⁴ "Es el arte una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia y reducidos a método y a majestad de leyes", por ello Aristóteles no tiene arte, pues "en su tiempo confiesa él mismo que no habían llegado a colmo esos poemas", luego no había ejemplos que observar que hubieran conseguido la perfección necesaria como para considerarlos inmutables por la posteridad; ni siquiera la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, criticadas por Platón por atentar en algunos puntos contra el decoro. Barreda defiende el teatro contra las autoridades civiles y eclesiásticas y polemiza contra Cascales.¹⁰⁵ La comedia española es "un orbe perfecto de la Poesía".

¹⁰⁴ "No se escribió mejor poética dramática en el siglo XVII", dice Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 794. Cita también otro libro, *Epítome de los hechos y dichos del Emperador Trajano* (Valladolid, 1654), obra póstuma de don Luis de Morales Polo, cuya apología de las comedias españolas (pp. 82-99) es un extracto, por lo general al pie de la letra, de la de Francisco de Barreda, excepto al tratar de las comedias de santos, que Barreda censura y Morales aprueba.

Polo define la comedia como "un convite que el entendimiento hace al oído y a la vista":

"Hay en ella la diversidad y hermosura de platos siguientes: el primero, la magestad, el esplendor y grandeza del poema épico, las flores, las dulzuras sonoras y bien limadas de lo lírico: tienen las fábulas sus episodios y tal vez su verdad de historia, como el épico: tienen las veras, la severidad, las burlas y saynetes de lo cómico, lo picante y libertado de lo satírico: esto con grande rebozo, y no con aquella libertad y deslumbramiento antiguo; de manera que en nuestros tiempos ha sido más que en otros perfecta la comedia, porque consta y se compone de toda la poesía."

Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 794.

Excepto de la trágica, a la que no menciona, lo cual nos hace pensar que no estaba muy de acuerdo con la mezcla de lo cómico y lo trágico.

¹⁰⁵ Este, sin embargo, escribirá con la misma intención su *Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio, en defensa de las comedias y representación dellas*, incluida en sus *Cartas filológicas* (Murcia, 1639), donde dice:

"si hoy no hubiera comedias, ni teatros de ellas en nuestra España, se debieran hacer de nuevo, por los muchos provechos y frutos que de ellas resultan".

Aristóteles respondía a las necesidades de su época, y ni siquiera entonces la práctica seguía totalmente sus preceptos.¹⁰⁶ Pero ya desde principios del siglo XVI se venía diciendo que los tiempos modernos exigían algo más que la mera copia servil de la Antigüedad. La ley fundamental de toda poesía es una imitación adecuada, que sólo puede producir, en la época moderna, una comedia como la que se practica. De Aristóteles se toma sólo lo importante para la estructura del nuevo drama, como hiciera Lope en el *Arte nuevo*. La obediencia excesiva revela falta de genio creador, la maestría se demuestra por la capacidad de adaptarse a la época. A tales argumentos en favor del nuevo teatro se añadía que, según dijeron Vives y Pinciano, el carácter lascivo de la comedia antigua le restaba valor como modelo, y la mitología pagana no era materia adecuada para la era cristiana. Así pues, del mismo modo que Aristóteles se apartó de Platón, los españoles pueden apartarse de Aristóteles:

"examinemos los preceptos que él [Aristóteles] funda en razón y nosotros no obedecemos. Y echaráse de ver cuánto puede más la experiencia que su agudeza. Advirtiéndolo primero que las comedias que hoy gozamos dichosamente, son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos. Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y grandeza del poema épico. Tienen sus fábulas, sus episodios, y tal vez su verdad de historia, como el épico. Hay también las flores y dulzuras sonoras del lírico, las veras y severidad del trágico, las burlas y risas del cómico, los sainetes y sales del mímico, la gravedad y libertad de la sátira. De manera que en nuestros tiempos no puede ser perfecta la comedia que no coronare toda la poesía. Y aquel será excelentísimo poeta, sin más examen, que acertare las comedias desta forma."¹⁰⁷

¹⁰⁶ Además, Aristóteles escribe *a posteriori*, es decir, basándose en la práctica de su tiempo.

¹⁰⁷ *El mejor príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica deducida y traducida del panegírico de Plinio, ilustrado*

Si Cascales sostenía que era mejor errar con Aristóteles que acertar con él, Barreda piensa lo contrario:

"Hay hombres tan supersticiosos de la antigüedad que, sin más abono de que hace muchos años que uno dijo una cosa, la siguen tenazmente y sobre eso harán traición a su patria. Siendo así que debemos dar más crédito a los modernos, porque éstos vieron los antiguos y la aprobación o enmienda de los tiempos, a cuya hacha encendida debemos la luz de todas las cosas."¹⁰⁸

A continuación, Barreda examina los preceptos atribuidos a Aristóteles y Horacio, y observa que la comedia española antepone la razón a las normas, siguiéndolos cuando la tienen, variando cuando no la poseen:

— La poesía es como la pintura y ambas deben imitar fielmente. Si en la vida hay "acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca, en un mismo punto, en una misma persona", el poema "que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la Poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención. Luego son perfectísimas."

— "El norte de la poesía es la imitación. Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre; no hay más arte. (...) ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? ¿Esta comedia no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que ha de referir su imagen. Esto merecía agradecimiento en nosotros que a pura fuerza de razón nos hemos atrevido a los preceptos antiguos y quitado la piedra en que ellos tropezaron."¹⁰⁹

— La acción debe ser una. Pero por una acción "se debe entender un caso solo, y esto obedecen los que aciertan en España. Este caso puede tener muchas personas casi de igual cuidado en el poema, como son dos

con imágenes y discursos, Madrid, 1622, fols. 125 r.º - 141 v.º. Citado en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 217-218.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 218.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 218.

competidores de un reino, dos amantes de una dama. Pues si sucede que en un caso haya muchas personas que con igualdad intervienen, ¿por qué la comedia que retrata a ese caso, no le retratará con esas personas igualmente? La impropiedad fuera no retratarle así."¹¹⁰

— Comedia y tragedia deben abarcar un día o el tiempo que dura la representación. Ello es absurdo, pues la imaginación puede suplir las lagunas temporales necesarias para dar verosimilitud a la acción, como se hace en la pintura y las artes figurativas.

"Esto hace la poesía porque es pintura. Suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos. Ya sé que es consejo de Horacio, que es mejor que salga al teatro la misma acción, que no que nos la digan por relación. Mas también es precepto suyo que lo que no fuera decente no salga si no es en relación. Esto han acertado los nuestros; todo aquello que puesto en el teatro fuera flojo, o poco decente, cífranlo en relaciones. Esto es seguir el alma de la ley, no las palabras. Esto es entender el arte, hacer todo aquello que conviene al arte. Díganlo o no lo digan los antiguos, ¿los sucesos no han menester tiempo? Pues imitémoslos como sucedieron, sea breve o largo. Y porque se vea que no obedecer a Aristóteles no es olvido de sus preceptos, mírense obediencias suyas en las peripecias, en las agniciones y perturbaciones y en todos los afectos que él enseña. Estos aprueban y siguen los nuestros, porque les parece que importa a la imitación; aquellos no, porque les parece que no importan."¹¹¹

Se va conformando una nueva teoría de la tragedia basada en la palabra, en el montaje;¹¹² lo que no puede mostrarse en escena debe suplirse con una

¹¹⁰ Ibidem, p. 219.

¹¹¹ Ibidem, pp. 219-220.

¹¹² "Tragedia basada en el *montaje*", expresión que repetimos con frecuencia a lo largo de estas páginas, procede de Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 34:

"La tragedia, en fin, parece situarse en este caso [*Los cabellos de Absalón*] en el punto inconcluso de una carencia de recapitulaciones o síntesis. (...)

relación. No importa tanto el efectismo, baya importante en la tragedia renacentista, como la verosimilitud y el decoro. En cuanto a la tragicomedia, es perfectamente admisible teniendo en cuenta que la poesía es una imitación de la naturaleza, y en ella, como decía Lope, se mezclan lo trágico y lo cómico.

Si los preceptos antiguos no nos satisfacen, probemos con las obras clásicas, a ver si de ellas podemos sacar un patrón para elaborar nuestras comedias y tragedias:

"Lleguemos a los sabios de Grecia, cuyos nombres aún hoy nos acobardan y piden respeto y obediencia. Determinémonos a hacer una tragedia como manda Aristóteles. Y para no peligrar aconsejémonos con los trágicos. Preguntemos a Esquilo el decoro que se debe a las personas, que es el principal cuidado de sus tragedias. Ese, consultando las suyas, nos aconsejará que no reparemos en eso, sino que mezclemos risa y llanto, personas humildes y majestuosas. Preguntémosle el boato y grandeza que ha menester; él fue quien la entronizó, y con todo eso se contentará con menos alteza que la que le damos. Preguntémosle la forma que han de tener los coros. Si vemos su *Agamenón*, nos dirá que no los alarguemos demasiado. Sepamos de Sófocles qué asunto hemos de tomar en ellos, porque nos han dicho que han de cantar o en alabanza de la obra magnífica, que poco antes se representó en el teatro, o han de contemplar los sucesos o trances de fortuna que se representan, o han de animar los desmayos de los temores en fe la mudanza del tiempo. No se acuerda desto aquel trágico. Preguntémosle a Téspis a quién debe la tragedia su espíritu: ¿qué traza la hemos de dar, qué colores para que parezca bien? Son las suyas sin traza, sin colores. Sepamos si es cierto que la tragedia se ha de fundar en alguna historia verdadera. Las tragedias de Esquilo nos harán creer que no, la de *Prometeo* particularmente, donde sabiendo el trágico que le había librado Hércules del monte Cáucaso, le introduce muerto a

La tragedia así propiciada depende, pues, no tanto de los hechos de la misma como de su disposición, no de un espectacular efectismo sino de lo que en algún momento he denominado, con cierta libertad terminológica, el *efecto de montaje*."

la ira de un rayo en el mismo monte. Sepamos también cuál ha de ser el principal asunto de la tragedia, si triste, si alegre. No se puede conjeturar de las suyas, tan igual en ellas la tristeza y la alegría. Acaso nos lo dirá Eurípides, con quien dice Aristóteles que murió el esplendor del poema trágico; veámoslo en su *Electra*, en su *Elena*, iguales andan en ellas los juegos y los cuidados, las burlas y las veras. Erraremos, pues, las tragedias si obedecemos sus mayores príncipes. (...) De manera que de los griegos de la primera edad, ni de los latinos no podemos socorrer nuestras dudas. Veamos la tragedia nueva, limada ya y vestida con toda perfección. Su ostentación más alta es en las de Séneca; allí con levantado coturno llega al cielo, tiene alteza de conceptos, pureza y majestad de estilo y lengua, grande fondo de sentencias. (...) Salga a nuestro teatro lo dilatado de sus soliloquios, examinen nuestra paciencia. Salga la poca variedad de pasos y la demasiada dilación en cada uno, el poco cuerpo de la historia que representa, el poco adorno, pompa y gallardía que pide aquel poema y escasea Séneca. No será la melancolía del poema de escuchar cosas tristes, sino de que se representen tan tristemente."¹¹³

Así pues, no pueden ser modelos indiscutibles de nuestras tragedias ni los griegos, que mezclaron los géneros pese a la separación prescrita por Aristóteles y alteraron sus preceptos, ni los latinos, cuyas obras aburrirían al auditorio, y esto es precisamente lo que siempre debe evitarse, que la tragedia produzca tedio en lugar del placer que le es propio. Las tragedias clásicas no tienen ya vigencia, y criticando a Séneca, Barreda critica implícitamente las tragedias renacentistas españolas, que lo tomaron como guía y no tuvieron demasiado éxito.

"Más lograda está hoy la tragedia, o sea tragicomedia o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre. Más levantado trono la realza, más pompa la acompaña, más decoro la corona, más variedad la enriquece. Dignas son de veneración las de Séneca, mas no se acuerdan que la poesía

¹¹³ Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 220-221.

no basta que enseñe si no deleita. Olvidóse su severidad de lo segundo."¹¹⁴

En conclusión, la tragedia española del XVII —cuya existencia nunca pone en duda Barreda— es mejor que la tragedia antigua, pues ha conseguido deleitar y enseñar a la vez, máximo precepto horaciano, con lo cual no ha abandonado las normas por completo, al contrario, las ha revitalizado; a diferencia, por ejemplo, de las de Séneca, que durante mucho tiempo fue el paradigma dramático de los españoles, que ahora incluso lo han superado. En la tragedia española, desde luego, existe la mezcla, de ahí que Barreda no la distinga de la tragicomedia, "que eso es disputar sobre el nombre". Pero entonces, por la misma razón, habría que llamar tragicomedia a la comedia, que también admite la mixtura. En cualquier caso, parece haber desaparecido esa inquietud por la nomenclatura que tanto había preocupado anteriormente, llegándose a crear nombres nuevos como "tragedia doble" o "comedia doble". Para Barreda lo importante no es encasillar los géneros por su onomástica sino mostrar que el teatro español —y los principios que lo caracterizan— es particular y superior al teatro antiguo, considerado por generaciones como la cumbre de la literatura. El teatro español con su mezcla y su personal entendimiento y aplicación de los preceptos clásicos, a los que no desobedece sino interpreta, ha creado un modelo distinto a las tradiciones anteriores pero consecuente, como aquellas, con su propia época. Y eso, en definitiva, es lo que cuenta para lograr el éxito y el reconocimiento.

Tampoco la comedia nueva —llamada así por superar a la antigua— de Plauto y Terencio merece más gloria que la nuestra, a la que intenta oscurecer —como en sus tiempos les pasó a Menandro o a Homero— la envidia. Plauto acertó en su *Anfitrión* al mezclar lo trágico con lo cómico y dioses con quienes no lo eran, pero, por lo demás, la comedia nueva "es larga en los soliloquios, poco rica de variedad, poco hermosa de flores, muy humilde en las personas, muy tibia en las sales". Y las de Terencio son "demasiado

¹¹⁴ Ibidem, pp. 221-222.

humildes, no poco lascivas y libres sin freno ¿No son éstos los más excelentes trágicos y cómicos? (...) ¿De su imitación no se fabrica el arte? ¿Qué arte haremos, pues, de descuidos y delirios?".

Probermos con otra escuela:

"Hagamos lo que Italia, que, teniendo ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera. No se atreven a salir de aquellos claustros; son inviolables aquellos muros. No es acertado en su opinión lo que no es imitado, y no echan de ver que si los mismos a quien tan atados imitan hubieran sido cobardes y hubieran guardado las huellas de los primeros, quedarán cortos como ellos. Crece el arte con el tiempo; él le alienta, él le cría. (...) Deposita sus tesoros en el atrevimiento. (...) Grande ingenio prometen de sus autores el *Pastor Fido* y el *Aminta*. Grande y digno de admiración; pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad. No se atrevieron a caminar sin guía, a dar paso sin luces. No es religión, superstición es del arte; la escrupulosa imitación no es gallardía, cobardía es. No aciertan, pues, en condenar lo que merece abonos. No aciertan en descubrir su propio miedo, despreciando el ajeno valor. A esta así puntual imitación llama Horacio servil; riéndose de ella. Quintiliano dice que no hay cosa que más estrague la elegancia que su avaro freno. Erasmo la reprueba. Todas la acusan de corta de ánimo."¹¹⁵

Los italianos, como hacía presentir el texto de *El curioso impertinente*, han observado escrupulosamente los preceptos antiguos, los han transformado en reglas imprescindibles, pero no han sabido, o no han podido al abrumarse ellos mismos con tantas ataduras, desarrollar una actividad escénica tan abundante como la teórica. Preocupados por imitar fielmente a los clásicos han asfixiado cualquier brote teatral que pudiera haberles hecho fente y sanear un teatro que ni en la improvisación hallaba ya variedad ni mucho menos deleite.

¹¹⁵ Ibidem, pp. 223-224.

Es más, las obras grecolatinas no resistirían hoy el examen del público, "porque como ha crecido el ingenio de los hombres y con los ojos del tiempo ha descubierto mayores agrados, no se contentará con aquellos." Tampoco sus ejemplos son demasiado edificantes siempre, por ello es mejor "que aconseje como amigo, sin que amenace como juez". Y aun cuando algunas obras antiguas son, desde luego, acertadas, no podrían ser modelos incuestionables porque no hay ley que sobreviva al paso del tiempo:

"Aún no nos obligará a su observancia, porque es ley de la ley que se mude y borre con el tiempo. (...) No, pues, no basta para su duración el nombre de leyes o preceptos, pues no hay ninguno a quien haya dado privilegios de eternidad el tiempo; derogarlas hemos cuando él nos descubriere razones diferentes. Ya lo ha hecho, disculpados estamos..."¹¹⁶

Lope, y antes que él los trágicos renacentistas, tenía razón al afirmar, para justificar la licitud de la alteración de los cánones antiguos en sus obras, que el tiempo todo lo cambiaba y, en consecuencia, el teatro no podía ser una excepción.

Critica Barreda la imitación de los antiguos mal entendida:

"Los modernos que imitan las fábulas y voces de los antiguos, yerran dos veces: la primera, porque se obscurecen, y en esto no los imitan, pues ellos se daban a entender con facilidad a todas gentes de aquel modo... La segunda, porque no creen, antes saben de cierto que aquellos dioses son falsos... Para hacer la metonimia, pondré en lugar de la voz fuego la de Vulcano: esto no puede ser, porque yo no tengo a Vulcano por autor del fuego, y si los antiguos hablaron de esa forma, fué porque creían que aquél era causa de este efecto... Dirán los poetas que esto se salva porque es imitación de los antiguos. No es imitación: *imitación es hacer yo con cuanta semejanza puedo lo que otro hace*. Aquí no hago lo que los antiguos; según eso, no los omito (porque ellos creían, y yo no)... Si yo, tratando de enseñar agricultura, invocara a Pan,

¹¹⁶ Ibidem, p. 225.

Sylvano y otros..., no imitara a Virgilio en esto, porque si él los invoca, si los pide favor, es porque piensa que se le pueden dar: yo sé que no pueden dármele: luego no les pido favor... Esta es imitación propiamente: que si los antiguos pedían socorro, le pidamos también; si a quien entendía que le repartía, a quien sabemos que le reparte..."¹¹⁷

Ante todo, debe buscarse la claridad e imitar convenientemente:

"Esta es la causa porque en nuestra edad no todos entienden la poesía: debiendo ser clara para imitar a los antiguos, a quienes piensan imitan, hácenla obscura... Quieren hablar como gentiles entre christianos, como latinos entre españoles, ¿cómo los han de entender? Mientras la poesía no fuere clara como el sol no es poesía... (...)

Bien sé que pelagra mi crédito, porque escribo cosa que nadie hasta hoy ha pensado... (...)

¿Cuál será, pues, el arte de las comedias?... Un precepto sólo basta, que los ciñe todos: *saber que todo poema es imitación. Aquel, pues, será perfecto sin más leyes que imitare la acción con puntual propiedad: esto ha hecho España excelentemente: luego guarda el arte.*"¹¹⁸

Por ello no acepta abusar de la tramoya para deslumbrar sin enseñar, ni sacar a escena personajes alegóricos:

"Sacan, pues, al teatro la diosa Venus, Juno y Palas, por tener ocasión de engalanarle con muchas flores. Dice allí Venus el imperio que tiene sobre nuestros corazones, Juno el que tiene sobre los mismos imperios, y Palas sobre las batallas, que es el fin de esta representación. ¿A qué efecto salen con este razonamiento en un teatro cuerdo?"¹¹⁹

¹¹⁷ Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 797. El subrayado es nuestro.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 798.

¹¹⁹ Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 225.

Tomando como modelo la *Poética* aristotélica, surge en 1623 la obra de Juan Pablo Mártir Rizo *Poética de Aristóteles traducida del latín*. Tal y como requería el maestro, Rizo separa tragedia de comedia y, al igual que Cascales, Cervantes, Cristóbal de Mesa, Juan de la Cueva, Soto de Rojas y Fernando de Vera, divide la poesía en tragedia, comedia, épica y lírica, géneros útiles a la República, como dijo el estagirita.

"Es pues la Tragedia imitación por representación de una acción maravillosa cumplida y suficientemente grande, de personas ilustres, medianas entre buenas y malas en los hechos humanos por alguna orribilidad que comenzando por el alegría fenezca en la infelicidad en el espacio de un día, compuesta con palabras realzadas y graves i con versos sueltos Endecasílabos o lo mas comun de siete o de cinco sílabas o con entrambos a dos interpuestos, y en los coros con canciones para corregir los oíentes con deleite que naçe de la imitación i de la representación, del terror y de la misericordia y para haçerlos aborrecer la vida de los tiranos y mas poderosos".¹²⁰

Pese a titularla traducción de la obra aristotélica, es evidente que la *Poética* de Rizo no se limita a esa labor, sino que intenta adaptar los conceptos heredados de la Antigüedad a los tiempos actuales aglutinando ideas clásicas y clasicistas en su definición, fundiendo las ideas aristotélicas con las horacianas. Como habían dicho Minturno, Trissino, Scalígero, Castelvetro o Pinciano, la tragedia encierra una utilidad moral envuelta en ropajes estéticos, pues su finalidad es "corregir los oíentes con deleite que naçe de la imitación i de la representación, del terror y de la misericordia y para haçerlos aborrecer la vida de los tiranos y mas poderosos" y, como decía Pinciano, produce un placer específicamente trágico.

¹²⁰ *Poetica de Aristoteles / Traducida de Latin / Ilustrada y Commentada por / Juan Pablo Mártir Rizo / 17 Julio 1623*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 602, fol. 6 v. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 82.

Después de tratar de las partes cualitativas, "Fabula, Costumbre, Sentencia, Diction" —de las que elimina la música y el aparato, que figuraban en la clasificación de Pinciano— y cuantitativas, "Prologo, Epissodio, Exodo, Choro", de la tragedia, Rizo dedica una especie de epiflogo a tratar *De la constitución de una perfecta Tragedia*:

"Deve pues ser, no de una continuada fortuna infeliz desde el principio al fin, sino con transmutacion de fortuna de la prosperidad a la infelicidad y que sea imitacion de una action humana, horrible y miserable de las personas de mediocridad, entre buenas y malas que se hallen en alguna grande prosperidad, porque si fuesen en todo buenos, o en todo malos, o no tan grandes y poderosos no causarian aquella maravilla, ni horribilidad, ni aq(ue)lla misericordia que se solicita en semejante constitucion de fabula"¹²¹

Como sostenía Aristóteles, debe haber un cambio de fortuna, siempre hacia la infelicidad según Rizo, y los protagonistas no deben ser ni buenos ni malos en exceso, pues el horror y compasión surge en los oyentes al ver cometer errores a los poderosos —incontinencia, odio, temor, ignorancia...—, "por lo qual el primer grado de la mas perfecta Tragedia se atribuiria a la constitucion de la fabula, Simple, de una action sola, horrible y miserable y que de felicidad decienda en infelicidad como el Ajax de Sophocles, o el Edippo". El segundo grado es el de las tragedias de acción doble y doble desenlace, feliz para los buenos, desdichado para los malvados (*Electra* de Sófocles). Aunque en opinión de Rizo es mejor el primero, concede que muchos, "por adquirir la gracia de los que en semejantes contiendas habian de oír y juzgar sus obras poeticas conponian sus fabulas tragicas por la mayor parte de dos acciones y no simples", pues al público "agrada la variedad de ver terminar las fabulas, sino en todo a lo menos en alg(un)a prospera fortuna", con lo cual está admitiendo la necesidad de hacer concesiones al gusto de los espectadores.

¹²¹ Citado en *ibidem*, p. 171.

"Mas verdaderamente el deleite de ver acavar las Tragedias en prosperidad no es propio ni pertenece a la tragedia sino de la Comedia adonde todo enojo y enemistad al fin se reduce a paz en fiestas y en gustos sin venir jamas, a deramami(en)to de sangre o muertes pero en la Tragedia, toda leve disension y enojo se muda en miseria y calamidad, y todas aquellas desdichas que pueden seguirse despues de semejantes accidentes, de modo que el propio y natural efecto de la Tragedia consiste, en la representacion de las acciones horribles y miserables, y todo lo que a semejantes pasiones pueda provenir del representarlas actualmente en el Theatro"¹²²

Por ello, como decía Aristóteles, tiene más mérito conseguir el efecto trágico con la fábula misma que con la representación o valiéndose de medios escénicos, pues éste debe producirse igualmente cuando se lee y no se ve la tragedia.

No sólo instruye la tragedia. Siguiendo a Horacio, produce también placer, pero un placer que le es propio y que nace "de las cosas horribles y miserables" que suceden entre enemigos, amigos o personas que no son ni lo uno ni lo otro. Sin embargo, la conmiseración llega más fácilmente cuando la acción transcurre o está a punto de hacerlo "adonde ay amistad y parentesco"; "y por esto en las acciones de las personas illustres se deben elegir las que tienen en si esta manera de horribilidad ni se deben variar de lo que antes han sido recibidas de todos en la action principal (...), pero usando de lo que ya esta recebido es bien disponerlo de manera que se termine en un día natural y que tenga su transmutacion de la felicidad a la infelicidad con su devida peripetia y Agnicion segun los preceptos que habemos dado para disposicion de tal manera de Poesia".

La agnición juega un papel importante en el desarrollo de la peripecia: la acción cruel puede realizarse con pleno conocimiento (Medea en Eurípides), por ignorancia y reconocerlo después de hecho (Edipo), sabiéndolo y no llegar a hacerlo ("Emon en el Antigono de Sophocles"), o estar a punto de

¹²² Citado en ibidem, p. 172.

llevar a cabo una acción cruel por ignorancia y, reconociéndolo, evitarla (Yphigenia). La mejor es la de Yphigenia, seguida de la de Edipo, Medea y Emon. Es decir, en opinión de Aristóteles y de los neoaristotélicos una de las acciones menos trágicas es aquella que se realiza conscientemente, como la de Medea. Sin embargo, ésta es la principal en las tragedias de honra españolas del XVII, pues los maridos que se creen afrentados matan conociendo la causa, la víctima y los resultados (*El castigo sin venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra...*), independientemente del grado de certeza de lo que ellos creen evidencias y, por tanto, de la inocencia o no de su esposa. Pero entonces quizá lo trágico no resida en la acción misma sino en el contexto, en los motivos que la impulsan y en sus consecuencias, pues probablemente el criminal nunca experimentará la necesaria anagnórisis que le permita arrepentirse y salvarse, con lo cual la tragedia puede extenderse más allá de los confines contemplados por los griegos. O puede, efectivamente, cometer un delito y reconocerlo y arrepentirse después, pero ni siquiera entonces la salvación es posible (Amón y el Rey David en *Los cabellos de Absalón*), y eso, en nuestra opinión, no es menos trágico que los conflictos griegos. Además, pecando de exceso de fidelidad al maestro, Rizo se contradice al enunciar el cambio de fortuna hacia la infelicidad primero y después considerar como más trágico el evitar, por efecto del reconocimiento, el crimen que, por ignorancia, estaba a punto de cometerse. Pinciano (II, 329) había advertido tal peligro e interpretaba lo dicho por Aristóteles considerando que se refería a que *Ifigenia* no era la más perfecta desde el punto de vista de la "puridad trágica" sino desde el de la satisfacción del público, que prefiere los desenlaces felices. En realidad, tanto Pinciano como Mártir Rizo, Cascales o Francisco de Córdoba estiman que el final calamitoso no es característica esencial de la tragedia. Rizo combina lo dicho por Aristóteles con la herencia de los preceptistas italianos y, al igual que éstos, enuncia como normas las reflexiones aristotélicas, reduciendo las posibilidades que éste contemplaba. En conclusión:

"Debe pues ser la constitucion de una perfecta Tragedia, de una action sola, horrible y miserable de quien se halla en alguna exçelsa fortuna y que no es ni en todo bueno ni en todo malo, mas con mediocridad de lo uno y de lo otro, y antes de una action simple que duplicada con transmutacion de fortuna de la felicidad a la infelicidad entretexida con Peripetia y con Agnition y que haga resultar lo terrible y miserable antes de la constitucion de la fabula por relacion que de los actos de la representacion y del Apparato, y que esta action horrible y miserable, o toda se cometa por ygnorancia o estè para executarse no saviendolo, y despues de saverse no se cometa."¹²³

Compartían esta opinión Cascales y Pinciano, pero no Salas, que prefiere la tragedia implexa o compuesta.

"En general, se puede decir que se consideraba como *tragedia perfecta* la *tragedia compuesta*, *patética de acción simple*, o sea, una tragedia con peripecia, sin representación visible de escenas de muerte y sangre, las cuales se sitúan en el tiempo que precede a la acción dramática o se hacen suceder fuera de la escena y que tiene una sola mudanza de fortuna."¹²⁴

Que la acción deba ser simple o doble o su desenlace feliz o desdichado no son factores esenciales en la constitución del modelo trágico barroco. En cambio, sí es importante señalar el acercamiento progresivo al principio horaciano de *multaque tolles ex oculis quae mox narret facundia praesens*, común a todos los preceptistas, que divergen sin embargo en cuestiones formales. El XVII sustituye la tragedia senequista, patética, efectista, propia del Renacimiento, por una tragedia articulada en torno al lenguaje y a la acción, a la imitación de la vida —principio artístico fundamental—, y al montaje.

También dedica Rizo unas páginas a hablar "*De la Constitucion de una perfectissima Comedia*", la cual, como la tragedia, debe tener una sola acción

¹²³ Citado en *ibidem*, p. 173.

¹²⁴ M. Newels, *op. cit.*, p. 117.

y un cambio de fortuna sucedido entre personas que no sean ni demasiado buenas ni demasiado malas:

"Debe ser la constitucion de una Comedia perfecta no de una continuada fortuna, feliz desde el principio al fin, sino con transmutacion de la infelicidad, a la prosperidad, y que sea imitacion de una action sola, agradable y ridiculosa de personas particulares con mediocridad de buenas y malas"¹²⁵

Como buen aristotélico, no gusta de la mezcla de géneros, pero constata su existencia:

"Ay algunos que en sus fabulas comicas van afectando casos atrocissimos para haçer que despues resulten y tengan fin en alegria creiendo que con semejantes constituciones de fabulas daran mayor satisfacion a los oientes, mas engañanse notablemente porque procuran una suerte de deleyte que es propio de la Tragedia y no de la Comedia, porque en la Comedia se deven representar algunas desenssiones y pesadumbres ligeras como son las de Janolo y Mingino que trahe el Bocaccio que con brevedad se reduçen a amistad, en parentesco en burlas y en alegrías siendo la reconciliacion entre enemigos propia de las personas particulares y de la Comedia, pero las muertes entre las mismas es propio de las pers(on)as Illustres y de las Tragedias.

(...) No conviene que sea de dos acciones la una de las quales conduzca de la felicidad a la infelicidad, porque aunq(ue) la Comedia por tal variedad puede ser deleytosa para los ignorantes no por esso sera admitida de los doctos traspasando a lo que es propio de la Tragedia."¹²⁶

Para terminar, sintetiza lo dicho acerca de la comedia perfecta reuniendo los mismos elementos que consideró necesarios para la constitución de una tragedia perfecta:

"Por estas raçones deve una Comedia perfecta ser de una sola action, simple ridiculosa de personas particulares

¹²⁵ Citado en ibidem, p. 173.

¹²⁶ Citado en ibidem, p. 174.

con mediocridad de buenas y malas por algun hierro o defecto de n(uest)ra humana naturaleza de ignorancia, o Simplicidad por transmutacion de fortuna de la adversidad a la prosperidad con Peripetia y con Agnicion. Y que lo ridiculo que procede por desenbultura, resulte antes por la relacion de algun Mensajero de la constitucion de la fabula que actualmente del aparato y de la representacion."¹²⁷

Estudia también la obra de Rizo la épica, distinta de tragedia y comedia porque éstas "se hacen por vía de representación", su acción debe durar un día y su locución consta de palabras humildes en la tragedia y de versos menores en la comedia, a diferencia de la épica, "con palabras sonoras y graves". La épica termina en alegría y las personas heroicas son "en todo buenas y perfectas", mientras que las de la tragedia "son mezcladas entre buenas y malas". También el fin es diferente, pues la tragedia "no aspira a introducir virtud" sino a "corregir el terror y la misericordia para hacernos aborrecer la vida de los tiranos y poderosos" y la comedia pretende "corregirnos de los trabajos que inquietan nuestra quietud y tranquilidad" por el amor de los seres queridos e "inclinarnos a la vida privada" para conservar la república, mientras que la épica busca "introducir alguna virtud con deleite que nace de la imitación en los ánimos de los oyentes" para incitarlos a imitar las hazañas "de grandes personas y de buenos y legítimos príncipes y para que estén contentos con vivir debajo de su obediencia". Es decir, tragedia y comedia tienen fines correctivos y la épica docentes.

"Debe también la fábula heroica ser virtuosa y de buen ejemplo, así como la fábula trágica debe ser afectuosa, porque la una es acción de cosas horribles y miserables para mover el terror y la misericordia en los ánimos de los oyentes y la otra es acción de personas ilustres en todo buenas para introducir en los ánimos de los oyentes virtud y grandeza de ánimo."¹²⁸

¹²⁷ Citado en *ibidem*, p. 174.

¹²⁸ Edición de M. Newels, Köln y Opladen, 1965. Citado por A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo...*, p. 96.

Sin embargo, los tres géneros coinciden en que la fábula debe ser una y maravillosa y guiarse por la verosimilitud. Peripecia y agnición forman también parte de la épica, así como la multiplicidad de episodios, cualidad vedada a la tragedia. Por último, tal como hizo con comedia y tragedia, Rizo enuncia las características que, a su juicio, debe tener un "perfectísimo poema heroico, o epopeya":

"Debe, pues, ser, no de una continuada fortuna feliz desde el principio hasta el fin, pero con transmutación de la infelicidad a la felicidad, y que sea imitación de una acción sola, virtuosa, de algún poderoso príncipe legítimo, en todo bueno y perfecto, para que resulte algún buen ejemplo en los ánimos de los oyentes, para que semejante constitución de fábula engendre maravilla y deseo de imitarla."¹²⁹

No fue ésta la única traducción de la obra aristotélica. De 1626 data la realizada por Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua Castellana*, y de 1630 la de Vicente Mariner *El libro de Aristóteles, vertido a la verdad de la letra del texto griego por el Maestro Vicente Marinerio*. Ordóñez repasa las traducciones y adaptaciones italianas y españolas del texto griego y se queja de Pinciano "en el juicio sobre la Tragedia, y el Poema heroico, que siendo tan expreso el de Aristoteles, antes afectado en favor de la Tragedia, le quiere ingeniosamente obligar a que sintiese lo contrario."¹³⁰ En realidad, tanto Pinciano como González de Salas prefieren la obra que contenga la mejor doctrina.¹³¹ Sigue Ordóñez la clasificación tripartita de los géneros, a los que llama "predicamentos": épico, dramático y mélico. Al primero pertenecen "los Poemas que imitan solo con

¹²⁹ Citado en *ibidem*, p. 99.

¹³⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, R / 5472. Citado por M. Newels, p. 182.

¹³¹ Dice González de Salas:

"Unos pues tienen respecto a la Epopeia, otros le tienen también a la Tragedia, o, hablando con maior propiedad, a la mejor doctrina de la poesía en comun."

Citado en *ibidem*, p. 60.

el lenguaje en verso", al segundo "lo Teatral y Representativo", y al tercero "lo apto y dispuesto para cantarse y acomodarse a los instrumentos musicos".

Bernardo de Balbuena escribe un poema heroico, *El Bernardo* (Madrid, 1624), pero lo curioso es que en el prólogo al mismo, tras anotar las excelencias de la épica, señala que ha procurado construirlo como una tragedia porque ésta produce mayor deleite y conmueve más fácilmente:

"que si de la imitación poética la porción mayor de su fin es el deleite, en ningún modo le podrá dañar el enriquecerla de ese tesoro por todos los caminos posibles. Mas porque éste con perfección no se consigue menos que moviendo las pasiones del ánimo (y éstas con ninguna cosa se mueven tanto como con la compasión y el miedo en los sucesos ajenos, que mientras más lastimosos y tristes, más poderosos son a mover los presentes) hice lo posible porque este poema, en sus partes y en su todo, fuese una apurada tragedia, y que así lo principal de su deleite le naciese de la compasión de tantas muertes lastimosas, sucesos trágicos, destrozos de gentes, trucos de reinos y caídas de príncipes como por él van sembrados; con que no sólo se deleita el gusto, se mueve el ánimo y sus pasiones, mas aun con su encubierta moralidad y alegoría le deja instruido en las virtudes y saboreado en ellas"¹³²

En *El bien y el mal de las ciencias humanas* (París, 1626), Juan Lerín y García dedica el capítulo III a tratar *De la poesía profana y lo mal que della sienten varios autores*, donde defiende la poesía y la separa de la historia, pero previamente recuerda algunos juicios negativos acerca de la misma, entre los que destacamos uno referente a la tragedia que ya había aparecido en escritos del siglo XVI:¹³³

¹³² Edición de C. Rosell, *BAE*, 17, pp. 140-141.

¹³³ Concretamente, en el prólogo a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* (¿1542?) de Sancho Muñón, se dice:

"Es, pues, la ficción un buen engaño para traer con él a lo bueno no a hombres que tienen bajo entendimiento y grosero, porque estos tales no se dejan así engañar como cuenta Plutarco, (...). Gorgias, preguntado qué cosa era

"Definiendo Gorgias la tragedia, dijo (según refiere Plutarco) *esse deceptionem quandam*, que es un embauco de sentidos, un hechizo de entendimientos, un trampantojo y embeleco de quien la oye."¹³⁴

En 1627, Bartolomé Leonardo de Argensola escribe *A un caballero estudiante*, donde subraya el diferente gusto de los doctos y del público en materia de tragedias y se lamenta del abandono de la misma:

"Tragedia escribirás, cano y maduro;
que agora, aunque Sófocles te convide,
has de apelarte al término futuro.

Pues ya ni por Eurípides le pide
ni por Séneca alguno el real calzado
con que a la pompa trágica preside.

Si hoy la escribes, de sabios admirado
al sordo viento volarás, pospuesta
la aclamación del popular senado.

Para ellos, pues, el alto estilo apresta,
en cuyo judicioso honor sosiegues,
sin respetar la multitud molesta."¹³⁵

Señala también la superioridad respecto a las antiguas de la comedia española:

"Tras esto a musas cómicas te inclinas,
si bien las sequedades aborreces
de las fábulas griegas y latinas.

tragedia, respondió ser un engaño, el cual hace mejores a los que le usurpan que a los que huyen dél, y más sabios a los engañados que a los que no se dejan engañar dél."

Citado por A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento...*, p. 90

¹³⁴ Citado por A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, p. 170

¹³⁵ *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*, edic. de José Manuel Bleca, vol. II, Zaragoza, 1950, pp. 377-381, vv. 163-174.

Y no lo extraño."136

Tragedia y comedia persiguen lo mismo:

"Cierra la tuya al uso en tres o en cuatro;
que si ella, ya con risas, ya con lloros,
los afectos nos purga en el teatro;"137

Argensola aboga por la propiedad de lugar, tiempo y modo, y rechaza el soliloquio:

"Y esto de introducir una figura
que a solas hable con tardanza inmensa,
¿no es falta de invención y aun de cordura?

Dirán que así nos dice lo que piensa
y lo que determina allá en su mente:
a mi entender, ridícula defensa.

¿No es fácil de inventar un confidente,
a quien descubra el otro del abismo
del alma lo que duda o lo que siente?

Soliloquio es hablar consigo mismo;
pero, aunque no conversen dos, burlona
quiso Grecia llamarle dialogismo.

¿Quién no se burlará de una persona
que, sin oyentes, sobre algún suceso
en forma de diálogo razona?"138

No comprendió Argensola el valor del soliloquio, tan apreciado en la tragedia del siglo XVII. Hay conflictos que no pueden revelarse a nadie, ni siquiera a "un confidente" —figura habitual de la tragedia francesa—, pues ello supondría el escándalo y la deshonra inmediata sólo por haberlos confesado, tales como los dilemas entre amor / honor, pasado / presente que

136 Ibidem, vv. 184-187.

137 Ibidem, vv. 208-210.

138 Ibidem, vv. 235-249.

atormentan a las mujeres casadas que reciben la visita inesperada de su primer amor (D^a. Mencía, Serafina...), las terribles dudas acerca de la inocencia o no de su esposa de los maridos que se creen afrentados (D. Gutierre, D. Juan Roca...), las violaciones (D^a. Leonor). El soliloquio es, por otra parte, un modo de dar a entender el conflicto al público pero fingiendo que los demás personajes lo ignoran, lo cual coloca en una posición privilegiada al espectador en virtud de la información recibida. Puesto que la palabra suple al efectismo, el soliloquio se hace necesario en un modelo de tragedia donde la lucha interna del protagonista estriba en la angustia de no poder evitar el sentimiento y la imposibilidad de verbalizarlo, pues en cuanto lo oculto salga a la luz la tragedia se precipitará irremisiblemente hacia su consumación. La única opción que queda al personaje para desahogarse es "hablar consigo mismo" delante del público, que tolera y acepta este recurso como parte de la necesaria colaboración imaginativa que debe prestar a un teatro que no cuenta con medios escenográficos adecuados para manifestar toda su complejidad y riqueza.

A pesar de las tenaces defensas de la nueva comedia que hacían no sólo dramaturgos como Lope de Vega o Tirso de Molina sino también teóricos como Turia o Barreda, en 1627 Feliciano Enríquez de Guzmán en el Prólogo a su *Primera parte de los jardines y campos sabeos* se lamenta del desorden de la escena española, "porque hasta ahora / ni se ha impreso, ni ha visto los teatros" ninguna obra "que fuese / comedia propiamente, bien guardadas / sus leyes con rigor". Ninguna pieza española sigue las tres unidades. Pero ella sí las ha observado, como dice en "A los lectores":

"Entiendo haber imitado en esta tragicomedia con todo rigor y propiedad el estilo y traza de las comedias y tragedias antiguas, así en la división y artificio de sus actos y cenas, como en guardar siempre un mismo lugar público en el teatro, y en toda la fábula un continuado contexto de breve tiempo, en el cual naturalmente los que se hallasen presentes pudiesen sin larga intermisión haber asistido a todo el suceso. En todas las cuales cosas (o por no haberlas bien considerado o por la dificultad de bien disponellas o

por interese propio o por mayor aplauso del vulgo) todos los modernos han faltado."¹³⁹

Reconoce la división en tres jornadas como propia del "uso español" y justifica la adopción del término "tragicomedia" para denominar su obra, pero partiendo del punto de vista de Cascales, que se negaba a hablar de tragicomedia aunque admitía la existencia de "comedias dobles" y "tragedias dobles" pese a no ser conformes con su gusto. Si Feliciano Enríquez acepta tal nomenclatura es porque en su obra hay una acción doble y concibe por separado la una de la otra, no una mixtura armónica de elementos trágicos y cómicos en torno a un mismo sujeto:

"El nombre de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al *Anfitrión* de Plauto, en nuestra fábula o historia tiene toda propiedad, porque contiene dos partes y dobles los argumentos, trágicos y cómicos en su principal y fatal persona Clarisel y en las princesas Belidiana y Maya, como quiera que las comedias y tragedias mixtas, no ignoradas de los antiguos, se dijeron así porque en parte eran turbulentas y en parte quietas. Y los acutísimos y prudentísimos jureconsultos, que tuvieron tan buen voto en toda filosofía, admitieron acciones mixtas por participar de reales y personales, como la arte y naturaleza también han admitido los mixtos y compuestos."¹⁴⁰

Jacinto Polo de Medina en *Academias del Jardín* (Madrid, 1630) distingue entre el arte antiguo y el moderno, que no es arte porque no se funda en preceptos y porque ha asimilado el principio de la mezcla:

"La heroica materia nos ha de dar una acción cuyo fin sea dar suma excelencia al varón que el poeta canta. La materia trágica nos ha de dar una acción que della nos mueve a misericordia, y la materia cómica nos ha de dar una acción cuyo fin sea risa. Pues si el arte moderno hace una comedia

¹³⁹ Fol. 48 r.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 250.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 251.

de materia trágica, cosa que repugna a la verdadera imitación, ¿por qué la llaman comedia?"¹⁴¹

Polo no se explica que se persista en llamar "comedia" a un sujeto primordialmente trágico, y quizá este empeño ha contribuido a enturbiar el concepto de tragedia áurea y la posible clasificación bajo tal de algunas obras. Lo cierto es que los dramaturgos optan generalmente por llamar "comedia" a la mayoría de su producción, pero no creemos que se estén refiriendo al género cómico como especie en igualdad de condiciones pero distinta del trágico sino a la acepción genérica que, como observábamos, venía adoptando el término "comedia" desde principios del siglo XVII. A ello añadamos la mixtura de elementos trágicos y cómicos que se producía tanto en la tragedia como en la comedia como en la tragicomedia, de modo que la confusión entre tragedia y tragicomedia podría registrarse también entre tragicomedia y comedia, y si esto no ha merecido la misma atención por parte de los críticos es porque los nombres que solían alternar en el encabezamiento de las obras eran los de "comedia" o "tragicomedia", quizá porque titular "tragedia" a una obra en la que convivían sin pudor componentes tragicómicos era perder abiertamente el respeto a un género avalado por una dignidad, antigüedad y prestigio que la comedia, por ser, en los escritos teóricos, de creación más reciente y haberse conformado en ellos a partir de la definición de la tragedia, no poseía. Es decir, no se dudaba de la necesidad y la conveniencia de la mezcla en todo género, pero puesto que la reacción neoaristotélica tampoco podía ignorarse, era más prudente disimularla, siquiera nominalmente, en la tragedia, asentada sobre los cimientos de una tradición que siempre había impedido el acceso a la misma de determinados personajes y argumentos.

La razón del alejamiento del arte es, según Medina, el afán por contentar al público, que no sabe de leyes: "el vulgo ignorante, que no entiende lo bien hecho, tiene la culpa, y no los poetas que por darles gusto se

¹⁴¹ Edic. de J. M. de Cossío, Madrid, 1931, pp. 195-197.

hacen desentendidos de lo que saben". Y respecto a la cuestión del tiempo que debe abarcar lo representado, lo mejor es una solución intermedia para no atentar contra la verosimilitud: comenzar la acción *in media re*. Con ello se ignoraba el argumento de aquellas comedias cuyo núcleo era la conquista y el galanteo y el desenlace el matrimonio.

"no ha de comenzar la fábula desde el instante que un hombre se enamoró, sino que el poeta finja que ha largo tiempo que está enamorado, y luego en lo demás de la comedia representar las finezas y la acción y punto solo que quiere tratar."¹⁴²

Sin embargo, es precisamente en un momento en que los términos "comedia" y "tragicomedia" predominan en el encabezamiento de las obras cuando Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, llama abiertamente a una de las suyas, *El castigo sin venganza* (1631), "tragedia", y no sólo eso, sino además "tragedia al estilo español", derecho ya reivindicado por Rey de Artieda, Virués y Argensola. En el prólogo leemos:

"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".¹⁴³

Lope, que en 1609 había expuesto en el *Arte Nuevo* sus ideas acerca del teatro y reivindicado el concepto de la mezcla, aboga ahora por la tragedia, pero una tragedia distinta de la clásica y fiel al gusto contemporáneo que tanto había defendido. Esa "tragedia española" a la que aludían indirectamente los escritos teóricos, que defendían globalmente la "comedia nueva" española frente a las imposiciones normativas clasicistas. Una tragedia española que se inscribe en el marco de problemáticas españolas pero ejemplifica valores

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Citado por Edwin S. Morby, "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope", *Hispanic Review*, XI, 1943, p. 191.

universales, como en su momento hicieron otros modelos trágicos (el griego, por ejemplo, reflejo del conflicto entre individuo y *polis*).

Con esta obra, además, una tragedia, recupera Lope el favor del público, que parecía haber perdido a juzgar por la carta que un año antes escribe al Duque de Sessa:

"Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción del espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le dí bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias."¹⁴⁴

Es decir, la tragedia gusta al espectador áureo, una tragedia construida en función de las inquietudes contemporáneas, una "tragedia española" distinta de las que le precedieron en otras épocas o países pero a la misma altura que éstas, o incluso superior, si tenemos en cuenta el entusiasmo con que algunos escritores defienden el modelo teatral español.

Nueva idea de la tragedia antigua (Madrid, 1633) es el texto en el que Jusepe Antonio González de Salas da a conocer sus ideas acerca del teatro contemporáneo. Salas engloba el pensamiento de la antigüedad erudita y del humanismo, el de sus inmediatos predecesores y contemporáneos italianos, franceses y flamencos, para intentar llegar a una "nueva idea" de la teoría aristotélica de la tragedia. En realidad, la *Poética* de Aristotéles despertó particular interés por aquella época; puede decirse que no hay ningún gran

¹⁴⁴ *Cartas*, Ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1986, p. 235. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros, "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena", *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Edición de Francisco Mundi Pedret, Mayor, Estudios, 9, PPU, 1989, p. 369.

autor español que no profundizara en la teoría de la literatura, la poética y la retórica e intentara definir su posición con respecto a la misma.

Partiendo de la opinión de que los escritores griegos y latinos no hallarían hoy el éxito de entonces, Salas considera que es posible "alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza":

"Discípulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridículamente supersticiosos, que hasta lo balbuciente que él padecía en la lengua procuraban observar, imitando el mismo defecto."¹⁴⁵

Parece aludir a Cascales, que en sus *Tablas poéticas* tenía por menos conveniente errar con él que acertar con Aristóteles.

Continúa Salas recordando las enseñanzas aristotélicas, contrastándolas con la práctica contemporánea, y añadiendo o comentado lo que cree oportuno.

"A la fábula llama el maestro *alma de la tragedia*, y así la parte principal de ella. Esta es la acción imitada o representada y la constitución de sus partes. A la que Aristóteles llama "acción", nosotros llamaríamos en la tragedia, como en la comedia, el argumento, la materia, la traza. De esta acción, pues, siendo una misma se pueden hacer diferentes tragedias, siendo la constitución de sus partes diversa... En tanto grado es, pues, la parte principal de la tragedia aquella acción constitución, que de su diferencia se origina también la diferencia de las mismas tragedias."¹⁴⁶

Y realiza una clasificación de los tipos de tragedia utilizando una terminología diferente a la de sus predecesores:

"Pues unas son simples, otras implexas o compuestas, otras patéticas o afectuosas, otras morales. De la fábula que en un discurso de acciones sencillo no se divierte a

¹⁴⁵ P. 8. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 254.

¹⁴⁶ Pp. 20-21. Citado en *ibidem*, p. 254.

mudanzas diversas y no esperadas, se componen las tragedias que se llaman simples... Las de contrarias acciones a las simples son las implexas... Las patéticas son las que con lastimosos sucesos mueven a grande conmiseración en las acciones de sus fábulas... Las morales eran las que imitaban costumbres excelentes, y así valían mucho para el ejemplo."¹⁴⁷

Aparece por primera vez mencionada en un escrito teórico la tragedia implexa (o compuesta), la preferida de Aristóteles y la que se impondrá en el XVII español. Tragedia compuesta de "mudanzas diversas y no esperadas" y distinta de la patética y la morata, los modelos renacentistas, pues ni pretende impresionar con lances patéticos ni servir de ejemplo para enseñar costumbres.

Aunque "puede ser diversa la constitución de la fábula, siempre ha de ser de forma su disposición que no se alteren sus partes, colocándose en lugares ajenos y impropios". Su duración puede medirse de dos formas: natural y artificiosa. La natural "es aquella cantidad que pide la naturaleza de la acción" y la artificiosa hace referencia al tiempo de la representación. La acción debe ser una y entera, de modo "que conste de todas sus partes y no quede defectuosa de alguna de ellas". Se prefieren las fábulas verosímiles a las posibles, y en ello se diferencian poeta e historiador, ya que "el historiador cuenta las acciones como sucedieron, y el poeta las representa y imita como era verisímil o necesario se obrasen mejor para que sirvan así de ejemplo y enseñanza a los hombres." Y las verdaderas a las verosímiles, "pues su fin, que es curar el ánimo de los afectos de miedo y lástima, sin comparación con más ventaja lo conseguirían, porque el ver ejemplos verdaderos de grandes príncipes que padecieron adversidades mayores, más disminuiría el sentimiento en las propias desdichas (...) que si los ejemplos representados se imaginasen fingidos. Y así éste como más seguro camino siguieron los trágicos de la antigüedad". Las mejores fábulas son las opuestas

¹⁴⁷ Ibidem, p. 254.

a las episódicas, constituidas de manera "que sus partes se junten bien entre sí y de la una parezca proceder la otra, pero de tal forma que su imitación y representación excite horror y lástima", lo cual "se ha de obrar mediante la constitución de la fábula y su acción"; ésta admite los casos de fortuna que "parece que con ocasión acontecieron".

La fábula compuesta posee "mudanzas de la fortuna" y "conocimientos" y causa "turbación o pasión" en el auditorio, la cual es más estimable "cuando se contraía por medio de la misma constitución de la fábula, y no por aquellas otras fieras ejecuciones que necesariamente eran fuera de la arte, sino que leída sólo o escuchada la tragedia sin otro algún artificio moviese y perturbase los ánimos". Sobre este punto, sin embargo, no hay acuerdo entre los antiguos, pues mientras que Horacio no tolera las acciones sangrientas en escena, Séneca, más acorde con Aristóteles —según González de Salas—, las adopta y practica como medio para impresionar al público; igualmente, creemos, el signo cambia de la tragedia española renacentista, seguidora de Séneca, a la barroca, partidaria de Horacio.

Tal y como decía Cascales en sus *Tablas poéticas*, la fábula contiene dos partes: conexión y solución. Puede ser de una sola constitución o de dos, según las mudanzas de fortuna que posea; "la mejor constitución es la que consta de la mudanza única de alguno, y que ésta sea de la felicidad a la infelicidad, y no al contrario, y que la causa haya sido algún delito impensado y no la perversidad de las costumbres". Pero no debemos suponer que Aristóteles "reproba absolutamente la mudanza de fortuna duplicada, como sea propia a la tragedia", y propias son las contrarias a la comedia. "Las dos mudanzas propias de la comedia ya he dicho que son que el bueno suba del miserable estado a la grandeza, y el malo baje de la grandeza al miserable estado. Pues las mudanzas que podrán ser propias de la tragedia juzgo yo que serán bajar el bueno de la felicidad al estado infeliz, y el malo subir del estado infeliz a la felicidad", pues en este último caso lo contrario produciría deleite, "afecto propio para la comedia". González interpreta las palabras de Aristóteles y las completa observando tragedias tanto antiguas como

contemporáneas e incluso las pone en duda en ocasiones, como cuando dice que el estagirita alude a Eurípides como "el mejor de los trágicos" por acabar tristemente sus tragedias, "si bien hoy, en las tragedias que tenemos tuyas, no se verifica mucho la sentencia de Aristóteles, pues las más acaban prósperamente". El filósofo prefiere los finales infelices, de lo cual se deduce "que hubo tragedias que acababan en felices sucesos".

En 1635 surge un tratado que declara pretender dar normas a la comedia española, pues ésta supera a las griegas y latinas. Pero por "comedia" entiende tanto tragedia como comedia, a juzgar por los nombres clásicos que cita como ejemplos de comparación. Es la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer de Tovar:

"Es el intento no menos que dar preceptos a los más eminentes hombres de esta nación en la acción más admirable para las extranjeras, que es la comedia. Pues si la queremos reducir a parangón desde que el insigne y fecundo ingenio de Lope de Vega la sacó de aquellas tinieblas rudas de la ignorancia primera, con cuantas ya estruendosas espantaron a Grecia y dieron larga posteridad a Aristófanes, Calímaco, Licofronte, Eurípides, Sófocles y Menandro, de cuyos yámbicos se valió San Pablo para persuadir a los de Corinto, las hallaremos tan ventajosas a las antiguas en invención, en método, en estilo, que pudiera el menor de los cómicos de Castilla no sólo competilles, pero arrebatalles sus hiedras, sus laureles y sus robres. Y si pasamos a la edad latina con este duelo generoso, con este prudencial certamen, se vieran encogidas y aun afrentadas las plumas de Ennio, Plauto, Terencio y Séneca, que fueron los que más se descollaron en Roma sobre el coturno real o sobre el zueco plebeyo. Felicidad grande desta esclarecida provincia tener tantos hijos que igualen y excedan a los que por tantos años encarecen los sabios de los siglos. Yo confieso que la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios."¹⁴⁸

¹⁴⁸ Fols. 58 r.^o - 63 v.^o. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 264-265.

Precepto 1º. El fin de la comedia es ser "maestro público del pueblo que le está oyendo, de cuyos avisos depende la enseñanza de todo aquel concurso". "Porque la definición de la comedia es una acción que guíe a imitar lo bueno y a excusar lo malo".

Precepto 2º. El estilo. "Y aunque en mi opinión la comedia no tiene determinado, hallo en esto mayor excelencia, por ser un compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heroico. En el trágico se representan muertes, desdichas, infortunios, adversidades y se refieren pavores, miedos, sombras, sueños, ilusiones y fantasías". A éste corresponden los tercetos, octavas, canciones, silvas y romances; al lírico las décimas, endechas, liras, quebrados, glosas, sonetos y romances; al heroico las octavas, canciones, silvas y romances. Esta asignación de metros se realiza atendiendo al argumento propio de cada uno. Redondillas y quintillas sirven para enlazar la maraña de la comedia.

Es curioso que hable de estilo lírico en lugar de cómico, pues al lírico atribuye los sujetos propios de la comedia: "los amores, las ternuras, las quejas, las satisfacciones, los celos, las disculpas, los agravios, las desconfianzas, los favores, los desprecios, de que constan muchos ramos de la comedia".

Precepto 3º. La dulzura del estilo. "Saber acomodarse el poeta a la materia que trata, cogiendo el aire a los pasos que escribe (...) siendo camaleón de afectos contrarios, para tener, en éxtasi dulce, suspensos y arrebatados los ánimos de los oyentes", y excusando la erudición, pues como los teatros "se componen de todo géneros de auditores, son más sin número los que ignoran que los que saben, y peligrar en la gentileza misma la comedia es mayor desaire".

Precepto 4º. Cuidar mucho "de revestirse el poeta de aquellos mismos afectos que escribe, de modo que no sólo parezcan verisímiles sino verdaderos y que realmente están sucediendo en el caso y no en la apariencia (...); el poeta ha de inflamar los que le oyen y transformarlos en lo que representa".

Aquí juega también un papel muy importante la intervención del actor.

Precepto 5º. Supuesto que "es preciso que en todas las comedias ha de haber amores, procure el poeta introducirlos entre personas libres y no atadas al yugo santo del matrimonio, y éstos, tratados con tanta pureza y tanto decoro que ni el galán dé indicios de grosero ni la dama de fácil".

Precepto 6º. Los celos son también elemento asiduo en las comedias, pero deben ser "tan cuerdos, tan honrados, que se satisfaga sin escrúpulo el que los pide, se quite sin nota el que los oye y tenga fácil disculpa la que los satisface."

Todo lo contrario a lo que sucede cuando aparecen en la tragedia.

Precepto 7º. La maraña o contexto de la comedia debe distribuirse y repartirse entre las tres jornadas: la primera "sirve de entablar todo el intento del poeta"; en la segunda "ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible el desatalla"; en la tercera "dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluirla a satisfacción de los circunstantes".

Precepto 8º. Hay que cuidar la elección del caso, sea histórico o apócrifo, pues hay sucesos "como son tiranías, sediciones de príncipes y vasallos, que no deben proponerse a los ojos de ningún siglo, ni menos inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas."

Importante pues adoctrinar al pueblo a través de una ideología populista.

Precepto 9º. Las comedias "donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas". Se admiten, en cambio, las "inmóviles apariencias" que "sólo sirven al adorno del teatro", como "jardines, casas, castillos y murallas"; "otras hay movibles, como aves en el aire y rayos, que

son para añadir propiedad a lo que se representa." De la regla se excluyen "las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural, todo lo que allá es superstición en las profanas."

Significativa referencia al progresivo enriquecimiento del escenario y de la representación.

Precepto 10º. La acción debe durar "veinte y cuatro horas solamente", pudiéndose presentar a los "cómplices ya enamorados" o "careándolos en el teatro, que éste es lance de un instante". "Y el ajustar los inconvenientes queda encomendado a la maña prudente del poeta".

Pellicer, que hasta ahora había seguido las ideas de Lope en el *Arte nuevo*, hace una concesión al nearistotelismo fijando en un día el recorrido de la acción.

Precepto 11º. "El oncenno precepto es saber que, aunque todas las comedias que se representan (ya sean historias, ya novelas, ya fábulas) están por el uso comprendidas con el nombre —al parecer, genérico— de comedias, no todas lo son, porque, según queda dicho, la de tramoya es fábula, aquella donde se introduce rey es tragedia, y aquella donde muere el héroe que es el primer galán es tragi-comedia, y sólo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto."

Estas palabras vienen a confirmar lo que veníamos diciendo: que "por el uso", se ha adoptado el término "comedia" como genérico para designar todas las especies teatrales, de ahí que los textos lo utilicen sin diferenciarlas, pero que éste engloba distintos géneros: tragedia, comedia, tragicomedia y, según Pellicer, también fábula.

Precepto 12º. El poeta necesita "estar versado en todas facultades, porque de todas se compone la comedia".

Precepto 13º. Procurar "no dejar nunca solo el tablado, que será mucha gala del discurrir".

Precepto 14º. A diferencia de los antiguos, que escribían "muchos actos", las comedias contemporáneas constan de tres jornadas en cuyos

descansos se representan entremeses y bailes. Cada jornada se compone de tres escenas o "salidas", cada una de trescientos versos, "que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire".

Precepto 15º. Pintar "el héroe y la heroína más perfectos en méritos personales que a los demás" y no escribir sobre personas vivas. "Y pues es claro que la comedia dista de la fábula en que la una es verisímil, y la otra imposible, para alabar al héroe de modo que parezca verdad, no ha de haber interesado personal en el papel primero. El cual ha de atender el poeta siempre a casalle con la primer dama, y el segundo con la segunda, y consecutivamente los criados."

Precepto 16º. Alude a la necesidad de la mezcla en todos los géneros: comedia heroica, comedia lírica y comedia trágica. Este igualarlos bajo la denominación de "comedia" indica un cambio en las preocupaciones teatrales de los preceptistas: ya no interesa definir comedia por oposición a tragedia, o dignificar un género respecto al otro, sino justificar la mezcla en todos ellos:

"debe el poeta en la comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, labrar el contexto sustancial de lo macizo y sólido de su invención, y luego, para la sazón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos. En la comedia lírica, que contiene la maraña amorosa y dulce, debe armar la traza en la novela y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos. 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."¹⁴⁹

Precepto 17º. Es importante también "el modo de vestir la comedia, pues la gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos. Para lo cual necesita de acomodarse a los trajes de las naciones donde introduce el suceso" y al "tiempo de que escribe".

¹⁴⁹ Ibidem, p. 271.

Precepto 18º. Excusar "las acciones indecentes de los personajes graves, como son comer en las tablas, desnudarse, cantar y otras que son para la graciosidad". El tributo al decoro no podía olvidarse en ningún caso ni en ningún género.

Precepto 19º. El gracejo no debe mirar "a sujetos particulares determinados", sino que debe ser "general a las costumbres, como lo observaron en sus sátiras Persio, Juvenal y Horacio". Asimismo, Pellicer no está de acuerdo con algo que solía aparecer en las comedias de Lope: "procurar de excusar aquella familiar llaneza que vemos cada día entre el señor y el criado, fiándole los más importantes secretos. Porque si el héroe es un gran señor, como acontece las más veces, ¿por qué ha de ser cómplice en todos sus misterios un lacayo?".

Precepto 20º. Como aconsejaba Lope en el *Arte nuevo*, hay que "escribir primero la traza o maraña de la comedia en prosa, y allí, haciendo cuenta que se representa una novela, ir reparando en las impropiedades que puede haber." (...) "Luego vestilla con los versos que fuere capaz el embuste", adaptándolos al estilo de la obra.

Pellicer termina reconociendo que su genio no le lleva a escribir comedias, por ello sólo puede limitarse a dar recomendaciones sobre las mismas, que siempre, por malas que sean, superan a las antiguas. La lucha por la modernidad se hacía cada vez más obstinada:

"Mi genio y mi profesión no me llaman a tan glorioso trabajo como escribir para los teatros, donde los que aciertan consiguen palpable el apluso y se animan con el alborozo de la alabanza ambiciosamente a mayores progresos. Y los que yerran no desmerecen, pues la peor de las comedias que hoy se representa es ventajosa sin duda a todas las antiguas."¹⁵⁰

Consideraciones sobre el hecho teatral hallamos también en las obras de escritores que, sin ser dramaturgos, tampoco tienen aspiraciones preceptistas,

¹⁵⁰ Ibidem, p. 272.

pero hablan en calidad de aficionados al teatro. Este es el caso del poeta y prosista Cosme Gómez Tejada de los Reyes, que en su *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa de las buenas costumbres, trato político y provechoso* (Madrid, 1636) defiende la labor de los representantes —como Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*— y concibe el teatro como un espectáculo capaz de suspender los ánimos, tal y como había dicho Lope en el *Arte nuevo* ("que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude al oyente"):

"Aquí se haze mesa de manjares, y se ministran las medicinas para sacar la risa de los más tristes hipocondrios; la música consuela, los bailes deleitan, las traças suspenden, los versos admiran, los amores enternecen, las traiciones ofenden, las desgracias lastiman, las gracias alegran, y todo entretiene."¹⁵¹

Aunque señala el peligro de que en el teatro puedan aprenderse malas costumbres, especialmente amorosas, lo hace en calidad de advertencia más que de ataque conminatorio.

A la muerte de Lope, Juan Pérez de Montalbán recoge en su *Fama Póstuma* (1636) el sentir común de los partidarios del Fénix. "Todos, predicadores, poetas, españoles, italianos, lejos de aceptar la calificación de *barbarie* lanzada por Lope sobre su teatro, afirman unánimes que *puso la última mano en el arte*; que antes de él *calzaba el teatro desaliñado zueco*; que su ejemplo y sus preceptos *pulieron la rudeza común*; que quien no sigue a Lope *profana las leyes de la imitación, desvíase de las de la naturaleza y desampara las del arte*; y, finalmente, que siendo la poesía *imitación en verso*, lícito es buscar nuevas imitaciones de costumbres modernas. Puede decirse que la *Fama Póstuma*, impresa en 1636, representa el triunfo definitivo de la

¹⁵¹ Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670, p. 260. Citado por Juan Manuel Rozas, "Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, III, p. 151.

escuela española, así en la práctica como en la teoría. El teatro nacional no tenía ya impugnadores."¹⁵²

Pero la polémica no había concluido. En 1639, Cascales volvía a sustentar en sus *Cartas filológicas* lo dicho en las *Tablas poéticas* respondiendo a las críticas de González de Sepúlveda, que reproduce en III, Epístola IX: *El maestro Pedro González de Sepúlveda al licenciado Francisco Cascales*.

"Allí [en *Las tablas poéticas*] niega v. m. haber tragicomedias. La razón que da es, porque siendo, como es, el fin de la comedia pasatiempo y risa, y el de la tragedia misericordia y terror, no parece puede haber buena mezcla y unión entre tan opuestas acciones, ni consecución de sus fines, porque quien engendra la risa son burlas que da y recibe la gente baja; por donde hacer sujeto de risa las acciones de un príncipe no sería decoro; burlarle a él ha de causar alborotos y escándalos y muertes; todo lo cual es puramente trágico. Y así ni la principal acción puede ser ilustre con risa, ni humilde con personas graves.

Todo eso me parece bien. Mas pregunto yo: ¿No podrían las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes que ayudan a la acción

¹⁵² M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 792.

En Italia, cuna de la preceptiva renacentista, se imprimió un tomo de versos a su memoria, prueba de la fama de Lope más allá de nuestras fronteras. Lo encabezaba una oración a cargo de Juan Bautista Marini:

"Estimo que sería conveniente desengañar a los hombres de que esto que llaman Arte no fué nunca ley tuya, sino invención de ingenios defectuosos y pobres, que no pudieron dejar ligados a su observancia a los ingenios superiores que les sucedieron, ni mucho menos incapacitados de añadir o disminuir algo a sus reglas... Verdadero arte de comedias es el que pone en el teatro lo que agrada a los oyentes: ésta es regla invencible de la naturaleza, y querer los que carecen de ingenio sustentar que una figura es bella porque tiene los lineamientos del rostro conformes al arte, si le falta aquel arte inexplicable e invisible con que la naturaleza los liga, será querer sostener que la naturaleza es inferior a los que, reventando de críticos, fingen a su beneplácito el Arte."

Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 792-793.

ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de los dichos, los cuales no todas veces son indecentes a personas graves."¹⁵³

Y pone como ejemplos el *Anfitrión* de Plauto y el *Pastor Fido* de Guarini, que además fueron llamadas "tragicomedias" por sus autores. En nuestra opinión, González de Salas había dado con la clave de la mezcla:¹⁵⁴ la posibilidad de que lo cómico en la tragedia apareciese entre personajes secundarios o en los episodios en lugar de entre los nobles que la protagonizaban, abría la puerta a la mixtura sin violentar los principios clásicos del género, esto es, acciones graves entre gente principal. Porque una cosa es que los criados no comulgen con el código del honor que su señor antepone a todo lo demás, incluido los sentimientos, o que de vez en cuando relajen la tensión con algún chiste o broma y otra muy distinta que fueran los nobles los que realizaran tal cometido. Entonces, efectivamente, como decía Cascales en las *Tablas*, o la ofensa, por mínima que fuese, se vengaba con sangre, lo cual podría resultar hasta ridículo, o se perdía todo respeto a las normas del decoro que necesariamente debían guiar la configuración y conducta de los personajes en aras del precepto sumo: la verosimilitud.

¹⁵³ Edic. de J. García Soriano, *Clásicos Castalia*, Madrid, 1954, III, pp. 212-214.

¹⁵⁴ Y antes que él Cascales:

"Según esto, la gente baxa es la que engendra la risa. Siendo, pues (como dixen), el fin de la poesía cómica desengañar el mundo con acciones ridículas, síguese que la comedia a de ser acción de gente humilde, y quanto más se levantara a mayores, tanto peor será la comedia. ¿Sabéis con qué passaría yo y lo llevaría no mal? Con que la principal acción sea de gente humilde, aunque los episodios fuessen de cavalleros illustres, como lo hizo Homero en su *Ulissea*, que la principal acción fue illustre y muchos episodios de gente humilde, hasta introducir porcarizos."

Tablas poéticas (1617), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 205-206.

Con todo, Cascales perseveraba en sus opiniones respecto a la cuestión de los géneros dramáticos, y en III, Epístola X, *Al maestro Pedro González de Sepúlveda*, escribe:

"Cuanto a la tragicomedia, donde debajo de duda le parece a v. m. que podría haberla, como la risa se saque de las personas humildes, y las graves sigan su suerte, y se aprueba con el *Anfitrión* de Plauto, digo lo que tengo dicho en mis *Tablas*, que como las personas heroicas no constituyan la acción primaria, sino que sean personas episódicas, que se podrá hacer eso; y digo que las tales no serán tragicomedias, sino comedias, pues las partes primeras son de género humilde; y así juzgo del *Anfitrión* plautino. (...) pues si buscamos en la comedia materia apta para decir cosas de placer, es porque la acción principal de ella es la que da las ocasiones de risa. Y si bien en la tragedia hay también algo de pasatiempo, aquéllos han de ser donaires urbanos, no escurriles o truhanescos, ni en tiempo que desdigan de la tragedia lamentable y afligida. Y si Plauto la llama *tragicomedia*, es por modo burlesco (...)

Sólo hay que la tal comedia que lleva personas graves, aunque sean episódicas, se llama fábula doble, que es más impropia que las otras; y así lo es la de *Anfitrión*"¹⁵⁵

Sin embargo, la clasificación de Cascales es la más moderna, comparada con la separación tradicional entre tragedia y comedia. Se trataba de dos géneros esencialmente diferentes respecto a la imitación de acción, pero que podían englobarse en una sola categoría sin olvidar por ello su distinción genérica: "No hay más que tres especies que son épica, lírica y escénica, que si bien la Tragedia y Comedia son en rigor diferentes; pero porque la una y la otra es dramática y se representan en el tablado, se habla de ellas como de una especie" (Fol. 156 v.)

Este tipo de clasificación teórica —paralelo al intento de Diomedes ca. 400 d. J.C.— y enunciada ya por Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617), podía hacer justicia a la nueva poesía. El problema inmediato que se le ofrecía

¹⁵⁵ J. García Soriano, ed. cit., pp. 232-233.

a la crítica en los siglos XVI y XVII —que tampoco se había conseguido solventar en Italia sin intensos debates— era, otra vez, el de clasificar los nuevos géneros de poesía "vulgar". Si Suárez distinguía entre tragedia, comedia y sátira, Cascales quería incluir en la categoría dramática sólo la tragedia y la comedia, pero la clasificación en tres géneros ofrecía precisamente a la "nueva comedia" un lugar en donde situarse dentro del ámbito de lo poético. Tal posibilidad existía en teoría desde la poética de Carvallo (1602) y Salas y López de Vega la aprovechan para reconocer a la comedia española rango de literatura, de creación artística.

Es decir, se mantiene el molde pero se rellena con distinto contenido. Se descubre la clasificación tripartita como la más coherente y adecuada al panorama literario del momento. Desaparece de la clasificación la sátira, y la lírica queda englobada en grupo aparte dado su carácter no escénico o considerada un elemento que puede aparecer en todos los modos poéticos. El vacío dejado por tales cambios de perspectiva —tanto en la teoría como en la práctica— viene a colmarlo un nuevo género, también escénico: la "comedia española", cuya aparición como género específico y diferente —pues no se ajusta de forma absoluta ni a las características de la tragedia ni a las de la comedia— no supone la eliminación de los ya existentes, esto es, la comedia y la tragedia. Por lo tanto, al menos en este punto cronológico de la cuestión teórica, no es posible hablar de la desaparición o de la ausencia de la tragedia en España como género diferenciado, pues constatamos que a nivel teórico sí se la considera como tal.

Como Cascales, Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (Madrid, 1641), habla de tres "sendas" poéticas: dramática, lírica y épica. Esto concuerda ya con la clasificación moderna, pues el género se define aquí como "dramático" (esto es, como imitación de acontecimientos y acciones humanas) y no como "escénico". El género dramático comprendía sólo lo representable, excluyendo, por ejemplo, las églogas de Virgilio. Pinciano y Cascales observaron que la lírica, con su dulzura y ornamentación de estilo, podía presentarse en cualquiera de los tres modos poéticos. Todo

ello prefigura ciertos resultados de la investigación moderna, que reconoce tres "actitudes" distintas para la lírica; la épica: denominación lírica; la dramática: apóstrofe lírico; la lírica propiamente dicha: discurso mélico.

La lírica planteaba dificultades de definición y clasificación, mientras que tragedia, comedia y epopeya eran inconfundibles —regulares, según Pinciano—: de acuerdo con las nuevas concepciones, eran imitación de acción, cosa que no podía decirse de la lírica. Tragedia y comedia se construían siempre según el *modus dramaticus* y con carácter escénico.

Ahora bien, pese a la adopción de la clasificación moderna de los géneros, López de Vega, en pleno Barroco, aún sigue condenando la mezcla al reconocerla sobre los escenarios:

"Tres son las sendas poéticas que hoy se siguen más comúnmente. La dramática, la lírica y, aunque con menos secuaces, también la heroica. Casi todos los que van por ellas ignoran el camino. El cómico (comencemos por él) se confunde con el trágico y, no siendo ni uno ni otro, no sólo alterna en una misma fábula el coturno con el zueco, mas aun al mismo tiempo, dando su pie a cada uno, se los calza a entrambos juntos. Lloro y río en una misma ocasión. A un mismo punto, si se cotejan las personas con el lenguaje, es patricio y es plebeyo. Introduce lo jocoso muchas veces en el paso de suspensión que, moviendo a risa, disminuye y aun desvanece el afecto, que era el intento. Hace sentir, obrar y hablar los reyes como los ínfimos del pueblo, y los ínfimos del pueblo tal vez como los reyes. Ríense de los rigores del arte, diciendo los más agudos que si el caso se traza a gusto de los oyentes, que es el fin que se pretende, viene a importar poco mezclar las especies, como si el escribir a rienda suelta del albedrío, sin obligarse a ley alguna, siguiendo sólo por norte el capricho propio, mereciera alabanza y fuera obra de grande ingenio, o como si el mayor artificio no fuera más agradable a todos y se pudiera negar ser más artificioso el proseguir un argumento ingeniosa y apaciblemente, dentro de un mismo género, desde el principio hasta el fin, observando sus principales preceptos, sin deslizarse al distrito ajeno."¹⁵⁶

¹⁵⁶ Pp. 173-178. Citado por F. Sánchez escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 275.

No se trata de obedecer ciegamente las antiguas normas, frente a las cuales López de Vega hace algunas concesiones, sino de evitar absolutamente la mezcla:

"Pero siga cada especie su rumbo particular, y ni se pase al de las otras, ni al de la tragedia, en que hay mayor desproporción. Guárdese, así en la invención del caso como en el estilo, la propiedad conveniente a las personas introducidas. Sea festiva la comedia; triste y perturbada siempre la tragedia. Esto, ¿por qué lo ha de alterar ninguna edad? No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas, que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo diferente. No que se ponga cuidado en aquellas ancianas menudencias, cuya falta, según el uso moderno observado, ni ofende la buena disposición ni lo sustancial de la fábula, que no viene hoy a importar se altere el número de los actos. No que el caso se finja sucedido en uno o en más días. No que en una misma escena concurren hablando más de cuatro, por más que Horacio lo repugne. Ni la omisión finalmente de los demás accidentes semejantes. Pero que cada poema, en lo esencial, se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro, ¿a qué ingenioso y a qué cuerdo puede dejar de parecer bien? ¿Y que ofensa puede resultar del hacerlo así al gusto del indocto? ¿No será agradable el apretar las perturbaciones y disponer la gravedad de una tragedia sin las indecencias y enredos populares? Y cuando por la delectación se conceda en ella algo jocoso, ¿ofenderá que sea por episodio y no entre las personas principales destinadas a la conmiseración ni en las ocasiones della? ¿Será molesto y mal recibido que la maraña de la comedia se teja de pasos graciosos, o por lo menos alegres, y que su perturbación no llegue a sangre ni a pena que pida la compasión trágica? Si se puede, pues, acertando satisfacer a todos, ¿qué razón tendrá por sí el errar, si no el saber?"¹⁵⁷

Parece contradecirse, sin embargo, en estas últimas palabras, pues admite la perturbación en la comedia y lo jocoso en la tragedia esgrimiendo los mismos argumentos que González de Salas, partidario de la comedia

¹⁵⁷ Ibidem, p. 276.

nueva: lo cómico es posible en la tragedia si se circunscribe a los episodios. Cada día parece más difícil de sostener la postura contraria a la práctica escénica. López de Vega se siente obligado a admitir la reducción en el número de actos, el aumento de la duración temporal de los acontecimientos y de las personas en escena o la omisión de otros "accidentes semejantes", e incluso, la posibilidad de combinar lo trágico y lo cómico siempre que ello no afecte a la esencia del argumento, que es un modo, al fin y al cabo, de enunciar la mezcla. Pero, neoaristotélico convencido, se muestra intransigente con la tragicomedia, y considera de mayor artificio e ingenio mantener el mismo estilo en una fábula: sea festiva la comedia, triste la tragedia, y guarde la propiedad de las personas que a cada una de ellas conviene. Hay pues preceptos inmutables, como éste de la separación de géneros, y otros, como el de las unidades —y los que acabamos de enunciar—, que pueden alterarse con el tiempo, pese a ser normas de los antiguos. López de Vega no se pone del lado conservador en el debate entre antiguos y modernos. Es partidario de las reglas y no de la naturaleza, pero no por el prestigio de los clásicos sino por su convicción de que el arte debe conservar siempre aquello que le sea fundamental, proceda de la Antigüedad o no; por ello admite modificaciones en cuestiones como el número de actos o de interlocutores.

"En cuanto a la prudencial disposición y verisimilitud de cada una, ¿qué costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverisimilitudes y desatinos que cada día nos hacen tragar los más de nuestros cómicos? ¿Puede ser en esto lícito el dispensar con el arte? (...) Procurad, pues, conseguir el aplauso de todos con la buena sazón, mentecatos, y no con el desacierto. Fingid con novedad y verisimilitud. Disponed con suspensión y claridad. Y desatad sin violencia, que cuando así alguna vez no os corresponda el buen suceso, será bien raro; y éste, por lo menos, es el camino de acertar las más. ¡Pero cuán pocos le siguen!"¹⁵⁸

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 276-277.

Hoy en día, fundándose en la licencia que da la imitación de la naturaleza, se antepone lo verosímil a lo posible, se alteran las fábulas históricas, se atenta contra el decoro, se hilan unos acontecimientos a otros sin coherencia, se confunden, en definitiva, "los dos estilos, trágico y cómico, de suerte que jamás pueda percibirse cuál dellos siguen". Y por si fuera poco los autores, que escriben sin guardar el arte, se jactan de ser genios por recibir el aplauso de la multitud de los corrales. No hay en la época un gusto objetivo basado en el arte y en las reglas y, en consecuencia, todos creen tener razón.

Lo cierto es que las relaciones entre teoría y práctica condicionaban la evolución de ambas, de modo que las opiniones teóricas sobre la tragicomedia eran atacadas o defendidas según iba evolucionando, en la práctica, la escena española. Quevedo niega aún la licitud estética de la tragicomedia,¹⁵⁹ mientras que González de Salas (*Nueva idea...*), en cambio, distingue la comedia española con el nombre de "tragicomedia", y apunta que las representaciones de tragicomedias han redundado en mayor gloria de la nación. En el *Teatro scénico a todos los hombres*, que acompaña a sus comentarios sobre la *Poética* aristotélica, dice: "para ambas representaciones Tragedias os doi, i Comedias, o las Tragicomedias que hoi florecen mas, en que aquellas dos se ven unidas". Por esta época la comedia española, llamada a veces "tragicomedia", goza de aceptación general, según puede apreciarse en los escritos de: Soto de Rojas,¹⁶⁰ Polo de Medina,¹⁶¹

¹⁵⁹ "Que no hay elogio despectivo, como no hay hombre y cavallo, ni tragicomedia, por ser de diferente especie".

Comenta contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María, en *Obras completas de Quevedo (prosa)*, ed. Astrana Marín, 1932, p. 645.

¹⁶⁰ "Esto se haze en dos maneras (según las dos partes en que se divide la poesía, por razón de sus objetos) que son, o cosas altas, y graves, o cosas bajas y humildes: aunque tal vez son mixtas, de donde nace la tragicomedia, y semejantes escritos".

Pellicer,¹⁶² Bartolomé Leonardo de Argensola¹⁶³ y Castillo Solórzano.¹⁶⁴ Así pues, la práctica iba por delante de la teoría pero sin desligarse nunca de ella; lo que se pretendía, en definitiva, era, a la vista de los éxitos en el tablado, intentar rendirla a la evidencia.

Pero esto no era fácil de conseguir. Desde posiciones neoaristotélicas y moralistas, ataca el teatro Fray Marcos Salmerón en los capítulos IV y V de la *Meditación XIII* de *El príncipe escondido* (Madrid, 1648). Muestra conocer

Desengaño de amor en Rimas, Del Licenciado Pedro Soto de Rojas (1632), Biblioteca Nacional, Madrid, R / 7806, p. 5, ed. C.S.I.C., Madrid, 1950. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 150.

161 "Y a los que dizen que las comedias terencianas fueran desayradas si se escribieran oy por aquella imitación, respondo que lo accidental del arte bien se puede mudar".

Obras en prosa y verso, ed. Zaragoza, 1670, p. 61. Academia del Jardín, 1630. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 150.

162 "Donde muere el heroe, que es el primer Galan, es Tragi-Comedia la que consta de caso que acontece entre Particulares, donde no ay Principe absoluto".

Idea de la comedia de Castilla, en *Lágrimas Panegíricas a la temprana muerte del gran poeta Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, 1639), Biblioteca Nacional, Madrid, R / 7302, fol. 150 v. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 150. Y en Fol. 151 v. dice:

"Y en la Comedia Tragica que se funde en lo melancólico y funebre de la lastima que dispone, aunque cargava todo el artificio sobre el Horror, la mezclava [Pérez de Montalbán] de Episodios Heroicos y Liricos".

163 "No ha de juzgarse por ofensa del arte el adorno de que se ha vestido la comedia y la sátira, porque *la autoridad del uso* lo ha permitido no sin justos respetos..." "se pueden traspasar los preceptos antiguos, y que cuando se vió Roma en la grandeza de su edad concedió mayor licencia a los escritos y a los versos".

Obras sueltas, ed. Viñaza, II, p. 296. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 151. El subrayado es nuestro.

164 En *Aventuras del Bachiller Trapaza* (Madrid, 1635), p. 233, considera que Lope, aunque rompió con las reglas antiguas, las ha reemplazado por otras que además de perseguir el aplauso del público representan preceptos "más puestos en razón..., aunque pasen más horas que las que pide Terencio".

Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 151.

las reglas clásicas y define la comedia siguiendo a Scalígero: "Una narración en verso, las más veces fabulosa, al estilo del pueblo, y con alegre remate". Cita a Donato y, de acuerdo con los libros de estudio, empareja la *Iliada* con la tragedia y la *Odisea* con la comedia. Distingue y separa tragedia de comedia atendiendo a criterios clasicistas:

"En la comedia se introducen amores, raptos de doncellas, materias de sensualidad. En la tragedia, llantos, destierros, muertes. En la comedia hay chistes y risas; en la tragedia, turbaciones. Los personajes de la tragedia son reyes, príncipes, héroes; en la comedia, hombres particulares y de mediana fortuna. En la comedia son blandos los afectos, las palabras; en la tragedia, atroces. Los fines de la comedia son alegres; en la tragedia, tristes y funestos."¹⁶⁵

El teatro es una escuela de vicios a la que pueden acceder todos los estados sociales. Censura el espectáculo, y además, lo cual es menos frecuente, los libros que publican comedias: "Pues no hay libro de comedias que no encierre en sí muchas partes de amor deshonesto". El teatro no es moralmente indiferente, como sostenían otros autores —el P. Guerra consideraba que el efecto de la comedia dependía del ánimo con que ésta se viera; por otra parte, ésta era conveniente en lo político— y ni siquiera admite la depuración de la censura; la solución es prohibirlo:

"Pero no habiendo de ponerse en esta materia la atención y desvelo que ella pide, es mejor arbitrio la prohibición y había de comprender todos los libros de poesías cómicas para que nadie los leyese ni aprendiese, con que se estraga la disciplina doméstica, se acostumbran los ánimos a una vida delicada y aparente, que destruye todos los nervios de la virtud."¹⁶⁶

¹⁶⁵ Madrid, Renacimiento, Gil Blas, 1921, p. 242. Citado por J. M. Rozas, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁶ P. 247. Citado en *ibidem*, pp. 159-160.

De hecho, el texto se publica en 1648 y sabemos, de forma indirecta, que desde 1646 a 1650 Felipe IV, que tan unido había estado al teatro, decide prohibirlo a causa de los graves reveses familiares y nacionales. Crespí, Bances y Armona consideran a Sor María de Agreda, consejera del Rey, la inductora, pero no existe ningún documento que lo pruebe y, a juzgar por el epistolario conservado, Sor María nunca se opuso tan firmemente al teatro como Fray Marcos Salmerón, predicador en la Corte. En opinión de Rozas: "si Salmerón predicaba en palacio, debía de decir, sobre los espectáculos y en concreto sobre la comedia nueva, cosas horribles, que pudieron ser uno de los factores que asustasen al amigo de la comedia que fue Felipe IV".¹⁶⁷

Sale en defensa de la comedia un texto anónimo titulado *Discurso apologético en aprobación de la comedia* (1649);

"El Padre Martín Antonio del Rfo, en sus *Comentarios a las tragedias de Séneca*, en el prolegómeno (dice) que en la tragedia se nos propone la vida y costumbres que hemos de huir y abominar; y en las comedias el género de vida que hemos de seguir, no eligiendo ni determinando que sea mejor éste que aquél, sino que cualquiera que siga, como sea lícito se deba seguir de aquel modo que se nos propone. (...) Porque, según Cicerón y Aristóteles en su *Poética*, la comedia es imitación de las costumbres; y como las costumbres, siendo disposiciones del ánimo y apetitos a que naturaleza nos inclina y inclinándonos ya al mal, ya al bien, sean las costumbres ya buenas, ya malas, necesariamente debe el poeta imitar las unas y las otras. Unas para que nos muevan con el ejemplo, y otras para que nos espanten con el escarmiento...

... Siendo, pues, esto cierto, ¿quién podrá decir que la comedia no es útil, cuando tenemos en los poetas y en el teatro quien nos descubra las rayas de la naturaleza humana y nos avise del mal o buen suceso que nos aguarda?"¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ibidem, p. 161.

¹⁶⁸ En E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, 1904, pp. 237-240.

Comedia y tragedia poseen un carácter ejemplar y, en consecuencia, didáctico y beneficioso para los ciudadanos, pues los sucesos que observan sobre las tablas pueden ser aplicados a sus propias vidas y ayudarles a vivir más honesta y dignamente. La comedia es incluso mejor que la historia, porque en la segunda "queda a veces el varón santo en miseria y aflicción, y el malo y protervo, en pompas y grandezas".

"Pero la comedia que según Aristóteles, no debe referir el caso como fue sino como debió ser, siempre nos propone los buenos premiados, y los malos castigados. Pues si la historia es necesaria, porque persuade con lo que acuerda, ¿cuánto más lo debe ser la comedia, que persuade más y mejor lo que va de ser una, a veces mal acostumbrada, y la otra no poderlo ser?"¹⁶⁹

Parte importante en la representación, que hasta ahora no había sido destacada aunque sí mencionada, es la participación del representante, capaz de convertir en buenos los versos más desmayados.

Así pues, este anónimo discurso defiende la comedia ya no desde el punto de vista formal de la necesidad o no, de la conveniencia o no, de la mixtura de géneros, sino, como solía hacerse en el siglo XVI, desde la perspectiva moral y edificante, que puede contribuir a hacer mejores a los que la presencian.

Exento en cambio de preocupaciones morales se muestra Alvaro Cubillo de Aragón en una "Carta que escribió el autor a un amigo suyo, nuevo en la Corte", incluida en *El enano de las musas* (Madrid, 1654), donde considera la comedia como un puro entretenimiento:

"Tengo por muy poco hombre, y por menguado
al que va a la comedia, muypreciado
de oír cosas de seso,
que el tablado no se hizo para eso.
(...)
mas la comedia búscala graciosa,

169 Ibidem.

entretenida, alegre, caprichosa,
y breve, que no es bien faltando el tiempo,
que gaste mucho tiempo el pasatiempo."¹⁷⁰

Las comedias "hoy se trazan" de manera "que lo lírico ya, lo heroico abrazan", se someten al gusto del público, "y es tribunal severo / la monstruosa voz de un vulgo entero". Pero en cualquier caso, si alguien se decide a hacer comedias, Cubillo aconseja:

"sigue del uso las recientes huellas,
deja del arte aquel caduco abuso,
que ya no vale el arte, fino el uso."¹⁷¹

Con lo cual volvía sobre los pasos de los trágicos renacentistas y de Lope de Vega cuando aconsejaban seguir el gusto español en lugar de las normas antiguas, inadecuadas a éste.

Alaba también el teatro de su tiempo Juan Caramuel en *Primus Calamus* (1668), escrito en latín. Dice en la Epístola XXI:

"Erant Veteres in contraria sententia; et, ut Comoediam, Tragoediamve componerent, imitati Naturam multis legibus gubernabantur. (...) Sed quia Regulis indigent, ut a Veterum Regulis cum applausu se subtrahant, Lupus de Vega, Ingeniorum Prodigium, et Hispani Theatri Moderator Eximius, illas condidit, et in Parnasoo acclamantibus Musis promulgavit."¹⁷²

Se interroga después acerca de la comedia, de su definición y su relación con las reglas en la *Nota I. De Titulo*, encabezada por el siguiente epígrafe: "*Quid sit Comoedia? An detur Ars, quae doctet Regulas, ad quas scribi debeat? An hanc Artem cognoverint, et exercuerint Veteres? An illam violaberit, an instituerit potius Lupus de Vega?*". Sin embargo, retrocede

¹⁷⁰ Pp. 44-46. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueas Mayo, *op. cit.*, p. 283.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 284.

¹⁷² Tomo II, Campania, 1668, 2ª edición, p. 691. Citado en *ibidem*, p. 291.

hacia posiciones clasicistas al contrastar comedia y tragedia, pues considera que sólo se distinguen por el desenlace, criterio que ya Pinciano había rechazado como determinante —sustituyéndolo por el de la comicidad— por considerar que no siempre se ajustaba a la realidad dramática.

"Est igitur Comoedia, quo nomine nunc etiam Tragoediam intelligere possumus: nam tragoedia sunt Comoediae Tragicae, et a solo exitu distinctio sumitur, ut Nota III edisseretur. Est inquam viva quaedam historia (realis, moralisve) quae egregia illustrium Virorum repraesentat facinora; ut, dum videmus oculis, et aure audimus, quae alii gloriose fecerint, eorum exemplo ad virtutum prosecutionem, et exercitium accendamus, illosque in actibus gloriosis imitemur."¹⁷³

Propone algunas reglas que debe observar el escritor de comedias —y que en 1690 traduciría y adoptaría el Padre José Alcázar en su *Ortografía castellana*—:

"Prima: *Omnia, quae in Comoedia repraesentantur, esse debent possibilis, tam in sensu diviso, quam in composito.* (...)

Secunda: *Lex, qua jubet, un tantum duabus horis repraesentetur id, quod potuit accidere duabus horis, etsi ab Aristotele lata dicatur, vana est.* (...)

Tertia: *Lex, quae, aut loquentium, aut canentium Personarum numerum determinat, vana est.* (...)

Quarta: *Actus tres in omni Comoedia sufficiunt.* (...)

Quinta: *Ille est melior Comoedias scribendi, aut etiam agendi modas, qui magis placet populo.* (...)

Sexta: *Optimus Magister Comoedias condendi fuit Lupus.*"¹⁷⁴

¹⁷³ Pp. 696-699. Citado en *ibidem*, p. 292.

¹⁷⁴ Pp. 696-699. Citado en *ibidem*, pp. 295-298.

"El hecho sólo de profesarse sin escándalo tales máximas en un colegio de jesuitas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima del gran camino que habían hecho las ideas románticas, amparadas, es verdad, por una serie de obras maestras, que son siempre el mejor argumento en pro de una escuela literaria. De hecho el rigorismo pseudo clásico estaba muerto, y fué menester que

El término "comedia" posee una acepción genérica de la que carece "tragedia", pues toda tragedia es comedia pero no al contrario; ello prueba también la mayor flexibilidad del género cómico —pues a nadie se le ocurre hablar de "tragedias cómicas"— y la culminación, en definitiva, de su proceso de dignificación —comenzado en el siglo XVI—, al imponerse nominalmente a la tragedia. El desenlace sigue siendo el punto primordial para diferenciar géneros, sin embargo se desestiman otros criterios igualmente clásicos, tales como la historicidad del argumento o el rango social de los personajes, y se admite la nomenclatura "tragicomedia":

"*Latius patet Comoedia, quam Tragoedia: omnis enim Tragoedia est Comoedia, non contra. Est autem Comoedia alicujus historiae, aut fabulae repraesentatio. Et habet exitum felicem, infelicemve. Si primum nomen Comoedia retinet: si secundum Comoedia Tragica, Tragicomedia, et Tragoedia vocatur. (...)*

Comoediae, et Tragoedia differentiam Lupus § II ab argumento sumit: si enim historiam repraesentat, Tragoedia: si fabulam, Comoedia est, unde ait,

Por argumento la tragedia tiene,
la historia, y la comedia el fingimiento, etc.

Luzán, educado en Italia y admirador de los franceses, viniera a resucitarle. La libertad crítica de que el P. Feijóo hacía alarde en *El no sé qué* y en la *Razón del gusto*, heredada era de nuestros preceptistas del siglo XVII. La victoria de éstos, aunque sangrienta y muy disputada, había sido completa. Enmudecieron los últimos secuaces de Figueroa, de Antonio López y de Cristóbal de Mesa, y quien recorra los escritos de los más doctos varones de fines de la décimaséptima centuria: la *Rhytmica* de Caramuel, la disertación de *Hodierna Hispana Comoedia*, que el ilustre jurisconsulto Ramos del Manzano intercaló en su comentario a las *Leyes Julia y Papia* (1678), el prólogo de Nicolás Antonio a su *Biblioteca Nova*, hombres todos educados (nótese esto) en el dogmatismo clásico, se admirará de encontrar en ellos las más singulares condescendencias con el gusto popular."

M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 801-802.

Non assentior: nam in Comoediis historiae, et in Tragoediis possunt fabulae repraesentari. Haec autem in duobus differentia Veterum opinione consistit: nam illa humiles privatasque introducit personas, et argumentum laetum, et jucundum expendit: haec autem introducit Reges, et Principes, immo etiam Heroas, et Deos, et per luctuosos gradus defluens, ad metam tristissimam pervenit. Caeterum illud primum non ita necessarium videtur, nam Plauti Comoedia, quae *Amphitruo* dicitur, Mercurium, et Iovem introducit"¹⁷⁵

Los principios que durante siglos habían tenido validez teórica, se cuestionan ahora abiertamente. Es cierto que los argumentos fingidos habían sido admitidos en la tragedia hacía tiempo, pero hasta el momento no se había proclamado la historicidad de la comedia, pese a que algunas utilizaban hechos históricos como telón de fondo (*La dama duende, No hay cosa como callar...*).

Así pues, elementos tales como personajes graves y de elevada clase social o argumentos históricos, que siempre habían caracterizado la tragedia separándola de los demás géneros, pueden aparecer también en la comedia. La tragedia, a la que durante años había tratado de igualarse la comedia buscando una dignificación que no poseía, pierde ante ésta incluso su nombre, pasando a ser "comedia trágica" o "tragicomedia". Y perder el nombre es perder la identidad: los días de la tragedia barroca estaban contados.

Tragedia y comedia tienen también en común:

"Comoedi, aut Tragoedi serio, et graviter eloquebantur, qui enim, ut risum excitent, in scenam prodeunt, vocantur *Mimi*, unde *Pantomimus*, omnium personarum imitator effictorque: *Archimimus* vero est Mimorum Antistes. (...)

Pro hoc Comoediae genere substituit Intermedia (Hisp. *Entremeses*) nostra aetas, quae semper sunt ridicula, et exitum festivum havent. Et, sicut in Tragoedia, ut finis Poëmatis Majestati consentiat ad prodigium recurritur, sic

¹⁷⁵ Pp. 701-702. Citado en ibidem, pp. 299-300.

similiter in Intermediis, ut omnia risum concitent, fabula clauditur, et explicit fustibus."¹⁷⁶

A lo largo de su escrito, Caramuel va comentando el *Arte nuevo* de Lope, apoyando la mayoría de sus opiniones, ponderando su arte, comparándolo con el de los antiguos y haciendo notar las variaciones introducidas actualmente. Alude a cuestiones formales: el número de personas en escena, la disposición de la comedia, la elocuencia, las "variatione Scenarum", el número de actos, el tipo de versos —según sea comedia o tragedia—, el tiempo que debe durar la comedia y define algunos términos teatrales: autor de comedias, escritor de comedias, compañía de comediantes, primer y segundo papel, comedia —que se divide en "*Protasis, Epitasis, Catastasis, et Catastrophe*"—, tragedia —"et etiamnum eventus felix, aut infelix distinguit"— entremés, acto —o jornada—, prólogo, epílogo, teatro, anfiteatro, escena, proscenio —vestuario y tablado—, que debían ser palabras habituales de un vocabulario teatral que iba conformándose atendiendo a las modificaciones que se producían en la representación.

A medida que transcurre el siglo las preocupaciones teóricas se orientan definitivamente a ponderar la comedia, en sentido general, y a demostrar y defender sus virtudes, y van disminuyendo en los escritos las alusiones a comedia y tragedia como géneros diferenciados que hay que definir y caracterizar, y cada vez se menciona menos la tragicomedia, dejando ya de lado el problema de la mezcla.

Así, Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la tarde* (Madrid 1660), se limita a describir las vicisitudes de aquellos que asisten al teatro y a dar algunas recomendaciones para "enseñar al que oye comedias, a oírlas".¹⁷⁷ Un texto anónimo de 1681, *A la majestad católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro,*

¹⁷⁶ Pp. 701-702. Citado en *ibidem*, p. 300.

¹⁷⁷ Edición de G. L. Doty, Jena, 1938, p. 6.

la comedia,¹⁷⁸ califica de "aliento de la fama" la comedia, señala novedades escenográficas como las "mutaciones de tablado, vuelos y apariencias", defiende las comedias de capa y espada, las zarzuelas, los entremeses y bailes, nombrando además a sus principales cultivadores contemporáneos. Desde el lado moral vuelve a defender la comedia la *Aprobación del reverendo padre Fray Manuel Guerra y Ribera a la verdadera quinta parte de Calderón* (Madrid, 1682), pues ésta adoctrina y es también "conveniente en lo político" porque es aconsejable "entretener los ánimos, o cansados o ociosos".

"Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada. Todas son tan ceñidas a las leyes de la modestia, que no son peligro, sino doctrinas. Si son de santos, el ejemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende. Cuantos me afirman, que lloran más, que en el más ardiente sermón. (...) Si son historiales el desengaño doctrina, los sucesos escarmientan, los desengaños atemorizan. Si son de pasos amatorios (que son las menos morales) están tratados con tal honestidad, que ni se permite indecencia ligera en los afectos, ni voz menos pura que no saliese castigada a silvos..."¹⁷⁹

La comedia, sin embargo, "tiene tres clases para tres distintos genios: para unos ["los medianamente avisados"] es puramente indiferente, para otros ["los discretos"] es buena, para otros ["los necios"] es mala. (...) es preciso acomodarlas a cada genio, y conociendo cada uno su genio, obrar conforme la obligación de lo que interiormente reconoce en sí." La comedia, que "puede ser del Sacramento, de la Virgen Santísima o de Santo", puede excitar "llanto, devoción y en alguno contrición", en cambio, de una fiesta de toros, por

¹⁷⁸ En E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, 1904, pp. 42-45.

¹⁷⁹ En *Verdadera quinta parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca...*, Madrid, 1682, vol. V. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, pp. 320-321.

ejemplo, ni se saca arrepentimiento ni advertencias morales y "está precisada a ser ocasión de mal".

Con todo, "sólo nuestro Don Pedro Calderón bastaba para haber calificado la comedia y limpiado de todo escrúpulo el teatro":

"¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada, que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud. Alargue la admiración los ojos a todos sus argumentos, y los verá tan igualmente manejados, que anden litigando los excesos. Las comedias de santo son de ejemplo, las historiales de desengaño, las amatorias de inocente diversión, sin peligro. La majestad de los afectos, la claridad de los conceptos, la pureza de las locuciones la mantiene tan tirante, que aun la conserva dentro de las sales de la gracia. Nunca se desliza en puerilidades, nunca se cae en bajeza de afectos. Mantiene una tan alta majestad en el argumento que sigue, que si es de santo, le ennoblece las virtudes; si es de príncipe, le enciende a las más heroicas acciones; si es de particular, le purifica los afectos. Cuando escribe de santo, le ilustra el trono; cuando de príncipe, le enciende el ánimo; cuando de particular, le limpia el afecto."¹⁸⁰

Pero además, si Lope era "monstruo de la naturaleza", Calderón es "monstruo de ingenio", que ha sabido combinar eficaz y armónicamente los opuestos:

"Este monstruo de ingenio dio en sus comedias muchos imposibles vencidos. Noten cuántos. Casó con dulcísimo artificio la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro, la doctrina con el gusto, la moralidad con la dulzura, la gracia con la discreción, el aviso con la templanza, la reprehensión sin herida, las advertencias sin molestia, los documentos sin pesadez; y en fin, los desengaños tan

¹⁸⁰ Ibidem, p. 325.

caídos, y los golpes tan suavizados, que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos."¹⁸¹

La necesidad de la mezcla no era ya asunto de discusión sino algo considerado intrínseco al teatro, a juzgar por las palabras citadas. "Sólo el singular ingenio de nuestro Don Pedro pudo conseguir hacer caminos nuevos, sin pisar los pasos antiguos; los miró no para seguirlos, sino para adelantarlos, voló sobre todos." Fray Manuel Guerra confirma así la tan defendida idea de que lo nuevo puede superar a lo antiguo. Pondera asimismo las excelencias de los autos sacramentales, tan logrados, "que de un golpe admira el entendimiento, y enciende la voluntad". Y más aún las de las tragedias, para lo cual traduce lo dicho por Timocles:

"Es la tragedia una universal doctrina de la vida humana. Porque si eres pobre, te enseñará paciencia Telefo; si pierdes tus amados hijos, enjugará Niobe tus lágrimas; si te arrebatara la ira, el templado Alcmeonte corregirá la cólera; si estás ciego, Fineo te dará alivio; si impedido de los pies, Filotetes. Para todos los males hallarás ejemplo y conociendo que son mayores los que miras, que los que padeces, encontrarás con dos méritos: compadecerte con los ajenos, y alegrarte con los propios.

Para todos los accidentes humanos ministran las comedias de Don Pedro ejemplos, y es tan ambiciosa la medicina, que dejan, por lograrla, ambiciosa la llaga. Sirva este rasgo de sus obras de venerable lisonja a sus respetadas cenizas, y viva eterno en la mente de los estudiosos, para viva idea de los aciertos."¹⁸²

A la muerte del maestro, recopila Fray Manuel lo dicho a lo largo del siglo sobre el teatro: la comedia es conveniente, útil, provechosa, capaz de armonizar los opuestos y de superar a las antiguas, pues cuenta con ingenios de la talla de Calderón, de cuya obra destacan los autos sacramentales y las tragedias, ambos con alcance didáctico.

¹⁸¹ Ibidem, p. 325.

¹⁸² Ibidem, p. 326-327.

Pero el Barroco tocaba a su fin y los primeros brotes de Neoclasicismo ya se dejaban sentir a finales del XVII. Muestra de ello es la condena al teatro del *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689) de otro eclesiástico, el Padre Ignacio de Camargo, que no encuentra virtudes morales a la comedia:

"Los argumentos o asuntos de las comedias, empecemos por aquí, son por la mayor parte impuros, llenos de lascivos amores, entretejidos de mil artificiosos enredos, de galanteos profanos, de papeles amorosos, de rondas, de músicas, de paseos, de dádivas, de visitas, de sollicitaciones torpes, de finezas locas, de empeños desatinados, de quimeras y de empresas imposibles, que les facilita ordinariamente un criado, una tercera, una llave, un jardín, una puerta falsa, un descuido del padre, del hermano, del marido de la dama y, por último, suelen parar en una comunicación deshonesta, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, en un adulterio, en que hay muchos lances torpes, alabanzas lisonjeras de la hermosura, hipérboles mentirosos, expresiones afectadas del amor, promesas de constancia, competencias del afecto, temores, celos, sospechas, sustos, desesperaciones y, en suma, una gentílica idolatría ajustada puntualmente a las leyes infames de Venus y de Cupido y a los torpes documentos de Ovidio en el libro de *Arte Amandi*."¹⁸³

Poco después vuelve a tocarse el tema del enfrentamiento entre antiguos y modernos en la *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690) del Padre José Alcázar, que se limita a traducir casi literalmente el *Primus Calamus* (1668) de Caramuel, aunque sin citarlo:

"Como el día de hoy es más docto que el de ayer, así es menos docto que el de mañana. A todos se dio felizmente este lugar (dice Séneca, *Ep.* 38), y los que precedieron no me parece que nos robaron anticipadamente las cosas que se podían decir, sino que nos las descubrieron. La condición mejor es la del último. La sabiduría es común a todas las edades y a todos los hombres y no es lícito darle los parabienes de ellas, como de peculio, a la antigüedad.

¹⁸³ P. 109. Citado en *ibidem*, pp. 327-328.



Porque los antiguos no nos antecedieron en el ingenio, como nos antecedieron en los tiempos... (...)

No debemos seguir en todo a nuestros mayores, ni contentarnos con lo que hallaron... Dijeron muchas cosas hermosas, muchas hermosamente. ¿Quién duda esto? Mas muchas no supieron, muchas trataron sólo de paso, y nos las dejaron para que las examinásemos."184

Si Lope había proclamado al público tribunal de su obra y a su gusto había sujetado su ingenio, Alcázar se queja ahora de que en "el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras", que ejerce su tiranía a través de los "mosqueteros", encargados de aplaudir o silbar una comedia; son tan temidos que los autores intentan granjearse sus simpatías antes del estreno, y ello aumenta su arrogancia. ¡Qué distinto esto a la humildad de Lope en el *Arte nuevo* cuando se disculpaba por no haber seguido "las reglas de los antiguos"! Vertiendo al castellano lo dicho por Caramuel afirma:

"La comedia es espejo de la vida humana, muestra las conveniencias de la juventud y de la vejez, enseña salada graciosidad, palabras cultas, lenguaje puro, a mezclar las cosas burlescas con las graves y las de chanza con las serias...

Las tragedias son comedias trágicas y solamente se diferencian de las comedias en la conclusión.

Es la comedia una viva historia (real o moral) que representa los grandes hechos de los varones ilustres para que, viendo con los ojos y oyendo con los oídos las cosas que otros obraron gloriosamente, nos encendamos con su ejemplo a seguir y ejercitar sus virtudes y a imitar sus gloriosas hazañas."185

Se conserva la definición ciceroniana de la comedia como espejo de la vida, así como el lado didáctico, moral y ejemplar de la misma. Para escribir comedias deben observarse las reglas citadas en el *Primus Calamus*:

1. Todo lo representado debe ser posible.

184 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, núm. 96, I, pp. 108-118.

185 *Ibidem*.

Se contradiere con ello a Aristóteles, que prefería lo imposible verosímil a lo posible, que en ocasiones podía ser inverosímil.

2. "Las cosas representadas y las que las representan deben ser semejantes y diversas (...) así en la comedia se pueden representar muchos años en una o dos horas."

3. "La ley que determina el número de las personas que hablan o cantan es vana."

4. "En todas las comedias bastan tres jornadas."

5. "El mejor modo de escribir o de representar las comedias es el que más agrada al pueblo, porque se hacen para que se recree decentemente", como ya dijo Lope en el *Arte nuevo*.

Lope de Vega fue además "excelentísimo maestro de hacer comedia. (...) Corrigió en casi todas [las suyas] los defectos de las de los antiguos, que eran muchos".

Alcázar alude también a un concepto que hasta entonces se había llamado "decoro", pero quizá fuera mejor ahora llamarlo "censura": no todo puede representarse, pues la comedia debe mostrar "el camino de la virtud, para que todos aprendan por dónde han de caminar para llegar a las sumas dignidades". Nada puede tolerarse en ella "que sea contra las buenas costumbres"; de lo contrario, deben prohibirse, pues las comedias se permiten "porque instruyen a la juventud en las virtudes generosas, no en los vicios vergonzosos". Es más, "tomadas generalmente y abstraídas de las diferencias, son las comedias espejo de la vida humana, en que hallarán muchos avisos morales y políticos los que lo quisieren considerar con los ojos del entendimiento". Al hablar de las diferencias entre tragedia y comedia establece —como hizo Caramuel— una comparación entre antiguos y modernos:

"Toda tragedia es comedia, pero no toda comedia es tragedia. Comedia es la representación de alguna historia o fábula. Si tiene el fin feliz, retiene el nombre de comedia, y si infeliz, se llama comedia trágica o tragicomedia... Según Lope de Vega, § II:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento.

Y así, la que representa historia es tragedia; la que fábula, comedia. No es así; porque en las comedias se pueden representar historias y en las tragedias, fábulas.

La comedia, en la opinión de los antiguos, introduce personas viles y privadas; la tragedia, reyes y príncipes y aun héroes y dioses. El argumento de aquélla es alegre y regocijado; el de ésta, triste y melancólico. Sin embargo, la comedia de Plauto que se dice *Anfitrión*, introduce a Mercurio y a Júpiter. Los modernos sacan a cada paso a las tablas en las comedias reyes y príncipes..."¹⁸⁶

Ambas se distinguen entre sí solamente por el desenlace, según sea éste infeliz o feliz y por la vehemencia de sus pasiones:

"En la tragedia reinan más vehementes movimientos del ánimo; en la comedia son los afectos más sosegados."¹⁸⁷

Siguiendo el *Primus Calamus*, alude Alcázar a cuestiones formales como las clases de actores —mimo, pantomimo, arquimimo...—, la caracterización de los entremeses, el número de personas en escena, la adecuada disposición de la historia —*in media re*—, la elocuencia, la elección de las palabras, la música y los recursos de los actores. No suele darse importancia a la escenografía. "Por esto los españoles juzgan por superfluas las mudanzas del teatro, pero los italianos, suponiendo que son necesarias, gastan en la fábrica del teatro algunas veces para una sola comedia gran suma de ducados." "Sin embargo, se deben admitir apariencias o tramoyas". Para relajar la tensión, son necesarios los entremeses en los intermedios:

"Ahora se haga comedia, ahora tragedia, se hace una cosa grave que pide atención, y esta atención fatiga el ánimo si no hay alguna cosa que le recree; por esto se

186 Ibidem.

187 Ibidem.

inventaron los entremeses, que entre jornada y jornada divierten con sus chanzas. Estos o son coloquios ridículos de rústicos, o ingeniosos bailes, o poesías artificiosamente cantadas, o melodía de música instrumental sin el conuento de la humana, o alguna otra cosa conforme la costumbre de la patria."¹⁸⁸

Alcázar define también algunos de los términos más comunes en el espacio teatral, los mismos que Caramuel excepto "mimo", que añade Alcázar. Señal de que se iba configurando a lo largo del siglo un léxico propio del ámbito de lo escénico.

Y acaba defendiendo, en los albores del siglo XVIII, lo dicho por Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo* respecto a la duración del tiempo de la acción, y el teatro de Lope de Vega:

"Los antiguos ignoraron el arte de escribir comedias; el primero que la inventó fue Lope de Vega y ya todos le siguen. (...)

Con el tiempo se perficionan y se enmiendan las cosas; nada, luego que se ha inventado, es perfecto; lo que la naturaleza instituye, no se puede variar; siempre el peral produce peras y la encina su fruto, pero se puede mejorar lo que inventó la arte. Si el ser tan excelente en Grecia Esquilo y Enio, como entre los latinos Séneca y Terencio, bastó para que diesen leyes, ¿por qué la excelencia de nuestra española Vega..., fénix de nuestra nación, que les hace tan escogidas ventajas en lo trágico y cómico, como se puede ver en su nunca bien conocidos aunque bien envidiados y mal mordidos estudios no bastará para derogar sus estatutos?"¹⁸⁹

El texto que cierra el siglo del Barroco es el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (Madrid, 1690) de Francisco Antonio de Bances Candamo. La exaltación de la comedia española es un hecho:

"...Es hoy la comedia española en línea de poema, uno de los más elevados que en algún siglo se han

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

conocido, lleno del más decoroso y remontado estilo del idioma castellano, de las más altas sentencias de la filosofía, moral, ética y política, exornando de los extraños sucesos que ha representado la fortuna al gran teatro del mundo en sus varias scenas. Abundante de todos los ejemplares de la vida como la historia, y aun mejor que ella."¹⁹⁰

Expone, además, las dificultades al escribir una comedia: el escritor, como ya vimos que se decía en otros textos, debe conocer todas las ciencias o materias sobre las que escribe para hacerlo de forma verosímil, pues será juzgado por aquellos que las dominan. El dramaturgo, por tanto, se halla a merced del juicio de los entendidos pero también de los no entendidos, pues cualquier representante del vulgo se cree con derecho a sentenciar y desechar una comedia alegando que no es de su gusto, a cuya tiranía se someten los autores: "¿Pero ¿qué hombre, por rústico que sea, ha confesado hasta hoy con veras que no entiende la comedia?"

"Don Pedro Calderón de la Barca, capellán de honor de su majestad y de los señores reyes nuevos de Toledo, fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia de España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo. Hasta su tiempo no tuvo majestad la *cómica española*"¹⁹¹

Pero antes de él hubo otros autores que contribuyeron a modelar y perfeccionar el teatro español. El primero fue Lope de Rueda, que representaba églogas, coloquios y entremeses con escasos medios escenográficos. Siguióle Torres Naharro, que "introdujo ser cobardes los graciosos de la comedia (...) Sacó los músicos al teatro (que antes cantaban

¹⁹⁰ Fragmentos del manuscrito nº 17459 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Folios 44 v.º - 45 v.º. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 341.

¹⁹¹ Folios 56 r.º - 57 v.º. Citado en *ibidem*, p. 343.

detrás de los paños), hizo que representasen sin barbas (...) inventó —como dice Cervantes— nubes, truenos, tramoyas, relámpagos, desaffos y batallas".

"El siempre insigne Miguel de Cervantes redujo las comedias de cinco jornadas a tres y fue el primero que sacó figuras morales al teatro". Tras él vino Lope de Vega que, habiendo visto en Italia "las máquinas del teatro, las trasladó a España, enriqueciéndole de adorno. Buscó él mismo representantes, dispuso compañías y avasalló todos los farsantes en quienes tuvo un absoluto dominio porque los enseñó y los enriqueció dándoles mil y novecientas comedias". En su tiempo escribieron también el doctor Ramón, Miguel Sánchez, Tárrega, Guillén de Castro, Aguilar, Vélez de Guevara, Antonio Galarza y Gaspar de Avila; y después Rojas, Moreto, Villaizán, Villaviciosa y Zabaleta.

Entonces la realeza se interesó también por el teatro, y "el marqués de Heliche fue el primero que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que siendo mayordomo mayor el señor condestable de Castilla ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la scena ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo".

Alaba Bances a Lope de Vega, pero no con la devoción y admiración de sus predecesores:

"Pero Lope de Vega, ingenio en quien con perenne facundia destilaba Apolo todos los raudales de su influencia, habiendo militado en el Piemont y en el Milanés en las guerras de Italia y habiendo visto las representaciones de aquel país, vino a España, donde ya había comediantes que representaban prosa, y puso en estilo las comedias. Las primeras suyas fueron a imitación de la antigua tragedia, en un verso heroico suelto, sin asonante ni consonante, como permanecen entre sus obras (...) Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en su pureza. (...) El mesmo gusto de la gente fue adelantando cada día la lima de la censura y escribieron después el doctor Mira de Amescua, el doctor

Felipe de Godínez y el maestro Tirso de Molina que sabían harta teología, y no cometerían un tan ignorante pecado, a saber que pudiese serlo."¹⁹²

Después escribieron Céspedes, Moreto, Diego Enciso, Pedro Rosete, Francisco de Rojas, Calderón —hasta su llegada "las comedias no estuvieron decentes"—, Solís y Salazar. Ya no puede acusarse a las comedias de indecentes, como decía Luis Crespi en 1646 —al que el padre Camargo cita—:

"Nada de cuanto aquí dice sucede ni pudiere suceder en las de ahora. Luego hemos de confesar una de dos cosas: o a este venerable varón le engañaron en la relación que le hicieron de las comedias de su tiempo, o no. Si no le engañaron y todo aquello sucedía en ellas, no hay para qué alegarle contra las de ahora, donde nada de eso se practica..."¹⁹³

El principio de toda comedia es la imitación, por ello a ésta "conviénele la misma definición que da el Filósofo a la tragedia, que *es una imitación severa que imita, y representa, alguna acción cabal y de cantidad perfecta, cuya locución sea agradable y diversa en diversos lugares, introduciendo para la narración varios personajes*. Estas se escriben de lo que sucede, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil." Se dividen en dos clases: amatorias o historiales, "porque las de santos son historiales también, y no otra especie". Las amatorias, siempre inventadas, se dividen, a su vez, en de capa y espada y de fábrica. Las de capa y espada "han caído ya de estimación", pues sólo Calderón supo estructurarlas convenientemente. Pero lo común a todas ellas es que ninguna, a diferencia de lo que asegura Camargo, termina "*en una comunicación deshonesta, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, o en un adulterio*". Que del teatro se aprenden virtudes y que por

¹⁹² Ibidem, pp. 345-346.

¹⁹³ Ibidem, p. 346.

comedia entiende el teatro en general lo muestra su comentario acerca de una obra con evidente desenlace trágico:

"Demás de eso, desde que Don Pedro Calderón atendió tanto al aire y al decoro de las figuras, no se pone adulterio que no sea sin culpa de la mujer, forzándola y engañándola. Y en su primorosa comedia de *El pintor de su deshonra* hace que el galán robe a una mujer casada, sin culpa de la infeliz, y se mantiene intacta en poder del galán, y, no obstante, por la duda, mata a los dos el marido. Pues ¿qué pluma, por severa que sea, dirá que podrán las mujeres casadas hallar más a mano en ésta el deseo del adulterio que el horror del castigo, dándole a beber el uno junto al otro? Y, si lo hallaren, maldad será de los ojos que miran, y no intrínseca malicia de el objeto, cuando todo el discurso de la comedia puede ser escuela de los buenos casados, y el fin terror de los malos."¹⁹⁴

Bances no entra ya en consideraciones acerca de qué es la comedia o qué es la tragedia, qué las caracteriza, las distingue o las une, sino que su intento es mostrar la honestidad de la comedia, o sea, del teatro áureo, y defender que todos los tipos en que puede dividirse guardan el debido respeto y decoro:

"Luego las comedias modernas no son pecaminosas por sus argumentos. Pruébese esto, porque ellas son unos ejemplares supuestos o verdaderos de los sucesos de la vida. (...) De donde sacamos que si los argumentos generales de las comedias modernas se reducen a galantear para casarse, a tomar una plaza, a dar una batalla, a mostrar el castigo de un delito y el peligro de una fragilidad, no siendo nada de esto pecado, no lo será el argumento, y por consecuencia son decentes y honestos los argumentos de las comedias modernas."¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibidem, p. 349.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 351.

CONCLUSIONES

El triunfo de la comedia nueva, del teatro nacional, y de una poética propia reflejada en los testimonios de teóricos y dramaturgos era definitivo:

"Error sería creer que estas rígidas censuras, ni otras muchas que pudiéramos citar y que sin género de duda son preludio de la crítica del siglo XVIII, la cual no hizo más que repetir las y glosarlas de mil modos, llegasen a quebrantar ni en poco ni en mucho la robustez de la escuela de Lope, sostenida por su propia grandeza, por el espíritu nacional que la informaba, por el despilfarro de fecundidad y de invención, por los tesoros de lengua y de armonía que a manos llenas derramaba, y sobre todo por la pintura fiel, aunque embellecida, de las costumbres de su tiempo. El aplauso popular daba la razón a los poetas contra los críticos; pero como si esto no fuese bastante, los mismos poetas hacían alarde de una poética suya propia, capaz de hacer polvo las presuntuosas observaciones de los críticos. ¡Y cosa singular, y muy poco meditada! Esta poética no se presentaba generalmente como bandera de motín contra la autoridad de Aristóteles, que entonces pasaba casi por infalible en todos los campos de la ciencia humana, sino que, reconociendo por leyes de incontestable certidumbre y precisa observación los aforismos de su *Poética*, aspiraba a interpretarlos en un sentido *naturalista* y moderno, que viene a darse la mano con el que hoy impera en la crítica, pasados y vencidos los extravíos del falso clasicismo y del idealismo romántico. Es indudable que Tirso, Barreda, Caramuel, Alfonso Sánchez, tenían más cabal inteligencia de los dogmas aristotélicos que la que alcanzó nunca la escuela de Boileau o la de Luzán, y que precisamente por eso enseñaban y practicaban la imitación de la vida real y de las costumbres nacionales, del modo que lo vemos en los dramas de los poetas y en las apologías de los críticos. No fueron solos el sentido patriótico y la inspiración casi divina los que salvaron al teatro español de la oposición crítica suscitada por sus enemigos. Fué también su propia *Poética*, profesada con razonable obsequio y defendida con argumentos no vulgares, y a veces de grandísimo alcance estético. ¿Qué acierto de Cascales o de González de Salas equivale a la noble bizzaría con que Tirso, adelantándose en dos siglos a Manzoni, echa abajo la ley de las unidades, sustituyendo al principio de la *verosimilitud material*,

invocado por los seudo clásicos, el de la *verosimilitud moral*, conculcada en la mayor parte de las tragedias francesas, comenzando por *El Cid*?"¹⁹⁶

Y es que una significativa evolución en cuanto a intereses y asuntos tratados se registra en la preceptiva española en el paso del siglo XVI al XVII. Si el primero se dedica sobre todo a cuestiones literarias, a intentar definir, distinguir y caracterizar los géneros de acuerdo con las ideas heredadas de los antiguos y de los clasicistas extranjeros contemporáneos, el segundo se centra en defender el teatro español como fenómeno global —la llamada "comedia nueva" o "comedia española"— y en justificar su alejamiento de los modelos precedentes.

En el XVI se elabora una teoría del teatro a partir de los testimonios de autoridades filológicas primero y de la *Poética* aristotélica después, tras su redescubrimiento a finales de siglo. Se trata de una teoría construida en función de normas y recomendaciones, fundada en reflexiones posteriores a la práctica escénica que intentan reglamentar. En el XVII, en cambio, entra en juego un nuevo factor: la seguridad que da la experiencia, como sostiene Lope en el *Arte nuevo*, y ésta se convierte en la pauta para escribir un teatro que pretende, por encima de otras consideraciones, agradar al público para triunfar —aunque el criterio del "vulgo" no siempre coincida con el juicio de los doctos— y reflejar la vida en toda su complejidad, lo cual suponía y exigía una visión tragicómica de la misma.

Siguiendo el espíritu de la *Poética*, la preceptiva del XVI se preocupa por separar géneros, por definir la tragedia y explicar sus componentes para luego crear una definición de comedia idéntica en cuanto a estructura y en la que sólo varían los términos pertinentes. Se comparan y contrastan ambos géneros entre sí, se eclipsa a la sátira, que había ocupado el tercer lugar en la clasificación en el siglo XV, y se dignifica progresivamente la comedia. En el XVII sin embargo estas cuestiones dejan de tener importancia. Lo que

¹⁹⁶ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 767-770.

interesa ahora no es definir un género sino todo un teatro, toda una forma de concebir y hacer teatro: la española, apoyada en la experiencia y enfrentada en ocasiones a la teoría con plena consciencia, esto es, precisamente porque la conoce.

"La teoría dramática española ofrece un *corpus* compacto, muy unido a la labor creativa. Diríase que ésta, con sus sacudidas vitales, crea el movimiento de vaivén que oscila entre la tragedia y la comedia, para crear, por síntesis, una nueva criatura de arte: la tragicomedia. Ningún país del mundo, por estos siglos, puede ofrecer una teoría dramática tan original y completa como España. Y es que España, con hondas raíces aristotélicas y horacianas, y un profundo conocimiento de los comentaristas del teatro latino y de los preceptistas italianos, supo, a la postre, dar el brinco definitivo para zambullirse en las aguas vivas de la creatividad propia de la época y del temperamento. Y así, día a día, crea un arte, incomprendido al principio por los de fuera, pero después imitado y elogiado como una de las máximas contribuciones hispanas a la literatura universal, precisamente porque además de *español* era, sobre todo, *universal*."¹⁹⁷

Han cambiado las prioridades; ya no se trata de adaptarse o no a las normas de los antiguos sino de atender a la demanda del espectador tomando en consideración su psicología e intereses. No se discute acerca de qué es la tragedia o qué es la comedia, ni sobre cómo debe ser el teatro, sino sobre cómo *es* el teatro y por qué ha elegido ser así. Se habla de tragedia y de comedia pero no para oponerlas sino reunidas bajo un mismo rótulo, "españolas", o sea, distintas a las de otros tiempos y países. Junto a ellas se ha dado nombre a un género que contaba con precedentes en la Antigüedad pero que el XVI había intentado negar: la tragicomedia, la combinación de elementos trágicos y cómicos. Además, el principio de la mezcla, tal y como decía Ricardo de Turia, no sólo afectaba a esta última sino, puesto que

¹⁹⁷ F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 37.

imitaban a la naturaleza, también a los géneros hasta el momento objeto de atención: la tragedia y la comedia. Así pues, continuando con lo que decíamos en el capítulo precedente, en el XVII se producen dos fenómenos teatrales relevantes: la convergencia hacia el concepto de "tragicomedia" y la asunción de la "comedia y tragedia españolas". El término "comedia" adquiere un valor genérico para aludir a los tres, de ahí que la palabra "tragedia" se prodigue menos en los escritos de los preceptistas.

Pero en España, Italia y Francia, la idea de considerar a la tragedia y a la comedia como especies de un único género, el drama —tal y como decían Cascales (*Cartas filológicas*) y López de Vega—, sólo se fue abriendo paso gradualmente debido a la profunda influencia de la *Poética* de Aristóteles, que exigía que se distinguiera claramente cada forma poética de todas las demás. Por tanto, es esencial al hablar de la Edad de Oro distinguir entre "comedia" como género, "comedia" como drama típicamente español y "comedia" en el sentido de la *comoedia* clásica.¹⁹⁸ El término "comedia" fue adquiriendo a lo largo del siglo XVI el valor de concepto genérico, y el que muchas de las piezas teatrales tuviesen un desenlace feliz favoreció que en la España del XVII se llamara "comedia" a toda obra teatral en verso y en tres actos o jornadas.¹⁹⁹

A los letrados del siglo XVII no les pasó inadvertido que el término "comedia" iba evolucionando para convertirse en nombre genérico. Así, Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635), advierte (fol. 150 v):

"mas no se lo passo por alto saber, que aunque todas las Acciones que se representan ya sean Históricas, ya Novelas, ya Fabulas, están por el uso comprehendidas con

¹⁹⁸ En los comentarios a Terencio de los siglos XV al XVII es corriente la distinción, para el teatro latino, entre una gran variedad de clases de "comedias": *Togata*, *Praetextata*, *Atellana*, *Rhyntonica*, *Tabernaria*, *Mimos*, etc, lo que indica claramente el carácter genérico que se daba a la palabra "comedia".

¹⁹⁹ Aún hoy en día, en París, se va al Théâtre Français o a la Comédie Française para ver una tragedia.

el nombre, al parecer, genérico de Comedias, no todas lo son... Aquella donde se introduce Rey, o Señor soberano, es Tragedia. Donde muere el héroe, que es el primer galán, es Tragi-Comedia, la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay Príncipe absoluto."

Ello muestra que los autores conocían perfectamente las reglas de la poética normativa.

"El nuevo tipo de obra dramática se podía clasificar más fácilmente como comedia que como tragedia.²⁰⁰ El término de "drama" mismo era desusado;²⁰¹ el de "tragicomedia" estaba desacreditado, como nombre genérico y como descripción, a raíz de las discusiones que había suscitado en Italia y que habían encontrado eco también en España. Se había hecho el intento de definir la comedia española como tragicomedia, pero la tragicomedia italiana, por ejemplo, no correspondía con la española —ni tampoco con el llamado *drame libre* francés—.²⁰² Cristóbal Suárez de Figueroa y López de Vega examinaron la oportunidad de llamar a la comedia sencillamente "representación", habida cuenta del sentido genérico del término "comedia". Finalmente, se encontró otra solución inspirada en la clasificación latina de los distintos tipos de *comoedia* tal y como se encontraba en los tratados de Donato y Evancio y, por ejemplo, también en los *Prenotamenta* de José Badio. López de Vega recordó esta posibilidad. Salas Barbadillo y Pellicer la aprovecharon. Y así vino, en definitiva, a persistir en la práctica el término "comedia", debido también en parte a la influencia de la costumbre y la tradición, "por el uso", como decía Pellicer."²⁰³ Quizá por

²⁰⁰ De ahí, quizá, las dificultades y hostilidades que ha encontrado posteriormente el término "tragedia".

²⁰¹ ¿Por qué tanto empeño, pues, por parte de la crítica posterior por resucitarlo? ¿Por qué se habla ahora de "drama" con tanta facilidad y, sin embargo, se repele la palabra "tragedia"?

²⁰² Es decir, los teóricos de la época advirtieron que "tragicomedia" no podía ser un término genérico, sino sólo aplicable a una especie dramática.

²⁰³ M. Newels, *op. cit.*, pp. 57-58.

eso ni siquiera los propios dramaturgos se preocupaban, en muchas ocasiones, de distinguir el género de sus obras rotulándolas "comedias", "tragedias" o "tragicomedias". De ahí la abundancia de la denominación "comedia", que encontramos en piezas como *Los cabellos de Absalón*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* o *A secreto agravio, secreta venganza*, tituladas "comedias famosas". Esta imprecisión en la nomenclatura ha sido también causa de la negación de la tragedia barroca española por parte de algunos críticos contemporáneos.

La tragedia española del siglo XVII surge y se desarrolla a la luz de una problemática teatral y un contexto sociocultural concretos. Por ello, se configura como diferente a la antigua, a la clasicista y a la extranjera. Acoge el principio de la mezcla, prefiere la retórica al lance patético, al que tampoco destierra por completo, y se ocupa de cuestiones como la puesta en escena y el montaje. Los textos teóricos ya no la definen porque de ello se encargó el siglo precedente, y la tratan en términos de igualdad con la comedia y la tragicomedia, pues todas pertenecen a una causa común: la defensa del modelo teatral español, lo cual implica la defensa del modelo trágico español, del modelo cómico español y del modelo tragicómico español. Modelo que autores como Ricardo de Turia, Carlos Boyl o Tirso de Molina sitúan con orgullo por encima de propuestas teóricas y prácticas anteriores: el teatro español es diferente, sí, rebelde a las normas... pero mejor. Y esto no fue un hallazgo del siglo XVII. Preceptistas y dramaturgos del XVI ya habían dejado constancia de la necesidad de cambiar con los tiempos, de apostar por la modernidad. La batalla fue dura y en ella participaron tanto teóricos como escritores de teatro.²⁰⁴ Al final la práctica, que siempre había caminado

²⁰⁴ "En las obras de todos los grandes autores del Siglo de Oro se encuentran con frecuencia observaciones de teoría literaria. La teoría impregnaba el clima literario de aquella época, que con tan vivo interés seguía la evolución de los debates de teoría literaria en Italia. Habrá que revisar la opinión que da por sentada la poca importancia de la teoría literaria en España."

delante, acabaría imponiendo la evidencia y convirtiendo a algunos que en un principio se le habían opuesto, pese a que no todas las voces neorristotélicas callaron.

"Hemos visto, pues, aludiendo sólo a lo esencial, que el siglo XVII es definitivo para el triunfo de la comedia. Diríase que toda la centuria se asienta en un triángulo que establece las bases, muy a comienzos del siglo XVII: Carvallo, Juan de la Cueva y Lope de Vega. Después, hasta 1618, son años de forcejeo, ganados a pulso. Cuando ya ha pasado la lucha y la victoria es definitiva, pueden surgir tratados más preocupados en definir la esencia íntima de la comedia —sin la tensión de la controversia circundante—. En este sentido se destacan las contribuciones de Barreda y Pellicer de Tovar. El mismo año que Pellicer de Tovar escribe su *Idea de la comedia de Castilla*, en 1635, muere Lope de Vega, y su entierro constituye un verdadero homenaje al teatro nacional.

Claro está que habrá todavía algunas voces negativas, pero tienen más el carácter de guerrillas aisladas, disipadas de nuevo ante la postura, a finales del siglo XVII, de José Alcázar."²⁰⁵

En resumen: en dos siglos las cuestiones teóricas sobre el teatro han cambiado. Si en el XVI el principal esfuerzo era separar entre sí los géneros, definirlos y caracterizarlos adecuadamente, dignificar la comedia poniéndola a la altura de la tragedia construyéndole una definición a imagen y semejanza de aquélla y atribuyéndole idénticos efectos didácticos, ejemplares y hasta terapéuticos, en el XVII lo que importa es defender la "comedia nueva" frente a aquellas opiniones que siguen aferradas a los planteamientos aristotélicos y clasicistas e impiden así la natural evolución del fenómeno teatral, que ahora intenta adaptarse progresivamente al gusto del público para conseguir el éxito

M. Newels, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁵ F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 36. En nota a pie de página señalan los autores que Alcázar recoge, a veces literalmente, las ideas expuestas por Juan Caramuel en *Primus Calamus* (1668).

e, invocando la necesidad de tomar la naturaleza como espejo, proclama la mezcla como factor imprescindible.

Se habla entonces de tragedia y comedia como géneros integrantes de un todo global y común, la "comedia española", al que pertenece también un modelo nuevo mencionado en los escritos teóricos para aceptarlo o para negarlo: la tragicomedia. Pero los tres géneros tienen una misma base: la mezcla. Tal y como había dicho Lope en el *Arte nuevo*, el arte debe imitar la naturaleza, y si en ésta los opuestos conviven, se funden y armonizan, también el teatro debe dar cabida a la coexistencia de contrarios, convirtiendo la mixtura no sólo en elemento lógico y necesario sino también en fuente de verosimilitud. En el XVII no existen, por tanto, géneros puros y sí, en cambio, una activa interacción que lleva a incluir elementos tradicionalmente considerados como propios de uno solo en los demás géneros. Y esta despreocupación por discernir entre tragedia, comedia y tragicomedia, se manifiesta también, como decíamos, a nivel práctico, de ahí la abundancia de obras tituladas "comedias" independientemente de su contenido, denominación que tantos problemas ha causado posteriormente a la tragedia áurea, negada alegando que los dramaturgos no tienen conciencia del género. No es esa la cuestión. Como puede apreciarse en la evolución de la teoría, lo que interesa al Barroco es, asumido el necesario —en su opinión— distanciamiento de los preceptos clásicos, justificar la nueva comedia y demostrar: primero, que guarda las reglas básicas del arte, esto es, honestidad, decoro, verosimilitud —y con ella imitación de la naturaleza— y calidad; y segundo, que es incluso mejor que las obras antiguas, porque ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos y a los nuevos gustos, y ello, los cambios y mudanzas que trae la edad, es una ley más fuerte que cualquier precepto, porque es una ley procedente de la evolución natural, de las transformaciones de la naturaleza, y contra ello nada puede hacerse sino aceptarlo y mostrarse acorde con el curso de los acontecimientos. Si el teatro actual se construyera igual que el de los antiguos —digno desde luego de encomio en el momento de su producción— no tendría éxito, porque al

público español nada dicen los mitos helenos o los más esforzados héroes arrastrados por la fuerza de su destino, lo cual, por ende, sería ir en contra de las creencias de toda una sociedad católica y contrarreformista. El público pedía que le hablaran de su propia realidad, que le escenificaran sus propios mitos, que tranquilizaran su conciencia de la inseguridad que producía un siglo de zozobra y decadencia. La tragedia va buscando cada vez más sus temas en el presente, justificando la verosimilitud de sus acciones mediante una relación analógica con la realidad circundante, dando cabida a temas actuales y universales como el amor que, en contra de la concepción medieval, tanto Pinciano como González de Salas consideran materia apta para la tragedia.

El teatro, ignorando otras realidades como, por ejemplo, la que muestra la novela picaresca, conforma un mundo ideal donde los valores sociales se anteponen a los sentimientos, donde el deber es más fuerte que el querer, donde el rey garantiza el cumplimiento implacable de la justicia para enseñar que, si todo se realiza de acuerdo con las exigencias de la sociedad, la acogida y permanencia en la misma está asegurada, y con ello el bienestar y la posición privilegiada que permite vivir mejor que los demás en un momento de crisis y bancarrota. Y este mensaje puede transmitirse igual utilizando cauces cómicos, trágicos o tragicómicos. En el fondo, lo que se intenta comunicar, independientemente del género elegido, es una ideología populista²⁰⁶ que sitúa a cada uno en el lugar que le corresponde a costa de

²⁰⁶ "la comedia española del siglo XVII no es producto directo del gusto de las masas o del vulgo, como se viene diciendo, sino todo lo contrario: en ante todo un drama basado en la poética de Aristóteles con los cambios necesarios para modernizar lo que el gusto estético de los dramaturgos, que no del vulgo, exigía en el momento de la creación, y fue el gusto de Lope de Vega y su escuela el que mandaba en el gusto del vulgo; 10) fue este drama el que enseñó al pueblo español del siglo XVII a saber lo que era la vida a través de una exposición bella y moral al mismo tiempo"

F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 51.

determinados sacrificios "sin importancia" —la individualidad, la personalidad, el deseo, la pasión...— y de exhibir el principio de la sangre como agente distribuidor en clases sociales y, por tanto, irrecusable: ni el villano puede ser noble aunque se comporte como tal —por lo cual recibirá una compensación, claro—, ni el noble puede ser más que los demás, ni el príncipe puede desafiar las estructuras sociales, ni el rey puede defraudar a sus súbditos. La "sociedad" los absorbe a todos, bien a través de matrimonios de conveniencia o "por amor", bien a través de una venganza de sangre o del sacrificio personal. Por eso la preceptiva ya no se ocupa de clasificar una obra en comedia, tragedia o tragicomedia y utiliza en cambio el término genérico "comedia" para aludir a las tres. Por eso la tragedia es importante ahora en su contexto, como espejo de valores universales pero reflejados a través de circunstancias determinadas, de problemáticas concretas, de vivencias de la España del Siglo de Oro, y refiriéndonos al mismo y a la poética que configura, propia y personal como ya hemos visto a nivel teórico, es como vamos a estudiarla.²⁰⁷

207 "En resumen, la comedia española del siglo XVII no se estructuró ni con una repentina ignorancia ni con una repentina ligereza, a espaldas de una teoría del arte dramático, sino con principios estéticos ya dados por Aristóteles y Horacio, pero refundidos para someterlos al gusto espiritual de la época y a las vitales exigencias del espíritu."
Ibidem, pp. 52-53.

b 10397966

i 237 01195

CB 0002315191

R.F. 11429

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Facultad de Filología



**ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
EN EL SIGLO DE ORO: LA TRAGEDIA AMOROSA**

TESIS DOCTORAL

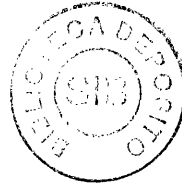
Presentada por:
MARIA ROSA ALVAREZ SELLERS

Dirigida por:
Dra. D^a. ÉVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS

Valencia, 1993

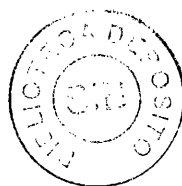


D. 18318
L. 98319



**EN TORNO A LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
DEL SIGLO DE ORO:**

ESTADO DE LA CUESTION



CAPITULO VIII

EN TORNO A LA TRAGEDIA ESPAÑOLA **DEL SIGLO DE ORO: ESTADO DE LA CUESTION**

A lo largo de los capítulos precedentes hemos intentado aproximarnos a la tragedia española del Siglo de Oro desde un punto de vista exclusivamente teatral y contemporáneo a la misma, mediante el estudio de la preceptiva dramática de los siglos XVI y XVII y del modelo trágico renacentista. Sin embargo, antes de adentrarnos en la dramaturgia aurosecular creemos conveniente y necesario dejar constancia de las opiniones críticas que a favor o en contra de la tragedia áurea española se han ido emitiendo desde el momento posterior a la misma hasta la actualidad. El género no siempre ha merecido juicios favorables, y su rechazo se ha producido desde distintos puntos de vista: de los criterios esteticistas dieciochescos se ha pasado a valoraciones morales, éticas, sociales o ideológicas.

1. SIGLO XVIII

El siglo de la Ilustración es el siglo de la razón, *le bon sens* y las reglas. Y nada de ello parece encontrarse en los dramas inmediatamente anteriores, fruto de una larga batalla en pro de la libertad artística y de la imaginación como aliada esencial del teatro, cuyo resultado había sido la aceptación del principio de la mezcla como clave de toda propuesta dramática —cómica, trágica o tragicómica— y la desobediencia a las unidades italianas. En el XVIII son dos los intentos fundamentales: ordenar y reformar el panorama teatral de acuerdo con las normas que dicta la razón, es decir, ajustándolo a las unidades de acción, tiempo y lugar,¹ y defender las tragedias españolas de las acusaciones hechas por los extranjeros que, a tenor de la escasez de obras, han llegado a negar su existencia alegando la impropiedad del carácter español para gustar de las mismas. Los críticos dieciochescos censuran las irregularidades de las piezas precedentes, acentuadas a partir de la dramaturgia lopeveguesca, opinan que la no observancia de las unidades atenta contra la verosimilitud, proponen y escriben obras clasicistas, pero al mismo tiempo realizan una apología del teatro español y, concretamente, de la tragedia, preocupándose por la recuperación —reconduciéndola por vías "racionales"— de ésta.²

Es común por tanto, encontrar en las obras dedicadas al teatro un recorrido desde sus orígenes, que cifran a comienzos del siglo XVI, hasta el

¹ Si bien es general la defensa de la unidad de acción, respecto a las de lugar y tiempo los autores neoclásicos suelen mostrarse más flexibles.

² La preocupación por la tragedia española es una de las varias cuestiones teatrales que interesaron a los escritores del siglo XVIII. Sin embargo, puesto que ese es el punto central de nuestro estudio, limitaremos las referencias a aquellas que se refieran a dicha problemática, evitando extendernos sobre aspectos tan relevantes como las propuestas para reformar el teatro o los juicios particulares en torno a Lope o Calderón.

momento presente, nombrando a los principales autores de tragedias y enumerando y comentando sus obras, tratanto de explicar, más que la naturaleza y características del fenómeno trágico en el XVII, las razones del olvido posterior de la tragedia del XVI, tal y como hace Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737; 1789), Agustín de Montiano y Luyando en su *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750) o Leandro Fernández de Moratín en *Orígenes del teatro español*.³ Se citan entonces las tragedias renacentistas, sus defectos y virtudes, se culpa a Cristóbal de Virués de ser el primero en introducir el desorden en el teatro español y a Juan de la Cueva de inducir y admitir la mezcla de géneros. Desorden que Lope de Vega convertiría en credo estético justificándolo como exigencia del gusto de los espectadores, consumando así el proceso de corrupción que llevaría a escribir obras "desarregladas" e inverosímiles, compuestas de más de una acción y jalonadas de sucesos que transcurrían en diversos tiempos y lugares. En consecuencia, se impone una reforma del teatro partiendo de criterios clasicistas, esto es, verosímiles y racionales, pero también una apología del mismo, pues los extranjeros nos acusan de haber transgredido las reglas y de no haber producido auténticas tragedias. Por ello el propósito de Luzán en su *Poética* es:

"rejuvenecer la Poesía Española y remontarse a tal grado de perfección que no tenga la nuestra que invidiar a las demás Naciones ni que recelar de sus críticas."⁴

³ Según Joaquín de Entrambasaguas, "El lopismo de Moratín", *R.F.E.*, Tomo XXV, 1941, pp. 1-45, Moratín concluyó los *Orígenes...* a mediados de 1817, aunque entre 1821 y 1828, en Francia, acabó la redacción definitiva (p. 17); a tenor de su correspondencia con el editor parisino Augusto Bobée, parece ser que preparaba una segunda y tercera parte.

⁴ Ignacio de Luzán, *La Poética*, Zaragoza, 1737, p. 9. Citado por Rinaldo Froldi, "La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII", *Criticón*, nº 23, 1983, p. 136.

No podía reformarse el teatro si no se dictaban unas normas que lo rigieran. La respuesta a tal necesidad vino de la mano de *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* de Ignacio de Luzán, editada en 1737 y 1789 (esta última añade nuevos pasajes), cuyo Libro Tercero dedica trece capítulos a la tragedia, dos a la comedia y uno a la tragicomedia, églogas, dramas pastoriles y autos sacramentales. Como buen legislador, Luzán sigue el texto aristotélico para modificarlo o completarlo cuando lo cree conveniente, y realiza un recorrido por la práctica dramática española.

Considera la tragicomedia "un nuevo monstruo no conocido de los Antiguos",⁵ y la comedia "como un paralelo de la tragedia",⁶ a las que unen

⁵ Ignacio de Luzán, *La Poética (Ediciones de 1737 y 1789)*, Edición de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, p. 421.

⁶ "Es, en suma, la comedia como un paralelo de la tragedia; ésta excita las lágrimas, aquélla la risa; el exceso de las desgracias de reyes, etc., mueve en la tragedia a lástima y terror; y el exceso de los vicios y defectos de personas particulares mueve, en la comedia, a risa y alegría; y en una y otra parte los afectos, ya trágicos, ya cómicos, aunque mueven diversamente los ánimos, los mueve a un mismo fin: pues así las grandes mudanzas de fortuna, como la irrisión y castigo de los vicios, miran a la utilidad del auditorio, haciéndole, o más constante y sufrido en sus trabajos, o más cuerdo y advertido en sus defectos. Y como en la tragedia se han de mover las pasiones de lástima y terror, con la misma constitución de la fábula lastimosa y terrible, asimismo, en la comedia, se han de excitar sus propios afectos de risa y alegría con el mismo asunto, que ha de ser festivo y regocijado. También es indubitable que la mudanza de fortuna ha de caer sobre el principal personado, cuya extrema infelicidad produzca en los oyentes compasión y terror; lo mismo se ha de observar en la perfecta comedia, cuyos principales papeles han de ser los que muevan el auditorio a risa y alegría, por medio de sus defectos bien pintados y de sus genios extravagantes."

Ibidem, pp. 408-409.

A continuación viene un capítulo (XV) titulado: "De los defectos más comunes de nuestras comedias".

preceptos comunes tales como la necesidad de observar las tres unidades — en la de tiempo concede hasta "doce, o veinticuatro horas, u dos días" y para la de lugar propone la solución de Jerónimo Baruffaldi, que recomienda un escenario con varios espacios simultáneos—, no mezclar lo trágico y lo cómico (p. 421), agradar e instruir, que los episodios guarden relación con la fábula y no quede nunca el escenario vacío; se pronuncia en contra del "gracioso" y prefiere los Prólogos "ocultos y unidos al mismo drama". El número de actos puede oscilar entre tres y cinco. Tragedia y comedia se distinguen, sin embargo, por el estilo, la fábula —simple para la tragedia, doble para la comedia— el argumento y los efectos que producen:

"La tragedia se ocupa en las pasiones, esto es, en moverlas y corregirlas, especialmente el temor y la compasión, con la imitación de horribles y lastimosas desgracias sucedidas a reyes y otras personas de alto grado; el blanco de la comedia son los vicios y defectos y las virtudes de los hombres particulares, cuya pintura inspire amor a la virtud y aborrecimiento del vicio. (...) la fábula trágica ha de ser *imitación de un hecho en modo apto para corregir el temor y la compasión y otras pasiones*; y la fábula cómica ha de ser *imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto.*"⁷

Para la tragedia propone una definición de raíz aristotélica pero adaptada a los nuevos tiempos:

"En tanto, en gracia de los que no entendieron bien la definición de Aristóteles, que es algo obscura, séame permitido proponer aquí otra más clara, a mi entender, y más inteligible, como asimismo más adaptada a los dramas modernos. Paréceme, pues, que se podría decir *que la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas*

⁷ Ibidem, p. 323.

y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder."⁸

Recupera la definición los criterios clásicos, tan repetidos a lo largo del siglo XVI en Europa y, como hizo Aristóteles, se detiene luego Luzán a explicar cada miembro. Hermana entonces tragedia —cuyos caracteres deben ser indiferentes y no buenos ni malos en extremo (p. 376)— y comedia por su carácter de representación: "y esto es lo que propiamente quiere decir la voz *dramática*, esto es, *activa y accionada*, porque *drama* significa *acción o representación*; y por eso las tragedias y comedias, y todo género de representaciones, se llaman en general *dramas*."⁹

Admite también Luzán el "final feliz", tema discutido en el XVI y XVII:

"Diciendo *caídas, muertes, desgracias y peligros*, vengo a comprender todo género de constituciones de tragedias, así aquellas en que muere el principal personado, como aquellas en que solamente pelagra o tan sólo es abatido de la felicidad a la miseria, y también las de éxito feliz;"¹⁰

⁸ Ibidem, p. 290.

La comedia, por su parte:

"La comedia, pues, a mi parecer, (como quiera que otros la definan) es *una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste.*"

Ibidem, p. 404.

Las partes de calidad de la comedia son: fábula, costumbres, sentencia, locución, aparato y melodía; y las de cantidad —según Donato y no contando el prólogo—: *prótasis, epítasis y catástrofe*. Cf. Ibidem, pp. 408-409.

⁹ Ibidem, p. 290.

¹⁰ Ibidem, p. 290.

Y divide la tragedia siguiendo a Aristóteles en seis partes de calidad: fábula, costumbres, sentencia, locución, música, reparto; y cuatro de cantidad: prólogo, episodio, éxodo y coro.¹¹ Destaca su función moral y educadora pero reconoce la ventaja que nos llevan otras naciones:

"Sabemos también cuánta fuerza tiene sobre nosotros el ejemplo ajeno. Por esto el ver en las tragedias cuántas inquietudes, cuántas miserias y pesares acarrea consigo una violenta pasión, un desordenado apetito, hará los oyentes más cuerdos y más moderados en sus afectos por el miedo de incurrir en semejantes desgracias.

(...) se puede venir en conocimiento de la suma utilidad que al público podría resultar de la representación de buenas tragedias, en las cuales podría todo género de personas aprehender insensiblemente la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta

¹¹ La edición de 1789 incluye a continuación un capítulo titulado "De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual", donde resume la trayectoria dramática española y critica duramente a Lope de Vega —tras enumerar algunas de sus virtudes—

:

"Y así un hombre que nació para la gloria de España, abusando de sus mismas cualidades superiores, lejos de cumplir su destino, contribuyó infinito a que otros grandes ingenios que vivieron después y le quisieron imitar, tampoco cumpliesen el suyo; porque Lope no es un modelo para imitado, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto.

(...) No parándose a elegir asuntos propios para imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría; a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprende a todas sus obras, y a los reyes y personajes como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno."

Ibidem, pp. 298-300.

enseñanza y una deleitosa escuela de moral. Por lo que se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa, cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad y tan comprobada con tanto número de excelentes tragedias que los poetas de aquellas naciones han escrito en los siglos pasados y en el presente."¹²

"si un Lope de Vega, un don Pedro Calderón, un Solís, hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias, que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando ahora son, por lo regular, el objeto de sus críticas y de su risa."¹³

No todos compartían esa opinión. Juan de Iriarte, en el *Diario de los Literatos*, hizo una recensión a la *Poética*, a la que Luzán respondió en su *Discurso apologético* (Pamplona, 1740). Sostenía Iriarte la poeticidad del teatro nacional, fruto de una realidad histórica concreta, y admitía que "en punto de dramática (...) [las reglas] no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación".¹⁴ En el *Arte nuevo* "se ve el sumo aprecio que [Lope] hace de las reglas antiguas y el desprecio con que trata el uso de los modernos", pues él pretendía "escribir un Arte de hacer Comedias ajustado al estilo del vulgo, que no entiende de razones, ni de reglas, condescendiendo en esto a las instancias de la Academia Matritense que se lo mandó así" (p. 84) y "reprehender la irregularidad y extravagancia que reynaba en el Theatro de su siglo", pues su obra "más es Arte nuevo de criticar comedias que de hacerlas" (p. 86).

El interés por cuestiones teatrales continuó en el seno de la Academia del Buen Gusto, que reunía autores clasicistas como Luzán, Montiano y

¹² Ibidem, pp. 371-372.

¹³ Ignacio de Luzán, *Poética*, ed. de Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 125.

¹⁴ *Diario de los literatos de España*, 7 tomos, Madrid, 1737, p. 69. Citado por R. Frolidi, *op. cit.*, p. 137.

Luyando o Antonio Nasarre y a otros de tendencia barroca como José Porcel o el Conde de Torrepalma, defensor de la "felicísima osadía" de Lope y Calderón y partidario de regenerar el teatro mediante la imitación de buenos modelos y la atención a la crítica académica. Así:

"la olvidada y magnífica tragedia reedificará sus animados teatros no ya de la gótica bárbara, no de la toscana humilde, no de la jónica femenil, no de la corintíaca artificiosa, no de la compuesta confusa, sino de la dórica varonil y sólida arquitectura."¹⁵

Más explícito en su defensa del teatro español se muestra Blas Antonio de Nasarre en la *Dissertación o Prólogo sobre las Comedias de España* incluida en su edición de *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote divididas en dos tomos* (Madrid, 1749), donde se propone rebatir las afirmaciones de M. Du Perron de Castera, que en *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables* (París, 1738), criticaba nuestro teatro por no ajustarse a pautas clasicistas —"Les espagnols se sont affranchis de la règle des trois unités"¹⁶—, al tiempo que diferenciaba los gustos franceses de los españoles:

"nous aimons les pièces de caractère, ils les méprisent; nous préférons les sujets simples & peu chargés d'incidents aux sujets embrouillés; c' est tout le contraire à Madrid (...), souvent le tragique le plus relevé se trouve confondu avec le burlesque (...) Pour des tragédies, les Espagnols n' en sont point".¹⁷

¹⁵ Conde de Torrepalma, *Discurso*, leído en la Academia el 1 de octubre de 1750. Citado en *ibidem*, p. 138.

¹⁶ M. Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, París, Chez la Veuve Pissot, 1738, p. 1.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 3-4.

Y más adelante (pp. 159-160), a propósito de *El triunfo de la virtud* —que Du Perron atribuye a Lope por la fuerza, belleza y elegancia de sus versos (p. 126)— señala:

Con acentos no exentos de patriotismo, Nasarre intenta demostrar que España tuvo un buen teatro nacional, y que en sus juicios Du Perron sólo ha considerado las malas comedias y ha confundido en ocasiones "comedia" y "tragedia" —que debía ser siempre "triste y perturbada"¹⁸—. Hay que "separar las comedias pervertidas de las que no lo están", pues existen "muchas piezas de Theatro escritas con todo el arte (...) pero no hay que buscar estas Comedias entre las de Lope de Vega ni las de don Pedro Calderón, ni de otros, que los imitaron", sino que tales comedias "ajustadissimas á la razon, y al arte" pertenecen a la pluma de Guillén de Castro, Francisco de Rojas, Antonio de Solís, Agustín Moreto, Juan de la Hoz... y su número es "mayor (...) que los Franceses, Italianos y Ingleses juntos". Insiste en la separación entre tragedia y comedia, pero permite la mezcla de personajes de distinta clase social:

"No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas (que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo diferente) (...) que no viene oy á importar se altere el numero de los actos. No que el caso se finja sucedido en uno, ó mas dias. No que en una misma scena concurran hablando mas de quatro, por mas que Horacio lo repugne. (...) la Poesia [es] una imitacion propia, natural, y conveniente, o bien un passo bien hecho desde la verdad á

"ils [los españoles] sentent par eux-mêmes que l' amour peut faire encore de plus grands miracles, & dans le fonds ils n' ont pas tort. Il est certain qu' on peut faire une Tragicomédie Française sur les amours d' Hercule & Déjanire; mais la manière dont l' Auteur Espagnol a traité ce sujet, paroît entierement opposée à notre goût; on seroit obligé de changer presque toute la conduite de l' Ouvrage".

Aunque también apunta algunas virtudes del teatro español (pp. 8-9):

"On y trouve beaucoup d' invention, des sentiments nobles & pleins de délicatesse, des caractères marqués avec force & soutenus avec dignité, des situations heureuses, des surprises bien ménagées, un grand fond de comique, un feu d' intérêt qui ne laisse point languir le spectateur".

¹⁸ Las páginas de la obra no están numeradas.

la ficción. Esta idea se destruye, no solo cuando se desprecian, sino también cuando se observan con mucha escrupulosidad las reglas de los antiguos, que fundadas sobre sus costumbres, y usos, deben ceder á otras reglas, que tienen por base los usos recibidos al presente."

La reacción no se hizo esperar, y un año más tarde Tomás de Erauso y Zabaleta (pseudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren) publica su *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, donde apunta la evidencia de que el teatro, imitador de la naturaleza, no debe ajustarse a reglas pues ésta no las sigue:

"Si el Poema imita la vida de un sugeto, por qué ha de truncar la sèrie de sucessos, que la componen, haciendola imperfecta con la representacion de solo uno? (...) Si la Naturaleza (...) no puso tassa, limite, ni término invariable à las acciones, ni à los tiempos, ni à los lugares; por qué regla podrá ser licita la imposición de leyes tan pesadas à sus imitaciones?"¹⁹

El gusto es el "más fuerte legislador", y además, en el teatro áureo español "ni se pierde la virtud, ni se maltrata la honra, ni se malogra el útil".²⁰

Sintiéndose en la misma obligación de defender a su país frente a los detractores extranjeros —y en concreto también contra Du Perron—, toma la pluma Agustín de Montiano y Luyando para escribir su *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750), que completa con su tragedia *Virginia*:

¹⁹ Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750, p. 225.

²⁰ Ibidem, p. 46.

"Confieso, que sin el impulso del amor a la Patria, no me hubiera atrevido tal vez a tomar la pluma, ni a caer en la tentación de que saliesen al público mis borroneos."²¹

Tras dibujar un panorama histórico de las tragedias españolas y comentar algunos detalles de las mismas, pasa a "indagar el principio de la corrupción de las tragedias",²² pues cree que "el carácter distintivo de los Españoles" determina "la propensión a los asuntos Trágicos, serios, y magníficos".²³ Concede seis tragedias en la producción de Lope, de las que señala sus méritos y defectos: *El duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *La inocente sangre*, *El castigo sin venganza* y *El marido más firme* y apunta doce tragicomedias que en su opinión no difieren de las obras anteriores, pero a las que Lope no llamó "tragedias" y por eso no las estudia: *El asalto de Mástique*, *El bastardo Mudarra*, *Arauco domado*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La bella Andrómeda*, *El mejor mozo de España*, *El marqués de Mantua*, *La desdichada Estefanía*, *El último godo*, *El conde Fernán González*, *El rey sin reino*, *Peribáñez o el comendador de Ocaña*. Desde su espíritu neoclásico deja constancia del incumplimiento de las reglas que llevan a cabo todas estas obras.

El Discurso se imprimió por segunda vez ese mismo año, y en 1753 se imprimió un *Discurso II sobre las tragedias españolas* que amplía y completa el primero, vuelve sobre cuestiones de preceptiva inspirándose en Luzán y termina tratando de la representación y de los actores. Como conclusión, añade Montiano su tragedia *Ataulfo*.

El mismo impulso patriótico anima también a Nicolás Fernández de Moratín:

²¹ *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio (Joseph de Orga), 1750, p. 3. Hemos modernizado la ortografía.

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ *Ibidem*, p. 69.

"Yo, por volver por la verdad y el honor de mi nación, reputada de otras de bárbara e inculta por la confesión de este autor [Lope de Vega], sin arrimo ni protección he sacado la cara a defenderla en lo que pueda, aun con saber que me exponía a la befa de los necios, que son muchos. Lope, por autorizarse él solo, abatió y despreció a toda su nación injusta e ingratamente, tratándola de irracional, como si fuera de distinta naturaleza que las otras con quienes la quitó el crédito. ¿A cuál de los dos debe más favor la nación? ¿Quién será hijo más fiel de la patria? Dígolo esto porque a los que escribimos así nos llaman extranjeros y desertores, como si tuviéramos obligación de sostener los desvaríos de los nuestros; y sin duda alguna fue Lope de Vega Carpio el primer corrompedor del teatro, y al mismo tiempo Cristóbal de Virués. No es ésta impostura mía, ni tienen que capitularme por esto sus secuaces, pues su arte disparatado está lleno de confesiones que me disculpan. (...) A la verdad Lope, envanecido con aquella fecundidad prodigiosa de que le dotó el cielo,²⁴ sin semejante en otro siglo ni en nación alguna, quiso arrebatar con la multitud de sus obras toda la gloria que alcanzaron los antiguos, y así abandonó los preceptos y aun puso por precepto el abandonarlos, y con su afluencia y esta libertad dio a las tablas más de dos mil y doscientas piezas, pero siempre confesando que eran desarregladas"²⁵

²⁴ Luzán pone en duda la proverbial fecundidad de Lope: "Montalbán asegura, en la *Fama póstuma*, que las comedias representadas de Lope llegaban a mil y ochocientas, y los autos pasaban de cuatrocientos. Me parece exageración: pues no tiene verosimilitud que escribiese más de setecientas durante los once años hasta el 1635 en que murió, mayormente habiendo dejado este ejercicio algunos años antes. Había entonces poco más de treinta que empezó a escribirlas; y a cada uno tocan treinta y seis, sin hablar de los autos sacramentales ni de las demás obras, que componen muchos volúmenes. ¿Cómo pudo ser esto por más fecundidad que tuviese?"

Ignacio de Luzán, *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*, edición de Isabel M. Cid de Sirgado, *op. cit.*, p. 299. Capítulo I de la edición de 1789, "De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual".

²⁵ Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño al teatro español, respuesta al romance liso, y llano, y defensa del pensador. Su*

Idéntico camino siguió Calderón, de suerte que el teatro ha llegado a convertirse, en opinión de Don Nicolás, en "la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías." Pese a ello, en ningún momento niega la existencia de tragedias españolas, y hace gala de un nacionalismo similar al de los escritores del XVII cuando defendían la superioridad del teatro español frente al antiguo:

"¿Y hay quien tenga atrevimiento, sin entenderlo, de burlarse de la representación de las tragedias? ¿Hemos de ser más bárbaros que las demás naciones? Mande quien puede que se escriba que hombres tiene Madrid que harán tragedias con todo el arte del mundo, mayores en la invención que las de los griegos y latinos y no inferiores en el arte a las de los italianos y franceses, y no teman que no gusten; pues aunque desarregladas son tragedias *Los áspides de Cleopatra, Dar la vida por su dama, Doña Inés de Castro, El mejor de los Guzmanes*, etc., y vemos la aceptación que consiguen. ¡Qué fuera si estuvieran según arte!"²⁶

Compara la tragedia clásica con la moderna Pedro Estala en su *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna* (Madrid, 1793), y llega a la conclusión de que son modelos diferentes. Es absurdo querer trasplantar la tragedia antigua —por más perfecta que fuese en su tiempo y país— al presente ("la tragedia antigua y la moderna son dos especies muy

author Don Nicolás Fernández de Moratín, *Criado de la Reyna Madre Nuestra Señora, Académico de los Arcades de Roma*, pp. 9-11. Hemos modernizado la ortografía.

Marcelino Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, vol I, p. 1270) señala que hay una única impresión de los *Desengaños* en tres cuadernos que en total reúnen ochenta páginas sin lugar ni año (1762). Moratín publicó además otro folleto, *Respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador*.

²⁶ Ibidem, p. 15.

distintas, se diferencian en sus caracteres más principales") y obras como *Ifigenia, Edipo, Andrómaca* o *Fedra* ganarían en estimación si se prescindiera de su título y se las considerase como productos del talento de los pueblos cristianos. Al estudio de la tragedia griega —fundada, en su opinión, en el dogma de la fatalidad y el principio de la libertad democrática— sigue el de la renovación del "Teatro antiguo" en Europa, iniciada por los italianos y continuada por los españoles (Argensola, Virués, Bermúdez). Las tragedias españolas del XVI eran, en conjunto, "frías e intolerables", y su calidad aumentó en el XVII:

"Vinieron después otros Españoles, como Lope de Vega, Calderón y otros contemporáneos suyos, que no eran tan doctos como los anteriores, pero de un ingenio muy superior. Estos no llevando otro objeto en sus composiciones, que el agradar y divertir al público, dieron un realce al Teatro, que fue el origen de todo lo bueno que hoy vemos".²⁷

Considera nuestro teatro barroco, pese a sus defectos, modelo del europeo:

"A pesar, pues, de los grandes defectos de las Comedias españolas, de la confusa mezcla del trágico más sublime con el más bajo cómico, y de otras muchas impropiedades, la novedad y gracia de la invención, la nobleza de los caracteres, y un *no sé qué*, como dice Napoli Signorelli, que anima todas las Piezas Españolas, hacía que fuesen preferidas en toda Europa".²⁸

En cuestiones de preceptiva, Estala sigue a Aristóteles, Metastasio y, en ocasiones, Corneille. Considera fundamental sólo la unidad de acción, y demuestra que los trágicos grecolatinos faltaron a las otras dos, que deben

²⁷ Pedro Estala, *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1793. Hemos modernizado la ortografía.

²⁸ *Ibidem*, p. 29.

estar supeditadas a la verosimilitud, los efectos teatrales, el placer del espectador y la propia unidad de acción.²⁹ Una mala obra no gana calidad por observar las unidades de tiempo y lugar ni una buena la pierde por rechazarlas (pp. 43-44). Descalifica también el concepto de "ilusión teatral".

Poco después Estala publica *El Pluto comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna* (Madrid, 1794), donde realiza un estudio teórico-práctico de la comedia paralelo al que había hecho sobre la tragedia, repasando la historia desde los autores clásicos hasta sus contemporáneos españoles. Lo incluimos aquí porque es interesante notar lo distante de su juicio del de aquellos que consideraban a los dramaturgos del XVII —encabezados por Lope de Vega— como los corruptores de nuestro teatro y responsables, con sus desmanes, del contexto dramático del siglo XVIII:

"Todos los extranjeros imparciales confiesan que Lope y sus secuaces dieron un realce al teatro Español, que fue el origen de los grandes progresos que hizo principalmente en Francia, (...) Lope de Vega, diga lo que diga el pedantismo³⁰ y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres, y con la fecundidad de su invención abrió campo a los ingenios para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias. No niego que Lope y los que le siguieron despreciaron las reglas más obvias del drama, faltan groseramente, y las más veces sin necesidad, a las unidades de lugar y tiempo, atropellan la verosimilitud, mezclan lo trágico más sublime con el cómico mas bajo, se remontan al espíritu lírico, y

²⁹ "Como la doctrina de las unidades es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y a esta miseria han dado en llamar reglas del arte... pero el pueblo, a quien no se alucina con sofisterías, se ha empeñado en silbar todas estas arregladísimas comedias o tragedias y en preferir a ellas las irregularidades y defectos de Calderón, de Moreto, de Solís, de Roxas y de otros infinitos ignorantes que tuvieron la desgracia de no saber el gran secreto de las unidades."

P. Estala, *op. cit.* Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1366.

³⁰ Se refiere a Nasarre, mencionado más arriba.

faltan a la verdad, conveniencia, y igualdad de los caracteres. Pero a pesar de estos defectos tienen escenas admirables, caracteres originales bien pintados, su estilo, cuando no se remontan, es el propio de la Comedia; enseñaron el arte de variar infinitamente el enlace y desenlace de la fábula, que hasta entonces no había salido de los términos de una servil imitación; presentaron una inmensidad de situaciones, y lances teatrales, supieron interesar y deleitar; en suma, ofrecieron a los ingenios un riquísimo almacén de materiales para perfeccionar el teatro. Aquellas Comedias deben de tener las bellezas originales, que a pesar de los defectos hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero, pues todos los días las vemos repetir en el teatro, aunque nos ofenden sus defectos, nos deleitan incomparablemente más que esas comedias arregladísimas, y fastidiosísimas, que apenas nacen quedan sepultadas en perpetuo olvido."³¹

Y desmitifica, en cierto modo, la funcionalidad moral del teatro:

"tengo por tan grande absurdo el decir que la comedia es escuela del vicio, como el afirmar que corrige las costumbres; yo la considero como una diversión que puede ser de alguna utilidad".³²

En diciembre de 1796 el *Memorial literario* publica una *Carta apologetica en defensa de Fr. D. Felix Lope de Vega Carpio, y otros Poetas Comicos Españoles* (pp. 305-322), cuyo título explicita suficientemente su contenido. La firma P. J. M. C. B., que la crítica ha descifrado como Por José (o Joseph) Calderón de la Barca. Defiende el teatro español del Siglo de Oro y apunta que la crítica inglesa ha tratado mejor a Shakespeare, responsable de las mismas "inmoralidades" y "desarreglos", que la española a nuestros autores. Además, sus textos se vieron con frecuencia alterados

³¹ Pedro Estala, *El Pluto comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1794, pp. 37-38. Hemos modernizado la ortografía.

³² *Ibidem*, p. 44.

"merced á la avaricia de no pocos Libreros é Impresores",³³ pues "Entre nosotros ha sido como endemica la mania de poetizar", y muchos "robaban, mutilaban y destrozaban las composiciones ajenas".³⁴ Alaba a Lope y a Calderón,³⁵ se manifiesta en favor de la tragedia española e insiste en lo que nos debe el teatro francés.

"Destruyendo nuestras tragedias y comedias, y aprovechando los materiales de una para hacer muchas en su prosa lisa y llana, y harto ratera, aprendieron los Franceses á escribir piezas de teatro.

Tal es en España la antigüedad de las representaciones tragicas, que antes del año de 1533 habia ya dos bien señaladas del Maestro Fernan Perez de Oliva, *La venganza de Agamenon*, y *Ecuba triste*. Citenme los alucinados contra el teatro Español otras de igual merito á principios del siglo XVI, ni muchos años despues en ninguna otra Nacion culta. Lean los buenos Españoles las obras de este insigne Cordobes, y las de su sobrino Ambrosio de Morales: lean la Biblioteca Hispana, y otras obras inmortales, y aprenderán á graduar el merito de nuestros sabios. Vayanse con mas tiento en proposiciones tan universales y tan odiosas, pesando un poco mas las razones (mejor diré patrañas y supercherias) con que los extrangeros pretenden ofuscar nuestra fama; y tendrán la íntima satisfaccion de ver que á todos puede aplicarse la expresion del sapientisimo Arzobispo de Tarragona: *Sacra et humana doctrina spectatus vir.*"³⁶

³³ P. J. M. C. B., *Carta apologetica en defensa de Fr. D. Felix Lope de Vega Carpio, y otros Poetas Comicos Españoles, en Memorial literario*, 1796, p. 310.

³⁴ *Ibidem*, p. 312.

³⁵ "Veo en el portentoso ingenio de este Poeta [Lope de Vega] y en el de D. Pedro Calderon de la Barca un campo inmenso fertil y ameno como el Elisio, donde naturaleza prodiga ofrece una fecundidad eterna. Las obras de estos y otros Dramaticos de aquella edad son, respecto á los de hoy, como los magestuosos edificios Goticos, comparados con los modernos." *Ibidem*, p. 313.

³⁶ *Ibidem*, pp. 313-314.

Termina conciliando la necesidad de la reforma teatral con el respeto a los autores barrocos:

"Comprendo que es precisa una pronta reforma en alguno de nuestros autores y actores, otros muchos tambien lo comprenden y repiten. Algun dia tendremos el consuelo de ver en el mayor esplendor nuestro teatro; pero interin llega este periodo feliz, ¿no será razon que los desordenes de los dramas y de los farsantes que todos confesamos y lloramos, se reprehendan? ¿No debemos procurar su reforma por quantos medios sean imaginables? Sí, mas respetando á los doctisimos Poetas Comicos Españoles, fundadores de nuestro teatro y de todos los de la culta Europa".³⁷

A finales de siglo (1798-1801) José Luis Munárriz traduce del inglés — en cuatro volúmenes— las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, a las que añade fragmentos en torno a la literatura española, que el original apenas mencionaba. Acepta la unidad de acción y se muestra flexible respecto a las de lugar y tiempo, presentes "en cuanto sea posible". No admite la mezcla de lo cómico con lo trágico, pero sí la de caracteres y el enredo —que no debe ser excesivo—, prefiere la prosa y señala la necesidad de justificar las entradas y salidas de los personajes y de no dejar el escenario vacío. Considera a Lope responsable del éxito de la comedia pero también de la no progresión de la tragedia española, que aún no ha alcanzado su punto,³⁸ y reproduce una parte del "Examen de la tragedia *Sancho Ortiz de las Roelas* arreglada por don Cándido María Trigueros" —publicado en el *Mercurio de España* en junio de 1800³⁹—, mostrándose partidario de las refundiciones.

³⁷ Ibidem, p. 322.

³⁸ Cf. 3ª edición, Madrid, Ibarra, 1816-1817, vol. IV, pp. 266-271.

³⁹ Marcelino Menéndez Pelayo (*op. cit.*, p. 1292) lo atribuye a Nicasio Alvarez de Cienfuegos. "La crítica es apocada, pero ingeniosa".

Otra traducción importante es la que realiza del francés Agustín García de Arrieta (Madrid, 1797-1805, nueve volúmenes —el primero incluye sendos capítulos breves dedicados a la tragedia y a la comedia—) de los *Principios de Literatura* del abate Batteux, a los que agrega aportaciones históricas españolas y sustituye los capítulos de historia literaria francesa por la española; de hecho, al final del volumen aparece un "Apéndice del traductor sobre la comedia española". Partidario de las tres unidades —ante las que Batteux, sin embargo, se mostraba más flexible—, los monólogos breves y los diálogos poco artificiosos, defiende el teatro español frente al extranjero,⁴⁰ e insiste en lo que éste nos debe:

"Así como es inmenso el caudal de composiciones Dramaticas que nos ofrece el pasado siglo; así del presente es, por el contrario, sumamente esteril, á pesar de su decantada filosofía é ilustracion. Al mismo tiempo que las demas naciones cultas de Europa, aprovechandose de las multiples riquezas de nuestro teatro, han dado pasos gigantescos hacia la perfeccion del suyo; parece que nosotros solo hemos pensado en retroceder vergonzosamente de la brillante carrera de nuestros antiguos Poetas (...), hemos perdido todas las eminentes qualidades que les caracterizaban; su numen, su invencion, su vasto ingenio, su fuego, su lozana y amena fantasia, sus gracias y bellezas de estilo, su hermoso lenguaje poetico y hasta su mismo idioma."

⁴⁰ "Nosotros tenemos un gran numero de piezas de todos los generos [de la comedia] (...), las cuales, aunque desarregladas, tienen sin embargo muchas bellezas; tales son los buenos caracteres; un dialogo vivo, gracioso y animado; un estilo puro, ameno, castizo, poetico y pintoresco; mil lindezas y sales picantes y comicas; dichos los mas agudos é ingeniosos; y un enlace y desenlace admirables, que no han podido imitar hasta ahora ninguno de los Dramas extrangeros, y que forman uno de los mayores encantos de la Poesia Dramatica".

Ante la deficiente producción dramática del momento, lamenta que los dramaturgos no se inspiren en esas piezas "evitando sus imperfecciones" y tomen sus argumentos de las costumbres en vez de las novelas.

2. SIGLO XIX

Siguiendo a Blair y a Munárriz Josef Gómez Hermosilla publica su *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826, dos volúmenes), en donde enuncia una serie de reglas comunes a la tragedia y a la comedia: verosimilitud, unidad de acción —las otras dos cuanto sea posible—, justificación de las entradas y salidas de los personajes, escenario vacío sólo en los entreactos, escenas enlazadas entre sí, naturalidad en el planteamiento, nudo y desenlace...

Aunque permaneció al margen de la contienda dramática, Manuel José Quintana investigó también las causas de la esterilidad de los esfuerzos realizados en el siglo anterior para implantar la llamada tragedia española, y llegó a la conclusión de que tales humanistas dramaturgos no tuvieron en cuenta el carácter, imaginación y costumbres de nuestro país, y añade: "Para que la tragedia pueda llamarse nacional, es preciso que sea popular".⁴¹

Además de articular una práctica escénica capaz de oponerse a los gustos barrocos del público,⁴² dirige también reproches al teatro anterior al XVIII Leandro Fernández de Moratín en su *Discurso histórico*, en el que traza un panorama de nuestra literatura desde sus comienzos; al llegar al teatro

⁴¹ Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1396.

⁴² En el "Prólogo" o "Discurso preliminar" a sus Comedias (París, 1825) Moratín recomienda que la comedia —que prefiere en prosa— centre sus personajes y argumento en la clase media, distinta a la vez de las alturas de la tragedia y de la vulgaridad.

Diferencia tragedia de comedia porque la primera es arte idealista y la segunda es arte realista:

"La tragedia pinta a los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos... La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica."

De ello infiere que la comedia puede escribirse en prosa, pero la tragedia debe ser siempre en verso.

Citado por M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 1401.

del XVI alude a la ya "inevitable depravación de la escena española" —que se acentuaría en el siglo siguiente— y condena tajantemente la mezcla, inaugurada por Juan de la Cueva, que afectaba tanto a comedia como a tragedia:

"Entónces se vieron ya confundidos los géneros cómico y trágico en los argumentos de la fábula, en los personajes, en las pasiones y en el estilo. Se adoptaron todas las combinaciones líricas, épicas y elegíacas, olvidándose de la unidad y conveniencia imitativa que pide la expresión de los afectos y caracteres en el teatro. Empezó á desatenderse como cosa de poca estima la prosa dramática, que en ambos géneros había llegado tan cerca de la perfección, merced al estudio de algunos beneméritos. Las comedias eran ya novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles é inconexas: las tragedias un enredo confuso, que se desataba á fuerza de atrocidades repugnantes y feroces, ó una serie de situaciones faltas de unidad y artificio, copiadas de la historia, sin que el autor pusiera otra cosa de su parte que el diálogo y los versos."⁴³

Con Lope de Vega, en cambio, se muestra más indulgente que el texto de los *Desengaños*, pese a considerar su éxito como un impedimento para que los demás dramaturgos escribieran ateniéndose al arte:

"Lope no desterró el buen gusto del teatro que ya estaba enteramente perdido cuando él empezó á escribir. Si algun cargo puede hacersele, será sólo el de no haber intentado corregirle;⁴⁴ (...) No corrompió el teatro: se

⁴³ Leandro Fernández de Moratín, "Discurso histórico", en *Orígenes del teatro español*, París, Garnier Hermanos, 1913, p. 59.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 63-64. De la misma opinión era Luzán:

"Y aquí no dejaré de hacerle nuevamente justicia declarando segunda vez a favor de la verdad de lo que en otro tiempo, por no tener bien averiguada la historia de nuestra poesía, dije sin la debida distinción. Lope de Vega no fue el corruptor de nuestro teatro. Este jamás tuvo reglas ni obras que se debiesen tener por arregladas, ¿y así cómo pudo Lope corromper y desarreglar lo que nunca estuvo ordenado ni arreglado? Nuestras comedias como se ha visto y repito

allanó á escribir segun el gusto que dominaba entonces: no trató de enseñar al vulgo, ni de rectificar sus ideas, sino de agradarle para vender con estimación lo que componía, y aspiró á conciliar por este medio (poco plausible) las lisonjas de su amor propio con los aumentos de su fortuna."⁴⁵

En la era del Romanticismo, sin embargo, los extranjeros —de cuya incomprensión tanto se quejaban los neoclásicos— vuelven los ojos hacia el teatro barroco español y, particularmente, hacia el calderoniano. En él encuentran, como en la literatura de la Edad Media, la oriental y los clásicos de todas las épocas, la rebeldía a los principios aristotélicos y, por ende, a las reglas, y la proclamación del individuo como presencia sustantiva a pesar del orden social en que se incluye, independientemente del resultado de tal enfrentamiento. Dicho renacimiento comienza en Alemania, y exponente del mismo es el *Curso de literatura dramática* dictado en Viena por Federico Schlegel en 1808 e impreso de 1809 a 1811.

F. Schlegel divide el drama en tres categorías, de menor a mayor importancia: la primera nos ofrece sólo "la superficie brillante de la vida", la segunda traza las características "no solamente de algunos individuos, sino también de una totalidad: el mundo, la vida, se nos muestran con toda su variedad, sus contradicciones —que nos dejan perplejos— en las que el hombre y su existencia, ese enigma más complicado que todos los otros, nos aparecen así, como enigma"; según esto, Shakespeare sería el mejor poeta. Sin embargo, existe un tercer tipo, superior, capaz de indicar cómo "lo eterno emerge de la catástrofe mortal" y "no se contenta con plantear, sino que,

nacieron sin arte. Lope no hizo más que llevar adelante y afirmar el desorden que halló establecido."

Ignacio de Luzán, *Poética*, ed. de Rusell P. Sebold, *op. cit.*, p. 424.

⁴⁵ Francisco Martínez de la Rosa censura también el ánimo de lucro de Lope y su afán por triunfar a costa de abandonar las reglas:

"abusaba de su gran talento para acabar de pervertirle [el gusto del público] o bien llevado del mezquino interés, o del deseo de vanos aplausos".

además, resuelve el enigma de la vida"; el maestro, en este caso, es Calderón de la Barca. Establece además Schlegel tres tipos de finales trágicos: el peor es el que supone la destrucción total del héroe (Macbeth de Shakespeare; Wallenstein de Schiller), y predomina en la tragedia griega; le sigue el que concluye con una especie de expiación o reconciliación (*Versöhnung*), como en las *Euménides* de Esquilo, que siguen a *Agamemnon* y las *Coéforas*; el tercer y mejor tipo es aquel en que "un sufrimiento extremado culmina en un estado de transfiguración espiritual", y es el más adecuado para un poeta cristiano, y Calderón es, "bajo cualquier condición y circunstancia, y entre todos los poetas dramáticos, el más cristiano, y por ello mismo el más romántico de todos".⁴⁶

El entusiasmo de Schlegel por Calderón repercutió en Goethe, Percy Bysshe Shelley, Grillparzer, Victor Hugo... y en España animó a Hartzbusch y otros escritores a desenterrar del olvido las obras calderonianas. Respecto a la posibilidad de la tragedia, en cambio, y considerando las peculiaridades de la ideología española, todavía existían reticencias:

"Una particularidad corriente en los dos principales dramaturgos españoles es que casi no conocen la tragedia. Aun cuando sus obras contengan las mayores atrocidades, la última impresión que dejan en el espectador rara vez es propiamente trágica. La violencia se presenta como perdonable, o de ella surge algún bien que la hace olvidar. Al final, el estereotípico "aquí acaba la comedia, perdonen sus muchas faltas" borra toda huella grave y queda sólo el recuerdo de un juego ingenioso. Y no es que yo lo censure; lo señalo únicamente como algo peculiar." (En nota marginal: Una excepción: *La devoción de la Cruz*.)"⁴⁷

⁴⁶ Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. por E. Behler, Zurich, Thomas-Verlag, 1957-1966, pp. 281 y ss. Citado por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, "Calderón y la crítica", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 45-47.

⁴⁷ Franz Grillparzer, *Tagebuch* (1824). *Sämtliche Werke*, München, t. III, 1964, p. 413. Citado por Vicente Llorens, "Teatro y sociedad. De

Continúa la defensa de nuestro teatro la *Poética* (1827) de Francisco Martínez de la Rosa —seis cantos con sus correspondientes anotaciones—, alentada por criterios similares a los de Moratín, pese a no aplicarlos siempre el autor a su propio teatro. Considera las pasiones el motor de la tragedia y, concretamente, el enfrentamiento entre pasiones contrapuestas, plasmado a través de métrica, versificación, estilo y demás constituyentes trágicos.

"La *Tragedia* no refiere, sino imita y representa una acción grave, capaz de excitar terror y lástima en el ánimo de los espectadores, procurando para conseguirlo que la ficción se acerque, en cuanto sea posible y conveniente, á la realidad. (...)

La tragedia no elige para sus acciones cualquier acción común de las que estamos viendo suceder todos los días; sino una grave desgracia de las que ocurren á personas muy elevadas por su poder ó por otra causa semejante. (...)

El alma de la tragedia es la lucha y contraste de pasiones, sin las cuales no parece sino un cuerpo muerto y helado: (...)

La lucha entre la pasión mas tierna del alma y uno de los principales deberes dictados por la naturaleza, aparecerá bella é interesante en todos los siglos y naciones; porque el corazón humano entenderá siempre tal lenguaje; pero si se muda uno de los dos resortes, y se sustituye un frio deber (y mucho mas si es equivocado) á un sentimiento natural, la acción trágica perderá gran parte del interés que tanto la realizaba."⁴⁸

La tragedia tiene carácter didáctico y ejemplar, de ahí la necesidad de transmitir un mensaje universal y comprensible. Para ello, el mejor medio es presentar en escena una problemática cotidiana —por ser posible si, haciendo

la tragedia al drama poético en el teatro antiguo español", en *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, p. 21.

⁴⁸ Francisco Martínez de la Rosa, *Anotaciones al Canto V, De la tragedia y de la comedia*, en *Obras Literarias*, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838, vol. I, pp. 351-361.



abstracción de la misma, la aplicamos a nuestra propia vida— aunque la expresen personajes de alcurnia moral o social: el contraste pasional, el doloroso conflicto interno que plantea una elección inevitable entre dos fuerzas en igualdad de condiciones, tal y como recomendó Aristóteles, enunció Hegel y practicó la tragedia española del XVII:

"Para que la tragedia pueda conmover fuertemente, se procura con razón (y Aristóteles lo recomendó con acierto) presentar el contraste de violentas pasiones luchando con los sentimientos de la naturaleza."⁴⁹

Es necesario además observar siempre la regla de las tres unidades, aunque, a juzgar por las obras conservadas, "desde la infancia misma de la tragedia, empezaron nuestros dramáticos á quebrantar las estrechas reglas de ese género de composición".⁵⁰ Juan de Malara y Cristóbal de Virués ayudaron con su ejemplo a desviar el teatro de la senda recta, pero peor fue el influjo de Juan de la Cueva que, como decía Leandro Moratín, indujo a la confusión de géneros —consumada en la dramaturgia de Lope de Vega—:

"pero lo que más le acrimina es haber sido el primero, á lo menos que yo sepa, que haya contribuido á borrar los propios límites de uno y otro género de composiciones dramáticas, facilitando así el que luego se confundiesen de todo punto, privando al riquísimo teatro español de un número correspondiente de tragedias."⁵¹

Durante el siglo XVI la tragedia española realizó notables progresos, que no pudieron cristalizar en un modelo autosuficiente debido a la rápida relajación de las leyes dramáticas, a la que contribuyó especialmente Lope de Vega —cuyo éxito hizo inútil todo intento de oposición a sus ideas—, quien facilitó además "que muriese la tragedia española cuando ya llegaba á la edad

⁴⁹ Ibidem, p. 362.

⁵⁰ Francisco Martínez de la Rosa, *Apéndice sobre la tragedia española*, en *Obras Literarias*, ed. cit., vol. II, p. 108.

⁵¹ Ibidem, pp. 167-168.

más robusta, causando una pérdida irreparable á nuestra rica literatura".⁵² El desprecio de las reglas provocó la confusión de géneros, "sacando por parto de su unión ilegítima uno informe y bastardo".⁵³

"Salvadas las barreras, el desórden dramático no podía contenerse dentro de ningún límite; y el mismo Lope se convenció tanto, á lo que parece, de lo mucho que en sus composiciones se alejaba de la pauta trágica, que buscó otro nombre que pudiese convenir mejor á un género mestizo, y las apellidó *tragicomedias*; (...) A él, pues, debe imputarse hasta el nombre para denotar la monstruosa confusión de un género y otro de composiciones dramáticas, que acabó por corromper á entrambos, desluciendo muchas de nuestras lindas composiciones cómicas, y privando a España de contar en largo espacio verdaderas tragedias."⁵⁴

Ello ha perjudicado considerablemente a nuestro teatro, pues al tener pocas tragedias, los extranjeros opinan que no tenemos ninguna, y al faltar en éstas a las reglas, se ha dicho que los españoles no las conocen. Es más, "como á par de la celebridad de que goza el teatro cómico español, y de lo mucho que floreció en algunas épocas, se note como cosa extraña la escasez y el corto mérito de sus tragedias, ha ocurrido á algunos la idea de explicar esa especie de contradicción, diciendo que el carácter nacional no es propio para esa clase de composiciones, y que el público español gusta poco de ellas."⁵⁵ No es esa la razón: España es tan capaz de producir tragedias como cualquier otra nación, pero cuando Lope de Vega triunfó e impuso sus criterios estéticos en el teatro, entre los que figuraba el abandono del género trágico, pues él compuso "pocas y malas tragedias", el público fue perdiendo insensiblemente el gusto por las mismas, aunque sí le agradaba la presencia de elementos trágicos en otra clase de obras. Consciente de la necesidad de

⁵² Ibidem, p. 199.

⁵³ Ibidem, p. 203.

⁵⁴ Ibidem, p. 205.

⁵⁵ Ibidem, p. 225.

recuperar un género tan importante, el siglo XVIII se propuso conseguirlo tanto a través de escritos teóricos como la *Poética* de Luzán o el *Discurso sobre las tragedias españolas* de Montiano y Luyando como mediante la composición de tragedias clasicistas concebidas atendiendo a los rigores del arte, y la mejora de las condiciones materiales de la representación y el teatro. El intento de recuperación y mejora de la tragedia continúa en el siglo XIX.

Este interés por la tragedia afecta no sólo a cuestiones formales o estéticas relacionadas con la misma sino también a su esencia: se aspira a redefinir "lo trágico" desde criterios universalistas que permitan aplicar el concepto de tragedia a cualquier época o nación. Recordando una vez más a Hegel:

"Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no puedan 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."⁵⁶

No es el único filósofo que se interesa en el XIX por la tragedia; también Nietzsche y Schopenhauer proponen definiciones que reflejamos al hablar de la teoría de la tragedia. Pero éstas tienen algo en común: el elemento conflictivo, la concepción de la tragedia como la lucha entre dos fuerzas irreconciliables pero de la misma naturaleza, con similares cualidades, entre las que el hombre debe decidir y elegir conscientemente. Hegel establece el conflicto entre libertad y orden, Nietzsche entre pasión y razón y Schopenhauer entre voluntad y destino; el héroe sucumbe ante un orden superior precisamente por utilizar su libre albedrío, de ahí que su libertad esté en la derrota. "Esta opinión se concretiza en la rotunda negación de la existencia de tragedias cristianas, rechazo que fue corroborado por el

⁵⁶ F. Hegel, *Esthétique* (1832), París, 1965, p. 377.

argumento de que héroes cristianos (por ejemplo, mártires) no sucumbían de veras, puesto que eran premiados después en el cielo por su constancia."⁵⁷

A finales del siglo XIX se sigue dudando de la calidad de tragedias de algunas obras calderonianas. Marcelino Menéndez y Pelayo, en las Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica acerca de *Calderón y su teatro* dedica la Conferencia Sexta a los "Dramas trágicos", a los que califica de "dramas de celos, o más bien de honra ofendida",⁵⁸ pero no de tragedias. Compara algunas obras de Calderón —*El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza, El Tetrarca de Jerusalén*— con el *Otelo* de Shakespeare y llega a la conclusión de que ni en estilo ni en el trazo de los caracteres el primero llega a la altura del segundo. Confirma tal opinión en la Conferencia Octava, "Resumen y síntesis":

"Tiene Calderón condiciones trágicas eminentes, que hubieran lucido más á no haberse encerrado, quizás por condiciones invencibles de la sociedad de su tiempo, en una atmósfera hasta cierto punto convencional y falsa; donde, en vez de la pasión real, imperan las preocupaciones sociales; donde la moral relativa se sobrepone á la moral absoluta, y donde los instintos y las pasiones casi nunca se presentan francos, desatados y resueltos, sino cubiertos y velados con dobles cendales de honor, de respeto á la opinión, etc., etc., lo cual les quita valor universal y eterno, y los hace hasta incomprensibles en otros tiempos y en otros países. Esto en cambio, contribuyó al mayor aplauso que lograron entre los contemporáneos del poeta, porque lo que se gana en sujeción al gusto del tiempo y á las preocupaciones dominantes, acaba por perderse luego en universalidad y en valor absoluto, independiente de tiempos y lugares.

⁵⁷ Enrique Oostendorp, "Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", en *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 2, 1981, p. 73.

⁵⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Conferencia sexta. Dramas trágicos*, en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, MCMXLI, vol. VIII, p. 243.

Digo esto, porque Calderón, que hizo cuatro dramas de celos: *El Médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El Pintor de su deshonra* y *El Tetrarca de Jerusalén*, casi nunca acertó, como en su lugar advertimos, con la verdadera pasión de los celos, sino que, ó los subordinó á móviles de propia estimación, como acontece en *El Médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, ó los convirtió en rencor ciego, como el que guía al don Juan de *El Pintor de su deshonra*, ó los exageró é idealizó hasta el delirio, como sucede en *El Tetrarca de Jerusalén*.⁵⁹

Calderón es el poeta nacional por excelencia porque fue el que mejor supo reflejar su época, pero ello resta universalidad a su teatro. Menéndez Pelayo prefiere a Lope, que "lo recorrió todo", sobre Calderón, cuyo círculo "es mucho más estrecho"; éste dejó de tratar algunos caracteres y relaciones sociales porque "tenía repugnancia instintiva á presentar en las tablas ninguno de los aspectos feos, prosaicos ó menos nobles de la naturaleza humana", y los que presentó resultan "casi siempre de una sola pieza, nada complejos".

Años más tarde, como es bien sabido, el insigne crítico reconocería la excesiva dureza de sus opiniones juveniles y defendería a Calderón de los ataques extranjeros:

"Pero la reacción en vez de contenerse en límites justos, rechazando únicamente lo que había de endeble y falso en el sistema poético de Calderón, propendió a exagerar las manchas que todo sol tiene, y cerró a veces los ojos a los destellos de su luz genial y benéfica. Alguna parte de culpa, por lo que toca a España, pudo tener en esto un libro de mi mocedad, no escrito, sino improvisado oralmente por quien nada tiene de orador, y en el cual, por la ocasión en que fué compuesto, no pudieron menos de reflejarse el tedio y hastío que me han causado siempre los lugares comunes y las declamaciones enfáticas. De aquel libro no reniego, a pesar de la imperfección de su forma literaria, porque todavía hay quien le busca y lee, y,

⁵⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Conferencia octava. Resumen y síntesis*, en *Calderón y su teatro*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1910, pp. 399-401.

además, porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan. Pero están expuestas con tanta crudeza y animadas de tal espíritu polémico y agresivo, y de tal modo se hacen resaltar los defectos de Calderón y tan someramente se encomian sus buenas prendas, que no puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie. Con frecuencia las veo citadas en obras extranjeras, como si fuesen expresión cabal y adecuada de mi pensamiento, y esto me duele sobremanera, porque el verdadero libro sobre Calderón no lo he escrito todavía. Y hoy, que el furor iconoclasta de una generación menguada e impotente se encarniza en el descrédito de las más veneradas tradiciones nacionales, por ningún caso quisiera suministrar armas a los que tal hacen, ni aparecer como detractor de uno de los mayores poetas que en España y fuera de ella han nacido."⁶⁰

⁶⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Edad de Oro del teatro*, Prólogo al libro de Doña Blanca de los Ríos: *Del Siglo de Oro*, Madrid, 1910. En *Obras completas de Menéndez Pelayo*, ed. cit., vol. VIII, p. 14.

3. SIGLO XX

Al margen de los juicios particulares sobre el teatro calderoniano, no hay acuerdo tampoco entre la crítica especializada del XX respecto al concepto de tragedia y a la existencia de la misma en el Siglo de Oro español, y se ha llegado a afirmar que en España nunca hubo tragedia, ni siquiera en el tiempo del Renacimiento.⁶¹ Se acusa además a Lope de haber invalidado la posibilidad de una tragedia barroca española, como parece insinuar el título de un artículo de Raymond R. MacCurdy, "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico",⁶² que da cuenta de las principales razones que han llevado a cuestionar la existencia de tragedias en la España del siglo XVII:

1) Escrito para dar gusto al vulgo, el teatro de Lope tiene una orientación eminentemente popular, lo cual impide que en él pueda darse un verdadero argumento trágico o una visión trágica de la vida.

2) La práctica escénica de Lope de Vega, esto es, la "comedia nueva", fundada en el principio de la mezcla, eliminaba la existencia de géneros puros y, por tanto, de la tragedia como forma dramática independiente.

Federico Sánchez Escribano expresa sus reservas respecto a la nomenclatura "tragedia", pues en su opinión, en el XVII, con los antecedentes de *La Celestina* y el "Prohemio" de Torres Naharro a la *Propaladia* se han borrado las fronteras entre "tragedia" y "comedia", y Lope lo asume al afirmar en el *Arte nuevo* ("Oye atento, y del arte no disputes, / que en la Comedia se hallará de modo, / Que oyéndola, se pueda saber todo")

⁶¹ Federico Carlos Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, 2 vols., Madrid, 1949, vol. I, p. 1273.

⁶² En *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 525-535. Completamos las ideas de R. MacCurdy con la opinión al respecto de otros hispanistas.

que la comedia se basa en la vida, eterna fuente de mezcla. Sólo es posible hablar de comedia de tesis:

"Digo "comedias serias" porque para el siglo XVII no tenemos otro remedio que aludir a "comedias serias" y "comedias farsas". Los términos "tragedia, "comedia", "tragicomedia", "de capa y espada" no me satisfacen. La "comedia seria" puede acercarse a la "tragedia" greco-romana o puede ser lo que Diderot llamó "drame". En cuanto al racionalista francés, se le acredita como el fundador de la comedia de tesis. La comedia española del siglo XVII, en lo que toca a la "comedia seria", no fué más que comedia de tesis y no tenía más que dos tesis: la teológica y la de la defensa de la monarquía. Y si no es así, pruébese."⁶³

Desde criterios esteticistas rechaza la tragedia áurea española James Allan Parr: tragedia y comedia nunca se encuentran en el siglo XVII y en España en estado puro. Después de "reparar cantidad de estudios", Parr encuentra una definición "bellísima por su sencillez que servirá para echar más luz sobre algunas tragedias y obras serias españolas".⁶⁴ Es la de Oscar Mandel:

"A work of art is tragic if it substantiates the following situation: A protagonist who commands our earnest good will is impelled in a world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering."⁶⁵

⁶³ F. S. Escribano, "Cuatro Contribuciones Españolas a la Preceptiva Dramática Mundial", *Bulletin Of The Comediantes*, vol. XIII, nº 1, Spring, 1961, nota a pie de página nº 4, p. 3.

⁶⁴ "Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos", en *El mundo del teatro en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Editados por José M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, 3. Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, p. 152.

⁶⁵ Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy*, New York: New York U.P., 1961, p. 20. Citado por James A. Parr, *op. cit.*, p. 152.

Definición mínima y universal, en opinión de Parr, aplicable a la tragedia de cualquier época o autor, que insiste en la acción y el propósito del personaje central más que en el personaje mismo, sin hacer hincapié en el estado social ni la nobleza innata de éste. Subraya lo necesario e inevitable del sufrimiento que ha de experimentar, sin exigir su muerte. La respuesta afectiva no es la catarsis ni la admiración, sino la aprobación del personaje, criterio que imposibilita considerar los dramas de honor conyugal como parte del canon de la tragedia. Son dramas serios pero no tragedias según esta definición, ya que lo primordial es la aprobación o no de los actos y actitudes del individuo. No se trata de buscar defectos y rebajar al protagonista sino de exaltar lo positivo; tal acercamiento al héroe trágico es más caritativo y sensato que la búsqueda de algún tipo de hamartía, pues es preferible subrayar el *virtus*, o sea la constancia, el autodomínio, la fidelidad a sí mismo, la nobleza innata del héroe.

Este enfoque —siempre al hilo de las palabras de Parr— exigiría la exclusión del canon trágico de las obras serias de Calderón, designadas "tragedias" por Alexander A. Parker⁶⁶ y "caracterizadas ante todo por el concepto nebuloso y negativo de la hamartía colectiva".⁶⁷ Con la propuesta de Mandel se gana una visión más clara de la esencia de la tragedia, se enfatiza en aspectos positivos, se pierde una interpretación genial pero en el fondo negativa, y se desune la tragedia de la metafísica. La tragedia es un concepto de la estética, no de la metafísica, y es un error de perspectiva hacerla depender de ésta. La noción de hamartía colectiva se deriva de la idea tradicional cristiana de que todos somos pecadores, todos culpables en mayor o menor medida, y a la vez responsables de nuestras acciones y de la

⁶⁶ Alexander A. Parker, "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, pp. 359-387. De la teoría de Parker hablaremos más adelante.

⁶⁷ James A. Parr, *op. cit.*, p. 154.

repercusión que puedan tener en el prójimo. Este es el fondo metafísico, y mejor sería no mezclarlo con conceptos estéticos.

Tragedias auténticas, según Parr, serían obras como *El príncipe constante*, *El caballero de Olmedo* o *La adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, pues cumplen con el requisito fundamental de que la acción del héroe inspire buena voluntad: por ser quien es, tiene que obrar de cierta manera y el resultado es sufrimiento grave, necesario e inevitable. Pero para apreciarlo hace falta un tipo de espectador determinado.

"Valdría la pena aclarar que la respuesta afectiva, lo de la aprobación y sincera buena voluntad hacia el protagonista, puede variar levemente de una época o de una cultura a otra. Además, supone un lector / espectador medianamente sensible y mentalmente estable, uno que no se ría a carcajadas cuando debería llorar, o viceversa, y uno que comparta ciertos valores tradicionales, basados en la distinción que supuestamente sabemos todos hacer entre el bien y el mal. Si se identifica uno con un personaje de valores trastornados (por ej., don Gutierre), o si, por el contrario, rechaza los atributos del valiente (por ej., don Fernando), nuestra definición no sólo está en peligro sino que ya no sirve."⁶⁸

Mediando entre tragedia y comedia hay toda una gama de obras serias, como *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. A estas obras que no son ni tragedias ni comedias Parr las llama "tragicomedias".

El protagonista de la tragedia suele ser varón, inmerso en un mundo heroico de acciones trascendentes. En cambio, la comedia la protagoniza la mujer, sita en la corte o el hogar paterno, conductora de asuntos irrelevantes que desembocan en arreglos arbitrarios al servicio del desenlace en boda:

"Si la tónica de la tragedia es sufrimiento y aislamiento, lo característico de la comedia es regocijo e integración. Si la tragedia exalta lo más noble del varón, su autodomínio, fidelidad a sí mismo y a unos principios trascendentes, capacidad de sufrimiento, etc., la comedia nos da un desfile

⁶⁸ Ibidem, p. 156.

de lo peor de la mujer (y aun a veces del hombre, como, por ejemplo, maña, astucia, engaños, mentiras, rebeldía, falta de respeto al padre, hipocresía religiosa, y así por el estilo."⁶⁹ Ejemplos: *Marta la piadosa*, *La dama boba*, *El perro del hortelano* (de Lope), *La dama duende* (de Calderón).

En la comedia, pese a que los medios poco morales que se emplean para lograr un fin honrado —el matrimonio— no suscitan nuestra aprobación, la mujer suele triunfar. El principio operante es el de la exculpación de yerros por amor. Lo esencial es la integración en la sociedad y la promesa de propagación. El mundo al revés de la comedia es la inversión del mundo heroico y varonil de la tragedia, tipificado por sacrificio e ideales nobles, superior por tanto al mundo femenino de astucias y aprovechamiento. De manera que si se intentan realizar lecturas "serias" de las comedias, ello se debe a una necesidad de equiparar la comedia a la tragedia —de la cual deriva—, haciéndola intelectualmente respetable.⁷⁰

"Salta a la vista un contraste evidente en las dos formas tradicionales. A grandes rasgos, la tragedia hace sufrir al más merecedor, mientras que la comedia suele premiar al más astuto. Y nadie se queja de la aparente injusticia. Al contrario, aunque le parezca paradójico al moralista, el público no sólo no se ofende sino que encuentra placer en ambas formas dramáticas y, por extensión, en sus respectivas injusticias. Es así porque cada una, a su manera, sirve para afirmar la vida, sea por el matrimonio y la propagación, sea por motivos más abstractos como la devoción a ideales nobles. En los dos casos, se responde a un modelo antiguo pero todavía vigente, y en consecuencia moderno, un modelo más allá del bien y del mal, un modelo estético y no metafísico, un modelo suficientemente flexible como para adaptarse a la cultura del momento pero también tenazmente autónomo,

⁶⁹ Ibidem, p. 157.

⁷⁰ Tendencia que ya señalamos al tratar de la preceptiva dramática de los siglos XVI y XVII.

muy humano, y por consiguiente universal y trascendente."⁷¹

3) Los españoles no están capacitados para la tragedia "por razones del carácter nacional". Aunque en este sentido las opiniones están divididas, los que sostienen este punto de vista consideran que los españoles sienten un desprecio innato por la piedad y la compasión, o que su inhabilidad trágica es producto del "desdén de la piedad y el miedo metafísico o el pudor de los demás".⁷² Dice Sender:

"Lo que tiene el español es el pudor y la vergüenza de la alegría y la tristeza naturales. El dios de sus artes —y concretamente de su teatro— no es Dionisos ni Apolo sino en todo caso Sileno, el dios elusivo que sonrío con media boca... España es un pueblo que trata de superar la risa y el llanto."⁷³

Con ello coincide R. MacCurdy, que señala además la "acre ironía" como una constante de la tragicomedia española, siendo ésta elemento contrario a la inocencia trágica.⁷⁴

4) Las condiciones sociales y religiosas de la España del XVII dificultaban el cultivo de la tragedia. El catolicismo es el mayor impedimento para la tragedia, porque lo trágico es incompatible con el esencial optimismo de la fe cristiana.

José F. Montesinos, al estudiar algunas obras de Lope de Vega de tema morisco, observó que "la exclusividad religiosa y nacional" constituía una rémora teatral grave, pues las relaciones entre cristianos y heterodoxos (o moriscos) no se dan en un plano de igualdad sino siempre de superioridad —reconocida por los mismos herejes— del cristiano frente a todo aquel que no

⁷¹ James A. Parr, *op. cit.*, p. 159.

⁷² Ramón Sender, "Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia", *Cuadernos Americanos*, XI, Núm. 5, 1952, p. 253. Citado por Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, p. 532.

⁷³ *Ibidem*, p. 242.

⁷⁴ Cf. Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, p. 532.

profesa su religión. La unidad religiosa excluyente era uno de los principales fundamentos de la sociedad española de entonces, de ahí que cuando en el teatro español de la época de Lope y Calderón se enfrentan los primitivos cristianos a sus opresores, éstos defienden valerosamente su fe, pero ningún pagano se atreve a hacer lo propio con la suya sino que, paradójicamente, muestran el respeto y la consideración que les merece la religión cristiana (*La gran comedia del triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente, hijo de Huesca y patrón de Valencia*, de Ricardo de Turia; *Roma abrasada*, de Lope de Vega; *El mágico prodigioso*, de Calderón).⁷⁵

Tragedia y cristianismo son incompatibles, a juzgar por las opiniones de Clifford Leech o Herbert Muller:

"No deberemos esperar encontrar tragedias en las obras dramáticas españolas del siglo XVII, pues en todas ellas arde con fuerza el espíritu religioso: Calderón y Lope de Vega pueden dar cabida al mal en sus obras, pero se trata de un mal en espera del perdón divino o de un castigo aceptable; nos muestran a veces el sufrimiento, pero se trata del sufrimiento de las ánimas del purgatorio".⁷⁶

"Pues España siguió siendo ortodoxa, católica, jerárquica; y en España no se escribieron tragedias. Su más alto dramaturgo, Calderón, ofrece algunas obras que llevan la etiqueta de tragedia, pero siempre llega a un desenlace piadoso o patriótico, vibrante de devoción a Dios, al rey o a la patria."⁷⁷

Vossler, por su parte, indicaba que ni Lope ni su público se preocuparon nunca por el problema del sufrimiento, siendo el combatirlo la

⁷⁵ Cf. José F. Montesinos, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (1603), *Teatro Antiguo Español*, VII, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1929, pp. 170-171. Citado por V. Llorens, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁷⁶ Clifford Leech, *Shakespeare's Tragedies and other Studies in Seventeenth Century Drama*, Londres, 1950, pp. 18-19. Citado por Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁷ Herbert Muller, *The Spirit of Tragedy*, Nueva York, 1956, p. 149. Citado por Alexander A. Parker, *op. cit.*, pp. 359-360.

única actitud heroica posible; el dolor en su teatro responde a fines redentores, no trágicos.⁷⁸ Y Arnold Reichenberger destaca que tragedia y fe son incompatibles, mientras que para Lope y sus contemporáneos sólo la fe podría ofrecer soluciones a las últimas cuestiones de la vida.⁷⁹ De la misma opinión es Vicente Llorens: tras la comparación de obras de Lope y Calderón con otras de Shakespeare y Racine de tema parecido, concluye que el catolicismo es un impedimento para la tragedia:

"En realidad la tragedia, como se ha dicho más de una vez, no es ni puede ser cristiana, y menos católica. Donde hay salvación y optimismo providencial no hay tragedia."⁸⁰

"Y si hay un teatro en donde la firme creencia en la salvación constituye uno de sus principios básicos, de acuerdo con la ortodoxia católica de la época, es justamente el español del siglo XVII. Ejemplo, *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina."⁸¹

"Indudablemente "Ambas Majestades", Dios y el rey —o sea, religión y política— fueron los mayores enemigos de la tragedia en el teatro antiguo español."⁸²

Llorens, contrario a la existencia de tragedias en el teatro áureo español, alega para demostrarlo tres clases de razones:

1) De estructura dramática: intervención del rey al final a modo de *deus ex machina* que soluciona el conflicto sea cual sea su envergadura; los protagonistas son personajes regios y nobles representantes de "grandes conflictos". Lo característico del teatro áureo, sobre todo del de Lope, es que

⁷⁸ Cf. Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, Munich, 1932, pp. 281-288. Citado por Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁹ Cf. Arnold Reichenberger, "The Uniqueness of the Comedia", *Hispanic Review*, XXVII, 1959, p. 311. Citado por Raymond R. MacCurdy, *op. cit.*, p. 534.

⁸⁰ Vicente Llorens, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹ *Ibidem*, p. 29.

⁸² *Ibidem*, p. 45.

las situaciones más dramáticas no tienen expresión dramática sino lírica, y pone el ejemplo del mote "Sin mí, sin vos y sin Dios", que Federico utiliza para declararse a Casandra, su madrastra (*El castigo sin venganza*). Además, no hay tradición de continuidad respecto a *La Celestina*, que es la iniciadora del drama trágico en las literaturas modernas; el llanto final de Pleberio, tras el suicidio de Melibea, expresa un mundo dominado por fuerzas contrarias y destructivas.

2) De tipo moral-religioso: un dramaturgo cristiano en una sociedad cristiana escribirá un teatro impregnado de religión, el cual no puede ser total ni auténticamente trágico porque el conflicto no podrá llevarse a sus últimas consecuencias, ya que siempre quedará la esperanza del más allá.

3) Sociales: si el rey es una autoridad incuestionable, prácticamente divina, el desarrollo trágico del conflicto siempre estará limitado.

Raymond R. MacCurdy vuelve a tratar el problema de la tragedia áurea en "The "problem" of Spanish Golden Age Tragedy: a review and reconsideration",⁸³ donde se extraña de la escasa atención crítica que ésta ha merecido por parte de los españoles, lo cual ha llevado a hablar de "carestía" del género en un país que posee un acentuado sentido trágico de la vida. Existen varias teorías o asunciones al respecto. Se ha dicho que los españoles, obsesionados por la muerte, eligieron conmemorarla en rituales rodeados de una estricta forma dramática como la fiesta taurina, los autos de fe o las procesiones de Semana Santa. También se ha señalado el carácter nacional como impedimento a la tragedia, así como el divorcio de la tradición y la ignorancia de la teoría clásica sobre la tragedia, lo cual, dice MacCurdy, no es cierto. Lope de Vega y sus seguidores se basaron en los temas trágicos pero se apartaron de la forma trágica tal y como la cultivaron los antiguos y

⁸³ *South Atlantic Bulletin*, 38, 1973, pp. 3-15.

los renacentistas, aunque lo mismo hizo Shakespeare, y sin embargo Leandro Fernández de Moratín⁸⁴ no lo calificó de incapaz de escribir tragedias.

Existe, por otra parte, una tendencia a revisar las opiniones que niegan la existencia de tragedias áureas españolas, a rechazar las definiciones que las excluyen y a buscar otras nuevas a partir del análisis de las obras de algún dramaturgo para buscar en ellas de qué forma éste expresa el sentido trágico de la vida. Una aproximación de este tipo es la que Alexander A. Parker realiza respecto al teatro calderoniano. O la de Duncan Moir,⁸⁵ que considera tragedias obras como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o *El alcalde de Zalamea*, que en opinión de MacCurdy son, en cambio, tragicomedias por no expresar un sentimiento trágico de la vida ni dejar efectos perdurables de miedo o de piedad.

Tampoco está dispuesto MacCurdy a aceptar como tragedias los dramas de honor:

"If in most honor plays the protagonist is not responsible for creating his dilemma, if he acts involuntarily in taking blood revenge on his wife but yet feels vindicated, although certainly saddened, I do not believe these plays have the proper focus to be "true" tragedies."⁸⁶

Tales obras responden a las convenciones dramáticas del código del honor pero no resisten la comparación con tragedias auténticas como *Otelo*, de Shakespeare. Sólo hay un pequeño grupo de tragedias en la España áurea —"a dozen and a half"—, las *tragedias de privanza*, aquellas que tratan el tema de la caída del favorito del rey, realidad habitual en toda Europa en el primer cuarto del siglo XVII. Estas obras pretenden comunicar una enseñanza

⁸⁴ *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca de Autores Españoles, II, Madrid, 1944, p. 473.

⁸⁵ Duncan Moir, "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century", in *Classical Drama and Its Influence. Essays Presented to H. D. F. Kitto*, ed. M. J. Anderson, London, 1965.

⁸⁶ R. R. MacCurdy, *op. cit.*, p. 10.

moral: incluso a los poderosos, cuando actúan mal, les espera el sufrimiento y la muerte.

En definitiva, gran parte de la cuestión de la reivindicación de la tragedia áurea española responde a una especie de orgullo personal de los españoles más que a criterios objetivos; éstos deben contentarse con saber que su dramaturgia "is something special":

"Part of the problem, it should be obvious by now, is one of definition; but part of it also stems, I think, from an attitude of defensiveness held by many Hispanist. Tragedy, of course, has long been held in high esteem by students of literature, and it is only natural that specialist in any one national theater would like to claim for its products the prestigious caste of tragedy. But it seems to me that students of Spanish drama should content themselves with the knowledge —indeed take pride in the fact— that theirs is something special, that the Spanish *comedia* is unique, and that its contributions to the theatrical arts have been rich and varied."⁸⁷

Fuenteovejuna, *Peribáñez y El alcalde de Zalamea* son "tragicomedias" y no "tragedias" ni "tragedias de final feliz". "I am also happy to accept the honor plays for what they are —"Spanish tragedies", if you like— knowing full well that Aristotle probably would not approve of them. But *we* know that the best among them make exciting theater."⁸⁸ Termina MacCurdy proponiendo "my pet definition of tragedy", que procede del Prólogo de *Monk's Tale* de Chaucer:

"Tragedie is to seyn a certen storie
As olde bookes maken us memorie,
Of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of high degree
Into myserie, and endeth wrecchedly."

⁸⁷ Ibidem, pp. 12-13.

⁸⁸ Ibidem, p. 13.

Examina asimismo el problema C. A. Jones en su artículo "Tragedy in the Spanish Golden Age",⁸⁹ y llega a la conclusión de que para los dramaturgos españoles la tragedia no era suficiente; la sintieron como necesaria para capturar la complejidad de la vida en todas sus dimensiones tragicómicas, intentaron comunicar "the whole truth", pero a menudo fallaron.

También Rinaldo Frolidi —cuyas opiniones acerca de la tragedia del XVI citamos en el capítulo correspondiente— considera que la realidad socio-cultural española del XVII impidió el cultivo y desarrollo de la tragedia, pues limitó en buena medida los temas que ésta podía tratar. No hay tragedia sino elementos trágicos en la comedia:

"Es innegable, por otro lado, la presencia de lo trágico en obras dramáticas del siglo XVII resueltamente lejanas de la tradición trágica clasicista que se intentó fundar en España, en el siglo XVI, sin efectivos ni duraderos resultados. Que esto haya ocurrido, pienso pueda encontrar explicación dentro de la misma realidad histórica de España, es decir fijándose en las condiciones que contribuyeron al fracaso de los intentos quinientistas y luego a consolidar en España un tipo de cultura al margen de la inexorable indagación de la conciencia personal, de la afirmación exasperada de la razón y de la libre tensión ideológica, fundamentales ingredientes constitutivos, en su origen y desarrollo, de la tradición trágica.

Soy de la opinión de que la cultura española del siglo XVII sólo permitió a los autores de teatro enfrentarse con ciertos temas de la realidad social del país, determinando de este modo un cierre a una más amplia problemática ideológica y ética. Con todo eso cuando estos temas, por ejemplo los de honor, no fueron tomados como fácil juego de recreo y amonestación, sino llevados hasta las últimas consecuencias, se dio la representación de una humanísima casuística existencial, a menudo observada según la perspectiva de una superior verdad ética; se dio —en otras

⁸⁹ En *The Drama of the Renaissance: Essays for Leicester Bradner*, Providence, 1970, pp. 100-107.

palabras— la posibilidad de dar vida en la escena a lo trágico, sin salir de las formas de la comedia española."⁹⁰

Como MacCurdy, Frolidi considera a Lope responsable, en parte, de la inexistencia de tragedias españolas en el XVII:

"La realidad histórica, en efecto, enseña que después de la publicación de las obras de Lasso de la Vega no hay indicios de ulteriores intentos de tragedias. Son los años en que, después de su experiencia cultural valenciana, Lope de Vega alza su *monarquía cómica*; años del triunfo, con otras palabras, de la *comedia*, género nuevo y genuinamente español con la posibilidad implícita de acoger también en sus originales y modernas estructuras, al elemento trágico, hecho que —puntualmente— se verificará en el siglo siguiente."⁹¹

A la conclusión de que los dramas de honor calderonianos son tragicomedias y no tragedias llega Alfonso De Toro en sus artículos "Observaciones para una definición de los términos 'tragedia', 'comoedia' y 'tragicomedia' en los dramas de honor de Calderón"⁹² y "Tipos de tragicomedias de honor en Lope de Vega: destrucción vs. restauración"⁹³ tras examinar la concepción aristotélica y nearistotélica de la tragedia, las ideas sobre la tragicomedia en Italia y España en los siglos XVI y XVII y la discusión tipológica a propósito de la consideración o no como tragedias de tales dramas por parte de la crítica, cuyas opiniones clasifica en tres direcciones principales:

⁹⁰ R. Frolidi, *op. cit.*, p. 150.

⁹¹ R. Frolidi, "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 162.

⁹² *Archivum Calderonianum*, Band 3, *Hacia Calderón*, Séptimo Coloquio Anglogermánico, Cambridge, 1984, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1985, pp. 17-53.

⁹³ *Iberoromania*, Nummer 22, Neue Folge, 1985, pp. 1-28. Puesto que ambos artículos tienen idéntico fundamento y objetivo, en adelante iremos combinando sus ideas.

1) Críticos como Doumic, Reichenberger, Gilman y MacCurdy, no aceptan el término "tragedia" para los dramas de honor "alegando que en estos dramas falta la Universalidad, lo Sobrenatural (Hado / Destino), la Individualidad / Libertad (y con esto la *hamartía* y *anagnórisis*) la Destrucción definitiva de un orden establecido, la *Kátharsis*, la Misericordia. Argumentan que la Fe y el Cristianismo son incompatibles con lo trágico."⁹⁴

2) Parker considera tragedias los dramas de honor, pero no en el sentido aristotélico o neoaristotélico, sino de acuerdo con la concepción de la "diffused responsibility", el "co-suffering" y las ideas románticas y postrománticas de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y en particular de Unamuno, que ya había difundido Brereton, y según aquella del "tragic sense of life", directamente conectada con lo que la crítica anglosajona llama "the tragic irony", concepto elaborado por Cruickshank, Parker y reiterado y ampliado por Ruano, según el cual tras el desenlace el personaje sigue viviendo sin tener consciencia de su error y el público queda horrorizado ante la injusticia cometida; la *anagnórisis* se produce en el espectador.

3) La mayoría de críticos concluyen que "los dramas de honor constituyen un tipo "especial de tragedia", española, barroca o de venganza, partiendo de teorías neoaristotélicas, de tratadistas tales como Pinciano, Cascales y naturalmente de Parker."⁹⁵ Estos críticos califican los dramas de honor de "tragedia mixta", con lo cual hablan de tragedia pero describen la tragicomedia, la mezcla *sui generis* de elementos de la *tragoedia* y de la *comoedia*. Constatan la profunda ironía en la acción misma, su carácter paródico. "A estas características quisiéramos agregar la sátira y la burla implacable que son incompatibles con la *tragoedia*, más típicas de la tragicomedia."⁹⁶

⁹⁴ "Tipos de tragicomedias de honor...", p. 12.

⁹⁵ "Observaciones para una definición...", p. 34.

⁹⁶ "Tipos de tragicomedias de honor...", p. 14.

Lo que pretende De Toro en "Observaciones para una definición..." es proponer unos criterios que permitan crear un modelo histórico-estructural en el que poder basarse para tratar de discernir si los dramas de honor son "tragedias", "comoedias" o "tragicomedias". Para ello hay que elaborar — por dos vías: diacrónica (histórica) y sincrónica (sistemática)— unas categorías intersubjetivas capaces de captar lo esencial de cada tipo genérico, y a partir de éstas y del análisis de trabajos de poética dramática y obras dramáticas, obtener categorías más amplias y libres de implicaciones históricas, filosóficas, etc...

La conclusión a la que llega es a la de la existencia de un tipo dramático mixto distinto de la "tragedia" y la "comoedia". Este parte de Aristóteles, aunque no era llamado "tragicomoedia", término empleado por vez primera en el *Anfitrión* de Plauto, soporte para la constitución de la *tragicommedia* en Italia, cimentada a nivel teórico por Castelvetro —que diferencia tanto para la tragedia como para la comoedia dos tipos de fines, el *lieto* y el *triste*— y Guarini —que habla de la *tragicommedia* como un tipo dramático independiente—. En España, en cambio, autores neoaristotélicos como Pinciano y Cascales crean términos como "tragedia pathética" y "morata", "simple" y "doble", para distinguir la tragedia de la comoedia, pero su argumentación muestra claramente, y más considerando la práctica dramática en España, la existencia del tipo mixto, postulado definitivamente por Lope de Vega, aunque sin emplear el vocablo "tragicomedia"; a partir de él, se empieza a considerar la *comedia* como "tragicomedia", pese a no ser esto exacto en todos los casos. Es importante la sustitución en la tragicomedia española de la *kathársis* por la *admiratio* y *perturbatio* y la mezcla de elementos compatibles e incompatibles. Es decir, tanto los italianos como los españoles crean un tipo más de drama. Es además fundamental recordar que muchos de los ejemplos de tragicomedia vienen de lo que hoy llamamos "dramas de honor". También la crítica calderonista, en su mayoría, considera los dramas de honor como un tipo mixto y los llama "tragedias", pero la crítica anglosajona, en particular, se resiste a hablar de "tragicomedias",

aunque esté describiendo un tipo mixto. Quizá, como intuye MacCurdy, se trate de un asunto de prestigio el emplear el término "tragedia". Según De Toro, que Lope hable de "tragedia a la española" es *peccata minuta* teniendo en cuenta cuan caóticas son sus denominaciones tipológicas. "Consideramos, por esto, que no existe ninguna razón ni teórica, ni histórica, ni práctica que impida usar en forma precisa y adecuada el término tragicomedia para los dramas de honor y sin caer en muchos de los problemas terminológicos referidos más arriba."⁹⁷ De Toro termina proponiendo tres posibles finales —infeliz, no-feliz y feliz— para las tragicomedias de honor calderonianas.

"Estamos plenamente conscientes de la dificultad que presenta todo modelo tipológico, mas queremos proponerlo en principio solamente para las tragicomedias de honor de Calderón. La investigación de tragicomedias de honor en otros autores ayudará a completar las observaciones aquí realizadas. Mas, que los dramas de honor son tragicomedias y no tragedias esperamos haberlo demostrado a través de nuestra argumentación."⁹⁸

Como complemento a lo expuesto, en "Tipos de tragicomedias de honor..." precisa De Toro que "los dramas de honor se pueden clasificar en la forma más adecuada bajo el término 'tragicomedia española' siendo éstos de tres tipos según su final: 'infeliz', 'no-feliz' y 'feliz' "⁹⁹ y aplica los criterios a partir de los cuales consideraba posible establecer una tipología de los dramas de honor calderonianos a las obras de Lope, que se estructuran en términos de oposiciones binarias:

"Son todas estas oposiciones binarias que caracterizan la tragicomedia de honor y aquella de Lope, donde lo trágico y lo cómico se desenvuelven entre la tensión de la destrucción del sistema y de lo privado y de

⁹⁷ "Observaciones para una definición...", p. 46.

⁹⁸ Ibidem, p. 53.

⁹⁹ "Tipos de tragicomedias de honor...", p. 3.

su restauración que es la médula de la tragicomedia de honor."¹⁰⁰

Perturbatio, admiratio e ironía no son un fin en sí, sino que en determinadas circunstancias pueden conducir al público a la "Iluminación", a la reflexión sobre los casos de honor. El contraste entre los tres tipos de

¹⁰⁰ Ibidem, p. 27.

Desde un punto de vista inverso al de De Toro y aplicando su estudio a la comedia de capa y espada, Bruce W. Wardropper descubre en ella un eminente potencial trágico que no llega a realizarse por las soluciones forzadas y extremas, de última hora, con que tantas veces culminan "felizmente" las comedias. El universo en que se mueven los personajes de ambos géneros es el mismo, sólo diferenciado por las relaciones sociales que median entre ellos:

"De este análisis experimental se sacan tres conclusiones:

1) que el mundo poético de la comedia de capa y espada es esencialmente idéntico al del drama de honor; 2) que el drama de honor es, en cierto sentido, una secuela de la comedia de capa y espada, y 3) que, si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de "honor" y de "celos de honor", la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de "amor" y de "celos de amor". No hay solución de continuidad entre uno y otro género dramático. Lo que se interpone entre ellos es el matrimonio. Los galanes y las damas de la comedia de capa y espada viven en la sociedad urbana, en el "mundo" en el sentido ascético de la palabra. Los esposos del drama de honor viven en el mismo mundo profano, pero su vida en él queda santificada, sacramentalizada; por consiguiente, se le ha añadido una potencial dimensión trágica."

Bruce W. Wardropper, "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, p. 693.

También ve inclinación de la comedia hacia la tragedia, aunque desde otra perspectiva, E. W. Hesse:

"La meta del amor erótico es la unión sexual de los amantes, y cuando el desorden no permite el matrimonio como solución, la comedia generalmente se inclina hacia la tragedia."

Everett W. Hesse, "Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón", en *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, p. 63.

soluciones posee una fuerza emotiva considerable, y puesto que de lo que se trata es de activar las emociones del espectador, no en vano eligió Lope de Vega el género mixto, pues vio en él el mejor medio de "mover" y de "engañar con la verdad", no con acciones reales "sino con aquellas que 'toquen' las emociones, pasiones, miserias y felicidad de los individuos."¹⁰¹

En contraste con las quejas de nuestros neoclásicos contra la incompreensión del teatro español más allá de los Pirineos, la revalorización de la tragedia española del Siglo de Oro partió de los estudios de hispanistas extranjeros como Edwin S. Morby, Henri Gouhier, Bruce W. Wardropper o Alexander A. Parker. El primero muestra que Lope de Vega distingue coherentemente en su producción entre tragedias, comedias y tragicomedias.¹⁰² El segundo retoma el carácter conflictivo que suponían a la tragedia los filósofos del XIX y la define como un conflicto entre libertad y destino en el marco de un sentido trascendente, cuyo resultado es la victoria de una de las dos fuerzas que se oponen.¹⁰³ El tercero considera el drama de honor como la tragedia típica del Barroco español, distinta a la de Sófocles, Shakespeare o Racine, aunque con algunos puntos de contacto con ellas.¹⁰⁴ El cuarto opina que "en los dramas de Calderón sí es posible observar una concepción original, importante y válida de la tragedia".¹⁰⁵

En opinión de Morby, la idea de Lope de que era posible un género digno de ser llamado "tragedia" pese a sus desviaciones de las normas comúnmente aceptadas, nunca se expresó tan claramente como en el Prólogo de *El castigo sin venganza*:

¹⁰¹ Ibidem, p. 28.

¹⁰² Edwin S. Morby, "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope", *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 185-209.

¹⁰³ Cf. Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, París, Aubier, 1952, pp. 55-57.

¹⁰⁴ Bruce W. Wardropper, "Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*", *Romanic Review*, 49, 1958.

¹⁰⁵ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 362.

"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".

Abandonar éstas y otras características exteriores no significa renunciar a la tragedia, porque el espíritu trágico persiste por encima de las variaciones formales. La cuestión estriba en saber en qué consisten esos elementos perdurables que hacen que una obra teatral pueda llamarse tragedia, sea cual sea la forma que adopte. La tradición clásica y renacentista los había precisado claramente —argumento con fundamento histórico, acciones graves, personajes de elevada condición, desenlace calamitoso, lenguaje acorde con el personaje y el asunto— y es posible probar que las "tragedias" y "tragicomedias" lopeveguescas se atienen a estas distinciones y recibieron tales nombres teniéndolas muy en cuenta.

Lope consideraba la tragedia superior a la comedia, tal y como dice a Guillén de Castro: "Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene V. M. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma". Para él las fuentes del espíritu trágico eran muy semejantes a las de los teóricos neoclásicos más estrictos. Al concebir la tragedia como una obra basada en la historia o en la mitología, de personajes grandiosos, estilo noble y final infausto, nada tenían que reprocharle, y esto era para él lo esencial. Su presencia constante define la "tragedia al estilo español", género cuya identidad queda disimulada por lo que Lope consideraba factores externos, tan carentes de importancia para lo sustancial como las "sombras, nuncios y coros" que él reemplazó por otros elementos más acordes con su tiempo.

Tragicomedia es una mezcla de elementos trágicos y cómicos. Sin embargo, en la tragedia de Lope, donde abundan los graciosos y los elementos frívolos, ya encontramos la mixtura —"por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos" (dedicatoria de *Las almenas de Toro*)—, al parecer sin ninguna inquietud porque el nombre de tragedia fuese inadecuado. Y no lo es, según Lope,

porque a pesar de sus adornos de comedia, conserva lo esencial de la tragedia: su gravedad, su argumento no ficticio, sus personajes elevados y su desenlace funesto. Asimismo, la tragicomedia sustituye personajes elevados por humildes, final funesto por feliz, de modo que en el fondo la tragicomedia (*El caballero de Olmedo*, *El cordobés valeroso*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) es una mezcla de elementos trágicos y cómicos, mientras que la tragedia (*El marido más firme*) superpone los segundos a los primeros y los mantiene intactos.

Una segunda categoría de límites mal definidos sería "la comedia romántica": *Castelvines y Monteses*, *Los muertos vivos*, *El favor agradecido* y *El premio de la hermosura*. Los personajes están al borde de la tragedia pero al final resultan relativamente indemnes. Otro caso es el de las obras de tema bíblico y hagiográfico, que por su carácter histórico, el ámbito religioso de sus protagonistas, y el hecho de que las vidas de santos en escena solían llevarse hasta la muerte del héroe, fueron llamadas, a veces, por Lope, tragicomedias.

Dentro de las tragicomedias figuran sobre todo obras graves, de asunto no ficticio y de final feliz. La nota de exultación épica, especialmente en el desenlace, basta para explicar el nombre de tragicomedia en vez del de tragedia para grandiosos dramas históricos como *Arauco domado*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *El asalto de Mástrique* y *La Santa Liga* (obras "épicas" de carácter moderno) o *El conde Fernán González*, *El bastardo Mudarra* y *El último godo* (temas medievales) o *El Perseo*, *El laberinto de Creta* y *Las grandezas de Alejandro* (temas de la antigüedad). Aparte de los desenlaces, comparándolas con las tragedias en general, estas obras, por el aliento épico y el marco histórico, renuncian a la concentración de la tragedia.

Así pues, la concepción que Lope tenía de la tragedia y de la tragicomedia es mucho más coherente e inteligible de lo que sus arbitrariedades y las diferencias de los historiadores parecen sugerir. Ambas categorías resultan lo bastante claras como para justificar el esfuerzo que hace

para distinguirlas. *Porfiar hasta morir* es tragedia —aunque Lope olvidara darle ese nombre— y *El nuevo mundo descubierto por Colón*, *Laura perseguida* y *San Segundo de Avila* son tragicomedias (épico-histórica, romántica y religiosa, respectivamente) aunque Lope no las llamara así. Cuando de acuerdo con este criterio es posible seguir la opinión de Lope (y su división en "tragedia", "tragicomedia" y "comedia") y ampliar la lista de tragedias y tragicomedias, hay que admitir que estas divisiones en cuanto géneros tienen una considerable solidez.

Bruce W. Wardropper señala algunas características trágicas distintivas en los dramas de honor españoles, como la catarsis de admiración, resultado del asombro que produce un desenlace impactante como el de *El médico de su honra*, y la perturbación. Ambos factores impiden la posibilidad de reconciliación, pues aunque el rey apruebe un segundo matrimonio para el marido que, creyéndose ultrajado, ha asesinado a su esposa, el espectador queda con un sentido de justicia ultrajada que encierra la condena implícita pero elocuente de Calderón al código del honor conyugal.

En el artículo "Aproximación al drama español del Siglo de Oro" señala Parker la importancia en el teatro español áureo del concepto de la "justicia poética", que borra la distinción clásica entre tragedia y comedia, pues puede privar a una comedia de un desenlace feliz (*La verdad sospechosa*, de Alarcón) o a una historia trágica de un final trágico (*Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega o *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla; ambas han sido utilizadas para argumentar en contra de la tragedia):

"La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio."¹⁰⁶

¹⁰⁶ Alexander A. Parker, "Aproximación al drama español del Siglo de Oro" (1957), en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, op. cit., p. 335.

De ello deduce Parker, rechazando las ideas de Steiner, Henn y Muller, que no es posible en nuestro teatro entender la tragedia como lo hacían los griegos, pues en España es inviable un concepto de tragedia en el que personajes inocentes sucumban ante una serie de circunstancias fortuitas:

"Tal concepción de la tragedia, como sacrificio de víctimas inocentes que, al nivel de la acción, encuentran la muerte por un hecho calamitoso, es imposible en el drama español porque no hay justicia en ello. Los dramaturgos españoles no presentan sobre la escena víctimas del destino o de la mala fortuna, sino solamente del mal proceder propio o ajeno."¹⁰⁷

En un estudio posterior, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", revisa Parker los motivos alegados contra la tragedia española. Algunas teorías modernas consideran que la tragedia que subraya la libertad del individuo y su propia responsabilidad en el desarrollo del conflicto proclama no la debilidad sino el poder del hombre y absuelve al universo. Sin embargo, es más trágico mostrar la impotencia humana ante la hostilidad de un universo que no puede controlarse que una aberración moral que sí puede dominarse si se desea. "Hay más sentimiento trágico cuando un hombre cae víctima de la vida que cuando es víctima de su propia e independiente

¹⁰⁷ Ibidem, p. 337.

Cesáreo Bandera coincide y apoya esta opinión de Parker alegando que la propia naturaleza humana impide clasificar a los individuos en términos absolutos:

"para Calderón, la condición humana es una condición crepuscular, convergencia de luz y de tiniebla. De manera que, en términos puramente humanos, nada, por luminoso que sea, puede reclamar para sí una inocencia de raíz, pues la raíz que es la que le interesa y la que investiga Calderón, lo es tanto de la luz como de la oscuridad."

Cesáreo Bandera, "Historias de amor y dramas de honor", en *Approaches to the Theater of Calderón*, Michael D. McGaha ed., Washington, University Press of America, 1982, p. 63.

imprudencia."¹⁰⁸ Este último caso no explica la tragedia; más bien la hace desaparecer al rebajarla a tragedia moralizadora, quedando así suavizada. Frente a ello se ofrece el sentido del misterio asociado a la idea de que algo falla en la justicia general del mundo como esencia de la verdadera tragedia, que debe plantear la cuestión de si existe un orden superior y si la vida humana tiene algún valor en el mismo. El poeta debe hacernos sentir rodeados de problemas sin solución. Otra concepción moderna¹⁰⁹ fundamenta la tragedia en el conflicto entre un universo caótico y un universo "ordenado". El éxito de la tragedia estribará en mantener el equilibrio entre estas dos interpretaciones opuestas, equilibrio que consiste en dejar el conflicto sin resolver. Además, la religión es incompatible con el drama trágico, que debe crear "una incertidumbre que consiste en ver dos formas totales del ser y en la imposibilidad de aceptar íntegramente una de las dos."¹¹⁰

Todas estas teorías parecen excluir la tragedia áurea española, pues ésta no se ajusta a ninguna de ellas. Así, se ha dicho que los dramaturgos españoles no pueden ser trágicos auténticos por su carácter cristiano fundamental, que les obliga a distinguir entre el bien y el mal y a apoyar inequívocamente el sector que creen representante del bien. En contra de ello, Parker opina que Calderón se dio cuenta de que el bien y el mal no podían ser diferenciados mediante la simple división maniquea entre lo justo y lo injusto, de ahí que en sus obras trágicas la culpa no sea individual, es decir, no resida sólo en el protagonista, sino que todos los personajes posean un grado de responsabilidad moral, con lo cual cada hombre cava la tumba de otros

¹⁰⁸ Alexander A. Parker, "Hacia una definición...", p. 363. Parker resume las ideas de J. S. Smart, "Tragedy", en *Essays and Studies of the English Association*, VIII (1922), 9-36, y W. Macneile Dixon, *Tragedy* (1924).

¹⁰⁹ Se refiere a U. Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*, Londres, 1945, cap. VII, "The Equilibrium of Tragedy". Cf. Alexander A. Parker, "Hacia una definición...", pp. 364-365.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 364-365.

hombres además de la suya propia, pues aunque pueda decirse "yo soy yo y mis circunstancias", "sus" circunstancias, en la medida en que involucran a quienes le rodean, nunca le pertenecen por completo:

"La originalidad dramática que surge de este sentido de solidaridad humana consiste en una ampliación del concepto tradicional de la tragedia según el cual la catástrofe resulta de una falla en el carácter de un sólo héroe individual, o de un error en el juicio de dicho héroe. El error no le pertenece a él solo (o a ella sola); existen deficiencias en todos los otros personajes.(...) los individuos quedan presos en la red de las circunstancias colectivas: no pueden conocer todos los hechos porque no pueden ver más allá de su visión individual y por tanto restringida".¹¹¹

Sin embargo, su propia egolatría, que les lleva a construir un orgulloso mundo privado, los ciega hasta el punto de hacerles creer que su visión distorsionada de la realidad es completa, y a admitir como dignos y necesarios hechos que no son sino todo lo contrario (basta pensar en el protagonista de *El médico de su honra* que, convencido de la infidelidad de su esposa, no duda en ejecutarla). Así pues, para Calderón, la egolatría es la raíz de la maldad moral, porque es la causante del divorcio en el individuo entre imaginación y realidad. En su teatro plantea situaciones esencialmente humanas unificadas por la nota común de la culpabilidad moral compartida y, si como sostiene Parker:

"esta expansión de la catarsis aristotélica se halla claramente cimentada en los hechos de nuestra experiencia, y por tanto aumenta nuestra comprensión de la existencia humana, entonces el drama español del Siglo de Oro, gracias a Calderón, ofrece una aportación válida a la teoría de la tragedia y del drama trágico, aportación que no deberíamos pasar por alto en forma tan insistente."¹¹²

¹¹¹ Ibidem, pp. 379-380.

¹¹² Ibidem, p. 385.

El héroe calderoniano, por tanto, es un ser individualizado pero condicionado no sólo por una actuación individual sino por una cadena de errores y responsabilidades compartidas y por acontecimientos que no controla en el tiempo porque han sucedido antes de su participación en la acción. En el Barroco el individuo, en cuanto a tal, no tiene derecho a existir. Ese constante "soy quien soy" no afirma la individualidad sino la inserción del yo en la sociedad. No puede haber, lógicamente, sólo responsabilidad individual donde el individuo, como tal, no puede existir:

"El héroe trágico calderoniano, atrapado en la enredada red de acciones humanas interconectadas y aprisionado por su propia visión limitada, no está en pugna con el destino en el sentido ordinario de esta frase, pero es, más bien, víctima de algo más profundo y más trágico, víctima de la triste ironía de la vida humana misma, una vida en la que cada hombre se ve impelido a construir, y a obrar según esta construcción su propia individualidad, en un mundo en que el individuo humano, *qua* individuo, no puede existir."¹¹³

Parker ve confirmada su tesis en *El pintor de su deshonra, La cisma de Inglaterra, La devoción de la cruz, Las tres justicias en una, El mayor monstruo, los celos...*

En un artículo posterior, Parker vuelve sobre estas mismas ideas pero aplicándolas al estudio de *El pintor de su deshonra*, y a lo dicho añade:

"Se podrían dar muchos otros ejemplos que muestran que en el drama calderoniano todo el mal moral yace en la separación entre la imaginación y la realidad, en esa trágica capacidad de los hombres de ir contra la verdad distorsionando, a través de su visión egoísta y limitada, algo que es indigno de su naturaleza humana hasta convertirlo en un bien digno para ellos mismos. Esta, por supuesto, es la concepción tradicional cristiana del mal moral; con todo, el cristianismo, según se nos ha dicho con

¹¹³ Ibidem, p. 387.

frecuencia, es incompatible con un sentido trágico de la vida."¹¹⁴

De las tragedias calderonianas se desprende una sensación de tristeza y de compasión, al "caer en la cuenta de que la solidaridad en el pecado de cada uno de nosotros con el conjunto de la humanidad nos hace participar en las aflicciones de la vida humana."¹¹⁵

"No debería ser necesario señalar en conclusión hasta qué punto es un error la idea de que las obras de honor españolas no pueden ser "verdaderas" tragedias —un error tan grande como la hasta hace poco exclusiva preocupación de los críticos por el formalismo del código del honor."¹¹⁶

Como Parker, otros hispanistas han iniciado y continuado la revalorización de la tragedia áurea española, analizando las obras desde distintos puntos de vista. Entre los primeros, Eugenio Frutos consideraba precisamente la religión como la raíz de la tragedia, pues era el elemento que la dotaba de trascendencia:

"Por lo que hace al sentido que pueda tener especialmente la tragedia para Calderón, nada hay que añadir, pues se patentiza en lo dicho: tiene un sentido *trascendente*. La tragedia del hombre se origina y se resuelve en el límite de su humanidad, en aquel plano donde se toca lo divino. No podría llegarse a este límite si el hombre no encerrara en sí mismo la posibilidad o, más aún, la necesidad de una ligadura semejante. La raíz religiosa de la tragedia se muestra claramente al aire en los Autos calderonianos, al aire de su vuelo poético y metafísico."¹¹⁷

¹¹⁴ Alexander A. Parker, "Una concepción calderoniana de la tragedia: *El pintor de su deshonra*", Capítulo XVI de *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 261.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 261.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 262.

¹¹⁷ Eugenio Frutos, "¿Es trágico Calderón?", *Escorial*, tomo XII, Madrid, julio, 1943, p. 133.

Examina también el empleo de la metáfora religiosa, pero adscrita al tema del honor y sus implicaciones, Peter Dunn. En su opinión, el código del honor llegó a representar una especie de religión que a veces incluso supera al catolicismo en cuanto a valor primordial para los protagonistas. Consciente de este conflicto de valores, Calderón lo dramatizó a través de la exageración — respecto a la equivocada defensa de su obligación social por parte del marido—. En consecuencia, sus obras tienen una intención moral y paródica, y transmiten lo contrario de lo que aparentan defender:

"los hombres de honor calderonianos encarnan características humanas comunes llevadas a su fin lógico, para que esto facilite que la acción consiga certeza trágica, que dioses falsos revelen su auténtica naturaleza y que la parodia de realidades espirituales vitales sean patentes."¹¹⁸

Entre los segundos, Duncan Moir hace hincapié no en el carácter anticlásico de la dramaturgia áurea española sino precisamente en aquello que ésta tiene de clásica. Estudia la forma y la cualidad afectiva de la tragedia, y respecto al héroe trágico considera que no debe obligatoriamente pertenecer a la nobleza:

"Spanish drama's greatest original contribution to the European tragic tradition is, precisely, its demonstration, in plays such as *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, and *The Mayor of Zalamea*, that even the peasant may be a truly tragic hero or heroine."¹¹⁹

Se ha objetado sin embargo que tales protagonistas no pueden ser héroes trágicos sencillamente porque las obras en que se inscriben no son tragedias, pues acaban felizmente —destrucción del tirano y absolución del oprimido—, a lo que Moir replica que lo importante en una tragedia son los

¹¹⁸ Peter N. Dunn, "Honour and the Christian Background in Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, 1960, p. 88.

¹¹⁹ Duncan Moir, *op. cit.*, p. 225.

sentimientos que produce y despierta, no el final, que no tiene por qué ser siempre calamitoso. En consecuencia, España produjo "many tragedies":

"The Spanish drama of the seventeenth century was by far the most prolific of the three great national dramas of the classical tradition in that time. And it was by no means the least fertile, moving and subtle in the tragic genre."¹²⁰

Personajes como los de estas obras son vistos por Arthur Miller como precursores del tipo del hombre común que podría ser un héroe trágico apropiado para nuestro tiempo, especialmente aquellos que poseen "the tragic flaw":

"The flaw, or crack in the character, is really nothing—and need be nothing, but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he considers to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are 'flawless'."¹²¹

Pasando a los dramas de honor, A. Irvine Watson¹²² opina que Calderón sigue en ellos las teorías neoaristotélicas en cuanto a la naturaleza del argumento trágico y del carácter del protagonista, pero las desobedece al mezclar lo trágico y lo cómico. Distingue *El pintor de su deshonra* porque en ésta el héroe actúa espontáneamente a consecuencia de su voluntad afligida, y ello produce un ambiente de tragedia que puede ser universalmente entendido.

Hans-Jörg Neuschäfer señala que en las tragedias de honor se va limitando progresivamente la libertad de los personajes hasta conducirlos

¹²⁰ Ibidem, p. 226.

¹²¹ Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man", in *Tragedy: Vision and Form*, ed. Robert W. Corrigan, San Francisco, 1965, p. 149.

¹²² A. Irvine Watson, "El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. Bruce W. Wardropper, New York, 1965, pp. 203-223.

irremediamente al desenlace trágico; el hombre es víctima de las circunstancias y de su propia debilidad:

"Ambos, la cohibición y la limitación de los personajes y la estructura del círculo vicioso, resultado de esa limitación, producen la atmósfera de desesperación sin salida, tan característica de *El Médico de su Honra*."¹²³

Y, coincidiendo con Wardropper y Dunn, advierte en el teatro calderoniano, y en concreto en los dramas de honor, una postura crítica frente a la ideología del honor, la cual atacan directamente o bien de forma indirecta llevándolo a lo absurdo, como en *El médico de su honra*, por la construcción de un círculo vicioso. A veces esa crítica encuentra apoyo en una idea teológica, la de que la salvación del hombre no puede hallarse en el honor profano sino en la justicia y la gracia de Dios —*El mágico prodigioso*—. En resumen:

¹²³ Hans-Jörg Neuschäfer, "El triste drama de honor: Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón", *Hacia Calderón*, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 89-108.

En un estudio posterior señala la incompatibilidad entre pasión y normas sociales:

"Le 'medecin de son honneur' sacrifie un bien secondaire, la vie de sa femme, pour mettre à l'abri de tout soupçon son bien suprême, son honneur et sa réputation, quand il en est encore temps. Rien ne pourrait mieux illustrer la légitimité problématique du point de vie normatif que ce meurtre qui a l'approbation de la société, à savoir l'*opinion* et le roi, d'autant plus que la raison elle-même réagit de façon plus passionnelle que la passion, qui n'a pas osé s'exprimer par crainte des sanctions imposées par les normes sociales."

Hans-Jörg Neuschäfer, "Revendications des sens et limites de la morale. Le paradigme anthropologique de la doctrine des passions et sa crise dans le drame classique espagnol et français", en *Estudios de Literatura Española y Francesa siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Frauke Gewecke, Barcelona, Ediciones Iberoamericanas en Hogar del Libro, 1984, pp. 107-108.

"el teatro de Calderón guarda, frente a la opinión vigente, una independencia sorprendente y (...) en el Siglo de Oro español existe una literatura crítica de las ideologías."¹²⁴

De la misma opinión en H. Th. Oostendorp, que descubre además "tendencias renovadoras y humanitarias" en las tragedias de honor:

"Es imposible, por lo tanto, considerar las tragedias de honor como ejemplos máximos de la adhesión total de los literatos españoles a las normas sociales vigentes en aquella época. Tampoco creo que es lícito interpretarlas como productos de sadismo o de frustraciones sexuales ni me convence la tesis de que simbolizan los problemas que tenían cristianos viejos o nuevos en torno a la limpieza de la sangre. Las tragedias de honor ilustran sencillamente el hecho de que estaban cambiándose las ideas sobre la venganza personal en casos de adulterio en el siglo XVII.

(...) me parece un fenómeno sumamente fascinante el que precisamente en aquellas tragedias de honor vituperadas desde hace mucho tiempo por su carácter sanguinario y bruto sea posible señalar tendencias renovadoras y humanitarias."¹²⁵

Clifford Leech, por el contrario, no admitía la existencia de ese componente crítico en las tragedias de honra:

"El honor llevaba a obras con finales violentos, pero éstas rara vez son tragedias propiamente dichas, porque intentan con mayor frecuencia apuntar a una moral, la moral de que el honor es sagrado a toda costa, que mostrar al individuo en lucha contra el sino. Así, obras como *El pintor de su deshonra* de Calderón son tragedias sólo desde el punto de vista técnico: generalmente el efecto que tienen sobre nosotros es el cansancio, porque no tenemos la apasionada preocupación española con las relaciones familiares."¹²⁶

¹²⁴ "El triste drama de honor...", *op. cit.*, p. 108.

¹²⁵ H. Th. Oostendorp, "El sentido del tema de la honra matrimonial en las tragedias de honor", *Neophilologus*, vol. LIII, nº 1, January 1969, pp. 26-27.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 216. Citado por Alexander A. Parker, "Una concepción calderoniana...", *op. cit.*, p. 262.

Tampoco David Goldin es partidario de lo que él llama la "visión revisionista de Calderón", que lleva a falsas interpretaciones donde se confunden criterios morales y estéticos:

"Mientras críticos tradicionales como Menéndez Pidal explican la representación de venganza como el retrato mimético de la realidad histórica, la teoría revisionista mantiene que Calderón se proponía que los dramas fuesen comprendidos como parodias irónicas cuyos excesos de sangre y retribución equivocada subvierten los valores que aparentemente exponen."¹²⁷

Hablar de parodia implica hablar de ironía, y supone la existencia "de un sentido disimulado e implícito en vez de la comprensión de una exposición patente y literal". Pero un texto no puede imponer significados; se brinda a interpretaciones diferentes e incluso contradictorias. "La elección en sí del género queda abierta a prejuicios ideológicos y, para volver al caso concreto de Calderón, podemos observar los razonamientos contradictorios para juzgar el mismo drama o como tragedia o como una parodia moralizante y didáctica."¹²⁸

Lo cierto es que toda obra está sujeta a ciertas convenciones impuestas por el contexto histórico del que forma parte y compartidas por público y dramaturgo:

"El honor ofrecía precisamente este tipo de convención en el teatro. Las situaciones conmovedoras y melodramáticas que producían creaban tramas emocionantes; el amor y la pasión asumían literalmente una dimensión de vida y muerte. Por añadidura, como ha señalado Julian Pitt-Rivers, el honor ratificaba el orden social existente y

¹²⁷ David Goldin, "Problemas de género en Calderón", en *Filología y Crítica Hispánica*, Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano, Ed. Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Ediciones Alcalá, Emory University, Madrid, 1969, p. 125.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 127.

reafirmaba la jerárquica estructura estamental de una "sociedad cerrada".

(...) Como un recurso dramático, por lo tanto, el honor integraba el teatro en la sociedad; servía como una convención dentro del contexto de las tablas que significaba fidelidad a los ortodoxos códigos políticos y sociales que regían la vida más allá del telón."¹²⁹

Las convenciones sociales y teatrales exigían, por ejemplo, que en un caso de adulterio el marido castigase la transgresión ejecutando a los ofensores, de ahí que el espectador esperara un determinado desenlace en las obras que trataban el tema del honor, lo cual condicionaba una posible lectura irónica. "Por un proceso de influencias inducidas, las convenciones manipulaban al público según límites trazados, aunque tales expectativas también eran exigidas como "apropiadas" al drama".¹³⁰ La trama se resuelve de forma directa e inequívoca, expresando así la ideología de la época y la propia naturaleza del género de honor. Se trata de una literatura plenamente integrada en el sistema vigente que "se limitaba a confirmar las doctrinas de la ideología cerrada que regía todas las relaciones políticas y personales" y a defender los valores estáticos y absolutistas de la España de los Austrias. Los dramas, en consecuencia, no pretenden instruir al público sobre el modo correcto de comportarse, sino que deben localizarse en cambio:

"dentro del contexto de la confirmación y celebración de creencias compartidas. Así no conllevan sentido oculto. Aunque equivocaciones sobre identidad y un cierto compartir la culpabilidad sirven para crear una tensión dramática, los dramas son abiertamente rectos: los malvados son claramente malos; los protagonistas son ejemplares; y la ideología aparente es celebrada sin ambigüedad ni ironía."¹³¹

¹²⁹ Ibidem, p. 129.

¹³⁰ Ibidem, p. 129.

¹³¹ Ibidem, p. 131.

El éxito de Calderón muestra la existencia de un pacto entre dramaturgo y público que se rompe en el XIX cuando cambian las estructuras políticas, sociales y morales españolas. Así pues, "Calderón escribió sus dramas de acuerdo con normas de género específicas. Nuestra valoración de su arte depende del reconocimiento de su logro y no de una transformación total de sus valores."¹³²

Gwynne Edwards estudia también algunas obras calderonianas y concluye que la libertad, utilizada racionalmente, puede evitar acciones impulsivas y salvar al hombre del laberinto o la cárcel que es la vida para muchos, como le ocurre a Segismundo en *La vida es sueño*, pero también puede suceder lo contrario, en cuyo caso el individuo es derrotado (*La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón*, *El médico de su honra*).

"[El hombre] es, en efecto, la víctima, encerrado en el laberinto, atrapado en la prisión del mundo, mientras que su libertad para influir en sus propias acciones y en los acontecimientos en que se ve envuelto es anulada. Es una situación de desamparo cada vez mayor, en que su vulnerabilidad se muestra cruel y trágicamente, y en que le vemos más digno de compasión debido por un lado a sus esfuerzos para restablecer el balance y nadar contra corriente y por otro por el hecho de que la verdadera expresión de sus cualidades positivas le arrastra más fuerte a su ruina."¹³³

En contra de estas interpretaciones de fundamento ético James E. Maraniss difiere de Parker y sus alumnos —y se acerca más a Leech o Goldin—, que consideran a Calderón un crítico de su época. Maraniss, en cambio, cree que el dramaturgo español quería mantener el orden existente para prevenir el caos social, pero era consciente de que tal necesidad podía acarrear dolor y frustración al individuo. *El príncipe constante* es tragedia

¹³² Ibidem, p. 132.

¹³³ Gwynne Edwards, *The Prison and the Labyrinth*, Cardiff, 1978, p. XXV. Traducimos del inglés.

porque el héroe sufre por el amor y por la vida, pero *La vida es sueño* no lo es porque Segismundo renuncia a la rebelión y se resigna.¹³⁴

También Francisco Ruiz Ramón afirma la existencia de tragedias en la España áurea basándose en que la nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista sobre la realidad, que exige, en consecuencia, un arte nuevo, de ahí que se borren las fronteras entre lo trágico y lo cómico en nombre de un "concepto vital" de la acción dramática, que debe ser, antes que nada, "verosímil", a saber, fiel a la naturaleza, en cuyo seno tienen cabida todos los elementos:

"Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron (...) Ya que la naturaleza aborrece lo antiguo y se va detrás de lo nuevo, sigamos a la naturaleza para no quedarnos atrás."¹³⁵

Y es precisamente esa pluralidad vital lo que los dramaturgos del XVII tratan de reflejar y expresar con su "arte mixto", en el cual los contrarios no se juntan sino que se funden, dando lugar a la tragicomedia, definida por Ricardo de Turia como el poema mixto, donde "las partes (lo trágico y lo cómico) pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente" y lo compara con el "fabuloso Hermafrodito" resultante de la mezcla de hombre y mujer, que origina un tercero, partícipe indisolublemente de ambas naturalezas.

"En efecto, el drama español del Siglo de Oro es drama hermafrodito, porque es expresión de una concepción centáurica del mundo. La forma dramática propia de esa bifronte concepción del vivir humano no es, por tanto, el poema puro (tragedia o comedia), sino el

¹³⁴ Cf. James A. Maraniss, *On Calderón*, Columbia & London, 1978.

¹³⁵ Alfonso Sánchez, *Expostulatio Spongiae*, (1618). Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 206-207.

poema mixto. Por eso carece de sentido hablar de la dificultad o de la incapacidad para la tragedia del teatro español, fundándola en ocurrencias de índole psicológica o sociológica más o menos interesantes. No hay tal dificultad ni tal incapacidad. Lo que hay es una "cosmovisión" distinta a la que origina la tragedia, como forma dramática que la exprese en Grecia, Inglaterra o Francia. Ahora bien, que no exista "la" tragedia 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."¹³⁶

Considera tragedias *El mayor monstruo del mundo*, *La hija del aire*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz*, *La cisma de Inglaterra* y *La vida es sueño*, pues se sirve de la teoría de la tragedia elaborada por Henri Gouhier, quien retomando la distinción entre tragedia antigua del destino y tragedia cristiana de la libertad, precisa que se trata de direcciones más que de definiciones, y añade:

"La verdadera distinción está en otra parte. Hay obras en donde lo trágico expresa la victoria del destino sobre la libertad y otras en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino."¹³⁷

Vuelve sobre el tema F. Ruiz Ramón en un trabajo posterior, *Calderón y la tragedia*,¹³⁸ en donde analiza dos modelos trágicos que considera fundamentales en la constitución de la dramaturgia calderoniana:

1) La tragedia de honor: *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*.

2) Conflicto Libertad / Destino: *El mayor monstruo del mundo*, *Los cabellos de Absalón*, *La cisma de Inglaterra*.

¹³⁶ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p. 149.

¹³⁷ Henri Gouhier, *op. cit.*, pp. 54-55. Citado por F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 269.

¹³⁸ Madrid, Alhambra, 1984.

Ambos se caracterizan por la presencia de unas constantes. El primero por "la vuelta del pasado", "el espacio del miedo", "la conciencia alucinada" y "el asesinato como solución final". El segundo por la aparición del hado —manifestado escénicamente a través del horóscopo, la profecía o el sueño— como elemento estructurante de la acción, cuyos efectos son la circularidad y el suspense y, en el plano significativo, de la ironía, eje semántico que unifica las peripecias. Tienen en común el enfrentamiento pasional, el carácter activo de los personajes, el sufrimiento y el fundamento posesivo y alienante de la pasión.

Walter Kaufmann, por su parte, considera las teorías aristotélicas y los efectos que produce la acción en el espectador para abordar la cuestión de la esencia de lo trágico. Aristóteles define la tragedia en términos de características formales y efectos emocionales: lo trágico en la tragedia consiste en las emociones despertadas en el espectador o bien en las cualidades que produce esta respuesta emocional. Lo esencial es que una tragedia presente escenas de mala fortuna y despierte *eleos* y *phobos*. Todas las tragedias griegas conservadas satisfacen esta exigencia, aunque no todas terminen trágicamente.

"Lo que está en juego es saber qué es lo trágico. En la definición de Aristóteles, el elemento trágico aparece en la forma de dos palabras que están destinadas a caracterizar tanto la calidad de una acción como la respuesta que nosotros le damos. Las acciones que provocan estas respuestas emocionales son las que se sienten como trágicas; mejor dicho, una tragedia es una obra que provoca esta respuesta emocional. Ello, según Aristóteles, es condición necesaria de la tragedia, pero no suficiente. Tal como reza la definición, otras condiciones tienen que estar presentes.

He intentado mostrar dos cosas: el significado de la teoría aristotélica y lo que es nuestra respuesta emocional ante la tragedia griega. En el proceso descubrimos una experiencia distintiva, compuesta de humanidad y terror. No tenemos por qué dudar en añadir ahora que cualquier obra de teatro que excite una poderosa experiencia de este

tipo tiene razones suficientes para exigir la denominación de tragedia."¹³⁹

A partir de esas coordenadas, elabora su propia definición de tragedia:

"Tragedia es (1) una forma de literatura que (2) presenta una acción simbólica representada por actores. (3) Se dirige hacia el centro del gran sufrimiento humano de tal manera que (4) nos trae a la memoria nuestras propias penas olvidadas y reprimidas, así como las de nuestros prójimos y de toda la humanidad, (5) y en cierta manera confortándonos con la idea de que (a) el sufrimiento es universal —y no un mero accidente de nuestra experiencia—, (b) el valor y la fortaleza en el sufrimiento o la nobleza en la desesperación son admirables —y no ridículos—, y normalmente, (c) que destinos peores que los nuestros pueden resultarnos estimulantes. (6) En cuanto a su duración, las sesiones varían entre un poco menos de dos horas a cuatro horas aproximadamente, y la experiencia que se nos presenta está muy concentrada."¹⁴⁰

Según Enrique Oostendorp la tragedia consiste en un modelo de acción —que traspasa los límites de lo literario y constituye un proyecto humano, un fenómeno cultural— situado en un lugar y tiempo concretos y desde un punto de vista determinado, compuesto de una situación inicial que puede, mediante una transformación realizada por un actante y contrarrestada o ayudada por otro, ser cambiada o no. "Esto implica que una acción siempre se estructura de una manera determinada mediante distintas significaciones semánticas que a su vez se concretizan mediante diversos códigos, tal como la mímica, la lengua, la gesticulación, vestidos, decorado, sonidos, líneas, colores, etc."¹⁴¹ Sólo podemos establecer una teoría sobre el modelo de acción de la tragedia abstrayendo éste de la mayor cantidad posible de obras calificadas como tal y aplicándolo a otras obras para comprobar si son tragedias o no. La

¹³⁹ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 91.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹⁴¹ E. Oostendorp, "Evaluación de algunas teorías...", *op. cit.*, p. 70.

definición de tragedia que se ajusta a esta premisa es, en opinión de Oostendorp, la de Oscar Mandel, ya citada, a la que Luis González Valle, que la aplica también a piezas de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca pone el reparo de que ésta se refiere a un efecto determinado en el receptor.¹⁴² Pero según Oostendorp no existe la objetividad completa, y Mandel no alude a emociones individuales sino al significado de los elementos que componen su definición en una sociedad determinada. Además, las palabras de Mandel son aplicables tanto a tragedias cerradas como a tragedias problemáticas.

"Bajo tragedia cerrada entiendo una tragedia que evoca una cosmovisión, de cualquier clase que sea, en la cual se considera existente un orden. Bajo tragedia problemática, en cambio, entiendo una tragedia en que se niega la existencia de tal orden, de modo que la vida se considera como un caos. Las tragedias cerradas fueron escritas sobre todo antes del romanticismo, cuando el hombre occidental experimentaba la realidad como un orden regido por fuerzas suprapersonales, tal como el destino, el orden social como expresión de la voluntad de Dios o de los dioses, etc., mientras las tragedias problemáticas van surgiendo después del romanticismo porque se concibe más y más la realidad como un caos. Huelga decir que esta división no es compulsiva"¹⁴³

Basándose en la definición de Mandel, Oostendorp opina que el protagonista de la tragedia cerrada rompe o mantiene el orden superior existente en la tragedia, lo cual le causa necesaria e inevitablemente un gran dolor psíquico o físico. Este orden puede ser visto por el público positiva o negativamente; el héroe debe ser representado de forma que el espectador comprenda su actitud. En las tragedias problemáticas el protagonista sólo puede anhelar un orden superior de cualquier clase, que el público puede

¹⁴² Cf. Luis González del Valle, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca*, Nueva York, 1975, pp. 19-20.

¹⁴³ E. Oostendorp, "Evaluación de algunas teorías...", *op. cit.*, pp. 71-72.

valorar negativamente con tal de no influir esto en su comprensión de la actuación del héroe.

Desde el romanticismo se ha introducido otra limitación a la definición de tragedia: si el héroe, por ejercer su libertad, sucumbía ante un orden superior, este orden era algo negativo, de ahí que debiera rechazarse siempre y resultara incomprensible que un héroe lo afirmara. En consecuencia, no existen tragedias cristianas, ya que sus protagonistas no sucumben realmente, pues son premiados luego en el cielo. Sin embargo, Oostendorp opone que el cristiano, aun cuando afirma un orden superior, puede experimentar un gran sufrimiento. "Si este dolor está representado de tal modo que el héroe padece realmente a consecuencia de su confirmación del orden superior y, por lo tanto, evoca comprensión en el público ideal, no veo inconveniente en caracterizar esta obra de tragedia. Y, por otro lado, es innegable que el cristiano también puede imaginarse que alguien se rebela contra Dios."¹⁴⁴

En un artículo posterior donde resume los planteamientos expuestos y los aplica a *Los cabellos de Absalón* para determinar si esta obra es o no una tragedia, insiste Oostendorp en la capacidad de Calderón para captar la tragicidad de la vida:

"Sabido es que este dramaturgo estiliza la intriga y la lengua de tal modo que sus obras poseen una cohesión casi perfecta, por más complicadas que parezcan. Además, Calderón es ante todo hombre de teatro y de ahí que apele a todos los sentidos del público mediante sus versos, la música, el baile y el montaje. Tiene el talento de evocar plásticamente sus ideas y éstas no se limitan a reflejar las opiniones reinantes en su época. Añádase a esto que ve con gran agudeza la grieta entre el ideal y la realidad y percibe la trágica suerte del hombre que incluso puede sucumbir a su sentido del deber engañado por las apariencias."¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ibidem, p. 73.

¹⁴⁵ E. Oostendorp, "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23, 1983, pp. 178-179.

Y da una definición de tragedia que contempla la posibilidad de la tragedia cristiana:

"Resumiendo, concluyo que, a mi modo de ver, una tragedia se caracteriza primordialmente por su modelo de acción que tiene que contener los elementos necesarios para despertar la comprensión del público ideal por la actitud del protagonista, o, en otras palabras, que tiene que inspirar en aquél horror, compasión y, en casos determinados, admiración."¹⁴⁶

También se manifiesta a favor de la tragedia cristiana Ciriaco Morón Arroyo, que tras repasar las razones alegadas en contra de la misma —la imposibilidad de apurar el sufrimiento, su cosmovisión opuesta a la griega...— concluye:

"Para una sociedad cristiana o para un individuo cristiano, el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, es una fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una exigencia de sacrificio; preceptos como "amad a vuestros enemigos" o "sed prudentes como serpientes y sencillos como palomas", lejos de suprimir la tragedia, son paradojas trágicas.

En este punto hay que situar la tragedia cristiana."¹⁴⁷

A través del estudio de *El príncipe constante* —"Suelo / Cielo"—, *El médico de honra* —"La tragedia de la comunicación"—, *El alcalde de Zalamea* —"La tragedia de la igualdad"—, y del honor como tema común de muchas obras pero no definitorio de "ninguna como obra particular de arte", C. Morón muestra que en la obra de Calderón la palabra "tragedia" significa suceso triste, independientemente de la condición del protagonista, y que el cristianismo que inspira a los dramaturgos españoles de los siglos XVI y

¹⁴⁶ Ibidem, p. 187.

¹⁴⁷ Ciriaco Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, p. 51.

XVII no es el del Evangelio sino el resultante del tamiz escolástico: "Las sutilezas producidas por ese sistema se prestaban a tomar incluso conceptos en apariencia cristianos y producir con ellos el efecto trágico",¹⁴⁸ tal y como sucede en *El médico de su honra*, donde "Calderón dramatiza cómo las sutilezas lógicas pueden destruir la comunicación" y *El alcalde de Zalamea*, que "dramatiza la misma equivocidad en el sentido de la igualdad social, es decir, del valor de las personas por encima de las diferencias de clases".¹⁴⁹

La tragedia cristiana y la tragedia griega tienen en común el concepto de la necesidad de expiación, en opinión de Henry W. Sullivan.¹⁵⁰ Se trata de definir una víctima partiendo de una culpabilidad en el marco de la teoría lacaniana de la división entre el *moi* —impulso natural de transgresión, de libertad instintiva— y el *je* —efecto de sumisión a una ley cuya presencia explicita el lenguaje y su universo referencial—; el *je* anula al *moi* en virtud de la llamada *ley del nombre del padre*.

Como combate interior de fuerzas contrapuestas define también la problemática del héroe calderoniano Alberto Navarro González en su artículo "Lo trágico en Calderón", cuyo objetivo no es desvelar "si Calderón escribió tragedias o simplemente comedias y autos con argumentos, situaciones, personajes y lenguaje trágicos",¹⁵¹ sino estudiar el fundamento, manifestación y fuente de lo trágico en la obra del insigne dramaturgo:

¹⁴⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁴⁹ Ibidem, pp. 61-62. Respecto a *El alcalde...* añade (p. 63):

"La equivocidad de una estratificación social basada en los conceptos escolásticos de esencia o sustancia y accidentes, es evidente para nosotros hoy y es el nudo de la tragedia de la obra de Calderón."

¹⁵⁰ "Calderón, the German Idealist Philosophies, and the Question of Christian Tragedy", en *Calderón de la Barca at the tercentenary: comparative views*, ed. Wendell M. Aycock and Sydney P. Cravens, Texas Tech Press, 1982, pp. 51-69.

¹⁵¹ Alberto Navarro González, "Lo trágico en Calderón", en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano*, Würzburg 1981. Ponencias publicadas por Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, p. 24.

"Base y fundamento de lo trágico en Calderón son, de un lado la esencial fusión en él y en su teatro de lo cómico, cotidiano y popular con lo trágico, poético y elevado, y del otro, el sentimiento a la vez trágico y esperanzador de la vida como lucha concertada."¹⁵²

Los héroes calderonianos configuran su talante en torno a la poderosa lucha que fuerzas contrarias —de las que no pueden prescindir— entablan en su interior, ante las que se interrogan o lamentan perplejos, a las que desafían, vencen o sucumben,¹⁵³ pero lo que nunca harán será dar la espalda, rebajarse a actitudes indignas o quejarse a destiempo. Ese complejo mundo interior se expresa recurriendo a un lenguaje rico en símbolos, metáforas, comparaciones y juegos poéticos, utilizando con maestría procedimientos como el monólogo, la irrupción en el discurso de exclamaciones apasionadas, enumeraciones, paronomasias, dilogías, imprecaciones, antítesis, contraposiciones, la correlación o el aparte.

Pero las fuentes de lo trágico en Calderón proceden de su "talento y talante", capaz de "captar y expresar trágicas situaciones y estados de ánimo por él no siempre vividos pero sí genial y poéticamente intuídos" y del vivir y el gusto de su público, consciente del difícil momento histórico que atravesaba España:

"Este público apasionado, trágico y quejoso, y a la vez resignado, divertido y alegre, que amante de lo fastuoso y de lo bello gustaría ver poéticamente magnificados y transfigurados sus propios estados de

¹⁵² Ibidem, p. 24.

¹⁵³ Al igual que otros géneros dramáticos, los Autos Sacramentales —exponentes del "trágico y fastuoso drama de la creación, caída y redención del hombre"— expresan también esta problemática, pudiendo convertirse entonces en verdaderas tragedias:

"Análoga coexistencia bélica de poderosos contrarios reina en el sobrenatural mundo de la Fe que Calderón dramatiza especialmente en sus Autos, varios de los cuales son auténticas tragedias."

Ibidem, p. 26.

ánimo, nos parece supuesto y fuente fundamental para explicar el surgimiento de las tragedias calderonianas, así como su secular éxito en el pueblo español, a pesar de las cambiantes modas y de la pertinaz y organizada hostilidad de cultas minorías y gobernantes.

Y supuesto y fuente imprescindible nos parece también para comprender el fundamental papel que, como en *El Quijote*, juega la risa en las profundas tragedias calderonianas y el que entre ellas abunden finales en los que todo horror, catástrofe y sufrimiento quedan trascendidos y transfigurados al situarse en el debido fondo cósmico y eterno en el que transcurre la intensa, patética, alegre, trágica y fastuosa comedia humana."¹⁵⁴

Aunque los moralistas se quejaban de los gastos que ocasionaba el teatro y de las inversiones que se realizaban en el mismo en lugar de paliar la acuciante crisis económica que atravesaba el país, éste continuaba siendo el medio de diversión favorito. Y si Calderón ha pasado a la historia ha sido en virtud de su capacidad para captar y reflejar la esencia de la vida de su tiempo, esencia que le ha permitido crear inmortales y "poéticas tragedias barrocas":

"Nosotros hemos querido resaltar aquí que, si el dramaturgo y poeta castellano logró crear tragedias barrocas de valor perenne y universal, no fue a pesar de los "malditos obstáculos" de una época y un pueblo pertinazmente baldonados. Todo lo contrario, creemos que Calderón de la Barca es hoy uno de los máximos poetas y dramaturgos de la Literatura Universal por haber logrado ser dramático y poético intérprete de los gustos, ideas, sentimientos, creencias, situaciones y estados de ánimo de un pueblo desdichado, apasionado y grande, en un concreto momento de su vivir. Es decir, por haber sabido crear poéticas tragedias barrocas para los espectadores españoles de la inmensa, derrotada y odiada Monarquía Católica de los Austrias, que tan fecunda y duradera huella ha dejado en la vida y en la historia de la Humanidad."¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 37-38.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 40.

En su estudio sobre la tragedia española del Siglo de Oro, José M^a Ruano de la Haza considera también el punto de vista del espectador y los efectos trágicos en el mismo como elementos determinantes para caracterizar el género. En la composición de los dramas de honor, Calderón parece haber empleado dos fórmulas dramáticas: la de la tragedia cristiana y la de la tragedia neoaristotélica. La diferencia esencial entre ambas reside en el hecho de que, "mientras en la primera el lector o espectador presupone la existencia de un Dios justo y omnipotente que interviene, siempre indirectamente, en los asuntos humanos para dar merecido premio o castigo a los protagonistas, en la segunda la única fuerza que parece determinar el sufrimiento o felicidad de los personajes es el hado."¹⁵⁶ Pero ante las obras calderonianas el espectador pasa de la identificación con el protagonista o con su situación —hecho que origina la subsiguiente purgación de emociones— al distanciamiento emotivo o intelectual al comprender que las acciones de los personajes, además de bárbaras y crueles, constituyen una especie de anti-religión, de parodia de la religión cristiana. De este modo, personaje —que cree haber obrado correctamente— y público —que cree lo contrario— llegan a conclusiones éticamente opuestas. Esta elevación moral del espectador sobre el héroe "es la aportación genuinamente original e innovadora de Calderón al concepto de la tragedia moderna".¹⁵⁷ En consecuencia, los dramas del honor marital no son tragedias neoaristotélicas ni cristianas, sino mixtas; obras en las que Calderón combina estos dos tipos de tragedia en una nueva síntesis donde se hallan coadunadas dos ideas, aparentemente opuestas, que de este modo se esclarecen mutuamente.

Con la tragedia mixta, Calderón consigue provocar una catarsis de tipo aristotélico y, al mismo tiempo, impartir una moral cristiana a su público, pues "lo que el espectador creía ser fuerza malévolas que trataba de destruir a

¹⁵⁶ José M^a Ruano de la Haza, "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 35, nº 2, Winter 1983, p. 171.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 174.

seres inocentes sin motivo alguno, resulta ser al final expresión de la Providencia divina, que está castigando ejemplarmente a los idólatras del honor."¹⁵⁸ Este descubrimiento lleva al espectador a una clase especial de anagnórisis, que no consiste en el reconocimiento de un personaje cuya identidad se desconocía, sino que equivale a ese importantísimo momento revelador en que el héroe trágico reconoce clarivamente su responsabilidad por el crimen cometido. Para Clifford Leech, anagnórisis y no catarsis es el elemento constitutivo de toda tragedia. Sin embargo, lo verdaderamente original de la tragedia mixta calderoniana, lo que la diferencia del modelo clásico, es que la anagnórisis es experiencia del espectador pero no del personaje. En las tragedias clásicas el héroe sufre y, a través de su sufrimiento, llega al final a ese instante de iluminación que le purifica y ennoblece, ayudándole a conocerse mejor. Sin embargo, en la tragedia mixta, el protagonista persiste en su error, creyendo haber obrado rectamente por haber obedecido hasta la heroicidad el código social del honor. Lo que no advierte es que las leyes de este código, llevadas a la exageración, son perniciosas e injustas. Y en esta ignorancia reside en gran parte la tragedia de su vida, pues esa ceguera moral e intelectual que expresa la falta de anagnórisis le impide percibir lo que el espectador cristiano sí ha sabido ver:

"los hombres de honor calderonianos ignoran que existe otro camino, estrecho y lleno de espinas, pero verdaderamente ennoblecedor, y, apropiándose de un atributo que sólo corresponde a Dios, eligen la senda de la falsa religión del honor que ellos mismos se han creado. De este modo, existen en un mundo cruel e ilógico, su vida es sueño, se encuentran encerrados en una prisión, perdidos en un laberinto, meros actores en el gran teatro del mundo. Orgullosos de sus acciones, su sufrimiento carece de sentido; satisfechos de su conducta, son figuras lastimosas cuando hubiesen podido convertirse en santos del honor de Dios. En este desperdicio de cualidades heroicas, en este malgaste de tanto sufrimiento, más que en la injusticia de sus vidas o del mundo que les rodea —lo cual es solamente

¹⁵⁸ Ibidem, p. 173.

una opinión subjetiva suya— reside la naturaleza trágica de estos personajes."¹⁵⁹

Y es que los hombres de honor sufren y se vengan sin tener siquiera la seguridad de que su honor les será restituido. Se venguen o no, no podrán recuperar el respeto que les debe la sociedad entera, pues la venganza secreta es un mito, un ideal inalcanzable. A diferencia de Pedro Crespo (*El alcalde de Zalamea*) o Fernando (*El príncipe constante*) que, usando su libre albedrío, aunan su voluntad con la voluntad divina y sufren con la certeza de estar obrando de acuerdo con las leyes cristianas y naturales, los maridos afrentados sufren en vano. Así pues, si "la tragedia trata del sufrimiento íntimo de un ser humano, cuanto más trágico no será el drama que trate del sufrimiento totalmente inútil e innecesario de personas básicamente buenas."¹⁶⁰

También Marc Vitse sostiene que es posible hablar de tragedia española en el Siglo de Oro. El riesgo trágico —compartido por el oyente— que corre "el héroe de una trayectoria dramática en que se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad o del individuo" le lleva a considerar que, desde "este punto de vista, la existencia de una tragedia española áurea, tan a menudo negada por la crítica, es indudable".¹⁶¹ Atendiendo a las emociones provocadas y a las implicaciones de las acciones representadas, son tragedias *El burlador de Sevilla*, *La vida es sueño*, *Los tres mayores prodigios*, *Eco* y *Narciso* o *El pintor de su deshonra*. Divide la tragedia en dos generaciones.

La primera generación es la de Lope. El conflicto, planteado entre padre e hijo en términos de *ius sanguinis* vs. *ius religionis* se resuelve a favor del primero, que sufre una dolorosa escisión entre amor y justicia: "la intensa conflictividad entre "amor, honor y poder", conduce constantemente a una

¹⁵⁹ Ibidem, pp. 176-177.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 176.

¹⁶¹ Marc Vitse, "Notas sobre la tragedia áurea", *Criticón*, 23, 1983, p. 18.

asunción paterna."¹⁶² Héctor y David son las figuras míticas que ilustran esta problemática. Cabe hablar aquí, sin embargo, de la "fugacidad de la tragedia y de la tragicidad lopesca", pues, por un lado, sobrevive la creencia en la continuidad existente entre el orden divino y el orden natural, plásticamente sintetizado en la perfección del héroe noble, y por otro lo que en Calderón es la esencia de la tragedia, la conquista del yo interior — expresada a través del soliloquio— ocupa en *El castigo sin venganza* apenas trescientos versos.

La segunda generación es la de Calderón. El conflicto da como resultado "el fiasco trágico de la instancia paterna", mientras que "el héroe filial es quien, por lo general, logra vencer la fortuna" tal y como les sucede a Basilio y Segismundo. En los umbrales de la modernidad, se intenta la conquista de esa zona del subconsciente donde obran las pulsiones de la *libido sentiendi* (la pasión de amar) y la *libido dominandi* (la pasión de mandar). Para vencer los peligros que acechan a su honra o fama, los protagonistas deberán alcanzar primero el señorío de sus pensamientos, expuestos a la intransigente mirada del dios de su honor; de no conseguirlo, serán derrotados. Pero aun así, estos héroes rebeldes proclaman, obstinadamente "que se pueden vencer, no las fatalidades sociales de la vulgaridad (ser del vulgo) o de la feminidad (ser hembra), pero sí las fatalidades originarias (...) del engendrar, del nacer y del querer (amor y poder). (...) Victoria reservada, en la modernidad de las tragedias de la segunda generación, a los personajes-hijos."¹⁶³

La tragedia de ambas generaciones se diferencia también atendiendo a las relaciones entre amor y honor:

"Lo importante es tratar de entender cómo de una primera tragedia (Lope, Tirso) en que el amor es vía hacia el honor, en que el amor hace posible el juego de las leyes del honor, se pasa a la segunda tragedia (Calderón) en que, de manera

¹⁶² Ibidem, p. 21.

¹⁶³ Ibidem, p. 26.

mucho más frecuente, el honor supone la "erradicación" del amor. No por casualidad *Fuenteovejuna*, drama campesino del honor, se constituye como una comedia del amor y de la armonía, mientras que muchas veces en Calderón, el amor se presenta —no en sí, como lo muestran las comedias, sino en determinadas estructuras trágicas— como un obstáculo que hay que superar para llegar al honor. Tal es el rasgo diferencial de los sistemas trágicos de las dos generaciones. No se trata pues, en la segunda, de la "libertad" del hijo sino, más allá de las retrospectivas leyes paternas, de la invención de nuevas normas. Lo cual no constituye ninguna negación de las leyes religiosas, que quedan en cierto modo exteriores a la problemática de un drama que parte de la conciencia nueva, no de la muerte, sino del silencio de una divinidad cuya voz aún podía percibir el personaje trágico lopesco."¹⁶⁴

En un artículo recogido en el mismo volumen, "¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones", que pretende resumir todas las ponencias presentadas al Coloquio sobre *Horror y Tragedia* celebrado en Toulouse cuyas actas recoge el nº 23 de *Criticón*, Marc Vitse alaba a Alexander Parker por ser "quien hizo por fin caduca la irritante acusación de la inhabilidad española para la tragedia" y añade:

"Estamos pues en presencia de un proceso de dignificación del teatro trágico del Siglo de Oro, dotado de una estética propia, al tiempo que se manifiesta una aguda percepción de que no puede reducirse a un modelo único la diversidad de sus plasmaciones históricas."¹⁶⁵

Vitse reconoce dos generaciones trágicas: la del último Felipe II y la del primer Felipe IV. Puesto que el horror depende del contexto ideológico y del género teatral, observa que de la dramatización "fracasada" del horror en los trágicos renacentistas se pasó a las plasmaciones trágicas más logradas del segundo cuarto del siglo XVII; del horror asociado al tema del tirano se pasó

¹⁶⁴ Ibidem, p. 32.

¹⁶⁵ Marc Vitse, "¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones", *Criticón*, 23, 1983, p. 243.

a otro ligado a la pérdida del honor y, por tanto, del estatuto social. Progresivamente fueron aumentando las mediaciones entre sujeto y objeto respecto al horror y disminuyó la representación escenográfica del mismo. La violación del honor privado se convirtió en la forma más insoportable del horror dramático. Utilizando la técnica del distanciamiento, que potencia la visión crítica por parte del espectador —tan distinta a la identificación que perseguía la catarsis aristotélica—, Calderón logra una feliz superación de Aristóteles, la cual había de servir para exaltar el triunfo del hombre o para "expresar su imposibilidad de salir de la cárcel que figuraba la implacable organización del espacio dramático".

En un estudio posterior que atiende al fenómeno global de la "Comedia nueva", *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, M. Vitse sostiene postulados semejantes¹⁶⁶ y habla de tres elementos a partir de los cuales puede configurarse la noción de lo trágico en el teatro del Siglo de Oro:

¹⁶⁶ De nuevo pone como ejemplos de figuras trágicas a Héctor "ou les errances des fils" y David "ou l'avènement du Père" y concluye: "Aller jusqu' au terme d'une recherche des moyens de pallier les formes les plus aiguës de l'archaïsme suicidaire de personnages (commandeurs, seigneurs, etc.) qui refusent l'histoire, puis faire des propositions pour une ouverture modernisatrice ne veut pas dire dénier la bonté du Père ni limiter ses pouvoirs: il s'agit seulement —ce qui n'est pas rien— de figurer imaginativement cette bonté dans toute l'étendue de sa polyvalente force d'assimilation, qui conduit, expression ultime du compromis idéologique de l'aristocratie chrétienne, à favoriser une accommodante et souple libération des fils. Comme il est logique, pourtant, cette dernière sera seulement esquissée dans l'univers des tragédies, où la conjuration du péril tragique vise primordialement à l'affirmation de la bonté des pères. Elle ne recevra son plein développement que dans l'univers comique".

France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, p. 444.

"L' important, d' ailleurs, n' est pas le mode, mais l' effet poursuivi, qui confère aux coordonnées spatio-temporelles le rang de troisième critère classificateur. Jointes à ceux de la perspective onirique et de l' existence du risque tragique, elles déterminent une structure tragique qui devrait permettre d' atteindre à une plus grande précision dans une tentative pour ordonner le chaos de la production dramatique du Siècle d' Or. Qu' on m' entende bien cependant: la localisation dans tel ou tel des espaces "lointains" qui appartiennent à cette reconstitution métaphorique de la géographie réelle qu' est la carte imaginaire du Nouveau Monde de la "Comédie", non plus que l' inscription de l' action dans tel ou tel moment historique non contemporain ne suffisent pas à elles seules pour désigner une pièce comme tragédie. Ce n' est qu' à partir de la conjonction dans une même œuvre considérée des trois critères retenus que peut être attribuée une telle appellation, et ce n' est que par la rigueur mise à accomplir cette opération qu' on pourra enfin sortir de la double aporie qui, depuis si longtemps, contrarie le développement normal d' une typologie raisonnée pratique de la tragédie au Siècle d' Or, et d' autre part, la soi-disant impossibilité théorique de briser le moule uniforme du "monstre hermaphrodite" inventé par les poètes du XVIIe siècle".¹⁶⁷

Atendiendo a estos criterios será posible considerar tragedias obras como *El burlador de Sevilla*, *La vida es sueño*, *La estatua de Prometeo* o *Los tres mayores prodigios*.

También Eugenio Trías considera la problemática de la libertad y el destino y de la honra como ejes estructurantes del mundo trágico barroco y, en concreto, calderoniano:

"El sujeto del método acude, pues, al universo de Calderón de la Barca como al que de forma más viva y rigurosa le ilustra sobre el *experimentum crucis* de la libertad y del destino del fronterizo en lucha contra el cerco de la fatalidad."¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ibidem, p. 323.

¹⁶⁸ Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 99.

Y en el curso de ese experimento el descubrimiento de lo bello —de la mujer, del amor— supone la interferencia de un hiato trágico en el destino del protagonista:

"Lo que hace posible el *alzado* del sujeto en dirección (asintótica) a la frase imperativa ("obra bien..."; "atente a lo justo"; "acude a lo eterno") es, pues, el despertar erótico-estético del sujeto. Este, Segismundo, se halla pasmado ante la aparición de lo bello (Rosaura). En *Los dos amantes del cielo*, Crisanto, como Fausto, sale de su gabinete de estudio y se topa con la mujer, Daría, una Diana encerrada en su claustro de belleza. Esa situación *transferencial* o ese "amor de transferencia" constituye, así, la condición de posibilidad de esa prueba formativa o del *experimentum crucis* de la libertad que capacita al sujeto a un uso marginal de su albedrío, o a alojar entre sí-mismo y su *papel* social un hiato, un *decalage*, el hiato *trágico* en donde se aloja una libertad que ejerce un efecto de Torcedura ante el acoso de *lo fatal*. Ese hiato es *trágico* en el sentido de que no puede ser mediado ni suturado. El sujeto se sabe escindido y cobra de su experimento la evidencia firmísima e indudable, o epi-stémica, de esa escisión entre "ser" y "representación". Sabe, pues, como evidencia absoluta, que el mundo es un gran teatro y que la vida tiene el estatuto de un sueño. Pero a ello le concede un sentido afirmativo: en el marco de ese sueño y de este teatro es posible ejercer la libertad y afanarse en implantar, siempre de modo aporético, nunca de forma absoluta, lo que guía e ilumina como frase imperativa."¹⁶⁹

En cuanto a las obras centradas en el honor, éstas revelan el lado oculto del deseo, el oscuro objeto de un *eros* alimentado por una pasión fagocitadora que se constituye en la alteridad del auto sacramental:

"*Eros* constituye, como se ha visto, el motor de esa transferencia en virtud de la cual se realiza la prueba. Pero puede ser también un polo de atracción gravitatoria fatal para la libertad del fronterizo. Calderón de la Barca revela la oscuridad de su objeto, a la vez que muestra la cara oculta y siniestra de su propuesta teológica y simbólica.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 115.

Esta propuesta, en sus Autos Sacramentales, recrea y alegoriza la redención, el sacrificio de Cristo y la memoria dejada en especies de la muerte del Hombre-Dios en la última cena, con la consagración del pan y del vino. Estos, en el rito sacramental, esconden bajo sus accidentes la misma sustancia carnal del cuerpo y de la sangre de Jesús. (...) Pero asimismo Calderón revela de pronto, camuflada la reflexión en el marco del más temible y genial de sus dramas trágicos de honor, *El médico de su honra*, el reverso del tapiz, la cara oculta y siniestra del rito de la comunión y la radiografía más espeluznante del *eros* y de su oscuro objeto. Una especie de Auto Sacramental devuelto a su verdad y espanto originarios".¹⁷⁰

Donde la víctima propiciatoria del amor-pasión es la Mujer-Diosa, mártir "de la religión platónico-provenzal del amor", inocente, para que su belleza no sea mancillada; pero el ejecutor ignora esa circunstancia, pudiendo así consumar su crimen impunemente:

"Esas "comedias de santos" de la Religión del Amor revelan, en el nudo álgido del drama trágico, una referencia *siniestra* al rito sacramental: promueven y promocionan la *sombra* misma de ese sacrificio eucarístico. (...) Y el rito conduce inexorablemente a su consumación cruenta, a hacer de Doña Mencía una santa mártir inocente sacrificada en aras de la Religión del Amor por Don Gutierre. Este es, mucho más originariamente que el cumplidor del código bárbaro del honor, el ejecutor y verdugo de esa religión del amor-pasión que en este Auto Sacramental invertido (o devuelto a su *verdad*) revela su rostro feroz, salvaje, monstruoso."¹⁷¹

Esto es lo que hay que intentar descubrir y estudiar en las tragedias de Calderón: el verdadero objeto del deseo, las profundidades del abismo trágico: "cifra de la verdad del deseo, corazón y centro que debe primarse en toda búsqueda o inquisición de sentido de las piezas calderonianas".¹⁷²

¹⁷⁰ Ibidem, p. 122.

¹⁷¹ Ibidem, pp. 123-125.

¹⁷² Ibidem, p. 128.

"Lo que provoca en la recepción piedad (*éleos*), horror (*fobos*) y *catarsis* sería, pues, esa *comprensión* de esa verdad del deseo: eso sería lo que conferiría *sentido* y unidad al argumento (*mythos*), desde la cual hallarían su perfil los caracteres (*ethos*) con sus pasiones (*pathos*) y sus razones (*logos*) en forma de parlamentos y soliloquios. La crítica debería ser más radicalmente aristotélica y entender que el primado que el Estagirita da a la acción o al desarrollo argumental se subordina a esa *verdad del deseo*.

Si esa verdad mostrada no se subraya como clave hermenéutica de la situación dramática, entonces el universo calderoniano se derrumba en un sinfín de "acciones vivaces" sin contenido o de "caracteres" sin prestancia. Pero basta auscultar en las *cifras* del deseo para que acción, caracteres, pasiones y parlamentos se restituyan en su envergadura genial, que en nada tiene que envidiar a las más exaltadas piezas teatrales de la cultura universal."¹⁷³

Y en un trabajo anterior cifra la esencia de lo trágico en la búsqueda de la identidad a través de las continuas metamorfosis:

"el individuo que ha perdido su identidad, que ignora su verdadero nombre; el individuo que cree tener un nombre verdadero, que en realidad es supuesto y falsificado; el individuo que enmascara su identidad con una máscara o disfraz; el hombre enajenado que pasa por ser cuerdo; el hombre cuerdo que halla en la locura la máscara más eficaz. Ese personaje, o mejor, esa estirpe de personajes, forman el haber máspreciado del arsenal escénico barroco.

No es ninguna casualidad que en los dramas calderonianos, por ejemplo en *La vida es sueño*, continuamente se estén preguntando unos a otros la misma obsesiva y machacona pregunta: "¿Quién eres? ¿Quién soy?" Esa pregunta sobredetermina toda la línea dramática del mejor teatro barroco. Desvelar la identidad, una vez recorrido todo el curso dramático de las continuas metamorfosis"¹⁷⁴

¹⁷³ Ibidem, pp. 128-129.

¹⁷⁴ Eugenio Trías, *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984 [1ª ed. 1974], p. 116.



La cultura barroca es la escenificación del pensamiento del infinito mediante una metodología teatral, y personajes típicos de la misma son: el individuo que ha perdido su identidad, que ignora su verdadero nombre; el individuo que cree tener un nombre verdadero, que en realidad es supuesto y falsificado; el individuo que enmascara su identidad con una máscara o disfraz; el hombre enajenado que pasa por ser cuerdo; el hombre cuerdo que halla en la locura la máscara más eficaz:

"Edipo responde siempre dando *su nombre*, nombre que produce horror en el caminante, a quien se le representa de pronto la figura de un héroe desgraciado, malquisto por el Hado. El caso es que se le reconoce: y esto es lo importante, esto es lo que no sucede en la tragedia, donde el "héroe", si así cabe llamarlo, carece de nombre propio y por lo tanto ignora toda respuesta a la pregunta, bien porque no lo tuvo nunca, bien porque la ha olvidado, bien porque su identidad se ha erosionado hasta tal grado que el personaje se ha convertido en un fantasma o una máscara. En la tragedia, el nombre es a veces una inicial, una K. Otras veces se reconoce como "innombrable". O halla en la locura aquella máscara segura que oculta un rostro zaherido por la duda radical, por la duda *hamletiana*.¹⁷⁵

(...) En la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay punto de partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida, porque tampoco hay paraíso perdido. Ni hay Mesías, pues no hay tampoco exilio ni *catda*.¹⁷⁶

¹⁷⁵ En opinión de E. Trías, Hamlet es el símbolo de una época de convulsión que suele llamarse "manierista":

"Hay otra figura que forma la versión más honda y más tremenda de esta tipología. En ella se descubre toda la oscuridad del deseo, la infección de una duda radical que muerde la raíz misma de todo deseo y que, por ello, bloquea toda posible acción y decisión, toda afirmación y determinación. Me refiero a Hamlet"

Ibidem, p. 129.

¹⁷⁶ Ibidem, pp. 82-84.

Lo propio de la tragedia, continúa Trías, es la negación de toda conclusión. El hombre trágico no quiere renunciar nunca a nada y por lo mismo no quiere definirse, decidirse. Prefiere la indecisión, la duda, la contradicción sustantiva, a la renuncia, a la negación. Pero mantenerse en la contradicción es mantenerse en la negación. El héroe trágico está prefigurado por la duda hamletiana y saturniana. Toda tragedia tiene por escenario el infierno, que es la excesiva lucidez e inteligencia; es el lugar lleno de buenas y pésimas intenciones, pero que jamás trascienden y se contabilizan en acciones; en él no hay ya salvación porque no hay posible acción, decisión; es eterno, como el Tiempo: carece de redención, de solución, de cadencia.¹⁷⁷

En su edición de *Los cabellos de Absalón*, Evangelina Rodríguez considera el Barroco, como el tiempo en que escribió Aristóteles, una época de reflexión respecto a una plenitud, "una fase de nueva sistematización de lo humano" que estética y dramáticamente está elaborando sus propios tratados. De los elementos configuradores de la cultura trágica anterior, incluido el senequismo, en el XVII sólo permanece el concepto de la *mimesis* como creación de un mundo contingente desde el que viajar al centro del sufrimiento humano y universal pero localizado en un contexto histórico concreto. Partiendo del concepto de responsabilidad compartida y de expansión de la catarsis enunciados por Parker —ya citado— establece "la médula de la tragedia barroca" en "la crisis, la necesidad de autonegación de la condición individual del ser, el encuadramiento transindividual de la culpa o *hamartia* aristotélica."¹⁷⁸ Y considerar al rey David¹⁷⁹ como punto de

¹⁷⁷ En nuestra opinión, los presupuestos enunciados coinciden con el concepto de "tragedia abierta" (/ "tragedia cerrada") formulado por E. Oostendorp, "Evaluación de algunas teorías...", *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁷⁸ P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 28.

¹⁷⁹ La configuración de este personaje permite a Calderón estructurar la tragedia en torno a sus propias obsesiones —libertad / destino, la imposición de la razón a la pasión— y profundizar en una figura —familiar a sus contemporáneos— que era ya "el símbolo

convergencia de la responsabilidad colectiva e individual —pues su historia, de estructura repetida (circular), "amparada en una lectura fatalista de un destino inexorable", lleva implícita esa doble dimensión— nos remite al concepto de tragedia providencialista y cristiana.¹⁸⁰ El mundo barroco es potencialmente trágico porque se halla sembrado de absolutos: amor, honor, razón de estado, libre albedrío, libertad, ley, fe, que los protagonistas de *Los cabellos...* —cuya talla trágica se labra en su fase dubitativa y oscilante— invocan para mostrar ante ellos su perplejidad —David—, su impotencia —Amón— o su arrogante desprecio —Absalón—. Hay dos estirpes de héroes: la de los que culminan su tragedia con la cegadora verdad de la *anagnorisis* —

más desgarrado de la naturaleza humana. David significa la patética epifanía de la inutilidad de la propia piedad para regenerar las culpas del inalcanzable pasado. Su inevitable e imperioso encuentro, en el cruce entre la eternidad y el instante, con la misericordia divina."

Ibidem, p. 60.

¹⁸⁰ Sin embargo el personaje de Amón ofrece la posibilidad de otra lectura:

"La torturada relación que ofrece Amón con el espacio, la voluntaria exigüedad de su cautiverio, su incapacidad para la vida habitable, su indecisión para la fuga, tanta como para el sedentarismo, le convierten en el símbolo de una nueva grieta, significativa, para la tragedia calderoniana. En plena crisis barroca, por debajo de la monótona seguridad providencialista de la esperanza cristiana, se hereda, con certidumbre conmovedora, la enfermedad de la modernidad, ese *cogito melancólico* al que se ha referido la crítica reciente. La melancolía afecta a una generación herida por el tiempo (Cronos). (...)

Para el melancólico la tragedia no es un estado coyuntural o transitorio: se alberga en su propio ser, en el rechazo tanto del deseo como de la posesión del objeto amado. La tragedia de Amón tiene su punto de no retorno en la violenta escena de la expulsión de Tamar. Escena que, (...) vino a convertirse, para los tratadistas de la época, en emblema del amor imperfecto, vaciado de sustancia transformativa para los propios sujetos. Lo siniestro, de nuevo, se revela. Su epifanía es difícilmente soportable".

Ibidem, pp. 47-49.

David, Segismundo— y la de aquellos que, como Semíramis o Absalón, cifran su estatuto trágico "en el devenir, inconcluso, de su misma identidad", en la búsqueda de identidades alternativas que burlen su destino. En cualquier caso la tragedia está abocada a la falta de recapitulación, al final abierto que deja entrever nuevos acontecimientos trágicos después de su conclusión.

"La tragedia así propiciada depende, pues, no tanto de los hechos de la misma como de su disposición, no de un espectacular efectismo sino de lo que en algún momento he denominado, con cierta libertad terminológica, el *efecto de montaje*. El sentido posesivo y fatal del hundimiento melancólico del yo en Amón, su incapacidad para elegir entre la libertad y el instinto —o, por mejor decir, entre la necesidad y la libertad— son elementos que Calderón privilegia a través de un cuidadoso despliegue retórico en torno a la verbalización de las pasiones, frente al fácil patetismo de su sangrienta aparición, una vez asesinado. Este sabio aprovechamiento de lo que Aristóteles llama *tragedia implexa*, es decir, aquella basada no en el *pathos* de la representación de crueldades, sino en la articulación de la acción misma, será fundamental, a mi modo de ver, para entender la nueva tragedia española, como acabaría reivindicando Lope, del Siglo de Oro. Aquella tragedia que recuerda a Horacio ("*multaque tolles ex oculis, quae mox narret facundia praesens*") y que enfrenta al espectador no con horrores desmesurados, sino con lo terrible de un proceso implacable de racionalidad, basada en el reconocimiento del error, en la profunda huella del tiempo —"la lima de las horas" como dirá el mismo David— y en una interpretación de la catarsis que no pasa por el concepto quirúrgico de la castración de las pasiones sino por la dolorosa evidencia de la ponderación y de la propia contingencia."¹⁸¹

Al igual que *El castigo sin venganza*,¹⁸² *Los cabellos de Absalón* muestra la incapacidad para verbalizar la pasión y la trampa lingüística que

¹⁸¹ Ibidem, pp. 34-35.

¹⁸² Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*

supone el no percatarse del sentido literal de la palabra, que los personajes interpretan mediatizados por las propias pasiones, lo cual les conduce a errores de juicio. Los protagonistas conocen irónicamente "qué" va a suceder; el espectador sabe "cómo", lo cual convierte en conciencia trágica su lectura moral. Calderón, como Eurípides, pone en cuestión el lenguaje como medio de comunicación inequívoco, mostrando "la dolorosa escisión de los conceptos"; ello supone, de algún modo, un adelanto de la crisis del pensamiento moderno.

Toda tragedia es *política* —porque siempre alude a una nación o conciencia de grupo cerrado en el que existe una ley que se trata de defender en el proceso de la catarsis trágica.¹⁸³ En *Los cabellos...* esto se traduce en la concatenación entre un conflicto de ética privada y otro de ética pública; David actúa como bisagra— pero además tiene como tema fundamental lo *divino* entendido al modo hegeliano, es decir, no sólo en el sentido de trascendencia religiosa, "sino en el de su realización humana a través de una ley moral", de ahí que el pecado de David pueda ser enfocado como el instrumento de una justicia divina que se cumple a través de la humana. Y Calderón no lo estructura de forma maniquea y senequista sino que presenta la batalla interior del personaje.

"Calderón atraviesa la opaca cortina de expectativas del que lee o ve la obra y reproduce en el conflicto puramente paterno-filial esa dolorosa escisión de la condición humana sobre la que medita el tiempo barroco, cuando la armonía entre la acción y la contemplación, el saber y la realidad, la ciencia y la conciencia, las palabras y su significación material, el amor y su objeto, la piedad y su eficacia expiatoria, la ley y la ética individual comienzan a no ser posibles. Parece, en fin, como si Calderón tratara de fijar, en la figura del rey David, la frontera definitiva con el horror moral y material que propugnaba la tragedia

(*Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*), Barcelona, PPU, 1989, pp. 369-391.

¹⁸³ Cf. Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, París, Maspéro, 1980. Citado por E. Rodríguez, edición de *Los cabellos...*, *op. cit.*, p. 73.

senequista. Frente a reyes usurpadores, tiranos impunes o usurpadores homicidas, aparece un claro derrotado moral y un rey pecador en el proceso de su metamorfosis a lo humano. Pese a los esfuerzos de los tratadistas ortodoxos, la tragedia española del siglo XVII no iba a dejar sitio para una imitación directa o literal de las tragedias de Séneca."¹⁸⁴

De 1990 data la traducción española de la obra de Hans Urs Von Balthasar *Teodramática* (*Theodramatik*, 1973, cinco volúmenes). En el volumen I, *Prolegómenos*, expresa la necesidad de la existencia de un marco referencial —que puede ser cristiano— para la tragedia que, de lo contrario, se convierte en teatro del absurdo:

" Si la tragedia —dice Hegel— consiste en que la naturaleza moral separa de sí y contrapone, para que no se confunda con ella, su naturaleza inorgánica como destino, y gracias a este reconocimiento se reconcilia en la lucha con el ser divino como unidad de ambas", entonces supone Hegel, con este estado de ánimo, que se da una idea de la moralidad real y absoluta (divina) que incluye en sí la comunidad y la persona: en su interior —porque es viva— se recupera permanentemente la identidad en la lucha de las fuerzas, también y precisamente gracias al (amoroso) autosacrificio de lo particular en su contraposición al destino al que ella misma se ha contrapuesto. (...) En la *Estética* dirá Hegel que "en la tragedia lo eterno sustancial sobresale al vencer en forma reconciliadora, en cuanto que de la individualidad en lucha sólo borra la falsa unilateralidad, pero lo positivo, que ella quería, lo expresa en su mediación afirmativa, no ya dividida, como algo que hay que conservar". Pero hay un marco que ya no se puede dar por supuesto después de Hegel: el que envuelve incluso la muerte trágica, y que presupone la fe cristiana y la filosofía que surge de ella, y que también se encuentra en el culto religioso griego de Dionisio gracias a la tragedia y a la comedia.

Desde que se quiebra este marco, es posible toda la disputa moderna sobre la *definición de lo trágico* (...). En la mayoría de los casos se distingue polémicamente lo

¹⁸⁴ Ibidem, pp. 63-64.

trágico de lo cristiano,¹⁸⁵ (...). Pero entonces la dramática hegeliana se endurece irremediamente hasta un pantagrismo: los principios del mundo objetivos y subjetivos se encuentran irreconciliablemente unos contra otros (Büchner, Hebbel), o el sujeto es desesperadamente contradictorio en sus tendencias internas (Bahnsen) y entonces la tragedia se degrada en teatro del absurdo (en el que el absurdo no está relativizado por marco alguno y toda acción es imposible y se suprime a sí misma) o acaba —en Schopenhauer— en la evidencia de que tendría que darse "una existencia totalmente distinta, otro mundo", "cuyo conocimiento sólo indirectamente nos ...puede ser dado de modo indirecto". Se nos presentan "los aspectos terribles de la vida, el dolor anónimo, el poder insultante del azar y la irremediable caída de los justos e inocentes", y con ello el "conflicto de la voluntad consigo misma, que aquí, en el nivel más alto de su objetividad y desplegado con máxima amplitud, se desboca de forma terrible."¹⁸⁶

Quedan así reflejados los distintos puntos de vista que se han adoptado para estudiar el teatro trágico de la España del XVII y emitir un juicio a favor o en contra de la consideración como tragedias de algunas de sus obras. El

¹⁸⁵ En nota a pie de página recuerda algunas opiniones contrarias a la tragedia cristiana:

"El cristianismo es una *Weltanschauung* antitrágica... / El cristianismo ofrece al hombre la certeza de la futura seguridad y paz en Dios".

George Steiner, *Der Tod der Tragödie*, Munich-Viena, 1962, p. 273.

"Todas las experiencias fundamentales del hombre ya no son, en cuanto cristianas, trágicas. La culpa es sólo *felix culpa*... Si Cristo es el símbolo más profundo del fracaso en el mundo, ya no lo es en sentido trágico, sino que en el fracaso se sabe, se planifica, se perfecciona... Por ello no se da ninguna verdadera tragedia cristiana."

K. Jaspers, *Von der Wahrheit*, Munich, Piper 1947, p. 925.

A ello responde Hans Urs Von Balthasar, *Teodramática*, vol. I, *Prolegómenos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, p. 71:

"Aquí se olvidan dos cosas: que Cristo muere abandonado de Dios (por tanto "sin saber") y que para el hombre permanece incierta la conclusión sobre el juicio de su vida."

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 70-71.

interés que ha despertado el tema y la polémica surgida al respecto nos anima a continuar profundizando en nuestra investigación. Examinadas la preceptiva española y extranjera de los siglos XVI y XVII, el modelo trágico renacentista y las opiniones de la crítica desde el XVIII hasta el XX, resta ahora realizar una lectura atenta y detallada de un *corpus* representativo para intentar determinar, desde una visión propia, si efectivamente podemos hablar de "tragedia amorosa española del Siglo de Oro" y, de ser esto posible, descubrir qué elementos la caracterizarían.

**PRACTICA ESCENICA Y DRAMATURGIA TRAGICA:
LA TRAGEDIA AMOROSA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO**

PRACTICA ESCENICA Y DRAMATURGIA TRAGICA:
LA TRAGEDIA AMOROSA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

La producción dramática española del Siglo de Oro contempla la posibilidad de la tragedia entre sus diversas manifestaciones artísticas. Tragedia, como dijo Lope, "al estilo español", reflejo de una cosmovisión propia, producto de una coyuntura particular y atenta al gusto del país en que se inscribe. Por eso no es válido baremar su esencia y componentes atendiendo a otras dramaturgias trágicas, procedimiento que siempre resulta en detrimento de la nuestra. No nos parece aceptable compararla con la tragedia griega, inglesa o francesa y concluir, por no ajustarse a tales modelos, que no existe, o que no alcanza las mismas cotas de tragicidad. La tragedia española áurea hay que considerarla como tal y por lo que es, no por lo que no es o por lo que podría o debería haber sido. Y ese va a ser nuestro punto de partida: aislarnos de apriorismos y adentrarnos en los textos para intentar no deducir, sino inducir el modelo trágico que genera la España del siglo XVII. No buscaremos sus carencias sino sus rasgos caracterizadores. En lugar de partir de una definición más o menos general y aplicarla a un *corpus* representativo que probablemente no respondería exactamente a la misma, leeremos las obras para llegar a descubrir la esencia trágica que las anima. Y entonces podremos hablar de "tragedia española" no sólo a nivel teórico, como hace la preceptiva, sino también práctico.

CAPITULO IX

***EL MEDICO DE SU HONRA
EL PINTOR DE SU DESHONRA
A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA***

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO IX

EL MEDICO DE SU HONRA (1635)*EL PINTOR DE SU DESHONRA* (1645-1651)*A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA* (1635)¹

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

me atormenta tu amor que no me
sirve de puente porque un puente no
se sostiene de un solo lado.

Julio Cortázar, *Rayuela*.

El médico de su honra, El pintor de su deshonra y A secreto agravio, secreta venganza integran en la producción calderoniana el grupo que habitualmente suele llamarse "tragedias de honra". Coinciden en su esquema estructural, código ideológico, tipología de personajes y desenlace, por ello hemos considerado conveniente analizarlas conjuntamente. Aunque el desarrollo del conflicto es distinto —Serafina es raptada por Don Alvaro (PD), Leonor accede a las pretensiones de Don Luis pero Don Lope lo mata antes de que puedan reencontrarse (SASV) y Mencía permanece fiel pero las circunstancias la involucran (MH)—, se parte de una situación similar en las tres obras: el orden matrimonial es alterado por el retorno de un antiguo amor

¹ Para las tres obras seguimos la cronología propuesta por Francisco Ruiz Ramón en *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 3.

de la esposa a quien ésta creía muerto (*PD; SASV*) o desaparecido (*MH*), el cual, al enterarse de que está casada, la acusa de traición y reclama sus derechos. La dama intenta justificarse, hecho que abre la puerta al recién llegado para visitarla a horas inconvenientes cuando no está su marido, comprometiéndola. El esposo sorprende el encuentro, aunque el pretendiente logra escapar, y ello enciende la sospecha de una posible mancha en su honor. A partir de ahí, todos los indicios apuntarán a confirmar la deshonor, y tras un soliloquio de dudas, decidirá actuar según dictan las leyes del honor y acabará ejecutando a ambos ofensores —sólo sobrevive Don Enrique (*MH*), personaje histórico—.

El regreso inesperado del pretendiente dejará al descubierto el complejo entramado pasional que ocultaba la aparente tranquilidad de la vida conyugal. No existen matrimonios por amor en estas tragedias donde las flechas del deseo se cruzan y van a dar en el vacío. Pero el amor se convierte en un sentimiento mezquino e interesado en manos del pretendiente, cuyo egoísmo se antepone a cualquier otra consideración, incluido el bienestar de la dama a quien dice amar. Si el amor es comunión y entrega, es también sacrificio y no exigencia, es anteponer el bien del otro al propio, es renunciar a lo exclusivo para vincularse a lo ajeno. Nada de esto cruza por la mente de aquel que cuando vuelve no ve más objetivo que reclamar y recuperar lo que le pertenece por antigüedad y por derecho. El resto —la boda y todas sus implicaciones— carece de importancia. El pretendiente viene del pasado y allí permanecerá instalado, insensible a los indicios del paso del tiempo y las novedades del presente, incapaces de detenerlo en su intento. Al recuperarse del desmayo sufrido tras la caída del caballo, Don Enrique despierta en brazos de Mencía:

D^a. MENCIA. (...)

 que después sabrá de mí

 dónde está.

D. ENRIQUE. No lo deseo;

 que si estoy vivo y te miro,

 ya mayor dicha no espero;

ni mayor dicha tampoco,
 si te miro estando muerto;
 pues es fuerza que sea gloria
 donde vive ángel tan bello.
 Y así no quiero saber
 qué acasos ni qué sucesos
 aquí mi vida guiaron,
 ni aquí la tuya trajeron;
 pues con saber que estoy donde
 estás tú, vivo contento;
 y así ni tú que decirme,
 ni yo que escucharte tengo.

D^a. MENCIA. ([Ap.] Presto de tantos favores
 será desengaño el tiempo.)

(MH, I, vv. 183-200)²

En *El pintor de su deshonra* es Serafina la que despierta en brazos de Don Alvaro, y aunque le confiesa que "Viuda de ti me he casado" (I, v. 603),³ éste insiste en que ella lo abrace (I, v. 621). Se entera luego del cambio pero prefiere ignorar sus consecuencias, y pretende imponer a los demás ese estado de anajenación y de parcelación de la realidad en que él se halla. Entonces vendrán los reproches y los insultos, y de nada servirán las explicaciones, protestas, desprecios o justificaciones de la dama. Jamás comprenderá él que las cosas han cambiado. Si el pasado fue amor, el presente no tiene por qué dejar de serlo; un matrimonio no es razón suficiente para renunciar a la posesión del objeto amado. Renunciar es admitir la derrota, admitir que otro nos ha arrebatado el juguete preferido. Porque eso será la dama cuando comiencen las tensiones y reclamaciones entre los dos varones que se creen con derecho a poseerla. El pretendiente llega y reclama, el marido permanece y exige. El uno por amor, el otro por honor, los dos por egoísmo. Ninguno mira los derechos de la esposa, aunque los dos se precien

² Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra* (MH). Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

³ Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra* (PD). Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

de amarla. La dama se empeña en dar explicaciones, pero el pretendiente no la escucha porque no la ve tal cual es en esos momentos sino como fue, como él sigue creyendo y queriendo que sea. Por eso se obstina en recuperar ese amor que la dama le debe, ese amor que nunca debió negarle, cerrando el cerco de la angustia en torno a ella, creado a partir de ese culto al *yo* que le convierte en insensible al *tú*, que le hace mirar sin ver, aumentando la distancia que le impedirá alcanzarlo. Don Alvaro, por ejemplo, ni admite ni cree los desplantes de Serafina:

D. ALVARO. (...)

Y pues a verte no más

en este traje he venido,

atento sólo al recato

con que tu belleza estimo,

con que tu respeto adoro

y con que tu opinión miro,⁴

no extrañes el verme tanto,

que disgustada conmigo,

sea ofensa la fineza

y desmérito el servicio.

SERAFINA. Señor don Alvaro, no

penséis que el pararme a oíros,

es consentida licencia

que para hablar os permito;

que no es sino turbación,

de que cobrada, os suplico

me hagáis merced de dejar

la plática en [los] principios:

y si es verdad que esto puede

ser que sea fineza, os pido

la ilustréis con una acción

digna de vos.

D. ALVARO. ¿Cuál es?

SERAFINA. Iros

tan presto, que pueda yo

⁴ Tremenda ironía. Si realmente estimara, adorara y mirara la belleza, respeto y opinión de la dama, no la pondría en un compromiso de tal envergadura, pues con su presencia está poniendo en peligro la honra de Serafina y la de Don Juan, su marido.

veros a vos persuadido
 a que el amor de mi esposo,
 la paz del estado mío,
 la obligación de mi sangre,
 el trato, el gusto, el cariño,
 me han trocado de manera,
 que robusta encina, fijo
 escollo será más fácil
 a los embates continuos
 del mar, o a los destemplados
 soplos del ábrego frío
 moverse, que mi fineza,
 si [contrastase] mi brío
 todo el mar lágrimas hecho,
 todo el aire hecho suspiros.

D. ALVARO. ¿Qué importará que blasonen
 tus altiveces conmigo
 de ser al viento y al agua
 dura encina, escollo altivo,
 si antes que rebelde tronco
 fuiste girasol, que [al vivo]
 rayo de amor abrasado,
 enamoraste sus visos;
 y edificio antes que escollo,
 en cuyo apacible sitio
 vive amor idolatrado
 deste humano sacrificio?
 Pues siendo así, ¿cómo puedo
 acobardar mis designios,
 si antes de haber sido encina
 armada de hojas, yo mismo
 te conocí amante flor,
 y antes también de haber sido
escollo armado de hiedra,
yo te conocí edificio?

(PD, II, vv. 211-268)

Serafina responde insistiendo en que "desa humilde fácil flor" y "dese amoroso edificio", el tiempo ha hecho "inmortal tronco" y "caduca ruina" (PD, II, vv. 269-288).

El pretendiente surge del pasado y siempre en forma de fantasma, porque ya no tiene cabida en la realidad presente, en la cual nunca podrá permanecer por más que se empeñe en hacerse un hueco en ella. Cuando lo

ven, Serafina —"cuerpo de mi fantasía"— y Leonor lo sitúan de inmediato en el único espacio en que puede permanecer ahora: la imaginación.

D. LUIS. Yo soy, hermosa señora...
 D^a. LEONOR. [Ap.] Alma de la pena mía,
 cuerpo de mi fantasía.
 (SASV, I, vv. 621-623)⁵

Don Enrique despierta de un desmayo, y Don Alvaro y Don Luis regresan de las brumas de la muerte, y todos declaran su amor a la dama en cuanto la ven. Los dos primeros ignoran el nuevo estado de la amada y sienten idéntica desilusión y despecho, fruto del choque del ideal con la realidad; sólo Don Luis sabe que Leonor "va casada o a casarse" (SASV, I, v. 573), pero la reacción es la misma. Acusándola de traidora, inconstante, falsa, desleal, aleve o cruel, exigen explicaciones que nada podrán cambiar, y no dudan en arriesgar "por amor" el prestigio, fama y reputación de la dama presentándose en su casa a horas inoportunas. Entonces destaca su cobardía ante el marido, celoso guardián de un honor que ellos pretenden arrebatarse:

FLORA. Señor don Alvaro, ya
 que está seguro el camino,
 seguidme. (*Toma la otra luz.*)
 D. ALVARO. Sí haré... con harto
 temor.
 FLORA. ¿De qué?
 D. ALVARO. De haber visto
 la verdad de cuán valiente
 es en su casa un marido.
 (PD, II, vv. 403-408)

SIRENA. Esta es Leonor.
 D. LUIS. ¡Ay de mí!
 ¡Cuántas veces esperé
 esta ocasión! Ya quisiera
 no haberla llegado a ver.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza* (SASV). Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

D^a. LEONOR. Ya, señor don Luis, estáis
 en mi casa, ya tenéis
 la ocasión que habéis deseado.
 (SASV, II, vv. 564-570)

D. ENRIQUE. ¿Qué haré en tanta confusión?
 D^a. MENCIA. Detrás de ese pabellón,
 que en mi misma cuadra está,
 os esconded.

D. ENRIQUE. No he sabido,
 hasta la ocasión presente,
 qué es temor. ¡Oh qué valiente
 debe de ser un marido! (*Escóndese.*)
 (MH, II, 144-150)

En lides de amor Calderón está del lado del marido, que excede en valor al pretendiente, luego, sentimentalmente, la dama parece haber elegido mal. Pero el dramaturgo no quiere dividir a sus personajes en buenos y malos, y no puede justificar el asalto y usurpación del honor ajeno, de ahí la aparición de esta fisura en el carácter del que parecía más positivamente configurado. Además, como muy bien capta Casandra, "el amor quiere valor" (CSV, II, v. 1880),⁶ y amor, honor y valor son términos constantemente barajados en estas tragedias. El marido se empeña en destacar su valor, mientras que el pretendiente lo pierde al creerse descubierto, aunque para ambos la mujer es un bien que no están dispuestos a ceder, el uno tirando de la opinión, el otro de la emoción. Pese a sus buenas intenciones —"No dejo de ser amante / yo, mi bien, por ser marido" dice Don Gutierre a Mencía (MH, II, vv. 163-164)— el esposo, en el fondo, no puede esperar amor recíproco e instantáneo en un matrimonio pactado con el padre y no con la dama, lo cual provoca en ella la conciencia de la inevitable escisión entre el pasado —en que escogió— y el presente —en que fue escogida—, y por tanto entre el amor y el honor.

Ella misma se empeña en ponerse a prueba sin advertir que mide sus fuerzas con dos egocéntricos que la estiman pero no la respetan.

⁶ Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (CSV). Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

D^a. MENCIA.

(...)

"¡Aquí fué 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;
 porque ya, con más acuerdo,
 ni para sentir soy mía;
 y solamente me huelgo
 de tener hoy que sentir,
 por tener en mis deseos
 que vencer; pues no hay virtud
 sin experiencia. Perfecto
 está el oro en el crisol,
 el imán en el acero,
 el diamante en el diamante,
 los metales en el fuego;
 y así mi honor en sí mismo
 se acrisola, cuando llego
 a vencerme; pues no fuera
 sin experiencias perfecto.
 ¡Piedad, divinos cielos!
 ¡Viva callando, pues callando muero!
 (MH, I, vv. 131-153)

D^a. LEONOR.

Amor,

aunque en la ocasión esté,
 soy quien soy, vencerme puedo,
 no es liviandad, honra es
 la que a esta ocasión me puso;
 ella me ha de defender;
 que cuando ella me faltara,
 quedara yo, que también
 supiera darme la muerte,
 si no supiera vencer.
 Temblando estoy; cada paso
 que siento, pienso que es
 don Lope, y el viento mismo
 se me figura que es él.
 ¿Si me escucha?, ¿si me oye?
 ¡Qué propio del miedo fué!
 ¡Que a tales riesgos se ponga
 una principal mujer!
 (SASV, II, vv. 546-563)

Y comete la imprudencia de recomendar, delante del marido pero sin que éste sepa de quién hablan, al pretendiente que hable con la dama y escuche lo que tenga que decirle, pues quizá no se casó, como parece, por gusto, sino empujada por las circunstancias:

D^a. MENCIA. Dicen que el primer consejo
 ha de ser de la mujer;
 y así, señor, quiero ser
 (perdonad si os aconsejo)
 quien os dé consuelo. Dejo
 aparte celos, y digo
 que aguardéis a vuestro amigo
 hasta ver si se disculpa;
 que hay calidades de culpa
 que no merecen castigo.
 No os despeñe vuestro brío:
 mirad, aunque estéis celoso,
 que ninguno es poderoso
 en el ajeno albedrío.
 Quanto al amigo, confío
 que os he respondido ya;
 cuanto a la dama, quizá
 fuerza, y no mudanza fué:
 oídla vos, que yo sé
 que ella se disculpará.

(*MH*, I, vv. 405-424)

Y Leonor se justifica con un soneto dirigido a Don Luis aunque finja hablar con su marido, del cual deduce éste una esperanza:

D. LUIS. Estas fueron sus razones,
 mira si hablaban conmigo:
 (...)
 De vos, y no de mí, podéis quejaros,
 pues, aunque yo os estime como a esposo,
 es imposible, como sois, amaros.
 Y puesto que así me ha dado
 disculpa de su mudanza,
 sea mi loca esperanza
 veneno y puñal dorado.
 Si ha de matarme el dolor,
 mejor es el gusto, ¡cielos!,

y si he de morir de celos,
 mejor es morir de amor.
 Siga mi suerte atrevida
 su fin contra tanto honor,
 porque he de amar a Leonor,
 aunque me cueste la vida.⁷
 (SASV, I, vv. 805-832)

No sólo para el pretendiente, también para la esposa amor y honor son valores separados e irreconciliables y, más aún, pertenecientes a tiempos distintos: el amor se asocia al pasado, el honor al presente:

SERAFINA. (...) don Alvaro, yo te amé
 cuando imaginé ser tuya,
 y pasando mi esperanza
 desde perdida a difunta,
 me casé: ahora soy quien soy.
 Sobre esto tus quejas funda.

D. ALVARO. ¿Qué he de decir, si tú lloras?
 SERAFINA. Engañaste, si lo [juzgas].
 Si lloran, mienten mis ojos.

D. ALVARO. (...) ¿Son
 las lágrimas por ventura
 tan bien mandadas, que saben
 obedecer? Pues si alguna
 fineza has de hacer por mí,
 sea enseñarme cómo usas
 de las lágrimas, si a tiempo
 las viertes y las enjugas.

SERAFINA. Cuando me acuerdo quién [fuf],
 el corazón las tributa;
 cuando me acuerdo quién soy,
 él mismo me las rehusa;
 y así entre estos dos afectos,
 como el uno a otro repugna,
 las vierte el dolor, y al mismo

⁷ La primera jornada finaliza igual en las tres obras, con la sombría anticipación de un futuro sangriento; en forma de promesa, la de Don Luis, de amar o morir (SASV, I, vv. 831-832), de maldición —la que dirige Leonor a Gutierre (MH, I, vv. 1013-1020)— o de augurio —un rayo y un trueno interrumpen la declaración de Don Alvaro a Serafina (PD, I, vv. 1066-1070)—.

tiempo el honor me las hurta;
 porque no pueda el dolor
 decir que del honor triunfa.
 (PD, I, vv. 1015-1048)

D^a. MENCIA. Nací en Sevilla, y en ella
 me vió Enrique, festejó
 mis desdenes, celebró
 mi nombre..., ¡felice estrella!
 Fuése, y mi padre atropella
 la libertad que hubo en mí:
 La mano a Gutierre di,
 volvió Enrique, y en rigor,
 tuve amor, y tengo honor.
 Esto es cuanto sé de mí.
 (MH, I, vv. 566-574)

El pasado emerge con fuerza para inundar el espacio del presente y colocar a la dama en la difícil posición del equilibrio inestable, sometida a juicio por el pasado y por el presente:

"Todos los días despertamos a ser juzgados, a enfrentarnos con una ley desconocida y que sigue siéndolo por mucho que nos la formulen, nos la aclaren, y aún nos la justifiquen. Sabemos de antemano que hemos faltado a ella alguna vez... (...) La memoria está siempre ahí, viviente; no descansa. Y si fuera posible que en algún instante ningún recuerdo pasara por la mente, está ahí continua la referencia al pasado, la imposibilidad de acoger ningún suceso por esperado que sea, ninguna persona por mucho amor que nos traiga desde un alma limpia y desprovista de inscripciones; de huellas, de sombras."⁸

El peso de los recuerdos impide a la esposa disfrutar el momento, pero es que el amor que le trae el marido no procede de un alma limpia y sin huellas, sombras o inscripciones, pues los textos informan de la experiencia de éste en lides amorosas, y el amor que ofrece se halla mediatizado por el orgullo de casta y las consiguientes exigencias sociales. Todo amor crea una imagen. Una imagen que gana en abstracción a medida que se intenta

⁸ María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 20.

aprehenderla. El personaje se contempla a sí mismo y a los demás a través del filtro de lo pensado. El amor busca la identidad, y para conseguirla la crea. Pero las imágenes sólo se ven a distancia; paradójica y dolorosamente, cuanto más nos acercamos, más borrosos se vuelven los contornos, y el ser amado aparece como enigma incomprensible. En la tragedia amorosa los personajes quieren la aproximación pero ahondan las distancias. La esposa oculta un complejo entramado de vivencias que el marido nunca imaginó descifrar porque jamás tuvo acceso a su conocimiento. Y no es más nítida para el amante la imagen de aquella a quien amaba, que ahora se empeña en rechazarlo, cuando él la creyó anhelante. Igualmente difícil es para ella captar la esencia de ambos contrincantes, que hablan sin escuchar y reclaman sin atender. El pretendiente se ha convertido en un pedigüeño sin escrúpulos que no respeta ni voluntades ni convenciones, y el marido en un monstruo devorado por los celos capaz de llegar a ejecutar los más crueles sacrificios. Para vivir el amor hay que compartirlo, hay que soportar la vida de lo que se ama, pero ninguno lo hace. Pretendiente y marido crean una imagen de la dama y esperan que ésta responda al ideal forjado; de lo contrario, será destruida, pues "no hay amor que no cree una imagen, que no se alimente de ella y no se dé al mismo tiempo como en sacrificio."⁹ Don Gutierre, Don Juan, Don Lope, no aman a Mencía, Serafina o Leonor, sino a la imagen que de ellas han creado, que de la esposa ideal han creado. Por eso se lamentan de que su honra dependa de la mujer y no de ellos, porque en el fondo saben y temen que la mujer pueda destruir la belleza armónica que refleja.

Y es que para el marido, por el contrario, amor y honor son caras de una misma moneda y, en consecuencia, inseparables:

D. GUTIERRE. (...)

si amor y honor son pasiones

del ánimo, a mi entender,

quien hizo al amor ofensa,

se le hace al honor en él;

⁹ Ibidem, pp. 29-30.

(*MH*, I, vv. 927-930)

D. GUTIERRE. (...)

No te espantes que los ojos
también se quejen, señor;
que dicen que amor y honor
pueden, sin que a nadie asombre,
permitir que lllore un hombre;
y yo tengo honor y amor.
Honor, que siempre he guardado
como noble y bien nacido,
y amor, que siempre he tenido
como esposo enamorado:

(*MH*, III, vv. 15-24)

La desvinculación implica la muerte. Don Gutierre escribe a su esposa:

D^a. MENCIA. (...)

De mi esposo es la letra, y desta suerte
la sentencia me intima de mi muerte:
[*Lee.*] "El amor te adora, el honor te abo-
rece; y así el uno te mata y el otro te
avisa. Dos horas tienes de vida: cristiana
eres, salva el alma, que la vida es imposi-
ble."

(*MH*, III, vv. 446-447, p. 103)

El universo trágico calderoniano muestra el lado oculto del deseo, un deseo que va más allá de los límites de la racionalidad y que se verbaliza de forma terrible e inesperada. Para el marido amar es poseer el objeto amado, pero poseerlo hasta la médula, poseerlo íntegramente. Y no resiste ninguna fisura en su campo de dominio. El Duque de Ferrara o Don Juan Roca se casan ya mayores para tener un heredero, y otro tanto hacen Don Gutierre y Don Lope; las protagonistas se quejan, indefectiblemente, de haber sido entregadas por su padre sin que su voluntad contara. El varón dice dar amor y exige amor y fidelidad —aunque él no siempre corresponda—. Una vez adquirido el objeto, una vez celebrado el matrimonio, la renuncia es impensable; antes el sacrificio que la pérdida.

Amor y honor son, paradójicamente, valores irreconciliables en la sociedad cristiana que describen las tragedias amorosas en donde la honra es un factor esencial, un contrario no deseado en ocasiones pero inseparable del sentimiento. El amor es inútil en ellas. En vez de ser un medio de realización personal y de acceso a la felicidad —anhelo al que naturalmente tiende el ser humano—, se convierte en un obstáculo a superar en la lucha por la vida. No es un juego o un pasatiempo, es la medida de la existencia, porque lo que peligra no es la pura satisfacción personal sino la propia pervivencia en el sentido literal de la palabra. Hay que elegir —conscientemente— y renunciar a uno de ellos para conservar el otro. Así llegamos a situaciones donde la tensión entre ambos coloca en un difícil equilibrio a los protagonistas: la esposa no puede casarse con quien ama —Don Enrique es hermano del Rey (*MH*),¹⁰ Don Alvaro y Don Luis han sido dados por muertos (*PD*; *SASV*), Federico es el hijastro de Casandra (*CSV*)— y en su matrimonio sólo encuentra un medio honorable aunque infeliz de subsistencia; el marido ama sin ser correspondido y el pretendiente no puede recuperar lo que cree suyo

¹⁰ Por eso, cuando regrese y acuse a Mencía de haberlo traicionado, ésta le recordará que no podía casarse con él:

D^a. MENCIA. (...) Vuestra Alteza,
 liberal de sus deseos,
 generoso de sus gustos,
 pródigo de sus afectos,
 puso los ojos en mí:
 es verdad, yo lo confieso.
 Bien sabe, de tantos años
 de experiencias, el respeto
 con que constante mi honor
 fué una montaña de hielo,
 conquistada de las flores,
 escuadrones que arma el tiempo.
 Si me casé, ¿de qué engaño
 se queja, siendo sujeto
 imposible a sus pasiones,
 reservado a sus intentos,
 pues soy para dama más,
 lo que para esposa menos?
 (*MH*, I, vv. 289-306)

porque cuando regresa su amada ya está casada o, en el caso de Federico, la conoce precisamente por ser la esposa de su padre. El amor, por esos lamentables caprichos del destino, nunca llega a tiempo. Se adelanta o se retrasa, y en cualquiera de los dos casos ello impide su consumación. Cuando la dama está enamorada, dificultades económicas o sociales estorban el casamiento; cuando está casada, el amor que creía perdido regresa y reclama. Disfrazado de mercader de piedras preciosas, símbolo de la tentación, Don Luis ofrece a D^a. Leonor un diamante, prueba de amor, constancia y fortaleza, pero ella, esposa ya de Don Lope, lo rechaza:

D^a. LEONOR. (...)
 Y tomad vuestro diamante,
 que ya sé que pierdo en él
 una luz hermosa y fiel,
 al mismo sol semejante.
 No culpéis la condición
 que en mí tan esquiva hallasteis;
 culpaos a vos, que llegasteis
 sin tiempo y sin ocasión.
 (SASV, I, vv. 693-700)

Pero si el varón controla sus actos, la dama encuentra los hechos consumados —la visita inesperada e inoportuna del pretendiente, el acecho y las pruebas del marido...— y se ve obligada a tomar soluciones de urgencia que no siempre son las más adecuadas para salvaguardar su buen nombre. Las tres justifican con mentiras ante su marido el hallazgo del intruso en su casa:

D^a. MENCIA. Porque
 si yo no se lo dijera
 y Gutierre lo sintiera,
 la presunción era clara,
 pues no se desengañara
 de que yo cómplice era;
 y no fué dificultad
 en ocasión tan cruel,
 haciendo del ladrón fiel,
 engañar con la verdad.
 (MH, II, vv. 329-338)

D. LOPE. Leonor.
 D^a. LEONOR. Señor, ¿pues qué intentas?
 ¿Ya no supiste la causa
 con que él entró? Ya supiste
 que yo no he sido culpada.
 D. LOPE. ¿Tal pudiera imaginar
 quien te estima y quien te ama?
 No, Leonor, sólo te digo
 que ya aquí se declara
 con nosotros...
 D^a. LEONOR. ¿Ya él no dijo
 que aquí de Castilla estaba
 ausente por una muerte?
 Pues yo, señor, no sé nada.
 D. LOPE. No te disculpes, Leonor.
 Mira..., mira que me matas.
 (SASV, II, vv. 882-895)

"Excusatio non petita, accusatio manifesta". Todo menos contarle al marido lo que sucede. A pesar de las muestras de amor que éste le dedica, la dama no tiene confianza para pedirle que la libere del asedio del otro. En parte por no aumentar la llama, en parte porque ella misma se siente culpable por sentir lo que siente. Cree estar traicionando a ambos; a uno por casarse sin amor, a otro por casarse amándolo —"Viuda de ti me he casado" dice Serafina a Don Alvaro (*PD*, I, v. 603)—. Aunque las circunstancias —el ser Don Enrique de sangre real, el dar por muertos a Don Alvaro y Don Luis— la empujaron al matrimonio, el pretendiente no lo comprende y el marido no lo sabe, y la esposa queda a merced de su propia conciencia y del juicio y la actuación de los demás.

Y, en efecto, será juzgada de acuerdo con el código del honor por su marido, el cual, a tenor de una serie de indicios y sospechas que considera reveladores certeros de la deshonor, deberá tomar una decisión al respecto. Surgen entonces los largos soliloquios quejándose del mundo y de las tiranas leyes del honor, donde se dan cita los contrarios más temidos y deseados: amor, honor y celos luchan sin tregua por apoderarse definitivamente de la razón del sujeto que intenta vanamente justificar lo que ha visto, oído y

deducido, para lo cual, lamentablemente, no encuentra explicación. Entonces vienen las quejas, más que contra el honor contra aquello a lo que éste obliga. Al marido no se le escapa cuál debe ser su comportamiento si descubre que su esposa le es infiel. Su orgullo de caballero le impide perdonar, pero también le impide hablar y escuchar lo que su mujer tenga que decirle. Por eso se lamenta, pero no retrocede. El mucho amor que dice tener a su esposa no es bastante para detener la espiral de veneno que los celos han hecho anidar en su corazón, y que una razón alimentada de imperativos sociales contribuye a alentar. Tras un corto período de dudas, el nudo termina atándose. Aún así, no deja de advertir lo inhumano de su actitud y entonces echa la culpa a su mujer de lo que sucede, de haberlo forzado a tomar tan cruel determinación. Nadie más desdichado que él que no controla su opinión, depositada en ajena y femenina mano. Y lo que empieza siendo un discurso para disculpar una flaqueza acaba siendo un monólogo de condena definitiva al otro y de autocompadecimiento.

D. JUAN.

(...)

Porque ¿quién creará de mí
que siendo, ¡ay de mí!, quien soy,
en aqueste estado estoy?
Mas ¿quién no lo creará así,
pues todos la escrupulosa
condición del honor ven?
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
Poco del honor sabía
el legislador tirano,
que puso en ajena mano
mi opinión, y no en la mía.
¡Que a otro mi honor se sujete,
y sea ([¡oh] injusta ley traidora!)
la afrenta de quien la llora,
y no de quien la comete!

(PD, III, vv. 481-496)

(...)

¿Cómo bárbaro consiente
el mundo este infame rito?
Donde no hay culpa ¿hay delito?
Siendo otro el delincuente,

de su malicia afrentosa,
 ¡que a mí el castigo me den!
 ¡Mal haya el primero, amén,
 que hizo ley tan rigurosa!
 (PD, III, vv. 505-512)

D. GUTIERRE. Y así acortemos discursos,
 pues todos juntos se cierran
 en que Mencía es quien es,
 y soy quien soy. No hay quien pueda
 borrar de tanto esplendor
 la hermosura y la pureza.
 Pero sí puede, mal digo;
 que al Sol una nube negra,
 si no le mancha, le turba,
 si no le eclipsa, le hiela.
 ¿Qué injusta ley condena,
 que muera el inocente y que padezca?
 A peligro estáis, honor,
 no hay hora en vos que no sea
 crítica, en vuestro sepulcro
 vivís, puesto que os alienta
 la mujer, en ella estáis
 pisando siempre la huesa.
 (MH, II, vv. 631-648)

D. LOPE. Leonor es quien es y yo
 soy quien soy, [y] nadie puede
 borrar fama tan segura
 ni opinión tan excelente.
 Pero sí puede (¡ay de mí!)
 que al sol claro y limpio siempre,
 si una nube no le eclipsa,
 por lo menos se le atreve,
 si no le mancha, le turba,
 y al fin, al fin le oscurece.
 (SASV, II, vv. 315-324)¹¹

¹¹ En términos similares se expresa el Duque de Ferrara, cuya deshonra, a diferencia de la de los maridos calderonianos, es real, pues descubre que su mujer y su hijo se han convertido en amantes:

DUQUE. ¡Ay honor, fiero enemigo!
 ¿Quién fue el primero que dio
 tu ley al mundo? ¡Y que fuese

Ese soliloquio que según Menéndez Pelayo impedía los crímenes "en caliente" y restaba tragicidad a la acción y al héroe¹² es sin embargo necesario precisamente para cubrir con el velo de la racionalidad una conducta que no tiene nada de racional. Porque en ese soliloquio asistimos no sólo al

mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no!

(CSV, III, vv. 2811-2815)

¹² "De aquí, que estos tres dramas carezcan de la verdad humana, universal y eterna que tiene el Otelo de Shakespeare, donde hierve la pasión; celos bárbaros, groseros, brutales, pero que no dependen de ninguna convención de tiempo y de lugar, ni son consecuencia de éste o del otro estado social, sometido a una ley llamada honor, sino que son tan indestructibles como la misma naturaleza humana, en la cual tienen su raíz. De ahí que el drama tenga un sello de universalidad y de pasión eterna, que le salva y hace admirable, mientras que los dramas de Calderón, aunque todavía son comprensibles para los españoles, que conservan muchos de los resabios de aquel tiempo, y al mismo tiempo algunas de las buenas cualidades, aunque muy torcidas y maltrechas, no se imponen a la admiración con ese carácter poderoso y enérgico con que se impone el drama de Shakespeare. Y, efectivamente, nunca pueden interesar tanto como un hombre verdaderamente apasionado, v. gr., Otelo, esos tres maridos de Calderón, que sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente, y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor, porque así lo mandan las conveniencias sociales; no en un arrebato de pasión ni ciegos de ira o de furor, sino después de madura reflexión y de muchos *tiquis-miquis* sobre los sacrificios que el honor impone; es decir, en nombre de una convención social, no en nombre de una pasión humana.

(...) Así es que todos estos asesinatos con que acaban sus dramas *A secreto agravio, secreta venganza, El pintor de su deshonor* y *El médico de su honra*, son repugnantes y antiartísticos, como todo asesinato a sangre fría."

Marcelino Menéndez Pelayo, "Dramas trágicos", *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884. Citado por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 135-136.

dolor del marido o a sus reproches contra el honor, sino también a un hecho decisivo y alarmante: la progresiva transformación del personaje, que adoptando una identidad alternativa y ficticia pero satisfactoria en su opinión, se inviste de potestades supraindividuales y creyéndose en poder de la razón sella la suerte de su infeliz "amada" con un maquiavélico plan que le devolverá la salud social. Instalado en un mundo a su medida, aplicará a su deshonra drásticos remedios de competencia divina:

D. JUAN. (...)

ya que ultrajes de mi honra

quieren que pintor me vea,

hasta que con sangre sea

el pintor de mi deshonra.

 (PD, III, vv. 677-680)

D. GUTIERRE. [Ap.] Pues médico me llamo de mi

honra,

yo cubriré con tierra mi deshonra.

 (MH, II, vv. 1031-1032)

D. LOPE. ([Ap.] Rigor,

disimulemos, y dando

rienda a toda la pasión,

esperemos ocasión

sufriendo y disimulando;

y pues la serpiente halaga

con pecho de ofensas lleno,

yo, hasta verter mi veneno,

es bien que lo mismo haga.)

 (SASV, III, vv. 445-453)

El caso de asimilación metafórica y distorsión de la realidad más desarrollado por Calderón es el de D. Gutierre:

D. GUTIERRE. (...)

Yo os he de curar, honor,

y pues al principio muestra

este primero accidente

tan grave peligro, sea

la primera medicina

cerrar al daño las puertas,

atajar al mal los pasos.

Y así os receta y ordena
 el médico de su honra
 primeramente la dieta
 del silencio, que es guardar
 la boca, tener paciencia:
 luego dice que apliquéis
 a vuestra mujer finezas,
 agrados, gustos, amores,
 lisonjas, que son las fuerzas
 defensibles, porque el mal
 con el despego no crezca;
 que sentimientos, disgustos,
 celos, agravios, sospechas
 con la mujer, y más propia,
 aún más que sanan, enferman.
 Esta noche iré a mi casa,
 de secreto entraré en ella
 por ver qué malicia tiene
 el mal; y hasta apurar ésta,
 disimularé, si puedo,
 esta desdicha, esta pena,
 (MH, II, vv. 649-676)

(...)

estos celos... ¿Celos dije?
 (MH, II, v. 681)

(...)

Pues basta; que cuando llega
 un marido a saber que hay
 celos, faltará la ciencia;
 y es la cura postrera
 que el médico de honor hacer intenta.
 (MH, II, vv. 692-696)

Insatisfecho con la propia realidad, el marido crea una imagen de sí mismo que teme y desea, a la vez, sea reconocida por los demás, y acabará asumiéndola como dictamen de su comportamiento, con el firme empeño de que sea valorada, admirada y aceptada por el prójimo, al cual absorbe en esa espiral de metaforización de la realidad que pasa del pensamiento a la acción.

"Pero hay una imagen de sí, densa, cargada de sentimientos, casi corpórea y si sus contornos son muy fijos, ya la imagen está en trance de convertirse en "personaje", más real que la persona misma, alimentado a su costa... Y mientras el "personaje" crece y toma posesión

de cuanto espacio vital le dejan, sus semejantes, la persona que lo sustenta, se vuelve como un fantasma."¹³

Y esta visión personal y parcial de la realidad lleva a la esquizofrenia y luego a la autometaforización: el celoso marido se define como un vampiro que necesita desangrar a su víctima para sobrevivir, causando espanto en quien lo escucha:

- D. LOPE. (...)

Y si llegara a creer...

¿qué es creer?, si llegara

a imaginar, a pensar

que alguien pudo poner mancha

en mi honor..., ¿qué es mi honor?,

en mi opinión y en mi fama,

y en la voz tan solamente

de una criada, una esclava,

no tuviera, ¡vive Dios!,

vida que no le quitara,

sangre que no le vertiera,

almas que no le sacara;

y éstas rompiera después,

a ser visibles las almas.

Venid, iréos alumbrando

hasta que salgáis.
- D. LUIS. [Ap.] Helada

tengo la voz en el pecho.

(SASV, II, vv. 856-872)
- D. GUTIERRE. (...)

¡Celoso! ¿Sabes tú lo que son celos?

Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!

Porque si lo supiera,

y celos...
- D^a. MENCIA. [Ap.] ¡Ay de mí!
- D. GUTIERRE. Llegar pudiera

a tener... ¿qué son celos?

Atomos, ilusiones y desvelos,

no más que de una esclava, una criada,

por sombra imaginada,

con hechos inhumanos

¹³ María Zambrano, *op. cit.*, p. 29.

a pedazos sacara con mis manos
 el corazón, y luego
 envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
 si capaz de dolor el alma fuera.
 Pero ¿cómo hablo yo desta manera?

D^a. MENCIA. Temor al alma ofreces.

(*MH*, II, vv. 999-1017)

Traspassando los límites del tabú, Don Gutierre y Don Lope verbalizan su deseo en un momento de enajenación, y aunque al instante quisieran no haberlo dicho ya es demasiado tarde. En la tragedia proponer equivale a disponer. Pero su deseo va más allá de lo racional y apunta a la ingestión caníbal de la víctima propiciatoria, mostrando de forma siniestra la fuerza y la verdad del *eros* reprimido y su oscuro objeto. Y ello no puede expresarse sino a través del lenguaje de lo simbólico, porque es socialmente intolerable la manifestación descarnada de las pulsiones más íntimas. La comprensión del deseo ajeno es insoportable para el sujeto, por eso nadie puede verbalizarlo y todo sentimiento debe quedar en el margen de la metáfora para continuar subsistiendo: la dama no puede confesar a quien ama, mientras que pretendiente y marido no resisten pensarla como extraña. Sin embargo, el deseo, esencia misma de lo humano, existe. Y lo terrible de la tragedia amorosa es que debe permanecer enterrado para que quien lo sustenta conserve la vida o para evitar que sea ejecutado cuando atenta contra la vida del prójimo. Eugenio Trías explica la experiencia sensitiva de los maridos utilizando la imagen de un monstruo de dos cabezas —sustentadas por una misma persona— que se escupen veneno mutuamente: los celos y el honor mancillado, cuyo avance hacia el absurdo sólo puede ser detenido por la catástrofe y el crimen:

"La inclinación natural, influjo de los elementos y los astros, se vuelve próxima al atroz determinismo en la pasión de amor. El determinismo acaba siendo ciego y

feroz en la pasión de los celos. Estos son "el mayor monstruo del mundo". (...) Los celos son salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley. El honor es bárbara ley que gobierna un mundo tiranizado por el instinto. Esta colisión somete a la razón a altas presiones hasta provocar un colapso gravitatorio en el ser consciente. Este se agarra entonces al clavo ardiente de una razón silogística y argumentativa: arroja vanamente hielo escolástico en el incendio que del sujeto y de su pasión se propaga hacia la esposa asesinada y hacia el hogar."¹⁴

No hay finales felices para las tragedias amorosas, aunque una nueva boda venga a sellar el problema y a firmar un tácito pacto que en el fondo no hace sino reconocer la posibilidad de que el ciclo pueda volver a repetirse.¹⁵

¹⁴ Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, pp. 104-105.

¹⁵ D. GUTIERRE. Los que de un oficio tratan,

ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas;
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta; que el honor
con sangre, señor, se lava.

REY. Dádsela, pues, a Leonor;
que yo sé que su alabanza
la merece.

D. GUTIERRE. Sí la doy. [*Dale la mano.*]
Mas mira que va bañada
en sangre, Leonor.

D^a. LEONOR. No importa;
que no me admira ni espanta.

D. GUTIERRE. Mira que médico he sido
de mi honra: no está olvidada
la ciencia.

D^a. LEONOR. Cura con ella
mi vida, en estando mala.

D. GUTIERRE. Pues con esa condición
te la doy.

(*MH*, III, vv. 885-903)

En *El pintor de su deshonra* los padres de Serafina y Don Alvaro perdonan el crimen de Don Juan porque "aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende" (III, vv. 1030-1031). Y en *A secreto agravio, secreta venganza*, aunque Don Lope invente una

CONCLUSIONES

"Nobleza obliga" es el lema de las tragedias en donde amor y honra se enfrentan en el seno de la conciencia escindida del individuo. En ellas el "soy quien soy" surge tan espontáneo como necesario en todo aquel que es sometido a la tentación del amor, concepto, desgraciadamente, difícil de compatibilizar con el anterior. De hecho, el honor no suscitaría ese orgullo en quien se considera digno del mismo si no tuviera un crisol en que medirse, como dice Doña Mencía, y allí, en el interior del sujeto, es donde se enfrenta al único elemento capaz de desafiarlo: el amor. La oposición Amor / Honor implica la confrontación Pasado / Presente, estableciendo una frontera infranqueable entre el "fui" y el "soy"; es el dramático "tuve amor y tengo honor / esto es cuanto sé de mí" de la protagonista de *El médico de su honra*.

Así pues, si el amor es capaz de vencer naturalezas y prejuicios y de atravesar edades y países, el honor también domina al que lo posee, y se constituye en uno de los valores que caracterizan nuestra tragedia amorosa aurosecular. Edipo no lo conoce, y Lord y Lady Macbeth son capaces de abandonar su honor para perpetrar un asesinato nada honorable en aras de la ambición personal. Los protagonistas españoles, por el contrario, anteponen el honor a cualquier otra consideración, y si llegan al crimen es precisamente por honor, para mantener —sea lícito o no— aquello que consideran más sagrado: el vínculo con la sociedad en la que ocupan un puesto privilegiado. Difícil cabida para el amor en este mundo de conciencias alucinadas y de visiones parceladas de la realidad, donde la propia se cree la única y la auténtica y la de los demás no cuenta. Pretendiente y marido sólo atienden a las voces del yo, que reclaman la posesión absoluta del tú como bien patrimonial, por encima de cualquier imponderable, sea éste de naturaleza social o emocional.

El marido, que dice amar a la esposa tanto o más —si cabe— que el pretendiente, no duda en sospechar de la inocencia de ésta cuando comprueba

que algo extraño sucede en su casa. Don Gutierre, Don Juan y Don Lope saben de la presencia de otro hombre en ella y automáticamente surge la nube de los celos en el horizonte amoroso. Pero a diferencia del pretendiente, el esposo no pide explicaciones que considera innecesarias; él mismo confirmará lo que apuntan los hechos. Y cuando está en juego el honor el amor queda obligatoria y lamentablemente postergado. A pesar de reconocer amar a la esposa, de intentar justificar las coincidencias, de quejarse contra las leyes del mundo que dictaron las del honor, ningún sentimiento es suficiente para detener la espiral de celos —nunca reconocidos— que envenena el alma y petrifica el corazón hasta el punto de convertir al marido en un monstruo que se nutre de sangre para sobrevivir; tanto Don Gutierre como Don Lope se autodescriben como vampiros capaces de atacar a sus víctimas si la ocasión lo requiere, si la sospecha lo confirma, si la honra peligró.

En el vértice del triángulo se halla ese objeto de un mismo deseo, por el que ambos varones compiten: la dama, la amada. Si el pretendiente permanece en el pasado y el marido apunta hacia el futuro, la mujer es la única que puede y mira hacia el pasado desde el presente, y desde éste al futuro, porque sólo ella ha vivido la experiencia completa, y es quien debe elegir entre los candidatos. Entonces comete el primero de una serie de errores que irán dando a sus acciones el resultado contrario al esperado: decide probarse a sí misma su fortaleza. Coloca amor y honor en el mismo crisol, y a medio camino entre la ingenuidad y el orgullo, creyendo poder vencer a los demás venciendo a sí misma, desafía a uno y a otro y acepta dar explicaciones a quien ya se las dio en el primer encuentro; miente y oculta cuando aparece el marido y está a punto de sorprender una cita propiciada para darle ocasión de justificarse ante quien no tiene en el presente ningún derecho sobre ella, porque el sentimiento es una entrega —volitiva o no— de los sentidos, y no una prerrogativa. El vínculo emocional nada puede contra el social en una sociedad ajena a la libertad del individuo, donde éste, para subsistir, debe dejar de serlo y diluirse en el grupo.

La esposa sabe que cada uno representa una realidad diferente y aquello a que la elección de un partido u otro la compromete. Mencía (*MH*) y Serafina (*PD*) se deciden por el ser social, el honor, las responsabilidades que implica el matrimonio. Leonor (*SASV*) y Casandra (*CSV*) escogen el amor, saltando con ello todas las barreras sociales y morales. Todas tienen el mismo fin: la muerte. Descubierta su traición —de pensamiento, palabra, obra u omisión— por el marido, éste ataja la enfermedad cercenando del cuerpo social el miembro enfermo. Y excepto en el caso de Don Enrique —personaje histórico—, elimina también al pretendiente, antes o junto a la esposa. Amor, renuncia, sacrificio o entrega son términos iguales, o sea, opuestos, frente al honor. No importa el camino elegido, porque las circunstancias, el azar y la propia conducta imprudente de la esposa¹⁶ —no hay personajes incoentes en la tragedia española del Barroco— contribuyen a culparla.

"Honor y amor constituyen una misma herejía, a saber, la idolatría de la mujer. La mujer, y no el honor, preside como diosa sobre este culto."¹⁷

Pero se trata, como hemos visto, de una diosa destinada al sacrificio en el más puro estilo de los rituales primitivos. En los raptos de amor, la mujer es contemplada como un ser superior, cúmulo de perfecciones que sólo pueden proceder de la divinidad, siguiendo la línea de la *donna angelicata*, y pretendiente y marido destacan su carácter divino: "Es su hermosura divina" (refiriéndose a Serafina, *PD*, pp. 124, 131, 151), "¡O hermosura celestial!"

¹⁶ Mencía reconoce que:

D^a. MENCIA. Pruebas de honor son peligrosas pruebas;
pero con todo quiero
escribir el papel,
(*MH*, III, vv. 359-361)

Esa carta dirigida a Don Enrique que nunca llegará a terminar será su sentencia de muerte cuando Don Gutierre la descubra e inmediatamente saque las oportunas conclusiones.

¹⁷ Mary Gaylord Randel, "Amor y honor a través del espejo", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 873.

(Federico a Casandra, *CSV*, p. 316), "cielo, gloria mía" (Gutierre a Mencía, *MH*, p. 86), "divina Leonor" (*SASV*, p. 26), pero también su condición de poseedores de esa hermosura: "Mi bien, mi dueño, mi esposa (*PD*, pp. 142-3; 162, 165, 186), "mi bien, mi esposa" (*SASV*, p. 89; 40, 87), "mi bien, mi esposa, Mencía" (*MH*, p. 65), de la que, en consecuencia, pueden disponer. Ambos oyen y miran, juzgan y dictan sentencia: culpable. La mujer es culpable de abandono, de olvido, de inconstancia, de traición para el primero; de infidelidad, adulterio, deshonor y desamor para el segundo. Delitos todos igualmente graves y punibles. Merece un castigo pero se le niega el derecho a la defensa. Ninguno de los dos escucha ni pregunta, sólo reclama y deduce, y ambos son culpables, aunque no culpados, de la muerte de aquella a quien amaban, pues si el marido la ejecuta, el pretendiente induce al crimen provocando situaciones comprometedoras, entorpeciendo la resistencia de la dama y poniendo en juego su prestigio social. Por eso la mujer será asesinada, pero también sacrificada, porque su muerte, en última instancia, no es el castigo a sus "faltas" sino el reconocimiento de la deuda a los reproches del amante y de las virtudes del marido, que ha sabido anteponer el deber al querer:

"La víctima propiciatoria no es el Hombre-Dios sino la Mujer-Diosa, "pequeño cielo" según la definición calderoniana. Doña Mencía, igual que Serafina y que Doña Leonor, son la hermosura, lo bello, eso que "brujulea en el lejos de un imposible". Esas tres mujeres bellas son tres mártires de la religión platónico-provenzal del amor, tres víctimas propiciatorias del amor-pasión. *Deben* ser inocentes para que su belleza mártir no sea mancillada ni empañada. Pero su ejecutor *debe* ignorar su inocencia con el fin de que su masacre pueda consumarse impunemente."¹⁸

Así pues, honor y amor son vividos como absolutos irreconciliables e inalcanzables por los tres protagonistas de estas tragedias de honra o tragedias

¹⁸ Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 122-123.

amorosas. Irreconciliables porque hemos visto que son excluyentes; nadie puede poseer ambos a la vez, y lo que fue amor, como dice Mencía, se convierte en el fantasma de la muerte para quienes lo experimentaron; curiosamente amor y muerte van siempre estrechamente asociados en estas tragedias donde los protagonistas insisten en que el amor los mata o en que mueren de amor. Inalcanzables porque ninguno llega a comprender que el amor es entrega pero también renuncia en aras, si no de la felicidad, sí al menos del bienestar del otro, y porque nadie averigua ni respeta los sentimientos ni las decisiones ajenas. Y el honor no es menos inalcanzable aunque se crea poseerlo. Pretendiente y esposa lo pierden desde el momento que admiten tácitamente una atracción mutua, aunque en algunos casos la esposa la rechace intuyendo la imposibilidad de realización de la misma. El marido también lo pierde entonces, y contra lo que cree, nunca podrá recuperarlo aunque selle con sangre y silencio lo que supone una venganza obligatoria, necesaria y merecida. La verdad de la muerte de quienes lo afrentaron, ejecutada en secreto y disfrazada de motivos diferentes a los reales, siempre es conocida por alguien que lo denuncia al Rey, de modo que el marido no podrá evitar lo más temido, caer en las lenguas de la fama, que pregonarán su crimen pero también su deshonor, pese haber desplegado para ocultarla una complicada y, en su opinión, ingeniosa estratagema. Queda entonces la desolación, el dolor y el vacío ante tantos esfuerzos inútiles, ante unas vidas truncadas, ante un alma, la del marido, menguada por la metaforización de la realidad, que ya siempre será como él quiera, como su esquizofrenia le dicte, y no como el entorno la configure.

Tragedia de honra, desde luego, pero también tragedia de honor y, lo que es aún más doloroso y destructivo, tragedia de amor, al comprobar que el valor más apreciado por el ser humano en todas las épocas y países para lograr su realización personal naufraga y fracasa en un mundo en que las consignas de amor universal predicadas por un dios cristiano han quedado olvidadas, desterradas y proscritas en favor de intereses personales o

colectivos pero siempre propios, nunca ajenos. Y el amor, como el honor, es un puente sostenido en dos sentidos.

CAPITULO X

EL CASTIGO SIN VENGANZA

LOPE DE VEGA

CAPITULO X

EL CASTIGO SIN VENGANZA(1631)¹

LOPE DE VEGA

La indecisión es un veneno lento. Nada produce y puede convertirse en hábito. Más vale fracasar por haber tomado una decisión errónea que por no haber tomado ninguna.

Ann Landers

El uno de agosto de 1631 firma Lope de Vega el manuscrito de *El castigo sin venganza*, que no se presenta a censura hasta el nueve de mayo de 1632; se publica por fin en una edición suelta en 1634 y se le añade un prólogo que es un verdadero manifiesto de la teoría de la nueva tragedia. En 1647 se publica en Lisboa con el significativo subtítulo *Quando Lope quiere quiere*.²

¹ Seguimos la cronología propuesta por David A. Kossoff en su edición de la obra, Madrid, Castalia, 1989, a la cual corresponden las citas que realizaremos en lo sucesivo.

² *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes Poetas*, Lisboa, 1647. En esta edición la obra se intitula: *El castigo sin venganza. Tragedia. Quando Lope quiere quiere*.

Tragedia escrita voluntaria y expresamente "al estilo español", tal y como dice en el prólogo —tantas veces citado—:

"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."

Esta breve declaración, como hemos venido señalando a lo largo de estas páginas, es de capital importancia porque supone el reconocimiento, por parte del considerado maestro de la tragicomedia, de dos realidades: la existencia de tragedia y la reivindicación de una tragedia "española", distinta de la griega, la latina y, presumiblemente, de la italiana, inglesa o francesa. Leer *El castigo sin venganza* buscando en ella elementos propios de otras concepciones trágicas haría fracasar la veracidad hasta de unas afirmaciones tan rotundas como las de Lope al encabezarla. A sus sesenta y nueve años, el Fénix es coherente con lo que expresó en el *Arte nuevo*: la conciencia de estar elaborando y transmitiendo un modelo dramático "español", o sea, característico de una época y nación determinadas. Y si entonces resumía lo dicho con la elocuencia de unos versos que recomendaban atender a la comedia y no a la teoría

"Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo."³

ahora rehuye dar más explicaciones y recurre nuevamente al texto para expresar su concepción de la tragedia española. Lope no ignora la realidad que lo circunda, y sabe del éxito de dramaturgos más jóvenes, entre ellos

³ Félix Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en Emilio Orozco, *¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, p. 74, vv. 387-389.

Calderón de la Barca. En una carta dirigida al Duque de Sessa fechada un año antes de *El castigo*, escribía:

"Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción del espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le dí bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias."⁴

El creador o máximo difusor⁵ del modelo teatral nacional asume otra vez en la práctica la necesidad del cambio y escribe una tragedia acorde con

⁴ *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1986, p. 235. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros, "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. Francisco Mundi Pedret, Barcelona, Mayor, Estudios.9, PPU, 1989, p. 369.

⁵ Sobre esta cuestión hay una polémica en la que no vamos a entrar por alejarse del tema central de nuestro estudio: la tragedia amorosa. Sirvan de muestra dos opiniones al respecto:

"Lope es el creador del sistema dramático nacional español del Siglo de Oro o teatro clásico español: el *arte nuevo*, como lo llamaron polémicamente los contemporáneos y el mismo Lope, en relación al arte dramático de los antiguos, preceptuado por Horacio y los preceptistas italianos del Renacimiento que creían seguir a Aristóteles.

Lope fue el verdadero creador del sistema. Los diversos elementos existían independientemente: la estructura, la marcha de la acción proviene de las representaciones medievales; la intercalación y reelaboración de romances viejos, dentro de la comedia, de Juan de la Cueva; los apartes y monólogos, de la comedia antigua y de la humanística; el lance de amor y celos está en Torres Naharro, etc. Se trataba de elementos existentes, pero aislados; aciertos parciales o individuales, no estructurados en una unidad mayor. Lope los fusiona, reelabora y somete a su propia concepción del teatro. Los contemporáneos lo consideraron así. Sabían que era el

los tiempos y las demandas escénicas, pero una tragedia que, pese a estar inspirada en un relato del italiano Bandello, Lope bautiza deliberadamente como "española", haciendo gala de aquella arrogancia que antaño le hiciera

creador de la comedia española. Lo dice Cervantes: vino "el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega alzóse con la monarquía cómica". El mayor de los discípulos de Lope, Tirso de Molina, lo confirma"

Erwin Félix Rubens, "El sistema dramático de Lope de Vega", en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV^o centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad de La Plata, 1963, p. 85.

Por el contrario, John G. Weiger expresa sus dudas "con respecto a la noción de Lope como creador (en el sentido histórico de iniciar u originar todo un género) y la indudable afirmación de Lope como poeta creador (en el sentido trascendental de ingeniosidad artística)", pues "Lope no originó sino que consolidó y afianzó lo que después se llamó la comedia nueva".

"Lope de Vega según Lope: ¿Creador de la comedia?", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, p. 228.

Weiger pretende demostrar que "Lope de Vega jamás se consideró creador de un género nuevo. Es más, Lope no consideraba nueva la comedia que solemos asociar con él." (Ibidem, p. 229) Lo que buscaba —y el título del *Arte nuevo...* lo expresa claramente— era la superación de lo clásico, tanto en el sentido cronológico como en el nacional. El Fénix "entendió la distinción entre la formación del género y la formulación de un arte." (Ibidem, p. 245)

"Lope no llama "nuevo" el arte que va sustentando y explicando a la Academia de Madrid. Lo nuevo para Lope, según vamos viendo en sus varios escritos, lleva implícita la noción de lo rebelde, así como la novedad queda equiparada a la herejía. Si algo calificado de nuevo merece elogios, suele ser por representar una nueva encarnación española de apogeos clásicos. Esta actitud viene íntimamente vinculada a la cosmovisión que trasciende el mundo de Lope: así como el héroe de su teatro tendrá que enfrentarse con un orden dislocado para después restablecer una armonía basada en la conservación de la metafórica y metafísica cadena del ser, Lope lucha contra el intruso: tanto el cristiano nuevo como el poeta nuevo; tanto el luterano como la nueva secta de poetas; tanto la soberbia como el neologismo; tanto las tinieblas como el lenguaje complejo." (Ibidem, p. 239).

afirmar "Sustento, en fin, lo que escribí". Veinte años después sigue sustentándolo. Podrá cambiar la técnica, la forma, la escenografía, pero no la esencia. Y con esta obra Lope recupera el favor del público, aunque por motivos políticos o literarios sólo se represente una vez.⁶ Políticos porque pudo interpretarse como una lección dirigida al poderoso: el Duque de Ferrara reflejaría la vida disoluta de Felipe IV, o quizá Federico recordara a Carlos "el desdichado", hijo natural de Felipe II enamorado de su madrastra, Isabel de Valois, y muerto en extrañas circunstancias. Literarias porque comienza a triunfar un estilo más engolado, más cultista, que había sido criticado en el *Arte nuevo*, y a imponerse en los corrales la moda de la comedia mitológica, de tramoya, a la que Lope siempre se opuso. Ese "al estilo español" marca también la diferencia con el estilo italiano, el de tramoyas, cultismos y lenguaje gongorino. Describiendo un hábil círculo, la obra termina como empezó, haciendo hincapié en las mismas ideas:

BATIN. Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España.
(III, vv. 3017-3021)

"Asombro en Italia" por su alejamiento del modelo senequista; "ejemplo en España" por desechar la truculencia y basarse en el montaje y en la palabra, elementos caracterizadores de la "tragedia española".

Sin embargo, como hemos venido anotando en capítulos anteriores, Lope es considerado por una parte de la crítica como el introductor y máximo exponente del modelo tragicómico pero a la vez el principal responsable de la no prosperidad de la tragedia en España. Razones como el propio carácter del Fénix o la existencia de rígidos principios morales y cristianos inamovibles

⁶ Para un resumen de la cuestión, vid. Antonio Carreño, "Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 43, 1991, pp. 5-19.

parecían impedir un desarrollo trágico similar al de otros países. Pero ahí están las palabras de Lope, pocas pero suficientes. Y si además penetramos la estructura de la obra observaremos que ésta no se aleja tanto de los preceptos clásicos: fundada en la historia —parece ser que Bandello novela un hecho real—, de estilo elevado y protagonizada por personajes pertenecientes a la nobleza, posee un final desastroso, el considerado mejor para el género.⁷ Intentaremos comprobar también si aparecen en ella elementos como *eleos*, *fobos*, *hamartía*, *hybris* o *catarsis*, tan estimados en la tragedia griega. Quizá Lope, como Cervantes al escribir el *Quijote*, se empeñara en marcar diferencias respecto a un modelo precedente pero para ello empleara precisamente los rasgos característicos del mismo, buscando lograr la simbiosis perfecta entre forma y contenido.

El castigo sin venganza es una gran historia de honor. Pero también es una gran historia de amor, sentimiento que afecta a todos los personajes en distinto grado y medida. Es una historia de celos, deseos subterráneos, venganzas secretas, honras públicas y, sobre todo, de la vivencia y culminación de una pasión desmedida que desafía conscientemente la convención y el tabú. Cada personaje, a diferencia de los héroes griegos, es responsable de sus actos, y cada acto tiene sus consecuencias. Nadie es, por tanto, completamente inocente.

Comienza el acto I con una de las escapadas nocturnas del Duque de Ferrara, el cual, pese a estar esperando la llegada de su esposa, busca la compañía de una cortesana que se niega a recibirlo; ésta hace un preciso retrato del Duque —que él mismo confirma luego (CSV, I, vv. 165-170)—:

⁷ Pero entonces se considera poco grave el tema:

"Si Lope aceptó la tragedia como drama de base histórica, con actores nobles, de estilo elevado y terminando en la muerte, fue a la vez incapaz o mal dispuesto a limitarse a temas más serios que el amor."

Nancy d' Antuono, "La configuración ambivalente de 'El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi': Fuentes e implicaciones", *Teoría y realidad del teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1981, pp. 333-354.

CINTIA. (...)
 pues toda su mocedad
 ha vivido indignamente,
 fábula siendo a la gente
 su viciosa libertad.
 Y como no se ha casado
 por vivir más a su gusto,
 sin mirar que fuera injusto
 ser de un bastardo heredado,
 (I, vv. 97-104)

Continúan andando y oyen ensayar a unos cómicos; el disgusto del Duque aumenta al entender que están hablando de él:

DUQUE. Agora sabes, Ricardo,
 que es la comedia un espejo
 en que el necio, el sabio, el viejo,
 el mozo, el fuerte, el gallardo,
 el rey, el gobernador,
 la doncella, la casada
 siendo al ejemplo escuchada
 de la vida y del honor,
 retrata nuestras costumbres,
 o livianas o severas,
 mezclando burlas y veras,
 donaires y pesadumbres.
 (I, vv. 214-225)

El Duque aparece desde el primer momento como un personaje, como un actor cuya historia anda en boca de la fama, y como tal se comportará en el tercer acto. El honor es todo un código no sólo de moral sino también de comportamiento, y exige, por encima de cualquier otro sentimiento, una actuación que culmina con la muerte de quienes lo desafiaron. Pese a las teorías redentoristas esbozadas en torno al personaje, esta caracterización expresa de su vida como tema de comedia⁸ nos hace dudar de la sinceridad de

⁸ La obra comienza así:

RICARDO. ¡Linda burla!
 FEBO. Por extremo,
 pero ¿quién imaginara

lo que algunos han considerado su arrepentimiento final.⁹ El talante histriónico del Duque lo confirman las fuertes contradicciones que lo caracterizan: dice no importarle la opinión del vulgo¹⁰ y amar a su hijo por encima de todo¹¹ y sin embargo se casa para complacer al pueblo y mata a su hijo para recuperar la honra, un bien público. En cualquier caso, un dato a tener en cuenta en estas tragedias es el casamiento interesado del varón, que suele ser mayor que la dama, a la que nunca se consulta sobre su gusto.

que era el Duque de Ferrara?

DUQUE. Que no me conozcan temo.

RICARDO. Debajo de ser disfraz
hay licencia para todo,
(I, vv. 1-6)

⁹ "Varios críticos han ofrecido conceptos de este personaje, para mí poco aceptables; por ejemplo, se juzga extremada o se duda de la sinceridad del duque en su enmienda moral —a pesar de abundar los cambios abruptos en personajes dramáticos de Lope y de su época; (...) Me extraña este modo de preocuparse por la caracterización del duque. Lo que ocurre no es una conversión, un cambio violento, sino una reforma que era de esperar; el duque tiene conciencia de sus defectos y está dispuesto a enmendarlos."

A. David Kossoff, edición de *El castigo sin venganza*, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰ DUQUE. (...) porque el vulgo no es censor de la verdad, y es error de entendimientos groseros fiar la buena opinión de quien inconstante y vario, todo lo juzga al contrario de la ley de la razón.

(I, vv. 150-156)

¹¹ DUQUE. (...) porque es Federico, Aurora, lo que más mi alma adora, y fue casarme traición que hago a mi propio gusto; que mis vasallos han sido quien me ha forzado y vencido a darle tanto disgusto,
(I, vv. 665-671)

Tampoco Federico, hijo natural del Duque, está de acuerdo con la boda, pensada para sustituirlo como heredero, y desde el primer momento ve a su madrastra como una amenaza mortal (CSV, I, vv. 311-312):

FEDERICO. (...)

 el alma llena de mortal disgusto,

 camino a Mantua, de sentido ajeno,

 que voy por mi veneno

 en ir por mi madrastra, aunque es forzoso.

 (I, vv. 252-255)

Se oyen gritos; un carruaje ha volcado y Federico saca en brazos del río a una dama que resulta ser "Casandra, / ya de Ferrara Duquesa" (CSV, I, vv. 368-369). Este primer encuentro será decisivo para ambos, pues genera una mutua e instantánea atracción que trasluce sin pudor la insistencia en repetir el contacto físico (CSV, I, vv. 340-344; I, vv. 396-398), y ambos confiesan a sus criados lo errado del matrimonio (CSV, I, vv. 589-592; I, vv. 625-644).

CASANDRA. (...)

 ¿Quién sino quien sois pudiera

 valerme en tanto peligro?

 Dadme los brazos.

FEDERICO. Merezca

 vuestra mano.

CASANDRA. No es razón.

 Dejaldes pagar la deuda,

 señor Conde Federico.

FEDERICO. El alma os dé la respuesta

 (I, vv. 405-411)

Es tanto el entusiasmo que a Casandra le "da más regocijo / teneros a vos por hijo / que ser duquesa en Ferrara" (I, vv. 495-497) y Federico se siente nacer de nuevo:

FEDERICO. (...)

 que para nacer con alma

 hoy quiero nacer de vos;

 que, aunque quien la infunde es Dios,

 hasta que os vi, no sentía

 en qué parte la tenía,

pues, si conocerla os debo,
vos me habéis hecho de nuevo,
que yo sin alma vivía.

Y desto se considera,
pues que de vos nacer quiero,
que soy el hijo primero
que el duque de vos espera.

(I, vv. 510-521)

Federico ve en Casandra una madre que le ha dado el alma, lo cual anticipa y subraya el carácter incestuoso de la relación amorosa que pronto se establecerá entre ambos. El Conde reemplazará a su padre en el lecho conyugal, y si pudiera alegarse en su favor que los amantes no llevan la misma sangre es imposible borrar esta imagen construida por el propio Federico. Si Casandra le da el alma —"me has visto el alma en los ojos" dice poco después a su criado Batín (I, v. 636)—, el Duque será quien se la quite, haciendo de Federico el personaje siempre marginado que lucha por encontrar su centro sin conseguirlo, definiéndolo como el héroe en permanente lucha con los instintos más naturales, enfrentado a una pasión irresistible que debe ocultar, deseando solamente realizarla.

Otros personajes, en cambio, se sitúan desde el primer momento en una posición privilegiada: la del que acata las normas sin cuestionarlas, evitando los interrogantes que llevan al desconcierto e, incluso, a la aniquilación. Ya Juan de Valdés había dicho:

"Los hombres que reinan en el reino del mundo
viven debajo de cuatro crudelísimos tiranos: el demonio, la
carne, y la honra y la muerte."¹²

Si Federico camina a Mantua "de sentido ajeno" y dice "de mi mismo quisiera retirarme" (I, v. 247), su prima Aurora, que quiere casarse con él, observa con claridad las obligaciones que ello comporta, e invoca un mundo

¹² Consideración LIII, *Las Ciento y Diez Consideraciones*, publicadas póstumamente en 1550.

de absolutos al que tanto el Conde como Casandra se opondrán tenaz y conscientemente:

AURORA.

(...)

Una ley, un amor, un albedrío,
una fe nos gobierna,
que con el matrimonio será eterna,
siendo yo suya, y Federico mío;
que aun apenas la muerte
osará dividir lazo tan fuerte.

(...)

no hay en Italia agora casamiento
más igual a sus prendas y a su estado
que yo;

(...)

Si le casas conmigo, estás seguro
de que no se entristezca
de que Casandra sucesión te ofrezca,
sirviendo yo de su defensa y muro.

(I, vv. 718-733)

Asumiendo un papel masculino, Aurora pide al Duque la mano de Federico alegando la conveniencia social del matrimonio, planteado éste más como un contrato que como un gesto de amor, predisponiendo al espectador a comprender que amor y honor son valores incompatibles.

Batín se adelanta a comunicar al Duque el feliz encuentro entre Federico y Casandra, y nuevamente se destaca la relación madre-hijo que media entre ambos:

BATIN.

(...)

con que las paces se han hecho
de aquella opinión vulgar
que nunca bien se quisieron
los alnados y madrastras,
porque con tanto contento
vienen juntos que parecen
hijo y madre verdaderos.

DUQUE.

(...)

Querrá Dios que Federico
con su buen entendimiento
se lleve bien con Casandra.
En fin, ¿ya los dos se vieron,

y en tiempo que pudo hacerle
 ese servicio?
 BATIN. Prometo
 a vuestra Alteza que fue
 dicha de los dos.
 (I, vv. 775-793)

En la tragedia amorosa todos los personajes tienen su parte de culpa en la acción porque son responsables de su actuación y conscientes, en algunos casos, de sus posibles consecuencias. Por eso, si el Duque es desde el principio un personaje cuyo comportamiento no despierta simpatías y Federico y Casandra, en cambio, producen el efecto contrario, Lope insinúa y repite obstinadamente el carácter incestuoso que entre ambos tendría una relación amorosa, pues su acuerdo es tal "que parecen / hijo y madre verdaderos". En adelante, podremos comprender sus motivos, justificar sus acciones, pero no negar lo ilícito y, por tanto, antisocial, de las mismas.

El cortejo llega por fin ante el Duque y Aurora, que lo reciben ponderando el aumento que gana Ferrara con la llegada de Casandra (CSV, I, vv. 821-827; I, vv. 849-854), la cual se define como esclava de su esposo — "Para ser de vuestra Alteza / esclava, gran señor, vengo" (I, vv. 828-829)— y cuenta entre los bienes que espera de su ventura "ver, Aurora, que os tengo / por amiga y por señora" (I, vv. 847-848):

CASANDRA. Con tales favores entro
 que ya en todas mis acciones
 próspero fin me prometo.
 (I, vv. 855-857)

Tremenda ironía la de Lope que ha ido sembrando la trama de indicios referentes a la posibilidad de enamoramiento entre el conde y la duquesa y ahora muestra a los representantes del orden deshaciéndose en cumplidos hacia ella y a la propia Casandra augurándose felicidad en el seno de un matrimonio por conveniencia y viviendo en permanente contacto con el hijo de su marido, joven, apuesto y sensible. Creemos que no escaparía al espectador el resultado de la suma de estos factores, y la escena siguiente

viene a corroborarlo. Es la ceremonia del "besamanos"; Federico es el primero en acercarse y en besar no una sino tres veces la mano de la Duquesa, que le corresponde con un abrazo, cuando con su marido no ha mediado ni un solo contacto físico:

FEDERICO. Temblando llego.
 CASANDRA. Teneos.
 FEDERICO. No lo mandéis.
 Tres veces, señora, beso
 vuestra mano: una por vos,
 con que humilde me sujeto
 a ser vuestro mientras viva,
 destos vasallos ejemplo;
 la segunda por el duque
 mi señor, a quien respeto
 obediente; y la tercera
 por mí, porque, no teniendo
 más por vuestra obligación,
 ni menos por su preceto,
 sea de mi voluntad,
 señora, reconoceros;
 que la que sale del alma
 sin fuerza de gusto ajeno,
 es verdadera obediencia.
 CASANDRA. De tan obediente cuello
 sean cadena mis brazos.
 DUQUE. Es Federico discreto.
 (I, vv. 869-889)

A solas con Batín, Federico achaca a su imaginación estar jugándole una mala pasada —"¡Qué necia imaginación!" (I, v. 926)—, y enuncia un tópico barroco que luego haría famoso Calderón: "Bien dicen que nuestra vida / es sueño, y que toda es sueño" (I, vv. 928-929), pues aun despiertos pensamos cosas imposibles, "desatinados conceptos" (I, v. 959), y "las imaginaciones / son espíritus sin cuerpo" (I, vv. 968-969). Federico se asombra de sí mismo: "¿Yo / tal imagino, tal pienso? / ¿Tal me prometo, tal digo? / ¿Tal fabrico, tal emprendo? / No más. ¡Extraña locura!" (I, vv. 960-964) y se niega a declarar lo que piensa porque "no es ni ha de ser" (I, v. 970). Pero Batín tiene experiencia y descubre el secreto: Federico se ha

enamorado de su madrastra pero sabe que esa relación es imposible. El Conde no se siente culpable porque "no es cosa que hice" (I, v. 966), sin embargo prohíbe a Batín continuar hablando:

BATIN. Pues mira como lo acierto:
 que te agrada tu madrastra
 y estás entre ti diciendo...

FEDERICO. No lo digas; es verdad,
 pero yo, ¿qué culpa tengo,
 pues el pensamiento es libre?
 (I, vv. 977-982)

Está prohibido verbalizar la pasión; reconocerla es dejarla escapar y expandirse, perder el control sobre ella. Federico se interroga perplejo por sentir lo que siente y, como hizo al pensar en Casandra como un veneno o un león, asocia nuevamente su imagen a la de la muerte:

FEDERICO. Dichoso es el duque.
BATIN. Y mucho.

FEDERICO. Con ser imposible, llego
 a estar envidioso dél.

BATIN. Bien puedes, con presupuesto
 de que era mejor Casandra
 para ti.

FEDERICO. Con eso puedo
 morir de imposible amor,
 o tener posibles celos.
 (I, vv. 986-993)

Si el acto I termina con la confesión del deseo de Federico, el segundo se abre con la insatisfacción sexual de Casandra, que en un magistral diálogo con Lucrecia, su criada, adopta el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea" para señalar el abandono en que la tiene su marido, entregado a otras aventuras tras haber solamente consumado el matrimonio (II, vv. 1034-1037):

CASANDRA. (...)

 Más quisiera, y con razón,

 ser una ruda villana

que me hallara la mañana
 al lado de un labrador,
 que de un desprecio señor,
 en oro, púrpura y grana.
 ¡Pluguiera a Dios que naciera
 bajamente, pues hallara
 quien lo que soy estimara
 y a mi amor correspondiera!
 (II, vv. 998-1007)

La queja de Casandra sirve para justificar la posibilidad del adulterio. Lope la retrata no como la "baldanzosa e lasciva" Parisina de Bandello sino como una mujer insatisfecha que advierte su condición de objeto y no de esposa, que reclama la atención que le corresponde por sus cualidades y se rebela inusitadamente contra un marido que la margina sin razón, a quien culpa de las consecuencias que pueda tener en el futuro tal desdén:

CASANDRA. (...)
 Pero que con tal desprecio
 trate a una mujer de precio,
 de que es casado olvidado,
 o quiere ser desdichado
 o tiene mucho de necio.
 El duque debe de ser
 de aquellos cuya opinión,
 en tomando posesión,
 quieren en casa tener
 como alhaja la mujer
 para adorno, lustre y gala,
 silla, o escritorio en sala,
 y es término que condeno,
 porque con marido bueno,
 ¿cuándo se vio mujer mala?
 La mujer de honesto trato
 viene para ser mujer
 a su casa, que no a ser
 silla, escritorio o retrato;
 basta ser un hombre ingrato,
 sin que sea descortés,
 y es mejor, si causa es
 de algún pensamiento extraño,
 no dar ocasión al daño,
 que remediarle después.

(II, vv. 1049-1073)

Casandra conoce su carácter, su situación y sabe de lo que es capaz, por eso su marido no es, en su opinión, del todo inocente. Si él la tratara como debe quizá ella vencería su inclinación hacia Federico, a quien Lucrecia considera también idóneo para la duquesa, pero "desdicha de entrambos fue" (II, v. 1113) dice Casandra, quien poco después vaticina: "deste desdén le pesará algún día" (II, v. 1137) al duque. Ni siquiera valora éste la inocencia en la mujer, pues insta a Federico a casarse con Aurora pese a señalar el Conde que el Marqués Gonzaga —perteneciente al séquito de Casandra— la corteja, y ello "es escribir sobre papel borrado" (II, v. 1170); a esta imagen opone el duque la del cristal, que de mirarlo se empaña pero "luego que se limpia y se reporta, / tan claro queda como estaba de antes" (II, vv. 1177-1178). Pero su hijo insiste en que no quiere dar "fuego a mi honor y humo a mi fama" (II, v. 1191).

Preso de una melancolía que nadie acierta a explicarse, Federico desea la muerte, pues "Tal estoy que no me atrevo / ni a vivir ni a morir ya" (II, vv. 1208-1209) y Batín lo define como hermafrodita (II, v. 1219), un compuesto de muerte y vida. Federico se siente perdido y descentrado, abismado en la cima de una pasión inconfesable que ahoga su voz en la garganta pero que al tiempo pugna por revelar su sentido. El Conde se contempla incapacitado para hablar porque su mal está entre la razón y el sentimiento, entre la lengua y el alma:

FEDERICO.

Batín,
 si yo decirte pudiera
 mi mal, mal posible fuera
 y mal que tuviera fin,
 pero la desdicha ha sido
 que es mi mal de condición
 que no cabe en mi razón
 sino sólo en mi sentido;
 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. 1232-1243)

Federico sabe que la palabra puede liberarlo de la angustia, pero también sabe que verbalizar la pasión es desencadenarla y propiciar el conflicto y que por tanto no debe hablar. Sin embargo, el silencio es igualmente insoportable, y en ello estriba uno de los motivos recurrentes de la tragedia amorosa: la lucha agónica que libra en su interior el individuo entre pasión y razón, entre deseo y absolutos, ni puede ni debe verbalizarse, porque reconocer el instinto es invertir el orden, transgredir la norma y provocar la tragedia. La tragedia amorosa del Barroco español es la tragedia de la imposibilidad de la comunicación, cuando la palabra deviene inútil ante el sentimiento y éste ante la dicha. Por eso el delito mayor del hombre es haber nacido, porque nacer implica situarse en un espacio y un tiempo, y definir la individualidad es sufrir, y sufrir es morir lentamente al desperdiciar los recursos que nos hacen humanos. El pensamiento es libre pero la expresión no, aunque el mal tendría fin si pudiera expresarse. Entonces se vive en soledad, se sufre en soledad. Y ello es trágico, porque el hombre es una criatura destinada a completarse en el grupo, a realizarse en la colectividad, y en la tragedia eso es imposible.

"Sabemos que él, ello, lo esperado no está ahí, ni cerca ni lejos. Y entonces nos damos cuenta de que vivimos enteramente solos. Y vivir a solas es vivir a medias, es estar recluso, condenado, cegado también; es estar en reserva y a la defensiva.

Se puede morir aún estando vivo; se muere de muchas maneras; en ciertas enfermedades, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incompreensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia."¹³

¹³ María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 15-16.

Se desarrollarán entonces mecanismos lingüísticos alternativos, tales como el lenguaje corporal o el simbólico. En *El castigo...* abundan las imágenes que traslucen situaciones concretas del presente que no pueden describirse sino indirectamente: Casandra es el león que domó al caballo del Rey de Francia (I, vv. 256-312), Aurora es papel borrado o espejo y Federico habla de su matrimonio con ella como de una fragua en que el fuego del marido no haría sino avivar las llamas de la pasión por el amante (el Marqués Gonzaga) (II, vv. 1180-1191), el duque es para Casandra un caballo desbocado (II, vv. 1356-1377) y Aquiles para el Marqués Gonzaga (III, vv. 2126-2127); Faetonte, Belorofonte, Sinón, Jasón, Venus, Endimión (II, vv. 1458-1501), el pelícano (II, vv. 1502-1513) o la fábula de Antíoco (II, vv. 1879-1908) sirven a los amantes para insinuar y declararse su amor, Batín compara a Federico con Tiberio, Mesala y otros personajes (III, vv. 2206-2244) y el duque se siente como David al ser traicionado por Absalón (III, vv. 2508-2515). Ello procede de la misma esencia de la tragedia: no se puede hablar, pero es necesario expresar, de algún modo, el deseo.

"En el ditirambo dionisiaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas; entonces siente y quiere expresar algo que jamás hasta entonces había experimentado: la destrucción del velo de Maia, la unidad como genio de la especie, de la naturaleza misma. De ahora en adelante, la esencia de la naturaleza se expresará simbólicamente; un nuevo mundo de símbolos será necesario, toda una simbólica corporal; (...) Para comprender este desencadenamiento simultáneo de todas las fuerzas simbólicas, el hombre debe haber alcanzado ya ese grado de renunciación que quiere proclamarse simbólicamente en esas fuerzas; el adepto ditirámbico de Dioniso no es entonces comprendido más que por sus afines."¹⁴

¹⁴ Federico Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 31.

grandes, pero mayor fuera
 mi desatino, si diera
 puerta a tan loca pasión.
 No más, necia confusión.
 Salid, cielo, a la defensa,
 aunque no yerra quien piensa,
 porque en el mundo no hubiera
 hombre con honra si fuera
 ofensa pensar la ofensa.

(...)

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. 1552-1591)

La duquesa tiene plena consciencia de lo que significa el acto y de sus consecuencias, y distingue claramente entre lo que debe al mundo y lo que debe a Dios, juzgando a éste más indulgente que al primero. Se puede pecar con el pensamiento, como decía Federico, mientras ello no se traduzca en actos públicamente pecaminosos. Las leyes humanas son más severas que las divinas, los imperativos sociales más rígidos que los morales. La libertad, en definitiva, sólo es posible en el espacio de la conciencia. Y ahí es donde Federico se interroga "¿Qué buscas, imposible pensamiento? / (...) / ¿Por qué la vida sin razón me quitas?" (II, vv. 1797 y 1799) y donde admite el sentimiento: "Todo es posible a quien amando intente" (II, v. 1808), sin importarle que Aurora, despechada, intente darle celos con el Marqués ni que su padre haya sido llamado por el Papa para ir a servirle.

Casandra continúa reflexionando sobre la posibilidad de entregarse a Federico para vengarse de los desprecios del duque, y aunque busca una disculpa recordando otros casos de incesto, esto no acaba de convencerla (II, vv. 1846-1850):

CASANDRA.

(...)

que hay dentro de mí quien dice
 que si es amor no es traición,

y que cuando ser pudiera
 rendirme desesperada
 a tanto valor, no fuera
 la postrera enamorada
 ni la traidora primera.
 (II, vv. 1839-1845)

Sin embargo, toma una determinación:

Este es el conde, ¡ay de mí!
 pero ya determinada,
 ¿qué temo?
 (II, vv. 1856-1858)

Y decide definitivamente transgredir la norma y entregarse a la pasión incitando a Federico a declararse con frases como: "fía de mí; / que en amor tu amor excedo" (II, vv. 1872-1873) o "Pues oye una antigua historia; / que el amor quiere valor" (II, vv. 1879-1880) y le relata la historia de Antíoco, enamorado de su madrastra, cuyo veneno estaba también "entre el corazón y el labio" (II, v. 1895):

CASANDRA. No niegues, Conde, que yo
 he visto lo mismo en ti.
 FEDERICO. ¿Pues enojaráste?
 CASANDRA. No.
 FEDERICO. ¿Y tendrás lástima?
 CASANDRA. Sí.
 FEDERICO. Pues, señora, yo he llegado,
 perdido a Dios el temor,
 y al duque, a tan triste estado,
 que este mi imposible amor
 me tiene desesperado.
*En fin, señora, me veo
 sin mí, sin vos, y sin Dios:
 sin Dios, por lo que os deseo;
 sin mí, porque estoy sin vos;
 sin vos, porque no os poseo.*
 (II, vv. 1907-1920)

Si antes le besó tres veces la mano "por vos", "por el duque" y "por mí", ahora sustituye al duque por Dios sin conocer realmente el alcance de

sus palabras, pues un marido deshonrado no duda en asumir potestades divinas para castigar a los ofensores quitándoles la vida. Al contrario de lo que sucede en las tragedias de Calderón en donde el imperativo "soy quien soy" se impone a cualquier otra consideración, Federico, que a lo largo de la obra ha mostrado una perplejidad y un desasosiego interno que le ha llevado a dudar hasta del propio ser, llega ahora a negarse a sí mismo, desatando todo vínculo social y moral; ha dejado de existir para quedar a merced de cuantos le rodean: "A decir que soy quien soy, / tal estoy que no me atrevo" (II, vv. 1936-1937):

FEDERICO. (...)

 Culpa tenemos los dos

 del no ser que soy agora,

 pues olvidado por vos

 de mí mismo, estoy, señora,

 sin mí, sin vos, y sin Dios.

 (II, vv. 1941-1945)

Federico, como Amón en *Los cabellos de Absalón*, es el personaje sin centro, el *fronterizo* en palabras de Eugenio Trías, el ser atrapado entre el deber y el querer, enfrentado a un mundo de absolutos contra el que toda individualidad se estrella. Casandra vuelve a recordarlos al imaginar a Dios y al duque, "poder humano y divino", a los cuales opone el amor, única vía de realización personal que incita a la rebeldía:

CASANDRA. (...)

 pero viendo que el amor

 halló en el mundo disculpa,

 hallo mi culpa menor,

 porque hace menor la culpa

 ser la disculpa mayor.

 (II, vv. 1981-1985)

Ante el impulso fatal de la pasión la solución es "huir de ver y hablar" (II, v. 1992), pues ya Federico es "cuerpo sin alma" (II, v. 2002) y Casandra ha perdido "Alma y sentidos" (II, v. 2022). Ambos se definen como cuerpos que han entregado el alma, o sea, como fantasmas de sí mismos, como

difuntos, porque un cuerpo sin alma es un cuerpo muerto, y la muerte del alma implica la del cuerpo, por eso en las tragedias amorosas amor y muerte son —pese a la paradoja— contrarios inseparables:

CASANDRA. Yo he de perderme;
tente, honor; fama, resiste.
FEDERICO. Apenas a andar acierto.
CASANDRA. Alma y sentidos perdí.
FEDERICO. ¡O qué extraño desconcierto!
CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.
FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.
CASANDRA. Conde, tú serás mi muerte.
FEDERICO. Y yo, aunque muerto, estoy tal
que me alegro, con perderte,
que sea el alma inmortal,
por no dejar de quererte.
(II, vv. 2019-2030)

"sin alma" (III, v. 2078) queda también Aurora cuando descubre, al ver el reflejo de un beso en un espejo —ella misma fue comparada con el cristal por el duque— la traición de Casandra y Federico, "tan ciegos / que parece que compiten / en el amor y el desprecio" (III, vv. 2081-2083). Al saberlo, el Marqués recomienda una única solución: "¿Cómo quieres que se limpie / tan fea mancha sin sangre, / para que jamás se olvide" (III, vv. 2128-2130). Han pasado cuatro meses y el duque regresa dispuesto a cambiar de proceder y a dedicarse a su familia (III, vv. 2357-2363) y es entonces cuando Federico advierte su estado de enajenación: "Yo me olvido de ser hombre" (III, v. 2215); "¡Ay, Batín, que estoy turbado, / y olvidado desatino!" (III, vv 2221-2222); "¡Ay, Batín!, no sé de mí" (III, v. 2245) y se plantea dos vías de escape: la muerte

CASANDRA. Muriendo estoy de pesar
de que ya no podré verte
como solía.
FEDERICO. *Aparte.*
¿Qué muerte
pudo mi amor esperar,
como su cierta venida?
CASANDRA. Yo pierdo, Conde, el sentido.

FEDERICO. Yo no, porque le he perdido.
 CASANDRA. Sin alma estoy.
 FEDERICO. Yo, sin vida.
 CASANDRA. ¿Qué habemos de hacer?
 FEDERICO. Morir.
 (III, vv. 2257-2265)

O casarse con Aurora. Pero Casandra no está dispuesta a consentirlo:
 "Quíteme el duque mil vidas, / pero no te has de casar" (III, vv. 2287-2288).

El duque se interesa por lo sucedido en su ausencia, y la ironía de Batín no puede ser más hiriente, porque el espectador conoce la verdad, y sabe que Federico ha igualado a su padre... en el lecho marital:

DUQUE. ¿Cómo ha pasado en mi ausencia
 el gobierno con el conde?
 BATIN. Ciertamente, señor, que pudiera
 decir que igualó en la paz
 tus hazañas en la guerra.
 DUQUE. ¿Llevóse bien con Casandra?
 BATIN. No se ha visto, que yo sepa,
 tan pacífica madrastra
 con su alnado; es muy discreta
 y muy virtuosa y santa.
 (III, vv. 2410-2419)

Un papel anónimo denuncia claramente el hecho: "Señor, mirad por vuestra casa atento; / que el conde y la duquesa en vuestra ausencia..." (...) "ofenden con infame atrevimiento / vuestra cama y honor" (III, vv. 2484-2490). El duque entonces se siente como David y compara a Federico con Absalón (III, vv. 2508-2521) considerando lo ocurrido un castigo al "vicioso proceder / de las mocedades más" (III, vv. 2516-2517), porque los delitos de honor basta con que se enuncien:

DUQUE. Castigarle no es vengarme,
 ni se venga el que castiga,
 ni esto a información me obliga;
 que mal que el honor estraga
 no es menester que se haga,
 porque basta que se diga.
 (III, vv. 2546-2551)

Federico pide a su padre la mano de Aurora, pero éste insiste en que le consulte también a su madre, Casandra.

- FEDERICO. Mi madre Laurencia yace
muchos años ha difunta.
- DUQUE. ¿Sientes que "madre" la llame?
Pues dícenme que en mi ausencia,
de que tengo gusto grande,
estuvistes muy conformes.
(...)
- FEDERICO. A veces me favorece
y a veces quiere mostrarme
que no es posible ser hijos
los que otras mujeres paren.
(CSV, III, vv. 2587-2605)

Si en el primer acto Federico se preciaba de haber nacido de Casandra porque ésta le había dado el alma, ahora que se la ha quitado reniega de ella, y esto aviva las sospechas del duque. Casandra, sin embargo, continúa alabando a su hijastro cuando el duque le muestra el papel donde se le informa del buen gobierno de su estado: "Todos alaban aquí / lo que los dos merecéis" (III, vv. 2648-2649). Según la duquesa, Federico es superior en todo:

- CASANDRA. (...)
que sin lisonja os prometo
que tiene heroico valor,
en toda acción superior,
gallardo como discreto;
un retrato vuestro ha sido.
- DUQUE. Ya sé que me ha retratado
tan igual en todo estado,
que por mí le habéis tenido;
de que os prometo, señora,
debida satisfacción.
(III, vv. 2652-2661)

El lenguaje en la tragedia se vuelve polivalente y ambiguo. Se habla con un doble sentido que el otro personaje no acierta a comprender pero que no

la acusación y está clara
 la culpa; que ojos y oídos
 juraron en la probanza;
 amor y sangre, abogados,
 le defienden, mas no basta,
 que la infamia y la vergüenza
 son de la parte contraria.
 La ley de Dios, cuando menos,
 es quien la culpa relata,
 su conciencia quien la escribe.
 Pues ¿para qué me acobardas?
 (III, vv. 2897-2912)

El duque urde una estratagema para castigar a los culpables sin que parezca una venganza: envuelve a Casandra —desmayada al saberse descubierta— en un tafetán y, diciendo a Federico que ahí se oculta un traidor, le pide que la atraviese con su espada. El Conde tiene un presentimiento —"pero no sé qué me ha dado, / que me está temblando el alma" (III, vv. 2964-2965)— antes de obedecer y cuando regresa, absolutamente perplejo, su padre no le deja hablar y pide que lo maten por haber asesinado a Casandra al saber que estaba embarazada:

FEDERICO.	¿Qué es aquesto? Voy a descubrir la cara del traidor que me decías, y hallo...
DUQUE.	No prosigas, calla. ¡Matalde, matalde!
MARQUES.	¡Muera!
FEDERICO.	¡Oh padre! ¿Por qué me matan?
DUQUE.	En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. (CSV, III, vv. 2993-2999)

En el colmo de la ignorancia Federico, el personaje ignorado de sí mismo, el que no ha dejado de interrogarse, el personaje lejos siempre del centro, perdido en el laberinto de la pasión, muere sin saber por qué lo matan, cumpliendo así "el castigo / sin venganza" (III, vv. 3012-3013).

CONCLUSIONES

La tragedia amorosa se estructura en torno a la dialéctica del enfrentamiento. Este se produce entre dos fuerzas irreconciliables que presiden dos mundos antagónicos y bajo un canon de ironía porque, en el fondo, las cosas no tienen por qué ser como son: ambas fuerzas podrían conciliarse, *deberían* conciliarse, pues han sido concebidas como complementarias para lograr la plenitud y, por ende, la felicidad. Se les puede dar muchos nombres: individuo / sociedad, amor / honor, pasión / razón, pasado / presente. Y en el centro del conflicto el personaje emocionalmente desgarrado que debe elegir entre ambas consciente de lo que pierde y no muy seguro de lo que gana. Esa decisión implica sufrimiento y también una actuación consecuente con lo elegido. El héroe español, como el griego, sufre y actúa, pero lo hace con conocimiento, no arrastrado por fuerzas ciegas que no llega a comprender. Coherente con la sociedad cristiana que lo produce, dispone de libre albedrío para escoger y para acertar o equivocarse. Vive en un mundo de absolutos ante los que debe definirse, porque sabe que la elección es excluyente y que la renuncia implica el ahogo de una parte del ser:

"Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no puedan 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."¹⁵

Los personajes de *El castigo sin venganza* son exponentes de esta problemática. Articulada en torno al amor y al honor concebidos como pasiones absolutas, los protagonistas optarán por uno u otro. Federico y Casandra deberán enfrentarse al Duque de Ferrara, Aurora y el Marqués Gonzaga, invocadores de esos absolutos que deben regir la vida aunque

¹⁵ F. Hegel, *Esthétique*, 1832. París, 1965, p. 377.

Casandra y Federico no acierten a comprender por qué e inicien su particular rebeldía. Pero enunciar no siempre equivale a experimentar y serán precisamente los personajes perplejos ante el sistema los que lo sufran con todo su rigor. Si Aurora consideraba el matrimonio como una ley al pensar en casarse con Federico —"Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna" (I, vv. 718-719)— cuando éste —interesadamente— se lo proponga y el duque intente obligarla, replicará sin dudar que "El casarse ha de ser gusto" (III, v. 2687).

La que se casó sin gusto fue Casandra, entregada por su padre al Duque de Ferrara, un hombre mucho mayor que ella que se casa también por interés: necesita un heredero legítimo para contentar a sus súbditos, cuya opinión dice no importarles. Partimos de la premisa de un matrimonio sin amor celebrado por poderes entre desconocidos. La nueva duquesa conoce antes a su hijastro que a su marido y entre ellos —de similar edad— surge una atracción instantánea e imposible. Imposible porque ella ya está casada y porque consumarla sería transgredir el tabú del incesto, el primero de los creados por la sociedad en ese afán de evitar la atracción por lo semejante que enunció Platón en sus *Diálogos*. El amor, por tanto, es planteado como irrealizable en las dos relaciones: en la primera porque no existe; en la segunda porque no puede vivirse. Pero sí puede sentirse, por eso los jóvenes creen no pecar imaginándolo, porque "no yerra quien piensa" (Casandra, III, v. 1578).

Amor y honor, valores igualmente positivos, necesitan complementarse¹⁶ para permitir al individuo la realización personal, pero hemos visto que ese estado de convivencia no llega a producirse y ambos absolutos se convierten irremisiblemente en contrarios en vez de en aliados: el uno anima el deseo individual, el otro informa la norma social y la ley del grupo exige una serie de tributos a sus componentes. Si el hombre, destinado a completarse, sólo puede hacerlo en sociedad, la que describen las tragedias

¹⁶ La teoría del amor del siglo XVII viene de Platón, el cual parte de una carencia, una necesidad de complemento en alguien semejante.

amorosas impide, paradójicamente, la realización personal. Y eso es tanto o más trágico como un destino configurado de antemano que dirija los pasos del personaje.

Pero hay además en *El castigo...* elementos identificables con la esencia de la tragedia griega:

1. *Mito*: se recrea una historia novelada por Bandello que al parecer sucedió efectivamente en Italia. Lope por tanto no inventa sino que recurre a un hecho conocido.

2. *Mímesis*: la tragedia es imitación de acción, imitación de la realidad. La trama avanza porque los personajes actúan, y ninguno aguarda pasivo a que el destino lo sobrepase. Todos toman una decisión y eligen un absoluto a partir del cual orientan su vida: "pero ya determinada, / ¿qué temo?" (II, vv. 1857-1858) es una frase clave pronunciada por Casandra pero que podría haber hecho suya cualquier otro personaje.

3. *Hamartía*: el error que desencadena el conflicto. Pero en la tragedia española, a diferencia de la griega, se trata de un error voluntario y consciente. Nadie puede decir que no sabía las consecuencias de su acción. Federico y Casandra eligen libremente vivir la pasión, aunque ello sea un planteamiento inaceptable desde el punto de vista social y el duque se equivoca al abandonar a Casandra, "porque con marido bueno, / ¿cuándo se vio mujer mala?" (II, vv. 1062-1063).

4. *Hybris*: persistencia en el error, arrogancia. Los amantes mantienen su idilio durante todo el tiempo en que el duque está ausente, cuatro meses, y probablemente hubieran continuado viéndose si éste hubiera tardado más en regresar. No es su pecado un desliz único fruto de la enajenación momentánea, sino una satisfacción consciente y volitiva del deseo; y la felicidad necesita de la repetición.

5. *Phatos*: los errores y la obligada decisión entre partidos excluyentes provocan sufrimiento en el personaje, que puede llegar a contemplarse, como Federico, desposeído de alma.

6. *Anagnórisis*: el reconocimiento del error. Esto no se produce en todos los personajes. No la hay en el caso del duque, Aurora o el Marqués, que consideran que se ha hecho justicia con el doble crimen cometido, porque la deshonra —y todos la conocen— se limpia sólo con sangre. No la hay tampoco para Casandra, que insiste en continuar con lo imposible, en llevar la pasión a sus últimas consecuencias aunque le vaya la vida en ello. Sí la hay, en cambio, para Federico, dispuesto a casarse con Aurora para salvar las apariencias una vez despierto del sueño de la dicha: "Basta el tiempo que tan ciegos / el amor nos ha tenido" (III, vv. 2728-2729).

7. *Catarsis*: purgación de las emociones a través de la compasión y el temor que puede producirse por distanciamiento o por identificación. En esta tragedia el espectador se debate entre emociones contradictorias. Por un lado, sabe que Federico y Casandra han pecado atentando contra todas las leyes humanas y divinas, pues al delito de la infidelidad añaden el del incesto. Por otro, son los personajes más positivamente caracterizados y, en consecuencia, los que despiertan simpatía en el receptor; además, Lope se encarga de justificar su acción con motivos convincentes que vienen a rebajar la culpa. Así, aunque desde el punto de vista social merezcan la muerte ésta no puede dejar de causar espanto y conmiseración, porque mueren indefensa ella, ignorante él, ambos bajo la mentira ideada por el duque para cubrir la deshonra.

Pero hay además otro elemento que no podemos dejar en el olvido y que contribuye también a caracterizar la tragedia amorosa, y es la profunda ironía que preside los acontecimientos y que se trasluce en muchas de las réplicas, según hemos ido viendo. Esta puede producirse conscientemente o puede afectar al personaje sin que éste lo sepa, y estriba en el cumplimiento literal de lo enunciado. Pero la mayor de las ironías se pronuncia en dos sentidos. En primer lugar, que valores igualmente positivos y destinados al complemento como el amor y el honor o el individuo y la sociedad, tengan que oponerse. En segundo lugar, que toda tragedia podía haberse evitado. Pero el azar, la casualidad, las "circunstancias" juegan en contra del

personaje. Quizá si Casandra hubiera conocido antes a su marido que a su hijastro, quizá si el duque no la hubiera desatendido, quizá si Aurora no hubiera visto un beso en un espejo o quizá incluso si hubiera aceptado casarse con Federico el final hubiera sido distinto. Y precisamente el final culmina con una tremenda ironía: el duque ha urdido un plan perfecto para castigar a los culpables sin que se sepa la deshonra, haciendo creer que no se trata de una venganza. Sin embargo, lo que no sabe es que nadie ignora el suceso; lo conocen Batín, Aurora, el Marqués y el delator anónimo.¹⁷ La venganza, que siempre ha de ser secreta porque de lo contrario, paradójicamente, es tan escandalosa y difamatoria como la propia deshonra, nunca lo es, por más que el agraviado así lo crea y quiera hacer creer. El duque, personaje definido como histrión desde el primer momento, acaba de participar en su última

¹⁷ No coincidimos por lo tanto completamente con la opinión de Francisco Ruiz Ramón:

"El duque, encerrado en la soledad de su conciencia, se debate intentando conciliar la ley del honor, la ley natural y la ley divina, presa su alma de contrarias exigencias. Excitado hasta el paroxismo por la ofensa recibida, conteniendo en él el deseo de venganza, el amor al hijo, el miedo a hacer pública su deshonra, la voluntad de castigar, queriendo, todo a un tiempo y de una vez, actuar como juez, como padre y como marido, llegará justamente a la más trágica de las soluciones: que Federico mate a Casandra, que sea el asesino de la mujer que ama y que muera por tal asesinato. ¿Castigo sin venganza? Sí, pero para el mundo, es decir, para los demás personajes, los que hablan y los que permanecen invisibles, y para el duque. Pero de ninguna manera para el espectador. Castigo sin venganza para los testigos que actúan dentro del mundo del drama, pero no para el espectador de ese mundo. No para el espectador que asiste al cumplimiento de los asesinatos, que ve perecer a los culpables y que sabe que sólo el duque es responsable de esas muertes. La muerte de Federico y Casandra, castigo sin venganza para el duque y su mundo, es para el espectador la más terrible de las venganzas."

Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 191-192.

pieza, en la que ha sido escritor, autor y actor; sólo que él creía construir una tragedia y ha representado una farsa.

No hay personajes completamente inocentes; todos participan en la acción y todos son responsables del resultado.

"Los dramaturgos españoles no presentan sobre la escena víctimas del destino o de la mala fortuna, sino solamente del mal proceder propio o ajeno. El principio de la justicia poética requería no solamente que el culpable sufriese sino también que no hubiera víctimas inocentes; aun cuando el personaje trágico sea víctima de un mal que otro le causa, casi invariablemente ha contribuido a él por su propia culpa."¹⁸

Si Parker descansa el sentido de la tragedia calderoniana en el concepto de la *hamartía* colectiva, de la responsabilidad compartida, pensamos que ello es igualmente aplicable a esta obra de Lope. Todos pueden evitar la desgracia y ninguno lo hace. Y esto es independiente de las convenciones que afectaban al desenlace de la tragedia. Que el final desastroso sea el mejor ni resta maestría al ensamblaje de la tragedia ni exime a los personajes de su responsabilidad. Por eso el duque ha sido considerado también, en cierta medida, culpable del adulterio:

"chez Lope, l' amour adultère n' est jamais condamné par principe, mais considéré au contraire avec une sorte de neutralité bienveillante (...) Lope fonde son indulgence vis-à-vis de l' adultère sur un faisceau cohérent de justifications: validité contestable du mariage des époux et, à l' inverse, légitimité morale des amours prétendument coupables; erreurs, imprudences ou torts du mari."¹⁹

¹⁸ Alexander A. Parker, "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 337-338.

¹⁹ Pierre Dupont, "La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega", en *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 342-343.

"Dans *El castigo sin venganza*, "comedia" des plus intéressantes parce qu' elle accorde aux amants incestueux toute la panoplie des circonstances atténuantes que Lope peut imaginer pour justifier l' adultère,²⁰ la légitimité du mariage du duc de Ferrara et Casandra est contestée de trois façons: c' est un mariage "por poderes"; il n' y a pas de cohabitation entre les époux; enfin, cet mariage est politiquement condamnable: il peut conduire, s' il est fécond, à écarter du trône le comte Federico, qui certes est un infant naturel, mais n' en est pas moins l' héritier légitime."²¹

Y aunque no muera, también le alcanza a él el principio de la "justicia poética"²² en forma de lo que Parker llama "castigo por frustración":

20 "En effet: 1) La validité du mariage est contestable. 2) Le duc délaisse totalement son épouse. 3) Casandra a vu son beau-fils Federico et en est tombée amoureuse avant même d' avoir rencontré le duc. 4) Tout semble réunir les amants, à commencer pour l' âge."

Ibidem, nota a pie de página, p. 349.

21 Ibidem, p. 349.

22 "La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. El drama español también implícitamente afirma lo inverso: la necesidad del castigo del malvado; es decir, que nadie debería ser castigado y sufrir calamidades sin merecerlo."

Alexander A. Parker, *op. cit.*, pp. 334-335.

Hay grados en la escala del castigo: el más severo es la condenación al infierno (*El Burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina), le sigue la muerte "y luego vienen varios grados de frustración, que consisten en la ruina de los proyectos y esperanzas del personaje. (...) Es importante percatarse de que la muerte no es la única forma de castigo en el drama español, y de que su ausencia no implica necesariamente un desenlace feliz en el sentido corriente: el grado de frustración con el cual un personaje se encuentra al final de una obra es la medida en que el dramaturgo condena sus acciones y, por lo tanto, da una pauta para la interpretación del tema".

Ibidem, pp. 335-336.

"A lo largo de su vida de libertino, al colocar continuamente sus placeres privados antes que sus deberes públicos, y no enmendarse sino cuando es demasiado tarde, el Duque ha arruinado su vida privada al arruinar su matrimonio y verse forzado a matar al hijo que amaba; además, ha arruinado su vida pública, puesto que no tiene heredero que le suceda ni legítimo ni ilegítimo. Ha fracasado tanto en su actividad privada como pública, y la ironía de todo esto se ve acentuada por el hecho de que su posición pública, cuyas responsabilidades ha desdeñado, lo fuerza a apedrear con manos culpables a la mujer sorprendida en adulterio. Su castigo entonces es el fracaso, el deshonor, y el tener que vivir sobre las ruinas que él mismo ha creado."²³

En la tragedia amorosa los acontecimientos responden, por tanto, a una cadena perfectamente sincronizada de causas y efectos. Esta no se limita a mostrar los errores individuales ni a plantear el enfrentamiento entre el individuo y los absolutos que presiden su vida, sino que va más allá, hasta la práctica negación del ser, porque se prohíbe al hombre aquello que precisamente lo distingue de los irracionales: hablar, expresar, contar. La pasión no puede verbalizarse, pues sólo mientras permanezca oculta podrá contenerse el conflicto. Expresar lo que se tiene escondido porque se sabe prohibido equivale a transgredir la norma y a propiciar la tragedia, pero este silencio sume al individuo en la angustia cuando el deseo es más fuerte que la razón y pugna por salir al exterior en busca de una posible satisfacción que colme las ansias más vitales. Por eso el veneno está entre el corazón y el labio, o es tanto el mal que no cabe en la razón sino sólo en el sentido.

"La tragedia del amor incestuoso se torna así en campo de experimentación esencial para la reflexión del valor de la verbalización en un espacio de producción de "acción" teatral. Yo diría más, la tragedia dentro de este marco se manifiesta como la producción teatral subsiguiente a la imposibilidad de verbalización de la irracionalidad, de los sentimientos, o, simplemente, de lo prohibido. Recordando las palabras de Casandra en III (vv. 1894-5): "...pero que

²³ Ibidem, pp. 344-345.

estaba el veneno / entre el corazón y el labio", yo diría que la tragedia del incesto es el recorrido entre un conflicto oculto y su verbalización que hace estallar el esplendor del drama, tras el cual, posiblemente, sólo quede la convención (la estética de la necesidad de la muerte o de la venganza). En ese recorrido, evidentemente, pueden ponerse en juego los fundamentos éticos, políticos o míticos del individuo."²⁴

Aristóteles dice en su *Poética* que el temor y la compasión deben nacer del argumento, de la estructura misma de los hechos y no de elementos espectaculares: que aun sin ver el suceso, éste impacte. La tragedia amorosa del siglo XVII sigue esta pauta, y aunque en ocasiones puede llegar a incluir momentos sobrecogedores —la visión del cuerpo desangrado de Mencía (*MH*), por ejemplo— prefiere construirse —a diferencia de la tragedia del XVI, que abusaba de los componentes senequistas— en torno a la palabra y al montaje, de manera que los crímenes, sucedidos fuera de escena, sean presentados de tal modo que causen la misma o mayor sensación de dolor que si se ejecutaran a la vista del espectador, porque al suceder "dentro" producen en el público un sentimiento de impotencia que aumenta el sufrimiento y la compasión.²⁵ Nadie puede impedir que Federico sea el verdugo de la mujer

²⁴ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 374.

²⁵ Este procedimiento ha sido empleado también por "el mago del suspense", A. Hitchcock. Así se consume en *Frenesí* el asesinato de la protagonista, Babs, víctima inocente —como todas las demás— del "asesino de la corbata". Aunque asistimos al cruel y horrendo estrangulamiento de la ex-mujer del protagonista, lo cual nos revela la identidad del maníaco, esperamos que en cualquier momento aparezca el protagonista, que ha quedado citado con ella, y lo impida. El de Babs, en cambio, es mucho más inquietante porque no lo contemplamos. La vemos subir tranquilamente las escaleras de la casa del asesino mientras habla con él de cosas triviales; y cuando éste cierra la puerta y le dice exactamente lo mismo que a la víctima anterior —"¿Sabes, Babs...? Creo que eres mi tipo de chica"— presentimos lo peor aunque nos cueste creerlo, porque ella es la protagonista y sabemos de sus cualidades. Pero la cámara no penetra en la habitación; al contrario, retrocede y nos conduce de nuevo por las escaleras hasta llegar a la calle, donde el

que ama aunque todos conozcan el error que va a cometer y la trampa que le ha tendido el duque. Y el verlo volver con la espada desnuda y ensangrentada y el rostro desencajado por el asombro y el horror al descubrir la identidad de la víctima, probablemente causaba mayor estremecimiento, pues se asiste entonces al hecho consumado sin posibilidad de regresión: si hubiéramos visto a Casandra cubierta con el tafetán y a Federico avanzando hacia ella quedaría aún la esperanza de que ella despertara o de que él la descubriera antes de atravesarla, y el propio instinto de conservación y la simpatía hacia el personaje nos haría confiar en ello hasta el último instante; pero Federico regresa sosteniendo una espada que es demasiado elocuente para dejar lugar a la duda; lo terrible se ha cumplido. Y aún es más terrible porque Lope desliza sutilmente una imagen que nos recuerda el amor pasado —y que en su momento hizo presagiar la muerte futura—:

DUQUE. Ya con la sangrienta espada
sale el traidor.
Salga el conde [con la espada desnuda].
(III, vv. 2991-2992)

Aunque "[con la espada desnuda]" es al parecer un añadido de la edición de 1635,²⁶ las palabras del duque hacen suponer que el conde lleva la espada en la mano. Y poco antes de declararse a Casandra, cuando la ve aparecer, la primera imagen que acude a su mente es la de la espada que le dará la muerte:

FEDERICO. Ya viene aquí
desnuda la dulce espada
por quien la vida perdí.
(II, vv. 1858-1860)

ajetreo y el bullicio parecen garantizar el orden. Nadie lo imagina, nadie puede salvarla, no la vemos defenderse o forcejear. La próxima aparición de Babs será en forma de cadáver.

²⁶ La edición *princeps* de *El castigo sin venganza* es una suelta de 1634, en Barcelona. En 1635 se publica en Madrid *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*.

Efectivamente, por esa espada perderá la vida: primero, porque simboliza a Casandra,²⁷ compañera de la pasión incestuosa y prohibida; segundo, porque es la prueba que confirma la versión de los hechos del duque.

Según Nietzsche la tragedia subsiste cuando ya la razón y la palabra son imposibles. *El castigo...* plantea esa imposibilidad de verbalizar: es la tragedia que va desde el momento de atracción de pasión irracional hasta el momento de racionalización a través de la palabra. En ese proceso es donde está la tragedia, y el final sangriento es secundario, un tributo a la convención, porque lo que importa a Lope es retratar el desarrollo, consumación y aniquilación de esa pasión prohibida que no cabe en la razón pero sí en los sentidos.

Para ello necesita recurrir al gesto, al símbolo, a la fábula o al relato mitológico para expresar la intimidad siquiera indirectamente. Y quien más sabe de cuentos es el gracioso, que en esta obra prodiga sin cesar ejemplos para ilustrar cuanto observa. Pero a diferencia del gracioso de la comedia, generalmente cobarde y egoísta, Batín acaba implicándose en el conflicto porque es el único que conoce toda la verdad y el único que, libre de los prejuicios que engendra el honor, se atreve a denunciarla. Se define "desdichado por leal" (II, v. 1231) y percibe con claridad los cambios de humor de cuantos le rodean: "está endiablado / el conde; no sé qué tiene" (III, vv. 2792-2793), "La duquesa, pues, también / insufrible y desigual" (III, vv. 2796-2797) y "El duque, santo fingido" (II, v. 2800) "que anda buscando /

²⁷ A. David Kossoff, *op. cit.*, p. 316, explica en una nota a pie de página las posibilidades del símbolo: "desnuda" como espada es una amenaza, pero también hace pensar en el cuerpo que ha decidido ofrecer, indefensa ya y expuesta a la vista del público. Para Menéndez Pidal la metáfora "desnuda espada" recuerda "la que poetas y místicos llaman 'suave herida de amor' (*suave vulnus amoris*), herida suave, pero de muerte" ("*El castigo sin venganza*", en *El P. Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1966, p. 136.)

algo que se le ha perdido" (III, vv. 2802-2803), de ahí que pida a Aurora que lo lleve con ella a Mantua. Y cuando al final el duque la incita a marcharse y ella duda, Batín le aconseja hacerlo:

AURORA. Estoy, señor, tan turbada,
 que no sé lo que responda.
BATIN. Di que sí; que no es sin causa
 todo lo que ves, Aurora.
 (III, vv. 3003-3006)

Batín quiere alejarse de tanto horror y quizá evitar también otras muertes. Y ambos se encargan además de glosar la acción haciendo de intermediarios entre los hechos y el público, recordando en cierta medida las funciones del coro griego. De modo que, pese a la expresa voluntad de Lope de evitar las "sombras, nuncios y coros", la presencia de los mismos parece una ironía más. Pues "sombra" es la persona que escribe el anónimo inculpando a Federico y Casandra y los súbditos que han obligado al duque a casarse y "nuncio" el papel delator y, en otro sentido, el propio duque, que marcha a servir al Papa.

Así pues, la tragedia amorosa española del siglo XVII posee unos rasgos que la singularizan pero también influencias de otras concepciones trágicas. Quedan aquí expuestas algunas de las características que, a nuestro juicio, podrían ir configurando y definiendo este modelo dramático. La lectura de otros textos contribuirá a completar y parcelar esta visión.

CAPITULO XI

EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XI

EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO(ca. 1632-34)¹

P. CALDERON DE LA BARCA

Celos, aun del aire, matan.

Calderón

Si hay una obra en la que el amor es sentido y manifestado por los personajes como motor primero de la tragedia y conectado con una de las pulsiones más instintivas, los celos, ésta es *El mayor monstruo del mundo* de Calderón. En ella las pasiones constituyen el terreno por el que los afectos campean libremente. La trama calderoniana es quizás una de las pocas en que la desmesura pasional es reconocida y vivida como absoluto capaz de anular cualquier otro imperativo de la razón o la consciencia. El amor impone un canon de conducta que supera las conveniencias políticas y los decoros morales, atropellando incluso todo respeto por la vida ajena.

La historia de Herodes y Mariene, como tantas otras llevadas a escena en el período áureo, no es un producto original. Narrada en el capítulo XXII

¹ Seguimos la cronología propuesta por Francisco Ruiz Ramón en *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 3.

La obra se publica en 1637 en la *Segunda parte* de las comedias de Calderón.

del libro I de la *Historia de los judíos* de Flavio Josefo, Calderón pudo leer la traducción de la misma que Alonso de Palencia publicó en Sevilla en 1492. Sin embargo, no la sigue fielmente; altera los hechos e incluso la cronología de los mismos, pues según Josefo Mariene aborrecía a su esposo, el cual había ordenado el asesinato de Hircano y de Jonatán, abuelo y hermano, respectivamente, de Mariene. Tampoco concuerdan las referencias temporales, ya que Calderón retrasa en treinta años el suceso de dos hechos históricos: la batalla de Actium y la muerte de Mariene —ocurrida en el año 29 a. de JC.—, posteriores en cambio en el drama a la matanza de los inocentes.² No se trata de hacer una crónica ni de revivir un hecho que sin duda causaría repugnancia al espectador, por eso ni una sola vez se alude a Herodes por su nombre, probablemente para evitar una antipatía instantánea hacia el personaje. Lo que debió atraer a Calderón no fue el retrato bíblico del rey judío sino su capacidad de fragmentación de la realidad, esa mirada focalizada que impide el movimiento de lo ajeno hasta llegar a desear que no nos sobreviva. De nuevo el amor contemplado desde la exclusividad del que posee, inconcebible como abandono. Se puede renunciar a la vida pero no a la pasión. Y la pasión que describe Calderón es una pasión medular, irracional, fagocitadora.

Si Hegel consideraba irrelevante lo privado sin dimensión política, en esta tragedia la trama amorosa se conjuga, tanto en la intriga principal como en la secundaria, con una trama política: la alianza secreta de Herodes y Marco Antonio contra Octaviano, que logró derrotarlos en Actium y conocer casualmente, al hacer prisioneros a Aristóbolo y Polidoro, los planes secretos

² MARIENE. (...)
 pues, hidrópico de sangre,
 no te bastó que en arroyos
 de inocentes vidas vieses
 hecha la ciudad un golfo
 (III, p. 160)

Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*. Citamos por la edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

del Tetrarca, cuya ambición es coronarse rey de Roma y hacer reina a su esposa: "pueda, deshechos ambos, declararme, / y en Roma, tú a mi lado, coronarme" (I, p. 63).

TETRARCA. (...)

Todos mis anhelos fueron

coronarla y coronarme

en Roma, porque no tenga

que envidiar mi esposa a nadie.

(I, p. 76)

Se trata de un deseo imposible, como todos los del Tetrarca: aspirar al amor eterno o hacer inmortal a Mariene:

TETRARCA. Pues porque no temas más,

desde hoy inmortal serás:

yo haré imposible tu muerte.

(I, p. 68)

Con ello peca de idolatría, pues en otro momento confiesa adorar a su esposa sobre todas las cosas:

Tú eres, bellísima hebrea,

la luz hermosa que sigo,

la imagen que sola adoro,

la deidad que sola sirvo.

(I, p. 93)

Tal y como señala José M^a Ruano de la Haza en el prólogo a su edición de la obra, ésta ha sido contemplada como la tragedia patética de Herodes,³

³ Para F. Ruiz Ramón el Tetrarca es "modelo de varón estoico que ni teme a las desgracias ni a los infortunios ni a las adversidades". *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 21.

Gwynne Edwards considera a Herodes "un ser glorioso y excepcional, la encarnación de ese sentido de la grandeza humana, del hombre como algo más que un mero mortal, de la potencia y la capacidad aparentemente ilimitados de la naturaleza humana, que, en opinión de Aristóteles, convierte al héroe trágico en alguien superior a nosotros mismos y por consiguiente merecedor de nuestra simpatía y admiración".

un hombre básicamente bueno que sufre un castigo desmesurado a sus errores, convirtiéndose así en héroe trágico que inspira la simpatía del público aunque no intervenga en su historia la moral cristiana:

"Esta visión de un personaje "modelo de varón estoico", de "un ser glorioso y excepcional", que recibe un castigo injusto —injusto a causa de la desproporción que existe entre sus justificables faltas y la injustificable catástrofe que sufre al final en cumplimiento de una predicción malévola que es llevada a cabo por fuerzas telúricas y elementales, por pasiones incontrolables y por un fatídico puñal que parece tener voluntad propia—, nos llevaría inevitablemente a la conclusión de que EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO es una tragedia de corte clásico, comparable al *Edipo Rey* de Esquilo, o al *Otelo* de Shakespeare."⁴

Sin embargo, la obra también puede leerse desde el punto de vista de la tragedia morata, de manera que Herodes recibe el justo castigo divino por haber matado a los inocentes del Evangelio —hecho señalado (III jornada) por su esposa— y a la inocente Mariene y haber desafiado a Dios al desatender la advertencia del horóscopo. Ello anula la posibilidad de una tragedia de hado —pagana— y reconduce el conflicto hacia el sendero de lo cristiano. Se trata, en definitiva, de una tragedia mixta, pues puede contemplarse como patética o como morata según la perspectiva de compasión o condena que se adopte hacia el protagonista y sus acciones, con lo cual Ruano —cuya formulación del modelo trágico mixto estudiamos en otro capítulo— deja a criterio del espectador la experimentación y conclusiones del efecto catártico.

La tragedia española del Barroco se encuadra en un marco de absolutos y posee un sentido trascendente, independientemente del contexto en que el

The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy, Cardiff, University Press of Wales, 1978, p. 4.

Citados por José M^a Ruano de la Haza, edición citada, p. 33.

⁴ José M^a Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 38.

conflicto se desarrolle. Y esto se aprecia en la tragedia amorosa. La alusión a la matanza descrita en la Biblia sitúa en tiempos cristianos una historia sucedida treinta años atrás, y permite a Calderón sustituir el hado por el destino, la fortuna por la providencia. Consideramos que no es simplemente un medio para confundir al espectador y desviar su atención de la cruel imagen que tradicionalmente tenemos del Tetrarca. Es también un modo de traspasar el tejido pagano y acercar al público una historia con la que poder identificarse a pesar de la distancia temporal y cultural. El propio Herodes habla como un hombre de honor y dirigiéndose a ellos:

No te acobarde lo horrible
de una historia tan extraña,
que cuando murmuren unos
que hubo quien dejó por manda
un homicidio, creyendo
que así sus penas engaña,
que así sus quejas desmiente,
que así desdice sus ansias,
que así enmienda sus celos,
otros habrá que la aplaudan,
pues no hay amante o marido
—salgan todos a esta causa—
que no quisiera ver antes
muerta que ajena su dama.
(II, p. 125)

El conflicto de *El mayor monstruo...* se construye, como toda tragedia, en torno a la desmesura de la pasión vivida como absoluto irrenunciable. Diversas son las que se entrecruzan en la trama: el amor, los celos, el ansia de poder, el afán de poseer... Y el exceso pasional conduce a la catástrofe, arropado por el azar, el error y las circunstancias. Precisamente la obra comienza con una temible imprudencia de Mariene; deseosa de interponerse a la casualidad pide a un astrólogo que desvele su futuro, y el resultado es un terrible horóscopo que la alcanza a ella y a su marido:

Yo, que mujer nací —con esto digo
amiga de saber— docto testigo
le hice de tu fortuna y mi fortuna;

que, viendo cuánto al monte de la luna
 hoy elevas la frente,
 quise antever el fin. El, obediente,
 con el mío juzgó tu nacimiento
 y, a los acasos de la suerte atento,
 halló... —aquí el labio mío
 torpe muda la voz, el pecho frío
 se desmaya, se turba y se estremece,
 y el corazón aun con latir fallece—
 halló, en fin, que sería
 infausto triunfo yo —¡qué tiranía!—
 de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte
 del mundo; y en ti halló que daría muerte
 —¿qué daño no se teme prevenido?—
 ese puñal que ahora traes ceñido
 a lo que más en este mundo amares.

(I, p. 65)

A partir de ese momento asistiremos a los esfuerzos de los protagonistas por intentar evitar el cumplimiento de la predicción. El motivo del horóscopo es frecuente en la dramaturgia calderoniana —baste recordar *La vida es sueño* o *La hija del aire*—, y a él se aparejan unas constantes ideológicas y actanciales. En primer lugar, el que solicita un horóscopo intenta penetrar lo oculto, lo vedado al ser humano, desafiando así al destino, a los designios de Dios, y ello no puede quedar sin consecuencias. Esta es la primera lección: nadie debe intentar saber más que el Creador, pero todos la aprenden tarde. Por eso una vez conocido el porvenir, se desea no haberlo sabido. En segundo lugar, el horóscopo debe ser interpretado, pero no se posee la suficiente información para desvelarlo completa y correctamente, pues el cumplimiento del mismo, formulado en el presente, remite a un futuro que está por venir y cuyas circunstancias escapan al control de quien interpreta, que cuenta entonces como único instrumento con la propia pasión, la cual, combinada con los intereses personales, arroja como resultado un cálculo erróneo. Se interpreta en relación a la medida del deseo. El horóscopo se cumplirá literalmente, pero nadie lo percibe y se intenta descifrarlo entonces simbólicamente, lo cual es un nuevo error. En tercer lugar, no hay horóscopo favorable: éste siempre predice alguna desdicha, hecho que obliga

a tomar medidas para evitarla. Pero los esfuerzos resultarán inútiles; en realidad se corre en dirección hacia aquello de lo que se huye aunque sin saberlo, creyendo estar haciendo lo correcto, ignorando que la solución, desafiado el destino, es enfrentarse a él, pues la única oportunidad de cambiarlo es utilizar sabiamente el albedrío. El hado, en cambio, se cumple inexorable, exacta y literalmente. Hay sin embargo una importante diferencia entre Mariene, Segismundo y Semíramis. Como señala Parker,⁵ no hay un "después" para los reyes judíos, como sí lo hay para los otros dos personajes. Lo que se predice al matrimonio es la muerte de la esposa y la conversión en asesino del marido. Pero es que Calderón está narrando un hecho histórico, y además castigando una idolatría mayor que la de Basilio e igual a la de Semíramis, que también perecerá. El rey polaco y Mariene se exceden únicamente en su afán de conocimiento; Herodes y Semíramis en cambio sustituyen a Dios por una pasión personal y exclusiva: el amor y el poder, respectivamente. Olvidando cualquier otra consideración, orientan su vida alrededor de ese absoluto y con ello se niegan la oportunidad de la salvación. Así pues, *El mayor monstruo...* no puede ser una tragedia patética, porque sus protagonistas no son zarandeados por una voluntad ajena, superior e incontrolable, sino que atraviesan las fases de *hamartía* e *hybris*, labrando un final acorde con sus pautas vitales y que el horóscopo se limita a anticipar. Herodes y Mariene pecan de idolatría. Ella de la del que quiere saber más que Dios; él de la del que ama a alguien más que a Dios. Lo sustituye por una mujer a la que adora y desea hacer inmortal, para luego desplazar hacia sí mismo el sujeto de la divinidad. Como hicieron en tiempos los judíos con Jesucristo, Herodes sacrifica a su diosa, que también es inocente, y el castigo es la caída en el limbo de la incertidumbre, aunque él no

⁵ Cf. A. A. Parker, "Prediction and its dramatic function in *El Mayor monstruo los celos*", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis, 1973, pp. 173-192.

podrá soportarlo y se arrojará al mar.⁶ Si "todo drama deja o sugiere al espectador el juicio sobre si en el curso de la acción se ha hecho lo justo o si esto se ha hecho manifiesto sólo por su falta",⁷ el desenlace de la obra subrayaría los errores del Tetrarca, que ha pecado contra Dios y contra sus criaturas. Deseando injustamente la muerte de Mariene aun antes incluso de que la viera Octaviano, anticipándose a los sucesos, ordenando la ejecución de una inocente cuya falta sería sobrevivirle, Herodes peca de pensamiento y palabra, y más tarde de obra al clavar accidentalmente el puñal en la espalda de aquella a quien más quería, cumpliendo efectivamente el temible horóscopo. Y la muerte de Mariene no es tan absurda como parece, pues nuevamente —como hizo al principio al anticipar su futuro— contribuye ella misma a propiciarla al matar las luces para estorbar la riña entre sus dos enamorados que, paradójicamente, sólo intentan defenderla:

OCTAVIANO. No temas, que de tu vida
este pecho será escudo.

TETRARCA. Vista tu fuga, a tu honor
este pecho será muro.
(III, p. 192)

Así pues, aunque el azar interviene en el transcurso de los acontecimientos, no lo hace de forma gratuita. Todo aquello que parece fruto de la casualidad tiene un segundo significado. Quizá el ejemplo más evidente sea el intento del Tetrarca de librarse del puñal arrojándolo al mar para liberar a Mariene de sus temores —demostrándole "cómo mienten las estrellas / y que el hombre es dueño dellas" (I, p. 68)— y hacerla inmortal; la respuesta es el grito de Tolomeo, que lo trae clavado en el hombro y lo restituye a su dueño. Por azar también, el retrato de Mariene cae y se interpone entre el puñal que sustenta Herodes y Octaviano, que salva así la vida, y de nuevo lo

⁶ Última alteración histórica; como es sabido, el Tetrarca sobrevivió a Mariene.

⁷ Hans Urs Von Balthasar, *Teodramática*, vol. I, *Prolegómenos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, p. 435.

salvará cuando al matar las luces se convierta ella en la víctima de su marido. Es frecuente en el teatro calderoniano dotar de trascendencia, atribuir valor simbólico a determinados objetos que influirán decisivamente en la acción.⁸ Ese cúmulo de "azares" muestra que no se puede escapar a la fatalidad desafiando al destino, queriendo gobernarlo, anteponiendo la arrogancia a la

⁸ La esposa, por ejemplo, siempre reacciona con temor ante la vista de cualquier objeto punzante en manos de su marido, considerándolo un anticipo de su muerte.

TETRARCA. (...)

Y porque veas aquí

cómo mienten las estrellas

y que el hombre es dueño dellas,

(Saca el puñal y ella se asusta.)

mira el puñal.

MARIENE. ¡Ay de mí,

esposo, yo...!

TETRARCA. ¿De qué así

tiemblas?

MARIENE. Mi muerte me advierte

mirarle en tu mano fuerte.

(I, p. 68)

Lo mismo sucede en *El médico de su honra*:

(Sale DON GUTIERRE, que debajo de la capa trae una daga)

(...)

D^a. MENCIA. Los brazos da

a quien te adora.

D. GUTIERRE. El favor

estimo.

(Al abrazarle DOÑA MENCIA, ve la daga.)

D^a. MENCIA. ¡Tente, señor!

¿Tú la daga para mí?

En mi vida te ofendí,

detén la mano al rigor,

detén...

D. GUTIERRE. ¿De qué estás turbada,

mi bien, mi esposa, Mencía?

D^a. MENCIA. Al verte así, presumía

que ya en mi sangre bañada,

hoy moría desangrada.

(II, vv. 359-369)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

prudencia; la puerta que acaba de abrirse sólo puede cerrarla el albedrío, pues no por querer ocultar el instrumento se elimina la voluntad. Con puñal o sin él, Herodes desea y ordena la muerte de Mariene en su afán egoísta de poseerla hasta el fin y evitar que ningún otro hombre pueda llegar a amarla. Ello no es ir en contra de lo escrito en las estrellas sino precisamente favorecerlo. Cuando Mariene conozca sus intenciones pasará instantáneamente del amor al aborrecimiento, enclaustrándose voluntariamente y muriendo para su marido aun antes de que éste la mate.

Pero es que para Herodes el amor es tormento, es locura, es un monstruo que lo devora y es eterno e inmortal.

Piérdase la armada; muera
Antonio, mi parcial; falte
Aristóbolo; Octaviano
sepa o no mi intento; mande
vuelva el prodigioso acero
a mi poder; que a postrarme
nada basta, nada importa,
sino que el medio se atrase
de hacer reina a Mariene
del mundo. Ya en esta parte
dirás, y lo dirán todos,
que es locura. No te espante,
que cuando amor no es locura,
no es amor; y el mío es tan grande,
que pienso —atiende Filipo—
que, pasando los umbrales
de la muerte, ha de quedar
a las futuras edades
grabado con letras de oro
en láminas de diamante.

(I, p. 77)

Si el Tetrarca ha sido calificado de "modelo de varón estoico que ni teme a las desgracias ni a los infortunios ni a las adversidades", creemos sin embargo que más bien es el ejemplo de un personaje que se mueve a costa de impulsos tan irracionales como instintivos que encubre bajo esmerados silogismos. Comienza la obra con un canto de alabanza a la naturaleza para

distraer la tristeza de Mariene, cuya causa él ignora. Entonces le recuerda todo lo que hace por ella, incluida su ambición por coronarla y coronarse en Roma:

Y en tanto, dueño hermoso,
 que al triunfo llega el día venturoso,
 ¿no estás de mí adorada?
 ¿De mis gentes no estás idolatrada,
 (...)
 pródiga restituya tu alegría
 su luz al alba, su esplendor al día,
 (...)
 mi vida a mí, pues con temores graves
 a celos me ocasionan tus desvelos...
 No sé más qué decir; ya dije celos...
 (I, p. 63)

Y confiesa tener celos hasta de su melancolía, verbalizando así una realidad fatal. Los celos no son moneda de cambio en la tragedia, y pocas veces se reconocen. Desde luego no lo hacen los maridos que se creen afrentados, y pronunciar la palabra les hace inmediatamente retroceder en el razonamiento. Herodes en cambio se define desde un principio como celoso, y más tarde lo oiremos decir que amor que no es locura no es amor, mostrando así que es capaz de atropellarlo todo por el amor que siente hacia su esposa. Pero se trata de un amor absoluto y absorbente que controla incluso sus decisiones políticas; es decir, una mala influencia. También el amor que siente hacia su esposo traerá a Mariene funestas consecuencias. Para demostrárselo, le revela algo que jamás pensó decirle: el contenido del horóscopo, y luego le devuelve el puñal que Herodes, tras recuperarlo fortuitamente, le había ofrecido para que, "árbitro de tu vida, / traigas tus hados contigo" (I, p. 94):

En tu mano está tu suerte;
 vive tú sola a tu arbitrio,
 pues, al cortarle el aliento,
 podrás embotarla el filo.
 Y si este amor y ese acero
 son hoy tus dos enemigos,
 mientras aquél te corona

de mil laureles invictos,
 triunfa tú de ése, y, al fin,
 dueño tú de tu albedrío,
 guárdate tu vida tú,
 húyete tú tu peligro,
 hazte tú tu duración
 lábrate tú tus designios,
 cuéntate tú tus alientos,
 y vive al fin tantos siglos
 que los sepa la memoria
 y que lo sepa el olvido.
 (I, pp. 94-95)

Vuelve a pecar de idolatría al querer convertirla en dueña de su destino, pero Mariene, como decíamos, se lo devuelve porque le causa espanto el verlo y como prueba de confianza y amor:

Así, señor, yo te ruego,
 y así, mi bien, te suplico
 que tú, alcaide de mi vida,
 traigas el puñal contigo.
 Con eso seguramente
 sabré que aquel tiempo vivo
 que tú le tienes. Y escucha
 otro argumento, te pido.
 O tú me quieres o no:
 si me quieres, no peligro,
 pues a lo que tú más quieras
 no has de dar muerte tú mismo;
 si no me quieres, no soy
 a quien arrastra el destino
 de tu amor, con que también
 de la amenaza me libro.
 (...)
 y mis temores animo,
 sólo con que sea la guarda
 de mi vida tu cariño.
 (I, pp. 97-98)

Los razonamientos de Mariene son irreprochables, pero erróneos. Al igual que los de Herodes cuando intenta quitar importancia a la profecía. En un perfecto encadenamiento de silogismos, el Tetrarca razona y racionaliza lo irracional: como "es ciencia que tanto yerra" (I, p. 66), sólo se ha de atender

al mal que se ha de temer pero no al que se ha de esperar, pues llorar antes de tiempo es adelantar la desgracia, y "no hay desdicha mayor / que esperar una desdicha" (I, p. 66); si el augurio hubiera sido favorable ella no lo creería, ¿por qué creer entonces lo contrario, por qué han de ser "las venturas mentirosas, / las desgracias verdaderas" (I, p. 67)?; además, conocer el futuro es una ventaja para poder evitarlo; por último "Y si no infiero / cosa de mí más querida, / ¿cómo amenazan tu vida / aquel monstruo y este acero?" (I, p. 68). De la teoría pasa a la práctica y arroja el puñal al agua... La experiencia viene a desmentir tan complejo edificio retórico. Pero es que es precisamente la retórica y el silogismo el único medio para oponerse a aquello que escapa al propio control, la única barrera que interponer al caos que amenaza. Herodes y Mariene se escudan en su mutua pasión para hacer frente a los hados adversos; ninguno concibe que el otro pueda hacer tambalear ésta; por eso el Tetrarca, aunque el vaticinio diga que su puñal dará muerte a lo que más ame y ello es sin duda Mariene, no imagina razón alguna para desear su muerte, ni Mariene para que atente contra su vida. Están apoyando su destino sobre el frágil cimiento de la pasión, interpretando a su gusto la profecía, desmintiendo *porque sí, porque no puede ser*, lo que dicen las estrellas. Ante la amenaza escrita en los cielos y desvelada de forma prematura la actitud es la misma: optar por un sentido y olvidar los demás. El horóscopo predice el agente y el instrumento trágicos, pero nada dice de la relación entre ambos. Eso es lo que deben interpretar los receptores, y ahí es donde cabe el margen de error o acierto. Mariene cree y teme, Herodes lo niega y rechaza, pero los dos eligen desatender la advertencia y confiar en sí mismos para evitarla. Además de idolatría, pecan de exceso de orgullo; se bastan para eludir el mal. Y equivocan el crisol donde medir sus fuerzas:

FILIPO. Señor, los grandes sucesos
 para los sujetos grandes
 se hicieron, porque el valor
 es de la fortuna examen.
 ¿A qué crisol se averiguan
 los generosos quilates

de un héroe sino a los toques
del hado, que es su contraste?
(I, p. 77)

Herodes arroja el puñal al mar, se lo ofrece luego a Mariene, después se lo quita Octaviano, pero siempre, caprichosamente, regresa a sus manos. Mariene rehusa el signo evidente de la fatalidad —de la que ya ha obtenido la prueba de la devolución del mismo tras herir a Tolomeo— y restituye el puñal a su esposo, segura de que no puede ser él quien la mate, pues tanto la adora. Pero la profecía habla de un monstruo en abstracto, y en el transcurso de la acción se intentará darle cuerpo identificándolo con distintas realidades: Herodes, los celos, el mar, el puñal... y el amor. Es el propio Herodes quien percibe ese carácter peligroso y vulnerable del sentimiento que puede llevar a la destrucción:

Tú eres, bellísima hebrea,
la luz hermosa que sigo,
la imagen que sola adoro,
la deidad que sola sirvo.
No es posible que yo quiera,
si inmortal al tiempo vivo,
otra cosa más que a ti;
tanto, que mil veces digo
que el imaginado monstruo
que te amenaza a prodigios
es mi amor, pues por quererte
a tantas cosas aspiro
que temo que él ha de ser
quien labre nuestro obelisco.
(I, p. 93)

Pese a estas palabras, Mariene le devuelve el puñal, e inmediatamente suenan "cajas y golpes dentro"⁹ y unos soldados romanos detienen al Tetrarca por conspiración:

⁹ Las cajas y los ruidos "dentro" juegan un papel importante en la obra como anuncios de acontecimientos funestos, pues su sonido está relacionado con la muerte: suenan cuando Herodes recupera el puñal

Y así, a tus voces movido,
 en tu nombre, Mariene,
 segunda vez me le ciño.
 (Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro
 y salen CAPITANy SOLDADOS.)
 (I, p. 98)

O cuando Octaviano dice amar a una "beldad muerta":

¡Oh qué bien vengado está
 de mi altivez y soberbia,
 pues para mayor trofeo,
 con instrumento se venga
 tan fácil como un retrato,
 y ése de una beldad muerta!
 (Cajas destempladas.)
 Pero, ¿qué es aquesto? Cuando
 triste pronuncia mi lengua
 "muerta beldad", me responden
 las cajas y las trompetas
 destempladas. ¿Si los cielos,
 si los montes, si las selvas,
 si los vientos, si los mares,
 cuando mi voz les acuerda
 de igual pérdida la ruina,
 compadecidos celebran
 de esta difunta hermosura
 repetidas las exequias? (Las cajas.)
 Otra vez, ¡piadosos cielos!
 suena el rumor de más cerca.
 Ved quién ese pavor causa.
 (II, pp. 103-104)

Este valor de presagio que adquiere lo auditivo aparece también en *El pintor de su deshonra*, donde los intentos amorosos de Don Alvaro hacia Serafina —casada con Don Juan Roca— son interrumpidos por la caída de un rayo, que ambos interpretan como signo de la fatalidad.

SERAFINA. ¿Yo ser tuya?
 Un rayo... ¡Válgame el cielo!
 (Disparan dentro)

D. ALVARO. ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta
 que el aire pronuncie el trueno,
 cuando tú el rayo pronuncias!
 (PD, I, vv.1067-1070)

D. ALVARO. Suspende el labio.
 No prosigas; que primero



TETRARCA. Tu amor a morir me lleva.
 MARIENE. El tuyo, no menos fino
 antes que a ti padecerlo,
 me matará a mí el sentirlo.
 (I, pp. 99-100)

Más irracional si cabe es la pasión amorosa de Octaviano, enamorado de un retrato de Mariene que encuentra —junto con el papel que compromete al Tetrarca— en un cofre custodiado por Aristóbolo, hermano de la reina, al que ha hecho prisionero. Para evitar males mayores, Aristóbolo, que se hace pasar por su criado Polidoro, le cuenta una mentira para que "halle imposible su amor" (I, p. 87) y conseguir así su olvido: "Esa pintura, / (...) / es ya sombra solamente / de una difunta hermosura" (I, p. 87). Octaviano se enamora entonces de alguien que ya no existe y a la que ni siquiera ha conocido.

OCTAVIANO. Pasión tan desesperada,
 que al primer paso tropieza
 en un imposible, y cae
 en otro, queriendo ciega
 dar una esperanza viva
 en una hermosura muerta,
 bien se ve que no es pasión
 sino locura, y de tema
 tan invencible que triunfos,
 aplausos, lauros y empresas

que yo viva sin ti, un rayo
 me mate... (*Disparan [dentro un arcabuz].*)

¡Válgame el cielo!

SERAFINA. ¡Ay de mí, que ya este acaso,
 segunda vez sucedido,
 mi muerte está pronunciando.

D. ALVARO. No, no temas; que yo, aunque
 me asusto, no me acobardo.

(III, vv. 230-238)

Al final, Don Juan los asesinará disparando sus pistolas contra ambos. P. Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

no la alivian, puesto que
ni todo ni parte sean
a echar de mí una aprehensión
tan rebeldemente necia.
(II, p. 102)

Más descabellado áun es su amor que el del Tetrarca, y también inclinado a la locura. Como él, convierte en diosa a Mariene, pues para mejor idolatrarla manda pintar un retrato de mayores dimensiones. Como ella, es imprudente al exhibirlo ante otro hombre, Herodes, que al verlo reacciona instintivamente y, dominado por los celos,¹⁰ intenta matar al romano; pero el retrato de Mariene cae y se interpone entre ambos, salvando la vida a Octaviano,¹¹ que manda encarcelar a su agresor. Allí, el que antes intentó

¹⁰ TETRARCA.

(...)

Yo he de morir, cosa es cierta,
a sus manos o a mis celos;
pues él a mis celos muera
y a mis manos, que una vida
tan grande no es bien que se venda
a menor precio.

(II, p. 108)

¹¹ Cuando más adelante cuente el suceso confirmará su adoración por ella:

Vuestro hermano, entre otras joyas,
perdió este retrato vuestro
y sin saber cuyo fuese
—de que hago testigo al cielo
y a cuantos dioses adoro—
sólo por ser tan perfecto,
mandé a un pintor que me hiciese
de él una imagen de Venus.
Esta, pues, constituida
ya una vez en deidad, viendo
un peligro en que me hallaba

(...)

de él me libró; de manera
que, aunque Venus fuese el dueño
del acaso, fuisteis vos
del acaso el instrumento.

(III, pp. 151-152)

destruir los presagios que atemorizaban a su esposa pasándolos por el tamiz de la razón —"a condicionados juicios / no doy crédito, y desprecio / los contingentes avisos / del hado y de la fortuna" (I, p. 92)— traduce ahora simbólicamente la experiencia —"el espejo que se quiebra / siempre agüeros amenaza / y es el mayor haber visto / a Mariene con dos caras" (II, p. 117)— y la interpreta erróneamente a través del filtro donde se mezclan amor, rabia y celos. Al saber por Filippo que Octaviano se dirige a Jerusalén

TETRARCA. (...)
 pues tú el morir me adelantas.
 ¡A Jerusalén el César,
 donde —¡los cielos me valgan!—
 halle a Mariene viva
 quien la idolatró pintada!
 ¡El victorioso, yo muerto,
 y ella querida! ¿Qué aguarda
 mi desesperado amor?
 (II, p. 119)

inicia un terrible monólogo en el que desgrana su pasado y su presente, y de nuevo vuelven a aflorar los celos:

Yo que ayer, de Mariene
 esposo y galán, con raras
 muestras de amor coroné
 de victorias mi esperanza,
 hoy lloro agravios, sospechas,
 temores, desconfianzas
 y... Celos iba a decir,
 pero imaginarlos basta.
 (II, p. 120)

Y en su enajenación culpa de sus desgracias —de la desgracia del sentir, diríamos— a Mariene:

¡Mal haya el hombre infeliz,
 otra y mil veces mal haya
 el hombre que con mujer
 hermosa en extremo casa!
 Que no ha de tener la propia
 de nada opinión, pues basta

ser perfecta un poco en todo
 pero con extremo en nada,
 que es armiño la hermosura
 que siempre a riesgo se guarda:
 si no se defiende, muere;
 si se defiende, se mancha.
 No, pues, mi ambición, Filipo,
 no mi atrevida arrogancia,
 no el ser parcial con Antonio,
 no mi poder, no mis armas,
 me aflige, me desespera,
 me precipita y me arrastra,
 sino el ser de Mariene
 esposo. ¡Oh caigan, oh caigan
 sobre mí mares y montes!
 (II, p. 122)

Pero lo que no resiste el Tetrarca es pensar que otro sea "heredero de mis dichas, / dueño de mis esperanzas, / muero de agravios y celos, / que matan porque no matan" (II, p. 123). Mariene es sólo suya, porque él concibe el amor como eterno e inmortal:

Que amor en el alma vive,
 y, si ella a otra vida pasa,
 no muere el amor, sin duda,
 puesto que no muere el alma.¹²
 ¿El no nace de una estrella,
 ya propicia, o ya contraria?
 Pues ¿cómo faltará amor,
 mientras la estrella no falta?
 (...)
 Otra pena, otro dolor,
 otro tormento, otra ansia
 en el corazón no llevo
 sino sólo ver que aguarda
 Mariene a ser empleo
 de otro amor, de otra esperanza.

¹² Si Federico y Casandra (*El castigo sin venganza*), exponentes de un amor prohibido, se definen como "cuerpos sin alma", el Tetrarca en cambio se imagina como alma sin cuerpo, pero ambas metáforas subrayan igualmente el carácter conflictivo del amor y su sino destructivo.

Sea barbaridad, sea
 locura, sea inconstancia,
 sea desesperación,
 sea frenesí, sea rabia,
 sea ira, sea letargo,
 o cuanto después mis ansias
 quisieren, que todo quiero
 que sea, pues todo es nada,
 como no sean mis celos.
 Y así, pues que la palabra
 me has dado de obedecerme,
 haz lo que mi amor te encarga:
 (II, pp. 123-124)

Lo que su "amor" le encarga no es precisamente un acto de amor, pero quizá sea el único posible en la concepción amorosa de Herodes, que —como hemos visto— contempla tal sentimiento desde el punto de vista de la violencia. Por eso su deseo va más allá de los límites de la vida, y en su locura, desea nuevamente hacer inmortal a Mariene y con ello al amor que los une; pero esa idea no parte del corazón sino del egoísmo y los celos que nacen del afán de querer evitar que alguien posea lo que es o ha sido nuestro:

Muera yo, y muera sabiendo
 que Mariene soberana
 muere conmigo y que, a un tiempo,
 mi vida y la suya acaban.
 (II, p. 125)

Pero para obtener la reciprocidad esperada, ella debe ignorar la verdad:

Pero no sepa que yo
 soy el que morir la manda;
 no me aborrezca el instante
 que pida al cielo venganza.
 (II, p. 125)

Probablemente, irónicamente, Mariene se aclamaría a su esposo; lo que desea el Tetrarca es que al morir ella desee estar con él, unidos para siempre, algo imposible si supiera que él mismo ha ordenado su muerte. Por tanto, el amor que nos presenta Calderón en esta tragedia es un amor absoluto, sin

paliativos, pero por lo mismo enfermizo y demente. Se utiliza el amor como pretexto del poder, cuando en realidad es el poder el que domina al amor, pues el afán de posesión es una pasión más fuerte que cualquier otra. ¿Cómo no va a reaccionar Herodes como lo hace si antes se sintió celoso de la melancolía de Mariene por ignorar su causa, y ahora sus celos tienen fundamento? El Tetrarca habla ahora como cualquier marido afrentado, pues estructura del mismo modo sus razonamientos; a la dicha del pasado contrasta la incertidumbre del presente, y la conclusión es idéntica: el mismo amor que los une a su esposa los convierte en celosos guardianes de su hermosura y sus deseos, y acaban juzgándola culpada, con las penosas consecuencias que ello implica. Herodes no puede acusarla de un desliz pasado, pero se cree con la facultad de vislumbrar el futuro, y sólo por imaginarla con Octaviano la sentencia a muerte. Nada deja a juicio de Mariene, de cuyo albedrío dependería el aceptar o no que otro ocupara el lugar de su marido cuando éste muriera. El pensamiento es libre, como decía Federico (*CSV*), y la imaginación del Tetrarca desborda la medida de la razón llevándole a tomar una decisión cruel e injusta que oculta la falta de confianza en su amada. No mata por honor sino por lo que él llama "amor". Un amor, como hemos visto, que no resiste límites humanos ni divinos. Autoinvistiéndose de potestades divinas se considera en el derecho de decidir sobre la vida de su cónyuge —como Don Gutierre (*MH*), Don Juan Roca (*PD*), Don Lope de Almeida (*SASV*), el Duque de Ferrara (*CSV*)...— y planea ejecutarla; el delito es lo de menos; basta pensarlo. La presunción del Tetrarca le lleva a cometer nuevamente pecado de diolatría: adora a Mariene como a una diosa, la quiere más que a Dios, desea hacerla inmortal... pero luego es él el que se convierte en dios para dictaminar acerca de la vida de ella. Y entonces ordena sacrificar a la diosa que adoraba en su altar particular fabricado según su deseo. Está atentando contra "su" dios, y el crimen contra la divinidad —aunque ésta sea ficticia— no puede quedar impune.

Sólo una mente que no sufra la misma alucinación puede apreciar lo inhumano de la sentencia. Por eso Filipo y Tolomeo deciden no cumplirla,¹³ mas no cuentan con la curiosidad de Mariene, que se definió a sí misma como "amiga de saber" (I, p. 65). Al sorprender a Tolomeo forcejeando con Libia que, celosa, quiere arrebatárle el papel para ver su contenido,¹⁴ es Mariene la que insiste en averiguarlo —"que viva o muera, he de leerle" (II, p. 137)—, y de nada sirven las advertencias:

TOLOMEO. Que es una víbora advierte,
 que, dividida en mitades,
 con cualquier extremo muerde.
 (II, p. 135)

 deja ese papel, y no,
 señora, le leas. Atiende
 que, cuanto por verle ahora,
 darás después por no verle.
 (II, p. 136)

Mariene paga cara la imprudencia. El descubrimiento es tan terrible que el precio para ambos esposos es la pérdida del amor y de la confianza mutua. Se siente aborrecida y paga con la misma moneda. Si sólo por vivir ofende a

¹³ FILIPO. (...)
 Muerto él, nos manda que muera
 Mariene. Pero ya
 que de tu valor está
 vista la fe verdadera,
 quédese el caso encubierto,
 que si él vive, estarlo es bien,
 y si acaso muere, ¿quién
 ha de obedecer a un muerto?
 (II, p. 131)

¹⁴ Los celos constituyen también un importante factor trágico en la trama amorosa secundaria desarrollada en torno al triángulo compuesto por Tolomeo, Libia y Sirene, y repercutirán en la trama principal. Si Libia no hubiera insistido en ver el papel —creyendo que se trataba de algún recado de Sirene—, probablemente éste no hubiera despertado la curiosidad de Mariene y quizá la tragedia hubiera podido evitarse.

su marido, ella también desea ahora su muerte, y que no lleguen los socorros que le envía.

MARIENE. (...) ¡Tente,
lengua! No su muerte digas;
basta que él diga mi muerte,
que una cosa es ser quien soy
y otra ofenderme él.
(II, p. 140)

Ahora ve clara la interpretación de la profecía:

Si del mundo el mayor monstruo
me está amenazando en ese
encuadernado volumen,
mentira azul de las gentes,
y tú me matas, será
bien decirse de ti que eres
el mayor monstruo del mundo.
(II, p. 139)

Y, divididos sus afectos, pide industria al cielo y medio al hado para "que como reina perdone / y como mujer me vengue!" (II, p. 141). Como reina, suplicará a Octaviano el perdón de Herodes; como mujer, le negará los favores de esposa.

También el Tetrarca cambia de humor tras oír las explicaciones de Octaviano acerca de "los acasos del retrato" (III, p. 153) y ver el llanto de Mariene intentando salvarlo. Entonces pasa de los celos —que siente instintivamente al verlos juntos "¿Qué es lo que miro? ¿Con el César Mariene? / ¿Pues no bastaba, cielos, / ir a morir, sino a morir de celos?" (III, p. 148)— al agradecimiento, ofreciéndole la vida "a la que, ejemplo de amor, / como de piedad ejemplo, / la sacrificio" (III, p. 153). Pero ya es demasiado tarde. Los errores se pagan, y no se puede eludir la responsabilidad sobre las propias acciones. Herodes se alegra de "que encubierto / —supuesto que a Mariene / tantas lágrimas debo— / halle el furor que fie / de Filipo y Tolomeo!" (III, p. 153), ignorando lo irreversible de los hechos:

TETRARCA. (...) Mi cielo hermoso,
 dulce esposa, amado dueño,
 mira que es rigor impropio
 dar la vida con finezas
 y quitarla con enojos.
 (III, p. 157)

Mariene lo conduce "a lo más oscuro y hondo / del palacio" (III, pp. 156-157) —"esto sin verme / ni hablarme" (III, p. 157) dice Herodes—, y allí actúa como un marido deshonorado, manifestando una inusitada masculinidad: sin atender a explicaciones, sin dejar hablar al Tetrarca, le revela que conoce su crueldad¹⁵ y dicta sentencia sobre lo que de ahora en adelante va a ser la vida de ambos. Como no puede matarlo físicamente, lo condena a la muerte moral, al aislamiento y el olvido de aquello que más quería: ella misma.

MARIENE. Bien pensarás, oh finjido
 amante, oh tirano esposo,
 aleve, cruel, sangriento,
 bárbaro, atrevido y loco,
 bien pensarás que el pedir
 (...)
 a aquel capitán heroico,
 tu vida, comprada a precio
 de gemidos y sollozos,
 ha sido piedad y amor
 de mi pecho generoso.
 Pues no, no ha sido piedad
 ni amor; afecto rabioso
 y venganza sí,
 (...)
 Y no me diera venganza
 verte morir cuando noto
 que es la muerte en las desdichas
 el postrer último coto.
 Verte vivir, sí, ofendido,

15

porque sepas que no ignoro
 que has vivido en esta ausencia
 de mi muerte deseoso.
 (III, p. 159)

aborrecido y quejoso,
 por creer que hallar no pude
 castigo más riguroso
 para un ingrato que verse
 olvidado de lo propio
 que se vio amado.

(III, p. 158)

Se declara inocente y le reprocha lo absurdo de sus celos —que hemos señalado como parte de un instinto irracional—, pues "avaro de los gozos, / aun muriendo no los dejas" (III, p. 161):

Supongo que fue fineza
 este despecho, supongo
 que fueron celos, que nada
 quiero dejar en tu abono.
 ¿Qué hazaña de amor es ésta,
 ni que celos son tampoco,
 los que sin ser culpa mía
 son imaginado antojo
 de bajo espíritu que,
 neciamente escrupuloso,
 no estimando a su mujer,
 se desestima a sí propio?

(III, p. 162)

En su calidad de reina, Mariene hace causa común con las esposas inocentes pero sacrificadas en nombre de amorosos y honorables celos protagonistas de muchas tragedias áureas y se atreve a verbalizar lo que aquellas no tienen la oportunidad de decir: el carácter imaginativo y enajenado de sus maridos que les atribuyen pecados que no han cometido y que sólo tienen cuerpo en su mente. Y tales esposos aún tienen indicios y la presencia efectiva de un antiguo pretendiente que les lleva a sospechar y a dudar, pero Herodes no tiene nada de eso. Mariene y Octaviano ni siquiera se conocían cuando aquel ordenó su muerte por celos y egoísmo. Por eso ahora ella lo desprecia; le reprocha su baja alcurnia y le recuerda la matanza de los inocentes (III, p. 160), pues "¿Quién sino tú vinculó / la muerte por

patrimonio?" (III, p. 160). Y sin olvidar lo que debe a las apariencias toma una determinación:

Y pues tan a costa mía
 examino, miro y toco
 que podrá vivir mi pecho
 más seguro y más dichoso
 aborrecido que amado,
 desde aquí a mi cargo tomo
 el hacer que me aborrezcas;
 que, aunque pudiera con otros
 medios huir de ti y vivir
 en el clima más remoto
 (...)
 no lo he de hacer, que no tengo
 de dar con nuestro divorcio
 que decir al mundo. Y pues,
 sin llegar a escandaloso
 este apartamiento, puede
 quedarse esto entre nosotros,
 vivamos a morir juntos,
 mas teniendo por forzoso
 que en tu vida ni en mi vida
 me has de mirar sin enojos,
 me has de hablar sin sentimientos,
 me has de escuchar sin oprobios,
 ver sin suspiros los labios
 ni sin lágrimas los ojos.
 (III, p. 162)

"Vivamos a morir juntos" es la paradoja que resume la parábola existencial de Herodes y Mariene. En adelante, todos los pasos que den estarán encaminados a cumplir ese destino común que tan implacablemente les predijo el hado. Creyéndose ella sola amenazada, Mariene predice sin saberlo la suerte de ambos: "o me ha de matar tu acero, / o el mar, que es el mayor monstruo" (III, p. 163). Cada agente se encargará de matar a uno de los cónyuges.

A solas con su conciencia, Herodes halla en sus celos la pulsión que ha animado su andadura vital hasta conducirlo al aborrecimiento de su esposa. Y como todos los personajes trágicos, se interroga:

¿Qué pasión, cielos, es ésta,
 de amor hija y madre de odio,
 que es cuando más la padezco
 cuando menos la conozco?
 Pues si los celos definir hubiera,
 en un camaleón los retratara
 que del aire no más se alimentara
 y a cada luz nuevo color tuviera.
 Ojos de basilisco le pusiera,
 que, con ser visto o ver, siempre matara;
 pies de topo, que en todo tropezara
 y alas de halcón, que todo lo corriera.
 De la sirena le añadiera el canto,
 del áspid las cautelas, los desvelos
 del linco y de la hiena, en fin, el llanto.
 Mas ¿dónde vas? Parad, parad, recelos;
 no forméis un compuesto de horror tanto
 que el mayor monstruo hayan de ser los celos.
 (III, p. 164)

Pese a nacer de una virtud, el amor, el defecto de carácter de Herodes, los celos, puede llegar a convertirse —como él mismo reconoce al retratarlos como un monstruo— en una peligrosa amenaza. Así describe Tolomeo a Octaviano la pasión del Tetrarca:

El Tetrarca, enamorado
 tanto de su esposa bella
 vivió, que intentó pasar
 a la práctica experiencia
 de que amores y privanzas,
 cuando a sumo estado llegan,
 es de su felicidad
 declinación la tragedia.
 (III, p. 172)

Y juzgando erradamente la causa del encierro de Mariene —que en realidad ignora— pide a Octaviano que la salve, pues teme que el celoso Herodes la mate. Este error de perspectiva tendrá funestas consecuencias, ya que será el principio de la cadena definitiva de sucesos que conducirán al cumplimiento del hado, con el asesinato de Mariene y la muerte del Tetrarca.

Pero, como hemos ido viendo, no es el de Tolomeo el único error que se comete. Ningún personaje conoce la verdad completa. Todos sufren tabicaciones informativas que suplen con deducciones equivocadas, y sólo el espectador sabe que son falsas. El mismo Herodes cree que Filipo y Tolomeo entregaron el papel a Mariene, traicionándolo voluntariamente. Tampoco acierta en sus conclusiones al ver el retrato de su esposa en la tienda de Octaviano —al que impulsivamente intenta matar— ni más tarde su puñal —que el César le había quitado— en el suelo entre las ropas de Mariene¹⁶ y, en fin, Tolomeo ignora que es la reina la que voluntariamente se ha encerrado para alejarse de su esposo y castigarlo. La obra es, en definitiva, un cúmulo de equívocos, errores y actuaciones inoportunas de personajes entrometidos, empezando por Mariene, que intenta interferir en el destino penetrando las estrellas, y continuando por todos los demás: tanto el Tetrarca como Octaviano alimentan deseos imposibles; Herodes —además de, políticamente, pretender coronarse en Roma— quiere hacer inmortal a su esposa, y el César se enamora de una beldad muerta, pero cuando descubre la verdad, su amor no es menos apasionado que el de Herodes

OCTAVIANO. Quien pudo
antes de veros amaros,
después de veros no dudo
que dejar de amaros pueda.
(III, p. 178)

Seducido por el error de Tolomeo, que compromete además a Mariene facilitándole a Octaviano la entrada a su jardín, el César acude para salvarla de su esposo, pero ella responde a lo que se espera de su rango, demostrando lo

¹⁶ TETRARCA. (...)
¡Tarde hemos llegado, celos,
y bien tarde! Pues no dudo
que quien arrastra despojos
habrá celebrado triunfos.
(III, p. 181)

(III, p. 182)

Mas no se confiesa culpable del crimen:

TETRARCA. Yo no la he dado la muerte.
 TODOS. Pues ¿quién?
 TETRARCA. El destino suyo,
 ya que, muriendo a mis celos
 y a mi puñal, ejecuto
 que mató a lo que más quise
 el mayor monstruo del mundo.
 (III, p. 183)

Acto seguido se arroja al mar, y el coro de personajes secundarios
 subraya lo terrible del suceso:

LIBIA. ¡Qué lástima!
 SIRENE. ¡Qué desdicha!
 FILIPO. ¡Qué horror!
 CAPITAN. ¡Qué asombro!
 (III, p. 183)

que recelen, que adivinen,
 que... No sé cómo lo diga;
 que no hay voz que signifique
 una cosa, que aún no sea
 un átomo indivisible.

(MH, III, vv. 76-86)

Lo terrible es que el héroe se equivoca en sus "prevenciones" y da por hecho sucesos que en realidad nunca ocurrirán. Anticipándose a éstos, toma drásticas medidas para salvaguardar sus posesiones sin sopesar debidamente las consecuencias. El desenlace —la soledad y la enajenación de la conciencia— es el resultado del intento de evitar el cumplimiento de sus temores que, paradójicamente, nunca llegan a cumplirse aunque él así lo crea, pues sabemos que las esposas son inocentes. Por eso Herodes, y su vivencia absoluta de la pasión, son el mayor monstruo y el enemigo¹⁹ del otro sujeto pasional —Mariene—, degradado progresivamente a la condición de objeto:

"Inscritas sus acciones en un orden temporal que no controla, el héroe trágico calderoniano, aunque responsable siempre de sus actos, incluido el importantísimo de interpretar los contenidos del Hado, terminará siendo la víctima de su propia acción. En el momento mismo en que elige hacer lo que hace, empieza a obrar lo contrario de lo que pretendía obrar. A la ambigüedad radical de la acción humana se une la ambigüedad del agente trágico, el cual, dividido en dos direcciones es, simultáneamente, responsable de sus actos (polo de la libertad), en tanto que expresión de un carácter de hombre, y víctima de una fatalidad (polo del destino), que, interiorizada, parece estar inscrita en la raíz misma o núcleo de su carácter de hombre. El conocimiento trágico al que se accede al final del drama consiste en descubrir en sí mismo la identidad trágica de *ethos* y *daimon*, es decir, los dos órdenes de realidad en los que se enraizaban en el héroe trágico griego la decisión trágica."²⁰

¹⁹ TETRARCA. (...)

Y si este amor y este acero
 son hoy tus dos enemigos,
 (I, p. 94)

²⁰ F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 166.

F. Ruiz Ramón distingue dos modelos en la tragedia calderoniana:

- 1) Tragedia de honor.
- 2) Libertad / Destino.

Al segundo pertenece la obra que estudiamos. En opinión de Ruiz Ramón, se trata de piezas donde el elemento estructurante es el hado, manifestado dramáticamente a través del horóscopo, la profecía o el sueño. El hado incluye dos nociones fundamentales: "orden inevitable" y "encadenamiento fatal", que tienen dos efectos inmediatos: la circularidad y el suspense. Toda la peripecia muestra el cumplimiento de lo enunciado en un principio, de manera que la intriga no estriba en "qué" sucederá sino en "cómo" sucederá lo predicho —con lo cual Calderón se acerca a la tragedia griega clásica—. El hado introduce en la acción y en los caracteres una doble oposición: Necesidad / Libertad y Razón / Pasión, en virtud de la cual el dramaturgo introduce "el sentido de la trascendencia como raíz de la visión trágica de la condición humana, libre pero limitada por su propia menesterosidad".²¹ Las distintas acciones individuales surgidas de la particular interpretación del hado quedan dialécticamente trabadas en un proceso único que culmina en el desenlace trágico, momento en que se produce la agnición al comprender la irreversibilidad del cumplimiento de la predicción, a la que precisamente se ha llegado queriendo evitarla. Y si el hado unifica las acciones en el plano estructural, en el de la significación es la ironía trágica, que encadena perversamente las acciones hasta acabar de enredar a los personajes en la peligrosa tela de araña que arranca del conocimiento de la predicción.

Efectivamente, el hado es un elemento estructurante y de capital importancia para la trama de muchas tragedias, pero no lo consideramos la medida de todas las acciones. Es cierto que influye en el comportamiento, pues pende como espada de Damocles sobre los personajes, pero en último

²¹ Ibidem, p. 13.

término son las propias decisiones las que configuran la peripecia, es el libre albedrío el que usado erróneamente facilita la consumación de aquello que ha querido evitarse. Como componente estético, su realización es implacable y literal, percepción que escapa a quienes lo interpretan. Pero por encima del hado, rastro pagano de la tragedia griega, está en la tragedia española el destino.²² Por eso Herodes dice al final que Mariene ha muerto por el "destino suyo", desterrando las palabras "hado" o "fortuna" tantas veces pronunciadas. Y han sido los errores de ambos los que han contribuido al suceso.²³ Con su acostumbrada lógica, Calderón no deja nada a merced de la duda, no permite que ninguna grieta pueda resquebrajar el edificio trágico. No es una tragedia aislada del sistema ideológico que la produce, sino una muestra más de que la pasión debe sujetarse a un sistema si quien la posee quiere evitar su propia destrucción. Y las pasiones puestas aquí en juego son

²² Coincidimos con la opinión de Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 192, acerca de la función de la predicción:

"Its dramatic function is thus to clarify, through the interaction of will and chance, both the responsibility of the characters for their fate and the tragic irony of human life. The prediction points to the thread through the labyrinth which is fate. This is not a blind and implacably hostile force but a meaningful pattern in the universe, that of guilt and expiation. By knowing himself, a man can know the fate that nature portends for him. The Tetrarch's self-knowledge comes too late; he does not understand the meaning of the prophecy because he does not realize what it is he has to control. Thus at the beginning of the play he throws into the sea the potential instrument of violence, but at the end he realizes that the violence is within him, and that he cannot destroy it unless he destroys himself."

²³ "Es ese espectáculo de la libertad transformándose a sí misma en necesidad lo que Calderón invita a ver a sus espectadores, los de su tiempo y el nuestro, expresando en él su visión trágica de la condición humana, libre y, porque libre, creadora de su destino.

Esta transformación de la libertad en destino constituye, a mi juicio, la clave, así como el momento de máxima originalidad y profundidad, de la tragedia calderoniana."

F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 171.

tan elocuentes como el amor, el poder, los celos o el afán de poseer. Así que el amor, contemplado como pasión absoluta e irreductible se convierte para la mentalidad barroca en motor trágico —incluso partiendo de la positiva reciprocidad de los sujetos— cuando es vivido como única alternativa existencial, desplazando cualquier otro valor que pudiera añadirse a la feliz realización del mismo. Y la persistencia en el error, este caminar sin saberlo hacia el lado del que se huye, inspira terror y mueve al mismo tiempo a piedad al espectador, que contempla en escena los inútiles esfuerzos por evitar un destino que los propios personajes están labrando. El horóscopo es una anticipación, no una condena, y en el aire queda flotando la posibilidad de que quizá ignorarlo hubiera sido más favorable: si Basilio hubiese desconocido el de Segismundo probablemente no lo hubiera sepultado en la soledad de la torre, y quizá a Mariene y Herodes les hubiera ayudado no adoptar una conducta obsesiva respecto al vaticinio, a partir del cual interpretan después todas sus acciones y las de los demás. Sea de honor la tragedia o tenga por planteamiento el conflicto Libertad / Destino, el mensaje es idéntico: no se puede saber más que Dios, y no se debe intentar penetrar las estrellas; el resultado siempre es contraproducente, pues el temor o la imprudencia aboca a cumplir aquello que se quiso evitar. No se deben asumir prerrogativas divinas, usurpando al Creador la potestad de decidir sobre la vida de sus criaturas. El amor debe entenderse como valor universal y constructivo, como sustitución del yo por el tú, del "quiero" por el "quieres", y mientras escape al hombre el control de sus pasiones seguirá provocando tragedias en lugar de labrar dichas.²⁴ Ahora bien, por esa cruel paradoja que

²⁴ Hemos comprobado que en *El mayor monstruo del mundo* el amor es visto como monstruo y enemigo, e incluso es comparado con un áspid al recordar la historia de Marco Antonio y Cleopatra:

ARISTOBOLO.

(...)

Y, siendo un áspid mortal
de las flores de un jardín,
dijo: "Si otro de metal
dio a Antonio trágico fin,
tú serás vivo puñal

es la vida humana, aun cuando se pueda doblegar la pasión, más difícil será dirigirla hacia el objeto de deseo adecuado, con lo cual la vida no deja de ser ese complicado compuesto de pasiones y razones cuyo resultado es imprevisible y, por lo mismo, atrayente, y constituye, a fin de cuentas, la esencia de lo humano.

de mi pecho, aunque sospecho
que no moriré a despecho
de un áspid, pues, en rigor,
no hay áspid como el amor,
y ha días que está en mi pecho".
(I, p. 83)

CAPITULO XII

LA CISMA DE INGLATERRA

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XII

LA CISMA DE INGLATERRA

(1639-1652)¹

P. CALDERON DE LA BARCA

Argumento fundado en hechos históricos, *La cisma de Inglaterra* presenta nuevamente el contraste pasional como catalizador de una acción de importantes y decisivas consecuencias que traspasan los tejidos de la ficción. Calderón estructura la obra en torno a las relaciones entre tres personajes principales: el Rey Enrique VIII, Ana Bolena y el Cardenal Volseo, cuya característica común es la aceptación de la pasión y el deseo como imperativos regentes de su conducta; solo que de sus errores dependerá el futuro de un reino, de un pueblo.

El primer acto comienza en el espacio fronterizo entre el sueño y la vigilia; el Rey está soñando en voz alta, y en su sueño una mujer desconocida le predice:

Yo tengo de borrar cuanto tú escribes.
(I, v. 6)²

¹ Seguimos la cronología propuesta por Francisco Ruiz Ramón en *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 3.

² Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*. Citamos por la edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981

Creyendo que lo imaginado es verdad, despierta inquieto y pregunta al recién llegado Volseo quién era la mujer que acaba de salir. Como hizo Herodes con Mariene (*El mayor monstruo del mundo*), el Cardenal trata de disuadirle de sus temores señalándole el carácter inconsciente de los mismos. A este escueto vaticinio sigue un largo monólogo de Enrique en el que relata su pasado: cómo al morir violentamente su hermano Arturo heredó el trono y a "la más hermosa / y más católica Reina / que tuvieron los ingleses", Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos, quedando unidos en un matrimonio de conveniencia³ de "cuya feliz unión" nació la Infanta doña María, su "legítima heredera". Del pasado del Rey destaca un aspecto muy concreto: su obediencia y su adhesión incondicional al Papado y a la fe católica, que ha defendido en algunos escritos contra Lutero. Precisamente estaba escribiendo sobre el sacramento del matrimonio cuando lo sorprendió el importuno sueño que tantas dudas le ha dejado:

Esta⁴ llegó a mí; y, turbado
de considerarla y verla,
ya no acertaba a escribir;
pues cuanto con la derecha
mano escribía y notaba
iba borrando la izquierda.
(I, vv. 111-116)

³ REY.

(...)

Los ingleses y españoles,
viendo las paces deshechas,
los deseos malogrados
y las esperanzas muertas,
para conservar la paz
de los dos reinos conciertan,
con parecer de hombres doctos,
que yo me case con ella;
y, atento a la utilidad,
Julio Segundo dispensa,
que todo es posible a quien
es Vice-Dios en su Iglesia.
(I, vv. 45-56)

⁴ La mujer del sueño.

Volseo desmiente de nuevo esos recelos⁵ y, para distraerlo, le entrega dos cartas, una del Papa León X y otra de Lutero, que instantáneamente Enrique asocia con su sueño: lo que la mano derecha escribía era la doctrina verdadera, la carta del Pontífice, y querer borrarlo con la izquierda equivale a comprobar "que lleno / de confusiones vería / juntos la noche y el día, / la triaca y el veneno". En un gesto teatral, Enrique, como para asegurarse de desmentir lo intuido en el sueño, determina que "baje Lutero a mis pies, / y León suba a mi cabeza". Pero tal acto se convierte en un nuevo augurio al comprobar que el orden se ha invertido y que el Papa está a sus pies y Lutero sobre su cabeza:

En nuevas dudas me ha puesto
otro suceso infelice.
¡La carta de Lutero
la que sobre mi cabeza
puse! ¡Qué error! ¡Qué tristeza!
Otro prodigio, otro agüero
me amenaza. ¡Muerto soy!
¡Santos cielos! ¿Qué ha de ser
lo que hoy me ha de suceder?
(I, vv. 163-171)

"Que tendrás mil gustos hoy", responde Volseo quitándole importancia al hecho y tratando de darle una explicación lógica:

(...) ¿qué agüero es
al dar dos cartas, señor,
trocarlas yo por error,
o entenderlas tú al revés?
(I, vv. 181-184)

5

No haga la imaginación
de esos discursos empeño;
que las quimeras del sueño
sombras y figuras son.
(I, vv. 129-132)

El Rey interpreta entonces lo ocurrido no por lo que es sino por lo que él quiere que sea, dándole el sentido más conveniente para alejar malos presagios:

Bien me consuelas, Volseo;
 fuera de que aqueste error
 ya le juzgo en mi favor,
 y por mi dicha le creo.
 Pues si el Pontífice es
 base firme y fundamento
 de la fe, como cimiento
 quiso ponerse a los pies.
 Que él es la piedra confieso,
 yo la columna;
 (I, vv. 185-194)

Columna que debe soportar el peso de "esta bestia, este portentoso, / que hoy en las alas del viento / carga montañas de asombros". El Papa es "piedra oprimida" y Lutero "llama abrasada" y "humo", simbolismos que se mantendrán y cobrarán pleno sentido en el transcurso de la acción. Pero el consuelo del Rey es ficticio: "Triste estoy" dice al marcharse, profundamente impresionado por el cúmulo de signos anunciadores de algo que ignora pero que presiente terrible.

Conocido el carácter del rey, a continuación penetramos el de Volseo, que también en un monólogo narra su pasado —"Aunque yo desde la cuna / hombre humilde y bajo soy"— y sus aspiraciones —"subiendo a la cumbre voy / del monte de mi fortuna"—. Pretende alcanzar "la silla de San Pedro", y para ello cuenta con el apoyo del Rey Enrique, el favor de Francisco, Rey de Francia, y Carlos, Emperador de Alemania, y sus propias dotes personales: "dame la mano, ambición; / lisonja, dame la mano". Sólo una sombra parece entorpecer su triunfo; un vaticinio no del todo amable:

Un pobre estudiante fui,
 de padres humildes hijo.
 Un astrólogo me dijo
 que al Rey sirviese; que, así,
 tan alto lugar tendría,

que excediese a mi deseo.
 Hasta aquí, Tomás Volseo,
 no cumplió la astrología
 su prometido lugar;
 pues aunque tan alto estoy,
 mientras que Papa no soy,
 me queda que desear.
 Díjome que una mujer
 sería mi destrucción.
 Si ahora los reyes son
 los que me dan su poder,
 ¿qué funesto fin ofrece
 una mujer a mi estado?
 (I, vv. 225-242)

Como Enrique, Volseo no sabe a ciencia cierta qué interpretación dar al pronóstico hasta poco después cuando, al intentar impedir a la Reina Catalina su entrada en la cámara del Rey, ésta le responde airada y le dé a entender que conoce sus verdaderas intenciones.⁶

VOLSEO. ¿Qué escuché? ¿Qué vi? ¿Qué oí?
 ¡Que la Reina Catalina
 piadosa a todos se inclina,
 sólo airada para mí!
 (...)
 La Reina, sin duda, es
 la que oposición me tiene,
 la que ruinas me previene;
 padezca la Reina, pues.

⁶ REINA. ¡Loco, necio, vano!
 Por Príncipe soberano
 de la Iglesia hoy os respeto;
 aquesta púrpura santa
 que, por falso y lisonjero,
 de hijo de un carnicero
 a los cielos os levanta,
 me turba, admira y espanta,
 para que deje de hacer...
 Pero bastará saber,
 ya que Amán os considero,
 que los preceptos de Asuero
 no se entienden con Ester.
 (I, vv. 660-672)

Ganarla de mano espero
y será con civil guerra
asombro de Inglaterra
el hijo del carnicero.
(I, vv. 683-706)

Antes de que tal revelación se produzca, sin embargo, se presenta al espectador el tercer personaje que compone el triángulo pasional de *La cisma...*: Ana Bolena. A diferencia de los anteriores, de ella conocemos el pasado y el carácter a través de las palabras de terceros. Carlos, embajador de Francia en la corte inglesa, narra su historia de amor, sucedida cuando Ana visitó la corte gala con su padre:

Amé, quise, estimé mansos rigores;
serví, sufrí, esperé locos desvelos;
mostré, dije, escribí locos amores;
sentí, lloré, temí tiranos celos;
gocé, tuve, alcancé dulces favores;
dejé, perdí, olvidé vanos recelos:
testigos fueron de la gloria mía
muda la noche y pregonero el día.
(I, vv. 381-388)

Pero en un enamorado tan ufano sorprende el tono con que habla de su amada:⁷

Tiene mi padre su amor
en esta parte dudoso,
y es Ana mujer altiva.
Su vanidad, su ambición,
su arrogancia y presunción⁸

⁷ Que contrasta con el que emplea refiriéndose a la Reina: "Mujer divina / es la Reina Catalina." (I, vv. 490-491)

⁸ Su descripción coincide exactamente con la que poco antes hizo Tomás Boleno, padre de Ana, del Cardenal Volseo:

No sé
si es la misma vanidad,
la soberbia o la arrogancia;
que todo esto, según creo,
es el Cardenal Volseo.

la hacen, a veces, esquiva,
arrogante, loca y vana;
y aunque en público la ves
católica, pienso que es
en secreto luterana.

(I, vv. 447-456)

Inmediatamente, Ana confirma lo dicho sobre ella al presentarse a la
Reina:

deme vuestra majestad
a besar su blanca mano.
Llegará mi aliento ufano
a la esfera de la luna⁹
y no habrá pena ninguna
que tema mi suerte, pues
tendré la envidia a mis pies,
y en mi mano la fortuna.¹⁰

(I, vv. 495-502)

(I, vv. 259-263)

⁹ Ana, en cambio, siempre es comparada con el sol:

DIONIS.

Que llega

Bolena a palacio.

CARLOS.

Di

el sol que me abrasa a mí,
el resplandor que me ciega.

(I, vv. 461-464)

¹⁰ A solas después con su padre muestra su arrogancia y ambición:

ANA.

No porque de padre sean
no serán impertinentes
tus consejos, cuando son
tan sin propósito siempre.
(...) Llegar a verme
a los pies de una mujer,
¿qué gloria, qué triunfo es éste?
¡Yo la rodilla en la tierra!
¡Yo besar con rostro alegre
la mano a la Reina, aunque
de cuatro Imperios lo fuese!

(I, vv. 715-730)

Preferiría verse "reina de fieras y brutos" que "adorando
majestades / entre sagrados laureles".

Y como Enrique y Volseo, recibe un vaticinio que también interpreta según su conveniencia, o sea, erróneamente:

PASQUIN. Lo primero que saca
la profecía que veis,
es que vos, Ana, tenéis
cara de muy gran bellaca.
Y aunque vuestro amor aplaca
con rigor y con desdén
la hermosura que en vos ven,
muy hermosa y muy ufana
venís a palacio, Ana.
¡Plegue a Dios que sea por bien!
Y así será, pues espero
que en él seréis muy amada,
muy querida y respetada;
tanto, que ya os considero
con aplauso lisonjero
subir, merecer, privar,
hasta poderos alzar
con todo el imperio inglés,
viniendo a morir después
en el más alto lugar.

ANA. Yo tomo por buen agüero
aquesta vez su locura;
pues, siendo yo vuestra hechura,
tanto levantarme espero
que en el sol me considero.
(I, vv. 613-637)

Siguiendo una estructura paralelística, Calderón configura el triángulo que sustenta la trama. El espectador conoce ahora el carácter, el pasado y hasta el futuro de Enrique, Volseo y Ana; posee por tanto la misma información que de sí mismos tienen los personajes y una ventaja sobre ellos: conoce la historia y, por tanto, el desenlace de los acontecimientos, por eso está más cercano a la interpretación correcta de lo pronosticado. De nuevo un tema recurrente en la tragedia: el escrutinio del destino y la interpretación errónea de los signos emitidos por éste. Nadie duda que las profecías y agüeros ocultan un segundo sentido íntimamente conectado con la existencia del que lo recibe y capaz de desvelar su trayectoria vital si éste sabe

descifrarlo adecuadamente. Por eso, en contra de lo que le dice Volseo, Enrique no considera accidental lo visto en el sueño o el trueque de las cartas, y tanto Ana como el Cardenal creen en el valor de la profecía. El margen de error, como en el caso de Herodes y Mariene, cabe en la necesidad de desentrañar desde el presente lo que sucederá en el futuro, cuyas circunstancias se desconocen. Recibido el pronóstico, se apresuran a interpretarlo desde la óptica más conveniente, que en ese momento consideran además la más lógica. Y ahí es donde falla la intuición del personaje. Tratándose todos de malos presagios, los tres prefieren ignorar tal condición y darle un giro positivo; así, que el Papa esté a los pies no significa que Enrique pisoteará su autoridad, sino que ésta es cimiento que sostiene la columna real, y que Ana vaya a morir "en el más alto lugar" no se refiere a un lugar físico sino figurado, esto es, el trono. El único que interpreta acertadamente el vaticinio es Volseo que, en efecto, no duda que una mujer causará su destrucción; resta averiguar de quién se trata y destruirla antes. La respuesta llega pronto; la Reina se muestra airada con él, lo insulta y lo desprecia. Y entonces Volseo comete un error mayor que el de los otros, pues aparte de interpretar da cuerpo, desde su propia pasión, a lo profetizado, y forzando su cumplimiento piensa anular su influjo. Sólo al final de su andadura comprenderá su grave equivocación. Destruyendo a la Reina supone haber conjurado el peligro, y lo que hace en realidad es abrir la puerta al verdadero enemigo, una persona capaz, como él, de anteponer la ambición al sentimiento, la soberbia a la piedad —y esta descripción no encaja con Catalina—.

Ana es un personaje degradado desde el principio. Su propio enamorado la retrata de forma inconveniente, destacando sus defectos ante un criado, Dionís, conducta, por otra parte, indigna de un caballero. De ella sólo le atrae la hermosura, pues el que presume de amante fiel confiesa:

Yo, enamorado y dudoso
de condición semejante,
quisiera gozarla amante,

antes que llorarla esposo.
(I, vv. 457-460)

Pero tal impresión no procede sólo de estas palabras. Sobre el futuro de Ana no elucubra un astrólogo, ni una pitonisa, ni se trata de un sueño o de signos emblemáticos. Es nada más y nada menos que Pasquín, "vestido ridículamente" —como reza la acotación (I, p. 93)—, públicamente loco, el gracioso degradado a su vez a la condición de bufón ausente de cordura, el que se aventura a vaticinar "según mi astróloga ciencia, / el hado que la previene / del Cielo y el fin que tiene / reservado a su hermosura" a una importante dama de la corte que, para acabar de desacreditarse, cree lo enunciado por una mente que desvaría. Pero Pasquín fue antes "hombre docto" y "con juicio", cuya locura actual le permite precisamente lo que a otros, aun más poderosos, les está vedado: decir lo que observa y sacar conclusiones al respecto, pues "si no digo lo que quiero, / ¿de qué me sirve ser loco?". Pasquín se autodefine, en uno de esos típicos cuentos que el gracioso parece emitir a destiempo pero que en realidad aportan valiosa información como caracterizadores simbólicos de la acción,¹¹ como un ciego que de noche lleva una luz no para alumbrarse él sino para que los demás lo

¹¹ Véase el de Juanete, gracioso de *El pintor de su deshonra*, que compara el matrimonio entre Serafina y Don Juan Roca, mucho mayor que ella, con una comida con pollo frío y vino caliente; arrojando el pollo en el vino se espera que éste enfríe al vino o que el vino caliente a aquel:

JUANETE.

(...)

Lo mismo me ha sucedido
en la boda, pues me han dado
moza novia y desposado
no mozo: con que habrá sido
fuerza juntarlos al fiel,
porque él con ella doncella,
o él la refresque a ella,
o ella le caliente a él.

(I, vv. 229-236)

Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

vean (I, pp. 97-98), es decir, para alumbrar a los otros; del mismo modo sus palabras, dictadas en apariencia desde el limbo del extravío, se convertirán en ráfagas significativas, en destellos que iluminarán el verdadero sentido de las acciones de cuantos le rodean —"porque yo con mis locuras / soy ciego y alumbro a oscuras"—. De hecho obtendrá de Enrique el cargo de "denunciador de figuras" (II, p. 117), y le obsesionará sobremanera la "figura de a dos", "figura de dos hierros, de dos filos, / de dos haces", es decir, la de aquel que no es lo que aparenta y viceversa, tipo muy abundante en la corte.

No es Pasquín el único que cavila sobre la fortuna de Ana. Tomás Boleno, que se autodefine como hombre de honor ante todo —en su primer parlamento (31 versos) menciona cuatro veces el sintagma "dar honra" (I, p. 86)—, con tono semejante al de Carlos alude indirectamente a la condición esquiva de su hija, que ahora tiene en su mano "el inconstante albedrío / de la fortuna y la suerte", y vaticina sobre su futuro:

Siempre de tu condición,
por los discursos crueles,
temí lastimosos fines.
Mas, puesto que cuerda eres,
sabe vencerte; y pues hoy
te ponen un transparente
cristal en la Reina santa,
mírate en él; que bien puedes
componer tus pensamientos.
De sus virtudes aprende;
que yo hice lo que pude;¹²

¹² Poco antes Boleno había expresado esta misma idea, como si su deber como educador y como padre concluyera al introducir a Ana en palacio, como si quisiera mostrar que su ejemplo no es responsable de la actuación de su hija, a la que augura una muerte sellada por la conformidad de su progenitor:

TOMAS. Ana, ya estás en palacio;
ahora en tu mano tienes
el inconstante albedrío
de la fortuna y la suerte.
El Rey me honra a mí, la Reina

tú verás lo que conviene.
 Dios hay, y aunque soy tu padre,
 tal vez podrá ser que niegue
 la sangre por el honor,
 y no rehusaré tu muerte.
 (I, vv. 743-758)

Pero ninguna advertencia es suficiente para detener la atracción que instantáneamente siente el Rey al ver a Ana Bolena y, en medio de su turbación, la reconoce como la mujer de su sueño:

REY. *(Aparte)*
 (...)
 ¿Otra vez, prodigio humano,
 rendido a tu vista estoy? *(A Volseo)*
 Esta es la misma que hoy
 alma de mi sueño ha sido.
 Pero ahora no estoy dormido;
 despierto estoy, vivo estoy.
 ¿Quién eres? ¿Cómo te nombras, *(A Ana)*
 (...)
 Entre luces y entre sombras
 causas gusto y dar horror;
 entre piedad y rigor
 me enamoras y me espantas;
 y, al fin, entre dichas tantas
 te tengo miedo y amor.
 (I, vv. 853-868)

El Rey se apresura a levantarla del suelo ante los celos de la Reina y la envidia de la Infanta, y el acto se cierra con un nuevo pronóstico lanzado sobre Ana Bolena:

MARGARITA. Con muy favorable estrella,
 Bolena, en palacio entráis.
 Ruego al cielo que salgáis,
 que es lo que importa, con ella.
 (I, vv. 905-908)

te estima y te favorece;
 yo he hecho lo que he podido,
 haz tú ahora lo que debes.
 (I, vv. 707-714)

Queda así planteado un conflicto que estallará en el acto II y se resolverá en el tercero. Calderón dramatiza un hecho histórico —el "mito" de la tragedia griega— cuyo desenlace conocía el espectador, por eso el suspense radica en la particular visión y causa que el escritor dará a los acontecimientos. Hasta ahora hemos asistido a la presentación y descripción de los caracteres, a su pasado y a los augurios que anuncian su futuro, pero nada se ha dicho sobre el conflicto religioso que da título a la obra. El acto I mezcla una trama pasional con un argumento que parece ilustrar el canon de tragedia construida en torno a la dialéctica Libertad / Destino. Diversas profecías salpican la acción, todas interpretadas erróneamente por haberlo hecho de acuerdo con el interés y sin considerar el hecho en sí mismo, sin advertir el factor comunicativo que éste encerraba. Pasión y deseo definen e igualan a los tres protagonistas, pero de momento sólo conocemos el primer término de la ecuación: la pasión de Enrique es el amor, la de Ana y Volseo el poder y la ambición. Sabemos también el deseo del Cardenal: ser Papa, e intuimos los del Rey y Ana, pero nada lo indica a ciencia cierta. El acto siguiente desvelará el objeto de esos dos deseos ahora sólo presentidos y el tercero cerrará el círculo con el cumplimiento de los mismos y sus consecuencias.

El segundo acto comienza igual que lo hizo el primero: reflexionando acerca del sueño que tuvo Enrique, sumido en un estado de inquietud, tristeza y melancolía:

VOLSEO.	Sosíégate.
REY.	Mal podré, que quien sin discurso ama, sólo en sus penas sosiega, sólo en su llanto descansa. (II, vv. 909-912)

Sus afectos han cambiado; ahora Catalina le causa disgusto (II, vv. 1039-1046), mientras crece su pasión por Ana, dueña ya de su alma:

REINA. *(Al Rey que se retira)*
 Triste vais; iré con vos,
 que el alma nunca se aparta
 de donde vive.

REY. *(Aparte)*
 Sí hace;
 que si tú la tienes, Ana,
 cierto es que con alma muero,
 cierto es que vivo sin alma.
 (II, vv. 1239-1244)

Ahora conocemos también el deseo del Rey, y asistimos al cambio de objeto en el de Volseo: ya que no puede ser Papa, pues el Emperador Carlos ha nombrado a su maestro Adriano, desea que muera la Reina, tía de Carlos

Y aun contra el Papa me atrevo,
 por ser mi competidor,
 a introducir un error,
 el más prodigioso y nuevo.
 (II, vv. 1273-1276)

Ese error aún por definir irá tomando forma a medida que transcurre el acto. Consciente de la debilidad del Rey por Bolena¹³ y de la ambición desmedida de ésta, planea juntar ambos recursos para vengarse de Catalina y controlar el reino a través del dominio del monarca y de una nueva aliada, Ana, que jura serle leal:

ANA. (...) *(...)*
 Secreto tendré y valor,
 porque no me puede dar
 ni todo el cielo pesar,

13 VOLSEO. (...) *(...)*
 Ya sabes que el rey te quiere [a Ana]
 y que enamorado muere
 por tu divina hermosura.
 Ya sabes que Enrique es
 hombre fácil y se ciega
 tanto, que, si a querer llega,
 no hay respeto ni interés
 a que se rinda su amor.
 (II, vv. 1370-1377)

VOLSEO. ni todo el infierno horror.
 Pues tú mi reina serás.
 En Inglaterra espero
 coronarte, si primero
 mano y palabra me das
 de que no has de ser ingrata;
 que temo que una mujer
 mi destrucción ha de ser.
 (II, vv. 1329-1339)

Descubrimos ahora el deseo de Ana, quien tentada por el poder, en su imprudencia, llega incluso a automaldecirse:

ANA. ¡Plegue a Dios que cuando intente
 ofensa tuya (después
 que tenga el cetro a mis pies
 y la corona en mi frente),
 que el aplauso y el honor
 que tanta dicha concierta
 tristemente se convierta
 en pena, llanto y dolor;
 y, por fin, más lastimoso
 de lo que al Cielo le plugo,
 muera a manos de un verdugo
 en desgracia de mi esposo!
 Esto juro, esto prometo.
 (II, vv. 1349-1361)

Volseo, "para que nuestro provecho / resulte en ajeno daño", le recomienda fingir amor hacia el Rey y resistir a sus proposiciones alegando como pretexto su condición de casado (II, vv. 1409-1603), lo cual desespera aún más al monarca:

REY. Morir, Volseo.
 Todo el infierno junto
 no padece en su llanto
 pena y tormento tanto
 como yo en este punto,
 porque, en muerte deshecho,
 si es Etna el corazón, volcán el pecho.
 ¡Ay de mí, que me abraso!
 ¡Ay Cielos, que me quemó!
 No es de amor este extremo;

mover no puedo el paso.
 Algún demonio ha sido
 espíritu que en mí se ha revestido.
 Sosiégate.

VOLSEO.
 REY.

Sosiego
 pides a la fortuna,
 constancias a la luna,
 leyes al mar salado;
 que estoy de Ana Bolena enamorado.
 ¿Quieres saber a cuánto
 esta desdicha excede?
 ¿Quieres ver lo que puede
 pena y tormento tanto?
 Con ella me casara,
 si libre en este punto me mirara;
 y aun no sé lo que hiciera
 con no estarlo. Confieso
 que estoy loco, estoy sin seso.
 (II, vv. 1610-1637)

El Rey está enamorado, está ciego, está loco, preso "de un amor desatinado"; "pena tan fiera (...) fiero remedio pide" en opinión de Volseo, quien le propone que utilice su autoridad para repudiar a Catalina alegando que aún es la mujer de Arturo y poder así casarse con quien desea. Pero la farsa debe representarse de forma verosímil para que convenza, y Volseo da algunas instrucciones de cómo hacerlo al Rey, a quien no preocupa el hecho sino el modo de llevarlo a cabo. Como descubre Pasquín, la Corte es un mundo de figuras en donde lo que importa no es la verdad en sí misma sino la ilusión de verdad, hacer creer a los demás lo que conviene al propio gusto e interés:¹⁴

¹⁴ En realidad, todos representan en uno u otro momento; Ana ante el Rey, Volseo ante éste y ante la Corte, Enrique ante Catalina y el Parlamento. Por eso el escenario cortesano es definido como un teatro al finalizar los actos II y III, momentos en que la Corte aparece reunida para destronar a Catalina y coronar a María, respectivamente:

CARLOS. (Aparte)
 No he visto en toda mi vida
 teatro más lastimoso.
 (II, vv. 2001-2002)

VOLSEO. Llama tu Parlamento,
y, junto, haz un retórico argumento
diciendo que te aflige la conciencia
a tomar contra el Papa esta licencia;
y, mostrando que es celo aqueste intento,
haz extremos, señor, de sentimiento.
Apártala de ti; quedarás luego
libre para apagar el vivo fuego
que te abrasa; y después se tendrá modo
para que el Papa lo componga todo;
que yo sólo deseo
tu gusto y tu salud.
(II, vv. 1697-1708)

El Rey acepta rápidamente, "porque las confusiones con que lucho / nunca permiten que se piense mucho", y Volseo marcha satisfecho de "que el que engañado ahora y ciego queda, / cuando se quiera arrepentir, no pueda". Pero Enrique sabe que está ciego y está loco, es decir, es consciente de lo que va a emprender, de sus causas y de sus consecuencias. De él destaca su pasión, ciega y consciente a un tiempo, y su condición de melancólico y caviloso, emblema del signo de Saturno, de aquel que sustenta un deseo imposible porque el objeto del mismo es inaccesible.¹⁵ Solo que Enrique se empeña en convertirlo en propicio. Como le sucede a Amón con Tamar (*Los cabellos de Absalón*), el desasosiego lo embarga desde que ve a Ana y la

REY. ¿Cómo tengo de mirar,
pues no verlo es imposible,
el más funesto teatro
y espectáculo más triste,
que del exordio del mundo
a su período mire
en todo el globo inferior
al sol, de sus orbes lince?

(III, vv. 2842-2849)

¹⁵ "En la sagaz vocación contemplativa del temperamento saturniano revive el Eros perverso del acidioso, que mantiene su propio deseo fijado en lo inaccesible".

Giorgio Agamben, "Los fantasmas de la melancolía", en *Pasajes. Revista de Literatura*, nº 8, Pamplona, p. 9.

identifica con la mujer de su sueño. Pero en lugar de huir de ella, se enamora al instante. Esa inquietud aumenta cuando Ana le hace saber que no será suya porque no puede ser su esposa, y que lo que pretende él en realidad es su deshonra.¹⁶ Ello conduce a Enrique a tomar una determinación desesperada: aceptar declarar el Cisma, pues, como dice Volseo "Más importa la vida / de un Rey que ver perdida / la majestad que os mide / cetro y laureles de oro" (II, vv. 1642-1645). Volseo lo considera ciego, él mismo se tacha de loco, pero en ningún caso alienado:

REY. Confieso que estoy loco y estoy ciego,
pues la verdad que adoro es la que niego.¹⁷
(...)
Bien sé que me ha engañado
Volseo; y he quedado
de su falso argumento satisfecho;
y es que el fuego infernal que está en el pecho

16 ANA. Procuras
tú mi deshonra clara;
que el ser tu esposa ya me disculpara;
pero no el ser tu dama.
Y, así, piedad no esperes.
Si me estimas y quieres,
no borres hoy la fama
que limpia y clara vive.
(II, vv. 1572-1579)

17 "El problema no está en negar por no ver ni en ver y negar, sino en ver negando y en negar viendo, es decir, en la incapacidad de separar visión y negación, no en el nivel racional o en el nivel afectivo, sino en el nivel existencial, en el cual razón y voluntad se funden dialécticamente por contradicción. Es, precisamente, esa contradicción dialéctica, captada como *unidad dividida*, lo que constituye la esencia paradójica, forzosamente escandalosa para la razón, del núcleo trágico de la libertad. Es de este escándalo del que da fe Enrique cuando concluye, consciente a la vez de su libertad y de su impotencia:

*Pero, aunque lo confieso,
faltó en mí la razón, pues faltó el seso* (II, 1754-

1755)."

Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, op. cit., p. 93.

hace que, ciega mi turbada idea,
 niegue verdades y mentiras crea.
 (...)

el Papa es vice-Dios, todo lo puede.
 Pero, aunque lo confieso,
 faltó en mí la razón, pues faltó el seso.
 Padezca Catalina
 por cristiana, por santa, por divina,
 (...)

Catalina perdona
 si quito de tus sienes la corona
 para ponerla en otras, pues el Cielo
 que mira tus desdichas y tu celo,
 por mayor alabanza
 me dará a mí castigo, a ti venganza;
 pues si la pierdes tú por virtuosa,
 otra podrá perdella
 por vana, por lasciva y ambiciosa.
 Esta fue mi desdicha, ésta mi estrella.
 (II, vv. 1723-1771)

Bruscamente, el Rey pasa del futuro al pasado. No es un *lapsus linguae*, es una conversión consciente de la libertad en destino: Enrique acaba presentando como influjo de su estrella lo que en realidad —y él lo sabe perfectamente— es un acto libre y voluntario: que por su pasión hacia Ana Bolena va a repudiar a Catalina y coronar a Ana. Aunque Calderón lo presente como un hombre devorado por una pasión que parece superior a sus fuerzas, no lo exime, como a ninguno de sus héroes, de la responsabilidad de sus acciones, y más de una de tanta envergadura como la suya con repercusiones históricas de sobra conocidas. Cada personaje es el artífice de su propia destrucción porque, valga la redundancia, puede usar libremente su libertad para forjar su futuro, de ahí que Calderón guste de eliminar el azar del desenlace del conflicto, en el que todo resulta una consecuencia lógica de las acciones anteriores. La enajenación nunca es disculpa en la tragedia amorosa; la consciencia de la acción está por encima de cualquier arrebató pasional, y así, ni los maridos deshonrados matan ciegos de ira ni el cisma es presentado como una conspiración política de la que el Rey es ignorante sino como un cúmulo de pasión —la de Enrique— y ambición —la de Ana y Volseo—

aliadas para conseguir satisfacer los deseos de los tres protagonistas: poseer a Ana, tener el cetro, dominar el reino y desafiar, pues no pudo serlo, al Papa. Esos tres egoísmos unidos causarán el desastre del reino. Enrique sabe y reconoce que el argumento de Volseo es engañoso y falso, pero no lo desmiente porque le conviene y es el único que puede darle lo que quiere. En ningún momento actúa el Rey movido por la fuerza de un Hado incontrolable ni arrastrado por una pasión invencible. Porque sobre él no obran profecías ni vaticinios, sólo presentimientos, agüeros de imprecisa lectura: un sueño donde una mujer pronuncia una sola frase, "Yo he de borrar cuanto tú escribes" y el trueque de unas cartas cuyo sentido interpreta al revés—"¿que agüero es / al dar dos cartas, señor, / trocarlas yo por error, / o entenderlas tú al revés?" (I, vv. 181-184) dice Volseo— al tratar de adaptar la interpretación al hecho y no al contrario. En consecuencia, no hay hado que pese sobre el monarca de la misma forma que sobre los demás personajes, víctimas de una profecía; únicamente anuncios, signos del futuro a través del sueño — producto del subconsciente— y de objetos emblemáticos —las cartas— que, como el puñal de Herodes, parecen tener vida propia. Por eso, pese a haber manifestado que, rendido por el amor, su albedrío ya no es libre, poco después lo utiliza para legitimar los turbios consejos de Volseo porque favorecen sus propios intereses.

REY. (...)
 ¡Ay, Ana hermosa y bella!
 Nuevo prodigio ha sido
 de amor el que ha rendido
 mi pecho; no una estrella
 favorable me inclina,
 sino toda la esfera cristalina.
 Puesto que mi albedrío
 a quererte me fuerza,
 ya no es libre ni es mío.
 (II, vv. 1415-1424)

Es su albedrío, su propia voluntad, lo que le empuja a amar a Ana Bolena, no el influjo irresistible de una estrella o un planeta, y él lo sabe. La

lucidez de la conciencia permite que los errores trágicos se realicen libre y voluntariamente, siendo por tanto imputables al individuo. Enrique puede estar o parecer ajeno, pero de ningún modo ignorante, y con pleno conocimiento renuncia a la norma y a la cordura, firmando el pliego de responsabilidades de sus actos:

REY. (*Aparte*)
 ¡Terrible estado!
 Si no alcanzo el efecto que hoy espero,
 muero de amor; y, si lo alcanzo, muero
 de dolor. Pues ya estoy de manera,
 muera de gusto, y no de pena muera;
 pues de cualquier suerte
 voy pisando las sombras de la muerte.
 (II, vv. 1778-1784)

El resto del acto narra la consumación del cisma, los argumentos esgrimidos por el Rey ante el Parlamento y el repudio de la Reina Catalina, a la que nada valen ruegos, súplicas, ni advertencias:

REINA. (...)
 Las cismas y los errores
 con máscaras de piadosos
 se introducen; pero luego
 se van quitando el embozo.
 (II, vv. 1955-1958)

Porque la ironía, presente siempre en toda tragedia, estriba aquí en que para justificar su decisión y llevar a cabo su cruzada particular contra la Iglesia católica, Enrique se sirve de su condición de rey "cristianísimo" (I, vv. 20-91; II, v. 1196; II, v. 1816; II, v. 1939)¹⁸ y prudente, por la que ha recibido el sobrenombre de "Enrique el Docto"; él, que "ha evitado / tantos errores y asombros" y que siempre se ha opuesto a Lutero (I, vv. 79-91; II, vv. 1817-1821), no pretende ahora "causar nuevos alborotos / en la

¹⁸ Condición que recuperará al conseguir que el reino, tras la muerte de Catalina y Ana Bolena, jure a María como Princesa de Walia y sucesora de su padre (III, v. 2870).

crisandad", pero puesto que su matrimonio con Catalina no fue válido por ser ella la mujer de su hermano, pese al gran dolor que ello le causa, debe despojarla de la corona, pues "donde es ley / obedecer es forzoso". Cuando la reina suplique y apele precisamente a tal distinción —reproduciendo prácticamente las palabras que acaba de pronunciar su esposo—

Tú, cristianísimo Rey,
que prudente y religioso
las columnas de la Iglesia
trajiste sobre tus hombros;
tú, que, sabio, confundiste
con estudios cuidadosos
a Lutero, ¿pones duda
sobre los rayos de Apolo?
(II, vv. 1939-1946)

Encontrará por respuesta la espalda del Rey y de los cortesanos, con excepción de Margarita Polo, una de sus damas. Y ahí radica su tragedia, en la imposibilidad de contar a otro su historia. Catalina, como Pasquín, son los únicos que se atreven a revelar las lacras que detectan a su alrededor abonados por su poder y su locura, respectivamente. Pero mientras que a Pasquín se le permite porque nadie, excepto Ana, a quien le agrada su profecía, cree en él, en torno a la Reina se fragua inmediatamente un plan para derribarla encabezado por Volseo, que se siente despreciado y humillado por ella y la considera la amenaza que le predijo el astrólogo. Catalina es santa, cristiana y bondadosa, virtudes que todos le reconocen y proclaman, pero comete el error de considerar a Volseo Amán y creer "que los preceptos de Asuero / no se entienden con Ester" (I, vv. 671-672); comparándose a la reina judía, cree tener el mismo poder sobre su marido que aquella, a quien Asuero perdonó la vida pese a haber entrado en sus habitaciones sin haber sido llamada y luego, conmovido por el mucho amor que le tenía, perdonó a su pueblo, que estaba condenado a muerte, y mandó ajusticiar a Amán. Enrique, que la heredó junto con el reino, nunca parece haber sentido por Catalina un afecto semejante, pese a tenerla en alta estima; en cambio,

instantáneamente se enamora de la mujer del sueño que encarna Ana Bolena y que, en el fondo, no ignora que representa una amenaza. Nada le detendrá ya en el curso de la pasión, convertida en necesidad vital. Enfermo de melancolía, sólo le divierte que dance Bolena, que acaba cayendo a sus pies y a quien por segunda vez —la primera fue al conocerla— levanta él mismo del suelo; la Reina no se percata de la importancia del hecho, pese a haber sabido ver, sin embargo, con meridiana claridad el hipócrita carácter de Volseo, al que se opone públicamente desde la seguridad que le da su posición y el saber que está en lo cierto. Como tampoco advierte la magnitud de los enemigos a quienes se enfrenta, presos de la codicia y la ambición, dispuestos a atentar incluso contra la fe que ella tanto respeta.¹⁹ Por eso se le presentan los hechos consumados, cuando ya es tarde para ruegos o derechos. Y ella, la más virtuosa de todos, es la primera en caer y la única en soportar el rechazo público:

En fin, ¿que todos me dejan?
¿Que me desamparan todos?
¿La majestad vive ya

¹⁹ Mientras que para Francisco Ruiz Ramón (Ibidem, p. 76) Catalina es el personaje "de mayor belleza moral" y el más lúcido "pues su razón no está embarazada por la pasión ni admite cegarse a sí misma contra la verdad" (pp. 76-77), al que Calderón adorna de "virtudes físicas y espirituales" que facilitan al espectador identificarse con el punto de vista por ella expresado, en opinión de Alexander A. Parker Catalina es, en cierto modo, culpable por su falta de caridad y de prudencia política y responsable de su propia desgracia (Cf. "Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*", en Calderón, *Comedias*, vol. XIX, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, ed. J. E. Varey, London, 1973, p. 70).

Creemos que pese a ser el personaje con mayores cualidades comete, al igual que los demás, algunas imprudencias; en realidad, sólo denuncia a Volseo, pero es incapaz de advertir el proceso de entendimiento mutuo que une al Rey con Ana Bolena y es la primera sorprendida ante la drástica decisión de su esposo. En la tragedia española del Siglo de Oro ningún personaje es completamente inocente, pese al mayor o menor valor de sus virtudes.

tan sin aplausos y adornos?
 ¿Aun no tengo a quien quejarme,
 que es el consuelo que sólo
 a un desdichado le queda?
 (II, vv. 2052-2058)

Y eso equivale a la muerte:

"Se puede morir aún estando vivo; se muere de muchas maneras; en ciertas enfermedades, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incomprensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia. Eso es muerte; muerte por juicio."²⁰

Pese a no ser de las más complejas, la obra descansa en una perceptible estructura simbólica: la caída en el Infierno que implica el Cisma. Por eso Enrique se abrasa y su pasión es fuego y hasta se define como poseído por un demonio —recordemos que Lutero era "llama abrasada" y "humo" (I, v. 202 y v. 208), y el Papa, en cambio, "piedra oprimida" (I, v. 193, v. 201, v. 208)—. Pero a ese mensaje se accede atendiendo al transcurso de los acontecimientos. Calderón destaca el lado pasional que domina y absorbe a los tres protagonistas. Es la pasión individual unida a un interés común —conseguir cada uno su propósito— lo que provoca un conflicto de inusitadas y perennes consecuencias. En el marco de lo que en apariencia sólo es una historia de amor, la de un hombre que, enamorado de otra mujer, quiere abandonar a su esposa, un caso más de satisfacción ilícita del deseo, sitúa en realidad una de las mayores tragedias de la cristiandad: el cisma que separó a la Iglesia inglesa de la Iglesia católica. Causado, según la particular visión de nuestro dramaturgo, por la pasión, por el anhelo amoroso de un hombre hacia una mujer a la que no podía conseguir sin hacer su esposa, y por la ambición de un cortesano y una mujer a quienes no importó en su carrera hacia el poder

²⁰ María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 15-16.

hacer tambalearse los mismos cimientos de la Iglesia que tanto defendía España. Ana pedía un imposible que sólo podía hacerse realidad atropellando todas las leyes, humanas y divinas, y Enrique consuma el delito porque con plena lucidez—independientemente de que el consejo proceda de Volseo— elige no vencerse a sí mismo sino apurar hasta el fin el daño. Pero el Rey sufre momentos de duda y, aunque no es disculpa, pudiera ser un atenuante a su conducta la llama que lo devora; a Ana, sin embargo, Calderón ni siquiera le concede la humanización de la pasión. No sabemos si ella ama también a Enrique, es más, todo parece apuntar que no, y que lo que desea únicamente es la corona para no tener que doblar la rodilla ante nadie (I, vv. 719-738). La declaración del Rey, a la que ella responde de pensamiento pero rechaza de hecho—"que también sabe el Cielo / que me venzo y reprimo / si quiero más que quieres" (II, vv. 1435-1437)— sigue inmediatamente a la petición de Volseo de que finja quererlo y lo desdeñe después anteponiendo el honor al amor para acrecentar el deseo del Rey, y en cuanto al amor que dice sentir por Carlos, se desvanece al ser tentada por Volseo, dando como única disculpa a su infidelidad su condición de mujer—fuera de que el amor de Carlos, como vimos, tampoco es ejemplar—.21

Como en *El mayor monstruo del mundo*, Calderón narra un hecho histórico desde su óptica particular, destacando el aspecto de la pasión individual y del egoísmo desmedido—notas comunes a los protagonistas—

21

ANA. Carlos, perdona
 si tu firme amor ofendo
 cuando hoy aspirar pretendo
 al lustre de una corona.
 Mujer he sido en dejar
 que me venza el interés;
 séalo en mudar después,
 y séalo en olvidar.
 Que cuando lleguen a ver
 que el interés me ha vencido
 que he olvidado y he fingido,
 todo cabe en ser mujer.
 (II, vv. 1397-1408)

como causantes de un mal mayor que repercute irremediable y fatalmente sobre un colectivo, sobre todo un país, y que alterará sustancialmente su historia. La falta de escrúpulos de Enrique, Ana y Volseo ocasionará una profunda e irreparable crisis de conciencia en un pueblo que hasta el momento se había confesado católico. Nadie mide las consecuencias de sus acciones, que superan con creces lo que pudiera suponerse, ni recuerda la posición en que se halla, de la que dependen miles de personas. Ello concuerda con el concepto de "responsabilidad difuminada" enunciado por Alexander A. Parker:

"Esta concepción de responsabilidad difuminada, de la imposibilidad de restringir la culpa del pecado a un solo individuo, yace en el fondo del sentido calderoniano de la tragedia. (...)

Con frecuencia se ha interpretado equivocadamente que la frase "responsabilidad difuminada" implica que todos los que participan de ella son moralmente responsables de la calamidad que acarrea. (...) Lo que Calderón intenta sugerir quedará mucho más claro conforme desarrolla este tipo de tema. Los hombres son individualmente responsables de los males que los pecados humanos acarrearán a la sociedad.

(...) El egoísmo, la construcción presuntuosa de un mundo privado propio es para Calderón la raíz del mal moral. En su drama, el individuo no puede ver más allá de su campo restringido de visión; sin embargo, con la confianza que procede del egoísmo se engaña a sí mismo con la creencia de que su visión es completa, y apunta a lo que parece un objetivo claro, sólo para precipitarse en algo que no puede prever."²²

La ambición personal, el egoísmo y el exceso pasional como causantes de la tragedia alcanzan su cénit en esta obra que conjuga magistralmente la trama amorosa con la política para mostrar el reflejo de las acciones individuales en la sociedad en que se incluyen y la necesidad por tanto de

²² Alexander A. Parker, "Una concepción calderoniana de la tragedia: *El pintor de su deshonra*", Capítulo XVI de *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 252-257.

imponer el freno de la razón a las propias aspiraciones —aunque el hecho de que la pasión venza, repetimos, no significa la ausencia de lucidez, pues el arrebatado no disculpa a los personajes de la tragedia áurea española—. No en vano la tragedia se funda, desde antiguo, en "pecados de reyes".

Si en el primer acto asistimos al planteamiento del deseo y en el segundo a su enunciación, en el tercero comprobaremos, a un ritmo trepidante, los resultados de su satisfacción. La condensación de la acción y la aceleración del *tempo* narrativo parangonan el giro de la Rueda de la Fortuna, que parece mucho más rápido al bajar que al subir. Carlos, que había marchado a Francia a informar a su Rey de la determinación de Enrique —que malogra con ella el casamiento de su hija María con el Rey de Francia, petición que traía Carlos—, regresa a Inglaterra para cumplir la promesa de matrimonio que dio a su dama, pero se encuentra con que, en breve tiempo:

DIONIS. (...)
 con Ana Bolena el Rey
 se desposó de secreto;
 que dicen que enamorado
 hizo aquel notable extremo
 que de Catalina santa
 vimos en el Parlamento.
 A todo esto, el reino estaba
 en bandos, y a todo esto
 el Rey vive con Bolena.
 La Reina firme en su intento
 está en un pobre castillo
 junto a Londres, padeciendo
 mil desdichas. Esto pasa,
 señor, en tan breve tiempo.
 (III, vv. 2106-2119)

La decisión de Carlos, que queda "muerto en Londres a las manos / de mi amor o de mis celos", ver a Ana —"con ella he de hablar / y denme mil muertes luego"—, precipitará los acontecimientos y ayudará a consumar la tragedia individual. Pero antes, Calderón se ocupa de otros personajes. Ana y Volseo están en la cumbre de su fortuna, sumisa la voluntad del Rey a

ambos, y un nuevo suceso viene a igualar sus naturalezas: Volseo recibe también una predicción de Pasquín,²³ pero no se la toma tan bien como Ana.

PASQUIN. Vengo
tan elevado y absorto
como admirado y suspenso
de una cosa que hoy he visto.

VOLSEO. Pues ¿qué has visto?

PASQUIN. Vuestro entierro.
¡Oh, qué gran capilla hacéis!
Para un pájaro pequeño,
muy grande jaula es aquella.
Mas ¿no sabéis lo que pienso?
Que no os habéis de enterrar
vos en ella.

VOLSEO. Loco, necio,
malicioso, calla y mira
lo que te mando: al momento
sal de palacio, Pasquín;
no entres en él.
(III, vv. 2151-2165)

Es el primer paso hacia su destrucción; el segundo lo dará al enfrentarse a Ana Bolena, que acaba de darle a su padre un cargo político, la Presidencia del Reino, que ambicionaba Volseo. Maestro de la cautela y el disimulo, Volseo pierde el control y comete el error de amenazar abiertamente a Ana. Es más, si Federico se sentía hijo de Casandra (*El castigo sin venganza*), el Cardenal se siente padre de Ana, "pues si él [Tomás Boleno] fue / quien de mujer te dio el ser, / yo el de Reina; y, así, estás / obligada", solo que ella no piensa lo mismo y, olvidando la automaldición que se echó al prometerle gratitud a Volseo, se propone ahora derribarlo:

Muera Volseo. ¿Tirana
me llaman? ¿Ingrata soy?
¿Quien la puerta me abrió hoy

²³ Y poco antes la maldición de un soldado al que trata mal:
SOLDADO 2. Los cielos
me den venganza de ti.
(III, vv. 2147-2148)

podrá cerrarla mañana?
 Pues no pueda. Esto ha de ser.
 Firme en mi venganza estoy.
 Derriben mis manos hoy
 a quien me levantó ayer.
 (III, vv. 2214-2221)

Y acto seguido consigue del Rey que mande a la Infanta María junto a su madre y que destituya a Volseo, "Pues si ya tú le aborreces / no podré quererlo yo" dice Enrique. Este contraste entre el pasado y el presente de los personajes es continuo a lo largo de toda la obra, así como la proyección hacia el futuro de su destino; de todos conocemos el pasado y tenemos información sobre el porvenir, como si el dramaturgo quisiera destacar la evolución del carácter y suerte de los mismos. De "cristianísimo Rey" Enrique se ha convertido en adversario del catolicismo, de Reina a mujer repudiada ha pasado Catalina —"pues en tal estado estoy / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aún no soy" (III, vv. 2403-2405)—, de dama a Reina Ana —a la que todos auguran la muerte—, de cuerdo a loco Pasquín, y de hijo de un carnicero Volseo ha llegado a Cardenal y ahora ha perdido el favor del Rey, que lo despoja de sus bienes y manda a sus soldados que lo persigan y lo prendan.²⁴ Entonces comprende cuán erradamente interpretó la profecía:

¡Ay, dudosa astrología,
 y qué bien me previniste!
 ¡Que con tiempo me dijiste
 el que una mujer sería

24 REY. Aunque os pudiera quitar
 vida que es tan atrevida,
 quiero dejaros la vida,
 por dejaros más pesar.
 Vivid, morid; que es penoso
 estado llegarse a ver
 un avaro sin poder
 y sin mando un ambicioso.

(III, vv. 2338-2345)

Enrique desenmascara a quien creía haberlo engañado.

mi destrucción! ¡Ay, Bolena!
 Por engrandecerte a ti
 sobre las nubes, caí
 al abismo de mi pena.
 ¡Plegue a Dios que, pues ingrata
 mi infame muerte deseas,
 que como te veo te veas;
 muera así quien así mata.
 Y pues al Cielo le plugo
 darme fin tan lastimoso,
 a ti te mate tu esposo
 a las manos de un verdugo.
 (III, vv. 2362-2377)

En su extraviada andadura, reducido a la condición de mendigo, topa con Catalina y Margarita Polo, a las que en principio no reconoce; pero luego identifica a la Reina por su actitud piadosa, "pues Bolena me destierra / y Catalina me ampara" (III, vv. 2502-2503). Es el momento de su anagnórisis; ahora tiene respuesta el enigma que tanto le preocupó, la identidad de la mujer que lo destruiría. Para evitar morir a manos de los soldados que antes despreció, en un último gesto de arrogancia, se suicida:

VOLSEO. (...)

 Mi venganza

 yo mismo la he de tomar,

 que no han de triunfar de mí.

 Desde allí,

 despeñado he de acabar,

 y ¡muera como viví!

 (III, vv. 2512-2517)

A continuación se decide la suerte de Ana Bolena, el personaje sobre cuya fortuna más se especula. Además de las maldiciones señaladas, se alude también en otras ocasiones a su trágico destino:

VOLSEO. Vuestra majestad, señora...

 ¿Qué es esto? (...)

 (...) hablé ciego. Perdonad,

 y mi turbación abone

 el descuido.

ANA. ¿Que perdone

queréis, una "Majestad"
 (...)

¡oyera ese nombre yo...
 y costárame la vida!
 (II, vv. 1285-1304)

ANA. (...)

¡Mira a lo que has llegado,
 que para ti es demérito el estado!
 (...)

Pues aunque merecerte
 como Reina pudiera,
 más vale que tú reines y yo muera.
 (II, vv. 1550-1556)

REY. (...)

Catalina, perdona
 si quito de tus sienes la corona
 para ponerla en otras, pues el Cielo,
 que mira tus desdichas y tu celo,
 por mayor alabanza
 me dará a mí castigo, a ti venganza;
 pues si la pierdes tú por virtuosa,
 otra podrá perdella
 por vana, por lasciva y ambiciosa.
 Esta fue mi desdicha, ésta mi estrella.
 (II, vv. 1762-1771)

REINA. ¿Quién te derribó? (A él)
 VOLSEO. Una ingrata.
 MARGARITA. Muera así quien así mata.
 (III, vv. 2452-2453)

Muerto Volseo, el tercer acto de *La cisma...* responde al planteamiento de una tragedia de honra, solo que aquí se nos ha presentado el "antes" de la acción, factor que en aquellas permanece oculto. Como cualquier esposa "feliz" —pensemos en Mencía, Serafina o Leonor—, Ana recibe la visita inesperada e inoportuna de un antiguo pretendiente a quien en el pasado juró amor²⁵ y a quien no sabemos, dado el carácter de ambos, hasta qué punto

25 ANA. Ame firme el que es querido,
 quien vive admitido, espere,
 y confíe el que constante

llegó a amar, pero al que escribió cartas que ahora, ya casada, resultan comprometedoras. Carlos reprocha, exige y reclama, y Ana se ofrece a dar satisfacción a su agravio (III, vv. 2593-2596) —error común a todas— sintiéndose moralmente obligada a ello. Esa conciencia de culpabilidad de la esposa la lleva a dar un paso en falso dirigido hacia el desastre, pues tales explicaciones sólo pueden darse a espaldas del marido que, para desgracia de ellas, siempre acaba enterándose y sacando conclusiones lógicas pero erróneas. Ana ignora además la costumbre de su esposo de escuchar escondido —"El pecho de un alevoso, / ¡qué inquieto y confuso vive! / ¡Qué de sospechas le cercan! / ¡Qué de temores le rinden!" (III, vv. 2548-2551)—, deseoso de "escuchar lo que de mí / en el palacio se dice". Carlos, en cambio, no resiste oír explicaciones; cuando Ana le cuenta que se rindió deslumbrada por el poder del Rey, el francés le recuerda la condición de libre del albedrío:

CARLOS. (...) pero el Rey

	mira el cielo que pretende.
CARLOS.	Pues ¿quién es querido?
ANA.	Carlos.
CARLOS.	¿Quién admitido?
ANA.	Quien tiene
	mi voluntad en su mano.
CARLOS.	¿Quién es constante?
ANA.	Quien vence
	tantos imposibles.
CARLOS.	¿Cómo?
ANA.	Amando.
CARLOS.	Mi pecho es ése.
	(...)
ANA.	Pues ¿qué serás?
CARLOS.	Tuyo siempre.
ANA.	¿Quién lo asegura?
CARLOS.	Esta mano.
ANA.	¿De esposo?
CARLOS.	Digo mil veces
	que sí, aunque mi padre ingrato
	en Francia casarme quiere.
	Mas agora estoy en Londres.
	(I, vv. 809-829)

no es disculpa, que no rinde
el poder la voluntad,
porque ésta siempre fue libre.

(...)

Mas no me quejo, ¡ay triste!,
eres mujer y como tal hiciste.

(III, vv. 2616-2627)

Utilizando la misma disculpa que Ana se dio a sí misma cuando decidió traicionarlo. Enfurecido, Carlos le arroja las cartas que ella le escribió, y para su pesar, Ana tiene el primer y único rasgo de debilidad, el único desmayo en la carrera de su ambición:

ANA. Espera, Carlos, detente.
¡Ay de mí! Oprimida y libre,
entre el amor y el respeto
el alma dudosa vive.

(III, vv. 2628-2631)

Sin saberlo, firma su sentencia de muerte. Tras escuchar la conversación, Enrique recoge una carta que Ana dejó olvidada: "Letra es suya. / "Vos sois, Carlos", y prosigue, / "mi dueño..." ¡Tal pronuncie! / ¡Tiernos amores le escribe!" y él, que por el amor de una mujer vendió su alma y su reino, decide en un instante anteponer la fama —"Pues no haya duda en mi fama"— al sentimiento y, ordenando despojarla de sus atributos como Reina, prenderla —y a Carlos también— y llevarla a la torre de Londres, "el más alto lugar", el lugar de los condenados a muerte. Ni un sólo rasgo de piedad, ningún recuerdo del loco amor que lo embargó, cruza en ese instante por su mente, y con la misma rapidez con que decidió coronarla, manda ahora ejecutarla en medio de insultos e improperios fruto de una repentina anagnórisis similar a la que sufre Amón tras haber violado a Tamar y saciado su deseo.²⁶ La acusa de alta traición por haber dudado, pues en el mundo de los maridos deshonorados dudar equivale a sucumbir:

²⁶ Compárense las palabras de ambos:

AMON. Vete de aquí, salte fuera,
veneno en taza dorada,

REY. Sin el respeto que pide
 la majestad, a la Reina...
 ¿A la Reina? ¡Qué mal dije!
 A esa mujer, a esa fiera,
 ciego encanto, falsa esfinge,
 a ese basilisco, a ese
 áspid, a ese airado tigre,
 a esa Bolena prended,
 y en el castillo invencible
 de Londres, que del palacio
 está enfrente, en noche triste
 viva presa. Y al francés
 que fue embajador, y libre
 está en palacio, también.
 "¡El alma dudosa vive
 entre el temor y el respeto!"
 La que duda, ya concibe
 la ofensa, y en esa parte
 bastará que se imagine.
 Y mujer que a dudar llega,
 ¿cuándo, cuándo se resiste?
 ¡Ay, Bolena! Desde el centro

sepulcro hermoso de fuera,
 arpía que en rostro agrada
 siendo una asquerosa fiera.

Al basilisco retratas,
 ponzoña mirando arrojas
 y mi juventud maltratas,
 pues crúelmente me matas
 con tan mortales congojas.

¿Que yo te quise es posible?
 ¿Que yo te tuve afición,
 fruta de Sodoma horrible,
 en la médula carbón
 si en la corteza apacible?

Sal fuera, que eres horror
 de mi vida, y su escarmiento.
 Vete, que me das temor
 y es más mi aborrecimiento
 que fue primero mi amor.

¡Hola! Echádmela de aquí.

(II, vv. 889-1009)

Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, edición de
 Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

te levantaste y subiste
 a coronarte de nubes;
 mas ¿qué violento está firme?
 (III, vv. 2654-2678)

Aunque, a diferencia de éstos, la castiga públicamente, como ellos evita escuchar toda explicación, y sin dar a su esposa la oportunidad de justificarse, utiliza su poder sobre ella para conducirla al patíbulo. Perdida la honra —de pensamiento, palabra, obra u omisión— se pierden todos los derechos y todos los afectos, y la mujer a quien tanto se ha amado —según dicen los maridos— es tratada peor que cualquier otro personaje, como un enfermo cuyo contacto contagia, por eso los "médicos de su honra" deben extirparla del cuerpo social para evitar que siga contaminándolo:

ANA. (...)

 Mas ¿qué causas hay que obliguen

 a este extremo?

 REY. Tú las sabes,

 y mi voz no las repite

 hasta que ofensa y castigo

 con tu muerte se publiquen.

 (III, vv. 2716-2720)

Pero la tragedia alcanza a todos los personajes implicados en la acción y pasa también factura a quienes, seguros de sí mismos, pecaron de arrogantes. Nos estamos refiriendo a Tomás Boleno, portavoz de la "dura razón de estado", de la honra como norma de vida, de los imperativos sociales que deben regir las conductas individuales. Boleno creyó cumplir con sus deberes paternos al llevar a palacio a su hija y abandonarla allí a su suerte no sin antes advertirle que no dudaría en matarla si la ocasión lo requiriese y tuviera que elegir entre el honor y la sangre (I, vv. 755-758). Convertida en Reina, Ana concede a su padre un importante cargo político que ambicionaba Volseo, motivo, como vimos, de enemistad entre ambos; ahora el Rey pide a Tomás Boleno que utilice ese cargo en contra de su propia hija y, para nuestra sorpresa, éste acepta sin vacilar:

El único personaje que decide no rendirse a la pasión muestra un egoísmo similar a quienes optaron por lo contrario, pues sólo le interesa su propia imagen, y comete también una atrocidad: matar a su hija, convencido de que está haciendo justicia, sin que asome en su gesto el menor indicio de piedad. Ana queda totalmente desamparada; ni el amor de su esposo ni el amor de su padre salen a relucir cuando más lo necesita —también Catalina sufrió el desprecio del Rey y de la corte—; tratándose de traición a la honra, ningún otro afecto importa más que el sentirse agraviado o el tener que cumplir un deber a cualquier precio. Como el Rey David (*Los cabellos de Absalón*), Tomás Boleno debe medir la piedad y el rigor. Comete entonces una imprudencia: jurar sin saber aún de qué se trata. Y jura que ajusticiará a su propia sangre si el Rey se lo pide, que antes está su honor que su amor. En efecto, eso es precisamente lo que pide el Rey, y Boleno, alejándose de David, elige sin titubear el otro camino: el rigor en vez de la piedad, cumplir como caballero haciéndose inmune a la pasión —a la que los demás sucumbieron—. Haciendo gala del orgullo y altivez que hasta el momento ha caracterizado a su hija, desea además que ello se haga público, que todos sepan "que he sido juez, y no padre". Si Carlos definió a Ana como "en secreto luterana", su padre acaba de hacerlo como romana, y Calderón evita toda comparación de Ana con Cristo al destacar el carácter de propia de la sangre con que Boleno, el nuevo Pilatos ("Lavaré en mi misma sangre / las manos"), se lava, y someterla luego a otra degradación, pues será llamada "Jezabel" por el Rey. Si David fue capaz de perdonar a Amón —que violó a su hermana Tamar— y a Absalón —que mató a su hermano Amón—, es decir, a un violador y a un criminal, pero hijos suyos, Boleno en cambio no vacila en ajusticiar a su hija, por cuya intercesión ha obtenido el cargo político que posee, y se muestra orgulloso de que todo el mundo conozca su valor, que le ha llevado a anteponer la justicia a la piedad, el deber a la sangre. Y lo más terrible es que ni se le ocurre defenderla, disculparla o mediar por ella. Satisfecho consigo mismo y en el colmo del servilismo, a Boleno no le hacen falta más pruebas que la carta y la orden del Rey para decretar la muerte de su

sangre (III, vv. 2736-2737). ¿Qué futuro espera a un reino cuyo monarca ha atentado contra lo más sagrado, contra la fe, y cuyo Presidente asesina sin piedad a su propia hija? Se cierra así el círculo pagano abierto por el Rey Enrique, que recuerda las escrituras judías como punto de apoyo en su historia²⁸ y es definido luego como romano:

REY. (...)

y, así, ahora la despojo [a Catalina]

del Imperio, y a sus manos

quito el cetro y laurel de oro,

porque no siendo mi esposa,

está en su poder impropio.

Esto es ser César cristiano,

(II, vv. 1856-1860)

28

REY. (...)

Bien sé que no repugna (caso es llano)

el casamiento que hace el un hermano

con mujer del hermano, porque Judas

(para satisfacción de aquestas dudas),

gran patriarca, dijo

que con Tamar, viuda de Her, su hijo

casase. Era también hijo segundo.

Todo en ley natural también lo fundo

y en escrituras, pues que fue forzoso

que la mujer, después del muerto esposo

(y más cuando sin hijos se quedase),

con el hermano suyo se casase.

Luego si esto no fue contra el derecho

escrito y natural, por el provecho

común el Papa pudo

(confieso que es verdad, y no lo dudo)

en la ley eclesiástica y humana

dispensar: es verdad, es cosa llana.

Y cuando en mi argumento no se quede,

el Papa es Vice-Dios, todo lo puede.

Pero, aunque lo confieso,

faltó en mí la razón, pues faltó el seso.

(II, vv. 1735-1755)

Judas es Judá, cuarto hijo de Jacob y de Lía, cuyos hijos fueron Er, Onam, Selah, Péres y Zerach. Aparece en *Génesis* 38, 6-29 y *I Crónicas*, 2-4.

ANA. Si él me escucha,
 él lo dirá. Tú, invencible
 César, ¿me mandas prender?
 (III, vv. 2709-2711)

E incluso como judío, pues al consumir la degradación de Ana llamándola "Jezabel" (II, *Reyes*, IX), mujer poco ejemplar hija de Ethbaal, rey de Tiro y de Sidón, se identifica indirectamente con su esposo Acab, rey de Israel: "daréte la venganza / de la Jezabel que pides" (III, vv. 2812-2813).

Tras prender y ejecutar a Ana, Enrique, oyendo el consejo del Cielo, decide volver con Catalina (III, vv. 2744-2759), pero ya es tarde: el luto de María y de Margarita y la petición de justicia de la primera le confirman que la santa Catalina ha muerto. Llega entonces su anagnórisis definitiva: no sólo de la falsedad de Ana —novia en secreto de Carlos— sino de las terribles consecuencias físicas —la muerte de Catalina— y morales y espirituales de su loca actuación pasada: el cisma. Su pasión por una mujer le hizo atropellar normas divinas y humanas y llegar en su ceguera a arrebatar incluso la potestad al Papa. Ahora se arrepiente pero ya no hay remedio:

REY. ¡Ay de mí! Ya el alma vive
 en mejor Imperio. ¡Ay, Cielos!
 ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!
 Mas si no tengo remedio,
 ¿de qué sirve arrepentirme?
 ¿De qué sirven desengaños
 y deseos? ¿De qué sirven,
 si está cerrada la puerta?
 Yo negar al Papa quise
 la potestad, yo usurpé
 de la Iglesia un increíble
 tesoro; tanto, que es ya
 restitución imposible.
 (...) ¡Angel hermoso
 que en trono de luz asistes
 y en tu venturosa muerte
 mártir generosa fuiste,
 dame favor, dame ayuda,
 pues ya quiero arrepentirme!
 Pero es muy tarde, no puedo.
 ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!

(III, vv. 2777-2801)

Enrique admite —no decimos "comprende" porque no son involuntarios— el peso y lo irreversible de sus errores que, como Rey, han repercutido en un colectivo: el pueblo inglés, una parte de la cristiandad que ha quedado irremediable y definitivamente separada del tronco romano. Para intentar enmendarlo prepara rápidamente —tónica común a su actuación— la jura a su hija María como Princesa de Walia y futura reina y anuncia el matrimonio de ésta con Felipe II (III, vv. 2808-2811) —tras haber malogrado la boda con el Rey de Francia, petición que traía Carlos en su embajada y que quedó anulada al declararse el cisma— "honor / de los flamencos países". "¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!" es la exclamación constante de Enrique, cuyo arrepentimiento no le exime de sus culpas; nadie puede borrar el pasado y en el momento más inesperado éste se proyecta como una incómoda sombra sobre el presente, turbándolo y oscureciéndolo.

Como las tragedias de honra, la obra posee un final abierto y acaba en boda. Pero llamemos la atención sobre el gusto senequista de Calderón y sobre la aparente felicidad de este final. Para reforzar el impacto de los hechos, aparece en escena el cadáver de Ana, cubierto con un tafetán²⁹ —que hará ruido al apartarlo y concentrará la atención del público— a los pies del Rey y la Infanta "y, *en estando sentados, la descubren*" reza la acotación (III, p. 190).³⁰ Retomando entonces el simbolismo inicial de las cartas, el Papa a los pies, Lutero a la cabeza, María se alegra de ver a sus pies a "quien pensó

²⁹ "Tela de seda muy unida que cruge y hace ruido ludiendo con ella", *Diccionario de Autoridades*.

³⁰ Gusto senequista que alcanza también a otras tragedias: en *El médico de su honra*, Mencía muere desangrada "dentro", pero al final se descubre su cadáver; en *El pintor de su deshonra* Don Juan Roca dispara sus pistolas sobre Serafina y Don Alvaro, que mueren en escena; en *A secreto agravio, secreta venganza*, Don Lope aparece llevando en brazos el cadáver de su mujer, Leonor, que, según su versión, ha muerto en el incendio. También Lope, en *El castigo sin venganza*, prescribe fuera de escena las muertes de Federico y Casandra, pero al final se descubren los cadáveres.

CONCLUSIONES

Desde Aristóteles, la preceptiva ha contemplado —si bien no siempre admitido— la posibilidad del "final feliz" para la tragedia, del final no sangriento. *La cisma...* podría ser el ejemplo de una tragedia de este tipo. Aunque al desenlace se llega después de tres muertes —Vlseio, Catalina, Ana—, la última escena muestra el arrepentimiento de Enrique y la jura como futura reina de la triunfante María, así como su promesa de matrimonio a Felipe II. Todo ello sucede ante el cadáver de Ana, que yace a los pies de la nueva Princesa de Walia. Quizá por ello el Capitán dice "comedia" al despedir la acción. Sin embargo, creemos que no escapa al espectador el profundo sentido trágico de lo que ha visto: cómo la pasión individual, venciendo a la razón, ha ocasionado una tragedia irreparable en la conciencia de una nación, conciencia que, como la de su Rey, ha quedado escindida para siempre —cobra así sentido la "figura de a dos" que tanto preocupaba a Pasquín—, y ya nunca podrá volver a ser —como la vida de Enrique o de quienes la perdieron— lo que era. Esta tragedia, que podríamos llamar "amorosa" porque en ella el amor —junto a la ambición— constituye el principal motor trágico desencadenante del conflicto, enmarcada en un trasfondo político e histórico, es un ejemplo de final abierto y de cómo el desenlace no puede ser un criterio distintivo para diferenciar géneros, pues a pesar de la aparente restitución del orden y felicidad de los presentes, el cuerpo exánime de Ana no deja de recordar lo sucedido, y el propio desarrollo de la escena hace presentir futuros males. María accede a la sucesión en la corona con una mentira, jurando en falso, y a Enrique le queda toda una vida a solas con su conciencia y su pecado, un pasado del que ya nunca podrá sentirse orgulloso —él, llamado por todos "cristianísimo" monarca— y un futuro desalentador del que sentirse responsable.

Hemos asistido nuevamente al desarrollo de una tragedia en donde el cruce de pasiones constituye el núcleo de un conflicto cuya trascendencia, en

este caso, sobrepasa los límites de la ficción. Desde su visión particular, Calderón dramatiza el nacimiento y consumación de una de las más profundas grietas de la Iglesia católica, el cisma anglicano, y lo presenta como consecuencia de pecados de reyes, pecados individuales que repercuten en la sociedad circundante. Pero pecados humanos, volitivos y conscientes. Tan humanos como el amor o la ambición, aliados perfectos en esta trama que conjuga magistralmente lo público y lo privado para facilitar a los personajes satisfacer su deseo. Un deseo puesto en un imposible en el caso de Enrique y Ana, que sólo puede hacerse posible anteponiendo el "yo" a todo lo que sea ajeno, incurriendo entonces en *hamartía e hybris*, consumando errores nacidos de un egoísmo atroz y persistiendo en ellos. La clave para acceder a la satisfacción del deseo la tiene Volseo y la facilita a ambos una vez ha fallado el suyo: no puede ser Papa pero puede gobernar Inglaterra si engaña al Rey y deja obligada a Ana Bolena. Los dos aceptan, porque encuentran en las sinuosas palabras de Volseo el remedio a su afán. Y el interés personal puede más que cualquier otra consideración. Así se va trenzando el proceso que conducirá, como dijimos, a una de las mayores tragedias de la cristiandad: el cisma. De hecho, amor y sed de poder son, en opinión de Eugenio Trías, los factores que condicionan la libertad del individuo y los dos hilos, por lo tanto, que mueven la tragedia calderoniana:

"Pero dentro del propio mundo y de la experiencia del fronterizo con su mundo cabe determinar con mayor precisión y concreción cuáles son las genuinas *presiones* a que se halla sometido, más allá del vago "influjo" de los elementos o los astros. Cabe desprender de la propia experiencia del fronterizo con su mundo unas determinaciones precisas que se le imponen bajo el modo de presiones acuciantes que pueden determinarlo de modo ciego y fatal, es decir, de una manera *causal y mecánica*, anulando su libertad.

Se trata de determinaciones de su propia experiencia metódica. Una de ellas ha aparecido ya, *eros*, el *motor-deseo* (como lo llama irónicamente Marcel Duchamp). Esa presión, que puede ser fatal, de *eros* se manifiesta en la forma de pasión de amor y toda su sintomatología,

síndrome de los celos y del "honor mancillado". Personajes como Herodes el Tetrarca, Don Gutierre, Don Lope o Don Juan Roca, o como Herodías, Doña Leonor, Serafina o Doña Mencía son sus víctimas: sujetos que, al no haberse expuesto a la prueba formativa (que tiene también en *eros* su motor transferencial), derivan de su propia elección, fatal y ciegamente determinados por *eros* y su "oscuro objeto", la maquinaria "causal" que derrumba su propia libertad.

A ese "motor-inmóvil" o "causa eficiente" del "mundo" que asedia y cerca al fronterizo debe llamársele *eros*, motor-deseo. Puede ser el lugar transferencial de su alzado a la frontera y puede ser, también, la tumba de su libertad.

Y el sujeto del método se pregunta, sin salirse del propio universo calderoniano, si existe otro motor-inmóvil con características semejantes aunque diferentes.

Dentro de ese mismo universo puede advertirse un segundo *motor* que cerca y embiste al fronterizo con su "causalidad", presionando su libertad o acosándola desde su punzante atractivo. Es el motor-poder, la *voluntad de poder*. Las tragedias calderonianas tienen por determinación "causal" (la que desencadena la "maquinaria trágica") o a *eros*, motor-deseo, con su séquito de celos y cuestión de honor, o tienen por determinación el poder, la *voluntad de poder*, la que fatalmente "elige", debido a su infinito atractivo, Semíramis en *La hija del aire* o Volseo y Ana Bolena en *La cisma de Inglaterra*.

Se podría, pues, insistir en la topología ya trazada de este universo. La prueba experimental de la libertad se jugaría en el mundo, en relación a la doble determinación del *cerco de lo fatal* (influjo natural, más cerco y acoso de los dos "motores" reseñados, *eros* con su oscuro objeto y la *voluntad de poder*) y del *cerco de lo encerrado en sí* que ilumina el *logos* con su frase imperativa.³²

Así pues, más que una tragedia construida en relación a la dialéctica Libertad / Destino, *La cisma de Inglaterra* es una tragedia donde Pasión y Razón vuelven a enfrentarse en el seno de la conciencia individual, creando una profunda escisión que se traducirá en la conciencia colectiva de una

³² Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, pp. 119-120.

nación. Excepto Volseo, que tiene siempre presente la predicción y le obsesiona la idea de hallar a la mujer que lo destruirá para acabar antes con ella, ni Ana ni Enrique vuelven a recordar el vaticinio, absortos como están en su propio laberinto pasional. Los recelos de Enrique pasan a segundo plano cuando ve a Ana Bolena, ante la cual vuelve a turbarse —"¿Otra vez, alma, os turbáis?" (I, v. 850)—, pero esta vez no sólo por temor sino por la instantánea atracción que siente hacia ella y que le llevará a cambiar sus afectos, pues en el Acto II comprobaremos cómo la Reina Catalina, a quien tanto ponderó en el Acto I, sólo es ahora causa de fastidio (II, vv. 1039-1046); ésta representa lo "justo", mientras que Ana se ha convertido en el "gusto". Por lo tanto, a diferencia de Herodes y Mariene, Enrique y Ana no actúan angustiados por evitar el cumplimiento de un horóscopo: Enrique porque no lo recibe —el sueño o el trueque de las cartas pueden ser meras coincidencias, casualidades que pueden tener incluso una explicación favorable—; Ana porque, en todo caso, le interesaría lo contrario, esto es, la realización del pronóstico que ella interpreta como la posibilidad de algo que parece imposible: ser reina. De modo que, en nuestra opinión, lo que cuenta no es que la libertad se enfrente al destino —aunque sea común a la tragedia áurea española que el destino se cumpla a través del ejercicio de la libertad—, pues ningún personaje duda en su elección, ni actúa con conciencia de estar labrando un destino temido o anhelado, ni sus acciones son contraproducentes a sus intereses, ni camina en dirección contraria a la deseada, sino al revés, actúa libre y conscientemente para alcanzar su meta particular, no para huir de nada; no anda hacia atrás sino hacia delante, con la vista puesta en un punto al que se acerca porque quiere alcanzarlo. Se trata, en consecuencia, de una tragedia amorosa en donde la pasión ocupa el centro de las motivaciones de los personajes y es por tanto causa de sus acciones; en este caso, amor y ambición son los agentes concretos del conflicto, que se articula en torno a las mismas características que otras tragedias ya analizadas: elección consciente entre dos partidos opuestos y con similares cualidades, responsabilidad en la actuación, error y persistencia en el mismo,

te rindo un pecho fiel.
 ¿Que digan que eres cruel
 siendo tan afable, Ana?
 Tanto estimo lo que has hecho,
 que por tu gusto este día
 saldrá la Infanta María
 de Palacio y de mi pecho.
 Con su triste madre viva.
 Con la respuesta verás
 que la envió, pues me das
 licencia de que la escriba.

ANA.

Sí, yo la doy, como vea
 la carta para saber
 qué la escribes.

REY.

¿Qué ha de ser
 sino un engaño, que sea
 alivio a un pecho tan lleno
 de desdichas?

ANA.

Yo veré
 la carta. (Y será porque *Aparte.*
 en ella ponga veneno.)
 (III, vv. 2241-2261)

Ajena a tal plan, Catalina se siente morir de dicha al recibirla, y de nuevo la ironía trágica salpica sus palabras:

REINA.

Muerta estoy,
 pues en albricias no doy
 la vida a tanta alegría.
 ¿Que el ver merecí en mi mano
 carta del Rey mi señor?
 ¿Hay dicha, hay gloria mayor?
 ¿Hay favor tan soberano?
 Decidle a Enrique, a mi bien,
 a mi señor, a mi esposo,
 cuánto mi pecho amoroso
 estima tan alto bien;
 que estoy tan agradecida
 y tan contenta en extremo,
 que hoy aqueste gusto temo
 que me ha de costar la vida.
 (III, vv. 2533-2547)

La misma ironía que subyace a las de Ana que, deseosa de lograr tres muertes, ignora que la tercera será la suya:

ANA. Beso tus pies. Si consigo *Aparte.*
 las tres cosas que intenté,
 las tres muertes que emprendí,
 dichosa diré que fui;
 y más dichosa seré
 si, cual mi pecho imagina,
 en el Imperio me veo
 sin el Cardenal Volseo
 y la Reina Catalina.
 (III, vv. 2293-2301)

La ironía, como en toda tragedia, flota en el ambiente a lo largo de toda la obra y preside las acciones de los personajes, que cuando creen obrar en su provecho están en realidad forjando su desgracia aunque lo ignoren. Pero el espectador sí que lo sabe y sí que es capaz de percibir el doble sentido, el sentido oculto del lenguaje, porque posee una información privilegiada, un conocimiento que supera al que cualquier personaje pudiera tener de sí mismo o de los demás: conoce el futuro y sabe de antemano el desarrollo y el desenlace de la historia; que Enrique VIII repudió a Catalina de Aragón para casarse con Ana Bolena y que ésta y el Cardenal Volseo perecieron tras perder el favor del Rey. Y así, la pasión de Enrique, la piedad de Catalina, la soberbia de Ana o la ambición de Volseo son vistas por el público como Calderón desea, es decir, como factores que desbordan el conflicto individual para confluir en las aguas de un conflicto colectivo, como causas de una tragedia histórica, el cisma, cuyas consecuencias están por encima de las tragedias personales. El fin de la tragedia privada enlaza plenamente con la tragedia pública que, a diferencia de la primera, nunca acabará. El daño causado por tantas pasiones egocéntricas es irreparable, por eso el arrepentimiento de Enrique no encuentra objeto que lo redima.

Nada más interesa a Calderón que mostrar el proceso pasional, la suma de egoísmos que conducen al desastre religioso, a la tragedia histórica. De ahí que no mencione el nacimiento de la Princesa Isabel ni la atracción de Enrique

por otra dama, Juana Semeyra, con quien se casó el veinte de mayo de 1536, al día siguiente de la ejecución de Ana Bolena. Pero algo resta inocencia al personaje de Juana, en apariencia poco importante:

REINA. (...)

La bella Semeyra es

dulce sirena que encanta

con sus voces los oídos.

(II, vv. 1053-1055)

Juana —"sirena", como Casandra (*El castigo sin venganza*): "Sirena, Casandra, fuiste, cantaste para meterme en el mar donde me diste la muerte" dice Federico— destaca por su habilidad como cantante, y las canciones en la tragedia son siempre altamente significativas, pues ilustran la acción e informan sobre acontecimientos futuros, por ello nunca dejan indiferente a quien las escucha. Hay varias en *La cisma....* .

JUANA. (...)

En un infierno los dos, *Canta.*

gloria habemos de tener;

vos en verme padecer

y yo en ver que lo veis vos.

(II, vv. 1099-1102)

Inmediatamente la glosa la Reina atendiendo a su futuro con Enrique.

MARGARITA. *Aprended flores de mí*

lo que va de ayer a hoy,

que ayer maravilla fui

y hoy sombra mía aun no soy.

(III, vv. 2406-2409)

Esta última hace referencia al destino de Catalina pero también al de Volseo, que al escucharla siente reflejada su vida en lo que dicen los versos.

De modo que *La cisma de Inglaterra* además de presentar los elementos propios de la tragedia griega: mito, *hamartía*, *hybris*, *pathos*, anagnórisis... posee también un elemento estructural característico de la misma: la presencia de coros que intervienen en el desarrollo de la acción. Y lo mismo sucedía en

El mayor monstruo del mundo con las canciones de Sirene o en *El médico de su honra*, donde el Rey Don Pedro presiente su muerte en Montiel al oír una canción que hace referencia al hecho. La conjunción de tales elementos buscaba provocar en el espectador una catarsis que le hiciera tomar conciencia de sus propias pasiones al identificarse, por analogía con su sentir, con lo que sucedía en el escenario. Luego la tragedia española del Siglo de Oro, tan criticada por ser diferente a la griega, no lo es tanto si atendemos a sus componentes y estructura. El contenido, desde luego, no podía ser el mismo, como no era la misma la sociedad española que la griega ni sus mitos y creencias. Así, que en la tragedia clásica los errores sean involuntarios y los personajes sucumban al influjo irresistible de un hado incontrolable y que en la tragedia áurea española, en cambio, los errores sean conscientes, que los personajes sean responsables por tanto de sus acciones y que el hado se convierta en un elemento estético manifestado a través de agüeros y profecías que acaba siempre cumpliéndose literalmente por medio, precisamente, de la acción libre de los protagonistas que con su albedrío deciden el camino a seguir —independientemente de que sea o no el acertado—, no resta tragicidad al conflicto, como tampoco le resta el tomar el amor como tema de la misma —tal y como vamos viendo en el análisis de las obras—, ni significa que una concepción sea más trágica que la otra sino, simplemente, a nuestro entender, diferente. Los principios estructurales podían conservarse, pero era necesario revestirlos de un nuevo sentido acorde con el país y la época, y eso lo comprendieron muy bien nuestros dramaturgos, encaminados en la senda abierta por Lope de Vega.

CAPITULO XIII

LOS COMENDADORES DE CORDOBA

LOPE DE VEGA

CAPITULO XIII

LOS COMENDADORES DE CORDOBA

LOPE DE VEGA

Amor, fidelidad, enamoramiento, adulterio, honra y honor son las coordenadas en las que reposa *Los comendadores de Córdoba*, cuyo tema y estructura coincide en varios puntos con *El castigo sin venganza* y las tragedias de honra de Calderón, aunque, como *El castigo...* presenta también importantes divergencias frente a éstas. Mientras que las esposas calderonianas reciben la inoportuna visita de un antiguo pretendiente y no llegan a la infidelidad, tanto Casandra como Beatriz experimentan un amor instántaneo por un caballero (Federico; Don Jorge) al que conocen después de casadas, y llegan a entregarse a él de forma voluntaria y premeditada.

La historia comienza con la llegada a Córdoba de los Comendadores Don Jorge y Don Fernando, sobrinos del Obispo y primos de Doña Beatriz, a la que deciden visitar pese a estar ausente su esposo Don Fernando, Veinticuatro de Córdoba, que ha participado en la Conquista de Granada.¹

¹ DON JORGE. Pésame muy en extremo
que esté ausente el Veinticuatro;
que ya el recatarse temo, [Beatriz]
y yo su fama idolatro,
y en su memoria me quemo.
DON FERNANDO. ¿De qué se ha de recatar
siendo sus primos?
DON LUIS. Por dar
ejemplo de casto pecho;

Desde el principio, Lope destaca la superioridad del marido —valiente y esforzado guerrero—, pues los Comendadores se niegan a montar a caballo por temor a hacer el ridículo, ya que los cordobeses tienen fama de excelentes jinetes,² y la liviandad de la esposa que, en contra de los pronósticos, se

que con hermanos lo han hecho
otras del mismo lugar.

DON FERNANDO. Aquésos son disparates;
de verla es justo que trates,
o tómelo mal o bien.

(I, p. 7 a)

Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*. Citamos por la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CCXV, Madrid, Ediciones Atlas, 1968, vol. XXIV.

² DON FERNANDO. ¿Vos pensáis
salir, don Jorge?

DON JORGE. Yo, no;
que de Córdoba, en Castilla
dicen los que al viento igualas,
que por mucha maravilla
nace el caballo con alas,
y el hombre sobre la silla;
y que el niño, aunque no entienda
que es Córdoba flor de España,
y apenas a hablar aprenda,
sobre el caballo de caña
sabe dar y quitar rienda.

Aquí, en ponelle los pies
dicen que sabe el caballo
si es el hombre cordobés,
para querello y amallo,
y al revés si no lo es.

Y porque no me inquiete,
más quiero, aunque me promete
tan buen padrino a mi lado,
ser a pie galán soldado,
que a caballo mal jinete.

DON FERNANDO. Yo soy de tu parecer,
y no salir en lugar
que cualquier niño o mujer
sabe picar o parar,
pies, cuerpo y brazo, al correr.

(I, p. 4 a)

muestra gozosa con la llegada de sus primos —y poco antes comentaba con Doña Ana, sobrina del Veinticuatro, la gallardía de unos caballeros—. Como entre Casandra y Federico, el amor surge con la primera mirada entre Don Jorge y Beatriz, Don Fernando y Doña Ana y, en clave de parodia, entre los criados Galindo y Esperanza:

- DON JORGE. ¡Oh, tristes desdichas mías!
 ¿Dónde me lleváis así?
 (I, p. 12 a)
- DON JORGE. Alma confusa y turbada,
 ¿qué novedades son éstas?
 (I, p. 12 a)
- DOÑA BEATRIZ. ¡Que así de un mirar se imprima
 tan fiero amor!
- DON JORGE. Advertid...
- DOÑA BEATRIZ. Pues doña Ana ¿qué os parece
 ¿No es don Jorge muy galán?
- DOÑA ANA. Por don Fernando se van
 los ojos, que me enloquece.
- DOÑA BEATRIZ. Ya por concertado pase
 tan desigual parecer:
 ¡venturosa la mujer
 que con don Jorge se case!
- DOÑA ANA. ¿Qué dicha se igualaría
 a la que le quepa en suerte
 don Fernando?
- DON FERNANDO. Pues advierte
 que doña Ana esté por mía:
 y pues mi prima te agrada,
 como me has encarecido,
 dichosa elección ha sido.
- DON JORGE. ¿No es perfecta?
- DON FERNANDO. Es extremada.
 (I, pp. 13 b - 14 a)

La mudanza de Beatriz, que hace poco declaraba: "En esta ausencia celosa / del Veinticuatro, no hay cosa / que pueda darme contento" (I, p. 10 b), es tan instantánea como el repentino amor que siente por Don Jorge al verlo:

DON JORGE. Sepa yo de don Fernando,
prima, nuevas cada día.
DOÑA BEATRIZ. Ni ya tenerlas querría,
ni pienso estarle aguardando.
(I, p. 15 b)

Declarado el amor, conciertan todos una cita para esa noche, pero la inesperada llegada del Veinticuatro desbarata los planes. Lo reciben con tanta alegría que a Don Fernando le disgusta y no corresponde a las muestras de afecto de su esposa:

VEINTICUATRO. El placer os da licencia
para decir imposibles.
DOÑA BEATRIZ. Y el haber sido terribles
los sentimientos de ausencia.
Dadme, mi bien, esas manos.
VEINTICUATRO. Dejad ya tantos excesos.
(I, p. 17 b)

VEINTICUATRO. Déjalas estar, Rodrigo;
que he de ir a besar los pies
al Obispo.
DOÑA BEATRIZ. Iréis después,
que ahora os quiero conmigo;
esta noche descansad.
VEINTICUATRO. La obligación es por vos.
(I, p. 18 a, b)

Sin embargo, satisfecho y confiado, alaba el estado matrimonial y se siente orgulloso de cuanto posee:

VEINTICUATRO. (...)

¡Oh, cuánto gusto recibo!

¿Quién pone en casarse mengua?

¿Quién era aquel ignorante

que habló mal del casamiento?

¿Tiene otro estado el contento

que ahora tengo delante?

El que está más enfadado,

pruebe algun vez siquiera

a hacer que viene de fuera:

verá lo que es ser casado.

Miren aquí mi familia,

mis criados y mujer,
 reventando de placer,
 ¿que hay de Juan? ¿Qué hay de Sicilia?
 Todos los he de abrazar,
 que, aunque negros, gente son.
 RODRIGO. ¡Qué bondad! ¡Qué condición!
 DOÑA BEATRIZ. Rabiando estoy de pesar.
 VEINTICUATRO. Hasta los perros parece
 que alegra verme en mi casa.
 ¿Qué piensa quien no se casa?
 La libertad envejece.
 ¡Oh, alegre y dichoso estado!
 Si la cabeza me duele,
 tengo al fin quien me consuele,
 que es, mi mujer a mi lado.
 Siente, en efecto, mi mal,
 alégrese de mi bien,
 y, en efecto, tengo quien
 lo sienta con rostro igual.
 Si me ausento, me desea,
 si vengo, me da sus brazos,
 no con fingidos abrazos,
 como de otros bien se crea.
 Mira mi hacienda, y regala,
 es médico y es consuelo:
 si es buena, es prenda del cielo,
 y del infierno si es mala.
 Vamos, hijos, a cenar,
 descalzadme: acostaréme.
Vase
 (I, p. 19 a)

Alabanza que contrasta con los verdaderos sentimientos de Beatriz, que todos, personajes y espectadores, conocen, menos su esposo:

DOÑA BEATRIZ. ¿Quién esto escucha y no teme,
 doña Ana, en qué ha de parar?
 DOÑA ANA. Anda, señora, no temas
 que de aquestos engañados
 tiene amor muchos culpados.
 DOÑA BEATRIZ. Cuanto me hielo, me quemas.
 ¡Oh, nunca hubiera venido!
 ¿Qué hará don Jorge esta noche?
 DOÑA ANA. Cuando la ronde de noche
 sufrirá, que es tu marido.

DOÑA BEATRIZ. ¡Ay de la que ha de fingir
gusto con quien no le tiene!³
DOÑA ANA. Y ¿qué le diré si viene?
DOÑA BEATRIZ. Que sufra el verme morir.
(I, p. 19 b)

Es curioso cómo para las heroínas de Lope, a diferencia de las de Calderón —Mencía, Serafina, Leonor—, el amor ocupa el primer puesto en su escala de valores. Por eso les preocupa ofender no al marido, al que deben entregarse por obligación, sino al amante, cómplice de la deshonra, porque es de quien realmente están enamoradas. Se sienten deudoras del sentimiento, no de la opinión; lo que lamentan, por tanto, es la traición al amor, no al honor. Y el pretendiente es tan consciente como ellas de la magnitud del hecho emprendido y de sus consecuencias, por eso Don Jorge se siente Luzbel:

DON JORGE. (...)

Pues viéndose en el cielo y paraíso,
y cargado de sol, dije: Teneos,
deseos locos, que me habéis burlado.
Vos quitasteis los ojos de improviso,
y cayendo conmigo mis deseos,
fue mayor el castigo que el pecado;
pero tan obstinado,
que otro Luzbel he sido,

³ De la misma opinión es Casandra:

CASANDRA. Pues no hay amor imposible.
Tuya he sido y tuya soy;
no ha de faltar invención
para vernos cada día.
FEDERICO. Pues vete, señora mía,
y pues tienes discreción,
finge gusto, pues es justo,
con el duque.
CASANDRA. Así lo haré
sin tu ofensa; que yo sé
que el que es fingido no es gusto.
(III, vv. 2766-2775)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

en no ver luz ni estar arrepentido.
(I, pp. 19 b - 20 a)

Pero esa noche no podrán consumarse los deseos.

Esta primera jornada tiene un desenlace propio de la comedia de enredo, pues Don Jorge y Don Fernando coinciden en la oscuridad rondando la casa y, sin reconocerse, están a punto de batirse (I, p. 20 a, b). La llegada de Galindo, con las mismas intenciones que los caballeros, pone el contrapunto cómico a la escena.

La jornada segunda comienza con el anuncio del viaje del Veinticuatro a Toledo por orden del Rey, que lo reclama. Beatriz se muestra celosa y disgustada,⁴ pero su marido es un hombre de honor y un fiel esposo:

VEINTICUATRO. Y piensa que en toda parte
soy tu marido, y un hombre
cuya alma lleva tu nombre,
pero el alma no se parte.⁵
(I, p. 22 b)

VEINTICUATRO. (...)
También ver al Rey deseo;

⁴ Y los Comendadores gozosos y alegres:

JORGE. ¡Oh, qué días que me esperan!
¡Oh, qué noches que me aguardan!
Pero ya las horas tardan,
los deseos desesperan.
¡Ay, Beatriz!

FERNANDO. A todos toca
parte del gusto mañana;
que también quiero a doña Ana.

JORGE. Hoy, alma, te vuelves loca.

GALINDO. También entraré en la danza;
(II, p. 26 b)

⁵ Igual opinaba Don Alonso, El caballero de Olmedo:

ALONSO. Yo lo siento y voy a Olmedo,
dejando el alma en Medina.
No sé cómo parto y quedo.
(III, vv. 2175-2177)

Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*. Citamos por la edición de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.

- que le tengo mucho amor.
DOÑA BEATRIZ. ¡Ay, Fernando, mi señor
 cómo esas palabras creo!
 ¿Quién duda que a ver no vais
 alguna reina de aquellas
 que en la corte...
- VEINTICUATRO.** No habléis de ellas;
 que en el honor me tocáis.
 Yo, mientras vos me viváis,
 que os me guarde Dios mil años,
 ¿haceros, ausente, engaños,
 con las reinas que decís?
 ¡Qué mal mi amor conocéis!
 No hablemos, señora, en eso:
 o el partir os quita el seso,
 o por sin él me tenéis.
 (...)
- DOÑA BEATRIZ.** ¡Qué poco estimáis mi amor!
VEINTICUATRO. Sois el alma de esta vida:
 (II, p. 23 a)

Y en prueba de amor y fidelidad le entrega un anillo con un diamante — símbolo de fortaleza y constancia amorosa— que el Rey le dio como premio por su valentía y en reconocimiento de amistad:

- VEINTICUATRO.** (...)
 En él todo mi crédito os empeño,
 y en él todo mi amor os certifico;
 para su estimación el mundo es chico;
 la plata es precio vil, el oro es sueño.
 Yo os doy aquí mi ser, mi honor, mi hacienda:
 esta es mi fe: con mi leal decoro,
 aquí mi hidalga sangre está esculpida.
 Guardadle bien, que os doy en esta prenda
 valor, crédito, anillo, plata y oro,
 lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida.
- DOÑA BEATRIZ.** Yo lo estimo como es justo,
 y en el alma engastaré,
 por ser oro de la fe
 de vuestro amor y mi gusto.
 No temáis que el mundo pueda
 sacarle del corazón.
- VEINTICUATRO.** Grande muestra de afición
 he hecho, pues con vos queda;
 que en mi vida pensé yo

que le apartara de mí.
(II, p. 23 b)

Este anillo, emblema de los valores que el Veinticuatro considera más sagrados, será pieza clave en el desarrollo del conflicto, ejemplo de la magnitud simbólica y comunicativa —como el puñal de Herodes— que pueden adquirir los objetos en el periplo trágico. Porque Doña Beatriz, que lo recibió como prueba de amor, como tal lo entregará a quien de verdad ama, Don Jorge:

DOÑA BEATRIZ. Este anillo, Jorge, os doy
por prenda de esta partida:
guardadle como la vida
si sois mío y vuestra soy.
(...)
DON JORGE. Guardaré el anillo en prenda
de la partida y la fe;
(...)
Será mi consuelo solo
en esta ausencia.
(II, p. 35 a)

También éste debe partir a instancias del Obispo, que lo envía —acompañado de Galindo, a quien Esperanza entrega una toquilla riza y longanizas— a Toledo, y a Don Fernando a Sevilla —Doña Ana le dará una cinta—. Creyendo llegada la hora de la dicha y viéndolos aparecer en cambio vestidos "de camino", las damas se temen lo peor, y Doña Beatriz, que poco antes bendijo la ausencia de su marido,⁶ presiente ahora la muerte al temer perder el amor:⁷

⁶ El amor de Doña Beatriz por Don Jorge es algo visceral e imparables que la ciega y le hace olvidar los posibles peligros:

DOÑA BEATRIZ. No le puedes querer más
que yo al dulce primo mío.
Estoy loca de contenta,
ciega en hacerle favor,
que sobre la sangre amor,
como oro en azul se asienta.
Mucho tiene negociado

DOÑA BEATRIZ. (...)

Sin duda que por el viento

van mis esperanzas rotas;

sin duda que no merecen

mis locuras otro pago,

sino el miserable estrago

que mis sentidos padecen;

sin duda que ya no dudo

que viene cerca mi muerte,

pues pintan de aquesta suerte

al tiempo ligero y mudo;

sin duda que, pues dudáis,

que es todo mi bien perdido.

(...)

la sangre cuando amor llega;

la sangre me incita y ciega,

mucho ha de ser mi cuidado.

Mas ¡mira qué dulce vida

del Veinticuatro en ausencia

esperar la resistencia

de la libertad perdida!

¡Qué dulces horas! ¡Qué días!

¡Qué noches tan venturosas!

¡Alargaos, horas dichosas!

¡Deteneos, lágrimas más!

DOÑA ANA. ¡Ay, qué enamorada estoy!

¡Ay, sangre! ¡Ay, amor! ¡Ay fuego!

Un ciego sigue a otro ciego;

¡ay de mí, qué triste voy!

Pero pensando en el bien,

comunicado mayor,

pierdo el respeto al honor,

y aun al peligro también.

Holguémonos, pues quedamos

solas, que no hay qué temer.

DOÑA BEATRIZ. ¿Qué tormento puede ser

igual al bien que gozamos?

(II, pp. 33 b - 34 a)

⁷ Y Don Fernando recuerda al ave fénix:

DON FERNANDO. (...)

Mas primero que el curso el sol resuelva,

verás el fénix de tu fuego y mío

vivir cuando la muerte le resuelva.

(II, p. 34 b)

DON JORGE. Responda el alma si de ti partida
puede decir que tiene vida el alma,
(...)
Mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo,
y cuando parte el alma, el cuerpo muere;
que partir y quedar tampoco puedo?
(II, p. 34 a, b)

Amor y muerte se sienten en la tragedia amorosa como contrarios inseparables, a los que suelen unirse celos y envidia. Precisamente los celos de un habitante de la casa serán decisivos para descubrir la intriga al Veinticuatro: Rodrigo, un criado que pretendía a Esperanza, siente celos al ver que ésta prefiere a Galindo, el criado de los Comendadores, y la amenaza con revelar la verdad:

RODRIGO. Pues te has burlado de mí,
falsa y fingida Esperanza,
(...)
a un hombre del baratillo,
que se alquila y aun se vende,
¿das lo que un alma defiende?
(II, p. 31 a)

RODRIGO. (...)
¿Piensas que yo no he sabido
que don Jorge...

ESPERANZA. ¿Qué don Jorge?
¿Qué sirve que enredos forje
tu entendimiento abatido?

RODRIGO. ¿Galán es de mi señora?
Ya sé todo lo que pasa,
y que el honor de esta casa,
porque le destierran llora;
ya sé que el noble blasón
que en esas puertas está
publica la infamia ya
de su total destrucción.
(...)

ESPERANZA. Que es doña Beatriz mujer,
y en ella quieres poner
ordinaria semejanza.

RODRIGO. Déjate de eso: yo estuve
la otra noche puesto en vela,

hecho del sol centinela,
 que cubre la infame nube;
 y oí lo que le decía
 don Jorge a esa vil mujer;
 mas no importara a no ver
 lo que ella le respondía;
 Sé también lo que trató
 don Fernando con doña Ana,
 y aún tengo por cosa llana
 que si quiso la gozó.
 (II, p. 31 a, b)

Y si Galindo y Esperanza parodian siempre las escenas amorosas entre los Comendadores y sus damas, Rodrigo es consciente de que no puede exigir reparación para su ofensa, pero sí puede hacerlo su señor para la suya, de idéntica naturaleza:

RODRIGO. (...) que el honor de mi señor
 no tiene en el mundo igual.
 ¡Ah, traidores!

ESPERANZA. ¡Calla, perro!

RODRIGO. Que te costará... Sí haré:
 por mi señor callaré,
 que en decillo cobro el yerro;
 mas ¡plegue al cielo que el suyo
 no desagравie algún día
 su honor, que la afrenta mía
 es libre y no tiene cuyo!
 Ser esclavo me contenta,
 de mi bajeza me alabo;
 que en ser afrenta de esclavo,
 viene a ser libre de afrenta;
 mas tú verás.

ESPERANZA. Ya te digo.
 Que cierres ojos y boca.
 (II, p. 33 a)

No hace falta que Rodrigo hable. Beatriz y Don Jorge se delatan a través del anillo. Cuando el Comendador llega a saludar al Rey, el Veinticuatro no repara en la joya y cree las mentiras de Don Jorge, que le

asegura no haber visto a Beatriz.⁸ En cambio el Rey se siente molesto al descubrir el anillo que dio al Veinticuatro en otra mano; éste se disculpa diciendo que se lo dio a su mujer en prueba de fe —"Culpas, invicto, señor / sin saber que el amor ciega" (II, p. 39)— y el amor lo disculpa, pero las palabras del Rey lo sumergen en un mar de dudas:

VEINTICUATRO. Tu enojo mi culpa esfuerza.
 Cuando, señor, me partí
 de Córdoba, hasta volver,
 la dí en prenda a mi mujer,
 de que ya el alma le di,
 quererla tanto me abona.

REY. Eso sí; ya estoy pagado;
 que pensé la habías dado,
 don Fernando, a otra persona.
 Tu mujer eres tú mismo;
 uno solo sois los dos,
 que así lo ha ordenado Dios.

VEINTICUATRO. ¡Oh rabia! ¡Oh celoso abismo!

⁸ La ironía que encierran las palabras sirve para contrastar la confianza y buena fe del marido con la astucia y bajeza del pretendiente:

VEINTICUATRO. ¿Viste a Beatriz?
 JORGE. No;
 que anduve muy ocupado.

VEINTICUATRO. Mal lo hicistes.
 JORGE. Fue imposible,
 y su gran recogimiento
 impidió mi buen intento.

VEINTICUATRO. Es, de encogida, terrible.
 Yo aseguro que está ya
 puesta entre cuatro paredes.

JORGE. Pues eso creerlo puedes;
 recogidísima está.

(II, p. 38 a, b)

El Veinticuatro tiene a Don Jorge en alta estima:

VEINTICUATRO. (...)
 Que es un gallardo soldado
 y un mancebo virtuoso,
 y trae en su rostro hermoso
 ejecutoria de honrado.

(II, p. 37 b)

REY. ¡Ay de mí, triste! ¿Qué haré?
 Fernando, ¿de qué estás triste?
 si a tu mujer se la diste,
 que tu mujer te la dé.
 (II, p. 39 a)

La frase deja preocupado al Veinticuatro, que tras un breve soliloquio comprende que sólo Beatriz pudo dar a otro el anillo, y que si lo hizo fue porque no le es fiel:

VEINTICUATRO. (...)

Mas ya de mi honor difunto

la triste sombra se ve.

¿Cómo la dio? ¿Cómo fue?

(...)

¡Ay de mí! ¿Qué estoy pensando?

¿Cómo aqúeste la trujera,

cuando ella no se la diera?

Luego ya fue cierto el cuando.

Dióselo, ¿qué estoy dudando?

¿Quién no dirá que así fue

porque no me guarda fe?

Rey, mucho en esto dijiste:

"Si a tu mujer se la diste,

que tu mujer te la dé."

¡Ea, que me vuelvo loco!

La honra ayudan las leyes;

(...)

¡A qué furia me provocho!

(II, p. 39 b)

La jornada tercera vuelve a reunir a los personajes en casa del Veinticuatro, que como todo marido ofendido, decide disimular hasta que llegue el momento de ejecutar el castigo. Ahora es él quien habla con un doble sentido:⁹

⁹ Antes eran Don Jorge y Beatriz:
 VEINTICUATRO. ¡Qué galanes, qué hidalgados,
 qué bien que lucen ahora!
 Y aun os prometo, señora,
 que son muy buenos soldados.
 Pues don Jorge no es discreto;

BEATRIZ. ¿Tanto de vos soy querida?
 VEINTICUATRO. Tanto, que todo el camino
 fuisteis mi imaginación;
 que en vuestra contemplación
 siempre asida el alma vino.
 Dios sabe que me debéis
 este ordinario cuidado.

BEATRIZ. Yo pienso que os he pagado,
 y aun pienso que me debéis.

VEINTICUATRO. Mas vos me debéis a mí
 lo que presto cobraré,
 cuando el galardón os dé
 de lo que hicisteis por mí;
 que espero ver ocasión
 en que pagados quedemos,
 aunque la vida nos demos
 por mayor satisfacción.
 (III, p. 44 a)

BEATRIZ. Desde que os fuisteis de aquí
 no ha habido contento en mí.

DOÑA BEATRIZ. es una perla, ¡por Dios!
 Yo sé que os sirven a vos
 y os pagan el buen conceto;
 que todo cuanto conmigo
 tratan, es vuestra alabanza.
 VEINTICUATRO. Mozos de grande esperanza:
 a su fianza me obligo.
 En tales manos cayese
 siempre mi honor.

DOÑA BEATRIZ. Ya lo está.
 (II, p. 24 a)

JORGE. Dios, señor, con bien os lleve.

VEINTICUATRO. El os guarde más que a mí.

JORGE. ¡Jesús! No paséis de aquí.

BEATRIZ. Hace, primos, lo que debe.

JORGE. Señora, consuéleos Dios
 en esta ausencia.

BEATRIZ. El lo haga.

VEINTICUATRO. Bien quiero a Jorge.

BEATRIZ. El os paga.

VEINTICUATRO. ¡Qué bonitos son los dos!

(II, p. 25 a, b)

VEINTICUATRO. No dudaré yo en creerlos;
 que sé de vuestro valor,
 virtud y recogimiento,
 que os debo gran sentimiento,
 si no os pagase mi amor.
 (III, p. 44 b)

Dos asuntos ha negociado el Veinticuatro con el Rey: uno justo y otro injusto, uno sobre Córdoba y otro sobre su propio honor; el primero ha salido bien y el segundo mal. Pero Beatriz sigue sin comprender el significado de lo que dice su marido y sin sospechar ningún cambio en su actitud; ella continúa también empeñada en su amor:

BEATRIZ. Hermana, si Jorge viene,
 dile todo lo que pasa,
 y que el dueño de esta casa,
 el cuerpo, el alma no tiene.
 (III, p. 45 a)

La posesión del alma es signo inequívoco de amor en la tragedia amorosa; el personaje enamorado insiste siempre en que el otro es dueño de su alma, independientemente de que pueda serlo o no del cuerpo; por eso el alma de Don Alonso y del Veinticuatro quedan con Inés y Beatriz mientras ellos se ausentan —y la de Beatriz, en cambio, va con Don Jorge— y Casandra, al intentar arrancar a Federico una confesión amorosa le recuerda que "las almas de las mujeres no las viste jaspe helado". Quien posee el alma posee la voluntad. Incluso las esposas calderonianas, pese a permanecer fieles a sus maridos, ceden ante la posibilidad de dar explicaciones a un pretendiente que, desaparecido durante algún tiempo, reclama ahora sus derechos sobre el corazón de la dama sin atender a que ella está casada y están en juego valores tan fundamentales como el honor o la vida. Sintiéndose en cierto modo culpables por haber traicionado el amor verdadero —aunque es disculpa suficiente el haber sido casadas por su padre o el haber creído muerto al pretendiente o el ser éste de rango superior al de ella (Don Enrique - Mencía)— intentan contentar a uno sin agraviar al otro, y ello es imposible,

como lo es el mantener la disociación entre alma —que posee el pretendiente— y cuerpo —que pertenece al marido—.

Comienzan ahora los augurios: Don Jorge intenta defender a Don Luis en una riña con Don Juan pero no puede sacar la espada:

JORGE. Don Luis riñe: tiempo es éste
de mostralle... ¡Ah, fiera espada!
¿Ahora estáis apretada?
¿Quieres que el honor me cueste?
Acuchillándose van
sin que sacalla pudiese.
(III, p. 45 b)

Don Fernando intenta dar una explicación racional al suceso —"Del camino está tomada, / que este orín la humedad cría" (III, p. 46 a)—, pero también a él le han ocurrido cosas extrañas:

FERNANDO. Mirándome en el espejo,
en cuatro partes se abrió.
JORGE. Debísteis de aojar
si tan lindo os parecisteis.
¿Quebró el cristal en que os visteis?
Una higa haced comprar.
FERNANDO. No he tenido tal agüero
desde el día en que nací.
JORGE. Peor me sucedió a mí,
haciendo mal al overo;
 que el freno se me quedó,
con las riendas, en la mano.
FERNANDO. Esta noche toda, hermano,
un mal sueño me espantó.
JORGE. ¿Cómo sueño? ¡Por Dios juro
que esta noche un grito oí,
que estuve una hora sin mí,
viendo el aposento obscuro!
 Pues un perro, allá en la calle,
¡qué aullidos daba y aprisa!
(III, pp. 46 b - 47 a)

Deciden ir a misa —"Mas no perdamos la misa / por estos malos agüeros" (III, p. 47 a)—, pero reciben entonces una invitación para ir a

comer con el Veinticuatro y su esposa y cambian rápidamente de opinión — "Deja la misa, Fernando, / no hagamos esperar" (III, p. 47 a)—. Fernando va "a comer y mirar", y Jorge "a desear mirando".

En ese instante, Rodrigo confirma al Veinticuatro la veracidad de sus sospechas y le incita a castigar con sangre la afrenta:

RODRIGO. Señor, que ahora es tiempo
de cobrar el honor que te han quitado.
VEINTICUATRO. ¿Qué, en efecto, perdí mi honor, Rodrigo?
RODRIGO. Señor, no le ha perdido quien le cobra:
¿un mentís no se cobra por el duelo,
por dar de palos, y éstos con la muerte?
Pues también la rompida fe se niega
por dar la muerte a los que son culpados.
VEINTICUATRO. ¿Sabes qué es honra?
RODRIGO. Sé que es una cosa
que no la tiene el hombre.
VEINTICUATRO. Bien has dicho:
honra es aquella que consiste en otro;
ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre;
ser virtuoso hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero dar las causas
para que los que tratan les den honra.
El que quita la gorra cuando pasa
el amigo o mayor, le da la honra;
el que le da su lado, el que le asienta
en el lugar mayor; de donde es cierto
que la honra está en otro y no en él mismo.
Mas ¿para qué me pongo en referirte
lo que es honor? Sin duda que estoy loco;
mas presumo, Rodrigo, que lo hago
por dilatar lo que saber deseo,
que aunque deseo saberlo lo dilato,
porque hasta que lo sepa, aún honra tengo.¹⁰

¹⁰ Tal y como vimos en las tragedias calderonianas, el secreto es indispensable para mantener o recuperar la honra. También Don Lope de Almeida intenta primero no darse por enterado y trata de disimular ante un amigo que le denuncia la presencia de un extraño en su casa —es Don Luis, antiguo pretendiente de la esposa, Leonor, que ha acudido para que ella se justifique—. Don Lope prefiere mentir a reconocerlo y agraviarse en público:

-
- D. JUAN. En esta cuadra entraba,
cuando un hombre salía.
- D.^a. LEONOR. Algún hombre sería,
que robarla intentaba.
- D. LOPE. ¡Hombre!
- D. JUAN. Sí, y preguntando
quién era, la respuesta dio callando.
- D. LOPE. ([Ap.] Disimular conviene,
no crea que yo puedo
tener tan bajo miedo,
que mi valor condene.)
¡Bueno fuera, a fe mía,
mataros! Yo era el mismo que salía;
que (tan desconocida
la voz) viendo que un hombre
me preguntaba el nombre
en mi casa, ofendida
la paciencia y turbada,
callando doy respuesta con la espada.
- SIRENA. ¡Por cuánto aquí se viera
un infeliz suceso!
- D. JUAN. ¿Cómo puede ser eso,
si el que yo digo que era
dentro está, cosa es cierta,
pues no pudo salir por esta puerta,
que vos entrasteis?
- D. LOPE. Digo
que era yo.
- D. JUAN. Es cosa extraña.
- D. LOPE. ([Ap.] ¡Oh cuánto a un hombre daña
un ignorante amigo!
¡Que no puedan los cuerdos, los más sabios,
celar de un necio amigo los agravios!)
Pues si por cosa cierta
tenéis que dentro ha entrado,
fuerte y determinado
guardarme aquella puerta,
en tanto, si eso pasa,
que yo examino toda aquesta casa.
- D. JUAN. Pues no saldrá por ella.
Mirar seguro puedes.
- D. LOPE. Mira que en ella quedas,
y no te apartes della. (Vase DON JUAN.)
([Ap.] Hoy seré cuerdamente,
si es que ofendido soy, el más prudente,

RODRIGO. Bien dices que consiste la honra en otro,
 porque si tu mujer no la tuviera,
 no pudiera quitártela; de suerte
 que no la tienes tú: quien te la quita.

VEINTICUATRO. ¡Ay, honra, al fin sofística inventora
 de tantas ceremonias y locuras!
 Acertó quien te puso las coronas
 de los Césares altos y sus triunfos,
 (...)
 pero en mujer, ¿por qué? Porque fue justa.¹¹
 Mas ¿qué dilato tanto mi desdicha?
 Ea, Rodrigo, ¿cómo pasa todo?
 (III, pp. 47 b - 48 a)

Pasa tal y como éste le advirtiera en sus cartas, que al recibirlas el Veinticuatro no entendió, pero ahora cobran todo su terrible significado:

VEINTICUATRO. ¡Ay de mí, triste,
 que no entendí jamás estos renglones!
 Bien sé que eres fiel; disculpa tienes;
 yo soy culpado solo: di, Rodrigo,
 ¿quiere doña Beatriz su primo?

RODRIGO. Quiérele.

VEINTICUATRO. ¿Goza a doña Beatriz su primo?

RODRIGO. Gózala.

VEINTICUATRO. ¿Y don Fernando?

RODRIGO. A tu sobrina.

VEINTICUATRO. Basta.

RODRIGO. No basta, que aún hay más.

VEINTICUATRO. ¿Cómo?

RODRIGO. Esperanza
 es de Galindo, un mozo de don Jorge;

y en la venganza mía
 tendrá ejemplos el mundo,
 porque en callar la fundo.)
 (II, vv. 686-730)

Pero cuando las evidencias sean insoportables se decidirá a actuar según las normas que su honor le impone.
 Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

¹¹ Todos los maridos agraviados lamentan que su honra recaiga en su mujer y no en ellos.

tanto, que si las yeguas estuvieran
 en casa y no en el campo, presumiera
 que también las cubrieran los caballos.
 (III, p. 48 b)

Toda la casa parece un campo fecundo y fecundado. Según Rodrigo, hasta los animales parecen participar de la deshonra. Es curioso que sea ya no un criado, sino un esclavo, quien alerte a su señor y le empuje a la venganza sangrienta.¹² Tales familiaridades desaparecerán con Calderón, en cuyas tragedias el marido siempre reflexiona y decide en soledad, sin consultar ni confiarse a nadie, castiga la afrenta en secreto e inventa luego una excusa para justificarlo que encubra los verdaderos motivos. El Veinticuatro, en cambio, restaurado su honor, relatará pormenorizadamente al Rey todo lo ocurrido.

La acción tiene un carácter circular: los personajes regresan al punto de partida, y si la primera vez que volvió a su casa el Veinticuatro alabó el matrimonio, ahora lo maldice:

VEINTICUATRO. ¡Reventaré como preñada víbora!
 ¿No veis que tengo el pecho lleno de áspides?
 ¿Cuál fue el villano que la honra santa,
 que es de los hombres el mayor tesoro,
 que debiera engastarse entre diamantes,
 la puso en vasos de sutiles vidrios,
 que con cualquiera golpe que dan, quiebran?¹³

¹² Y más adelante se queja como si perteneciera a la nobleza:

RODRIGO. La honra del casado es fortaleza
 donde está por alcaide el enemigo,
 con voz y rostro de fingido amigo,
 porque es de la mujer igual flaqueza.

(...)

¡Oh dura ley del mundo, que la honra
 no está en la mano, sino en una propia
 del hombre mismo y de sus costumbres!

¡Cuán fuerte caso es que la deshonra
 esté en un arca, que es la mujer propia,
 de donde mil ladrones traen vislumbres!

(III, p. 50 a)

¹³ También Calderón emplea el símil entre el honor y el vidrio para mostrar que sólo se guarda quien quiere hacerlo. El honor de

La honra se derrama como el agua.
 ¿Qué dije bien del casamiento?

RODRIGO. Pienso
 que el casamiento siempre fue loable.

VEINTICUATRO. Bien dices, que a no haber mujeres malas,
 ¿qué estimación se diera a tantas buenas?
 (...)
 Dios lo inventó; la Iglesia lo recibe
 por Sacramento; adórole y estímole:
 pecados míos son; Dios me castigue.
 (III, p. 49 a)

Los augurios continúan. Al entrar en la casa, Don Jorge tropieza y cae, hecho que sirve además para rebajarlo en contraste con la apostura del Veinticuatro. Para que se reponga, el anfitrión ofrece agua a los Comendadores, que al beberla están bebiendo la honra del Veinticuatro. Simbolismo que se acentúa cuando la derraman —"¿Qué agüeros de desdicha son aquéstos?" (III, p. 49 b)—. Ahora son ellos los que ignoran el sentido de las acciones y de las palabras:

JORGE. ¡Qué comida tan dulce!

Doña Angela, "la dama duende", lo protege una alacena de vidrios que encubre una puerta a través de la cual —precisamente— la dama invade la intimidad del huésped, Don Manuel, dejándole mensajes y recados hasta lograr conquistar su amor y salir del cautiverio que, como viuda, le han impuesto sus hermanos. Uno de ellos, Don Luis, duda de la seguridad del procedimiento:

RODRIGO. (...), fabricó en ella
 una alacena de vidrios,
 labrada de tal manera,
 que parece que jamás
 en tal parte ha habido puerta.

DON LUIS. ¿Ves con lo que me aseguras?
 Pues con eso mismo intentas
 darme muerte; pues ya dices
 que no ha puesto por defensa
 de su honor más que unos vidrios,
 que al primer golpe se quiebran.
 (I, vv. 358-368)

Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

VEINTICUATRO. Y la postrera.
 RODRIGO. Ya lo entiendo, señor.
 (III, p. 50 a)

Y nadie advierte que el Veinticuatro conoce la verdad:

FERNANDO. Buena la comida ha estado.
 BEATRIZ. Y mejor la vista está.
 JORGE. Después de tanto regalo,
 sólo ya el de veros siento.
 (...)
 VEINTICUATRO. ¡Que cuando se ciegan dos
 se desvergüencen así!
 ¡Caso extraño, que imaginan
 que son ciegos los demás!
 ¡Pues qué presto el fin verás
 a qué tus pasos caminan!
 (...)
 ¡Miren con la desvergüenza
 que se hablan, que se miran,
 que hasta los cielos se admiran
 que su temor no les venza!
 Aunque ahora mi deshonra
 viéndolos en la comida,
 dando veneno a mi vida
 y difamando a mi honra.
 ¡Qué aguardo, pues, que en efecto...
 (III, pp. 51 b - 52 a)

Don Fernando se empeña en ir tres días de caza y no consiente que lo acompañen los Comendadores pese a su insistencia. Un recado de Don Luis, herido en la pelea, y otro mal agüero —el alazán ha matado de una coz al overo (III, p. 53 b)— los retiene en Córdoba, y conciertan una cita con sus damas. Beatriz está loca de alegría y prepara con esmero el aposento para una noche nupcial:

BEATRIZ. (...)
 Perfuma esta cuadra toda,
 echa aquella colcha indiana.
 Hoy es, amiga doña Ana,
 nuestro desposorio y boda.
 Ya parece que anochece.
 ¿Está eso limpio? ¿Está bien?

ANA. Nunca amaneció tan bien
 como ahora que anochece.
 (III, p. 54 a)

Como Don Alonso para Inés, los Comendadores son para Beatriz y Ana el sol que sale de noche, o sea, un espejismo, un amor abocado al fracaso por ir en contra de todas las normas. Entregados al goce, no sienten la llegada del Veinticuatro y Rodrigo, dispuestos a tomar venganza:

VEINTICUATRO. Hoy, ¿en qué me diferencio
 de otro furioso Roldán?
 ¡Ay, honra, veisme aquí ya
 en vuestro teatro puesto,
 como todo hombre lo está;
 que nacimos para esto,
 desde que Dios ser nos da!
 (...)
 que entre las figuras todas,
 la honra, autor de mis bodas,
 me vino a dar el verdugo.
 ¡Ea, desnuda la espada,
 no te mueva compasión!
RODRIGO. Entra, que si entra manchada
 de afrenta y mala opinión,
 saldrá con sangre lavada.
 (III, pp. 55 b - 56 a)

El primero en caer es Don Jorge, que no acierta ni a sacar la espada:

JORGE. Dios castiga mis pecados.
VEINTICUATRO. ¡Muere, traidor!
JORGE. ¡Justa ley!
FERNANDO. ¿Que el Veinticuatro ha llegado?
JORGE. *Domine, memento mei!*
 (III, p. 56 a, b)

También él está actuando en el teatro de la honra, por eso no se rebela sino que acepta su muerte como justo castigo a sus pecados. Los demás caen uno tras otro, hombres y animales, todos los habitantes de la casa. Beatriz se desmaya —"No la mates; / quiero que sienta la muerte, / aunque su muerte

dilates" (III, p. 56 b) dice el Veinticuatro—, y cuando vuelve en sí, su actitud es la misma que la de su amante:¹⁴

BEATRIZ. ¡Ah, señor!...
 VEINTICUATRO. ¡Dime león,
 dime furia, dime fuego!
 BEATRIZ. No estéis, mi señor, tan ciego:
 conozco que os he ofendido.
 VEINTICUATRO. ¿Qué pides?
 BEATRIZ. Confesión pido.
 VEINTICUATRO. Pues entra: confiesa luego.
 (III, p. 58 b)

Consumada la venganza, el Veinticuatro cuenta lo sucedido al Rey — sin encubrir ni disfrazar las causas, a diferencia de los maridos calderonianos y del Duque de Ferrara— y le entrega su espada para que le corte la cabeza. En lugar de eso, el Rey alaba su valor y nobleza y como premio le concede

¹⁴ En similares circunstancias Mencía, que es inocente, reacciona con pánico y desesperación:

D^a. MENCIA. (...)
 De mi esposo es la letra, y desta suerte
 la sentencia me intima de mi muerte:
 [Lee.] "El amor te adora, el honor te aborrece;
 y así el uno te mata y el otro te avisa.
 Dos horas tienes de vida: cristiana eres,
 salva el alma, que la vida es imposible."
 ¡Válgame Dios! ¡Jacinta, hola! ¿Qué es esto?
 ¡Nadie responde? ¡Otro temor funesto!
 ¿No hay alguna criada?
 Mas, ¡ay de mí!, la puerta está cerrada,
 nadie en casa me escucha.
 Mucha es mi turbación, mi pena es mucha.
 Destas ventanas son los hierros rejas,
 y en vano a nadie le diré mis quejas,
 (...)
 ¿Dónde iré desta suerte,
 tropezando en la sombra de mi muerte?
 (III, vv. 446-459)

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

una nueva esposa, Doña Constanza de Haro, hija de Don Juan y sobrina de Don Diego de Haro, a quien quiere como a una hija:

REY. Hecho famoso y notable,
tan digno de eterna fama,
que de un Rey, noble te llama,
y de un Reino memorable.
Sois, don Fernando, tan dino
de premio por tal venganza,
que hasta un Rey parte le alcanza
del honor que a vos os vino.
Hónrase Córdoba más
que por Séneca y Lucano,
de tener tal ciudadano.

VEINTICUATRO. Cuanto he pedido me das:
has confirmado mi honor
con tu generosa boca.
(III, p. 60 b)

Don Diego lo abraza emocionado de casar a su sobrina con tal hombre:

DON DIEGO. Dadme esos brazos, sobrino.
VEINTICUATRO. Vuestro esclavo quiero ser.
DON DIEGO. Al que es honrado honra Dios.
VEINTICUATRO. Y castiga al que difama.
(III, p. 61 a)

CONCLUSIONES

Los desenlaces más sangrientos se resuelven en bodas en las tragedias de honra porque el crimen parece no ser tal. Tanto si el Rey, máximo juez, conoce los verdaderos motivos como si no, perdona al marido afrentado y le concierta un nuevo matrimonio —incluso contra su voluntad, como sucede con Don Gutierre—. Pero si esta conclusión es un modo de criticar el sistema y de presentar la crueldad que late en su seno en las obras calderonianas, también Lope muestra lo absurdo del mismo con la tremenda ironía final de felicitar y absolver a un hombre que no ha mostrado piedad ni para con los animales, cuya furia llega al extremo de matar al papagayo porque podía hablar y no le dijo la deshonra. A una actitud violenta e irracional sigue la calma de los beneplácitos, al horror de un escenario ensangrentado, sembrado de cadáveres, los parabienes y abrazos. Pero al espectador no escapa lo terrible del final abierto que propone la tragedia: la posibilidad de repetir el ciclo de muertes con el acuerdo de la futura boda, concertada con una persona, Doña Constanza, a quien el Veinticuatro ni siquiera conoce, la cual deberá convivir con un marido que ya resolvió una vez un problema de honra y que vivirá alerta por si debe solucionar otro. El resultado es el mismo que en las tragedias de Calderón, pero en Lope las víctimas son culpables:

"Siempre la figura que debe representar su papel en el teatro de la sociedad vence a la persona. El sentimiento debe retroceder ante la idea. Estas situaciones adquieren su mejor formulación dramática en Calderón, aunque ya estén en Lope. En los dramas del honor conyugal mancillado, de Lope, la venganza del marido está motivada por una situación real de adulterio consumado; en los dramas de Calderón no es necesario el adulterio, basta con la simple sospecha. La esposa en Lope es, excepto en *La bella Estefanía*, culpable; en Calderón puede ser inocente"¹⁵

¹⁵ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, vol. I, p. 188.

Culpables de enamorarse de quien no deben y de entregarse a vivir una pasión prohibida. Beatriz no acepta a Don Jorge por despecho o capricho sino por amor. En estos casos los personajes lopescos optan por la opción vitalista, por contentar al sentimiento y no a la razón. Beatriz en concreto ni siquiera se plantea el dilema de elegir entre el honor y el amor, y no repara en que su decisión puede conducirlo a la tragedia, absorta como está en consumir el deseo. Ningún hado la arrastra, ningún horóscopo la condiciona, sólo el amor instantáneo que siente en cuanto ve a Don Jorge, amor recíproco que les lleva a burlar todas las leyes —lo mismo les sucede a Doña Ana y Don Fernando— sin temor a un posible castigo que, sin embargo, cuando llega, aceptan sumisamente, lo cual es otra forma de subrayar el sinsentido del código del honor, cuyos súbditos, que antes lo rechazaron, lo anteponen ahora fielmente a la propia vida. Es curiosa la parodia que Esperanza y Galindo hacen en todo momento del amor de sus señores, a quienes intentan remedar con palabras ridículas. Sin embargo, son los celos de Rodrigo, un esclavo que aspiraba a conseguir a Esperanza, los que desencadenan la furia del Veinticuatro —y con ella la tragedia—, al que incita a vengarse lavando con sangre la deshonra y ayuda personalmente a ejecutarla. A través de la venganza de su señor, Rodrigo logra satisfacer también la suya, por eso le empuja en lugar de detenerlo. También los villanos —como inmortalizaría Pedro Crespo— sienten las ofensas. Hay además agüeros y canciones premonitorias (III, p. 40) y, en definitiva, una pasión ciega e incontenible que provoca y conduce el conflicto. Tragedia de honra, desde luego, pero también tragedia amorosa, pues es precisamente el desequilibrio entre el sentimiento y su objeto el que propicia un cambio de rumbo en el primero, la búsqueda de un nuevo objeto, y el que fuerza, en consecuencia, la intervención de la honra como juez al saberse desdeñado el primero. Sin honra no hay venganza, pero sin amor no hay tragedia.

CAPITULO XIV

EL DUQUE DE VISEO

LOPE DE VEGA

CAPITULO XIV

EL DUQUE DE VISEO(1608-1609)¹

LOPE DE VEGA

Al Rey serville, y no más.

El Duque de Viseo.

Lope de Vega

La "tragedia / Del Gran Duque de Viseo, / A quien dió muerte la envidia, / Como hace á muchos buenos", palabras que cierran la historia, es un caso atípico dentro del panorama trágico que venimos trazando. No es estrictamente una tragedia amorosa sino más bien una obra que advierte del peligro de que un Rey se rodee de malos consejeros, que no tenga un carácter firme y capaz de observar la malicia o la envidia en su entorno, o que su afán de poder le lleve a asesinar para conservarlo —aunque en realidad aquí nadie lo amenace—. F. Ruiz Ramón la clasifica entre lo que él llama "dramas del poder injusto";² sin embargo, no la tratamos en su calidad de tal sino porque

¹ Seguimos la cronología propuesta por Francisco Ruiz Ramón en *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, vol. I, p. 183.

² Algunas obras de Lope tratan del uso injusto del poder por parte de un poderoso, que puede ser un noble o el mismo rey. Entre las primeras figuran *El mejor alcalde, el Rey*, *Peribáñez y el*

en ella el amor juega un papel importante como desencadenante y excusa de los acontecimientos políticos. Si *El mayor monstruo del mundo* o *La cisma de Inglaterra* eran tragedias amorosas con un trasfondo político, en ésta sucede lo contrario, y es la única, en cambio, en que se muere por amor. Junto al amor, la envidia y los celos —como en *El caballero de Olmedo*— contribuyen a precipitar el conflicto.

Comendador de Ocaña y Fuenteovejuna; entre las segundas, *El Duque de Viseo* y *La estrella de Sevilla*.

Cf. F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 173.

"La exaltación de la monarquía idealizada y la sublimación de la autoridad real parecen haber sido vividos como un dogma por los súbditos de la monarquía absoluta, donde el rey, encarnación individual del Estado, depositario del poder supremo, estaba situado más allá del bien y del mal. Lope, creador de un teatro nacional, uno de cuyos principios es la fidelidad al rey por encima de toda norma ética y aun en contra de la conciencia individual, sería en esto hombre radicalmente de su tiempo. Como dramaturgo no se permitiría la más mínima actitud de protesta, antes bien escribiría sus dramas desde una postura rígidamente conservadora. El teatro español clásico, ante el tema del rey, procedería siempre de acuerdo con un sistema ideológico inmutable, sin permitirse contradicción ni reserva alguna. En la dramaturgia de Lope aparece una serie extensa de monarcas cuya tipología responde a la idea del príncipe perfecto: son justos, buenos, protectores y honradores de sus vasallos, preocupados de la felicidad de sus súbditos, imagen de Dios en la tierra, llenos de piedad para con los inocentes, inmisericordes con los soberbios, autodominadores de sus pasiones..., etc. (...) Otra serie de dramas, mucho más reducida, hace subir a escena al rey que no se comporta como rey, al rey que usa injustamente de su poder, porque en él puede más su individualidad de hombre que su función de rey. En estos casos, la conducta del rey causa la tragedia del vasallo e incluso su muerte. Y, sin embargo, nadie acusa al rey, ni siquiera sus víctimas. Todos callan y aceptan, todos callan y se resignan. O, más exactamente, la aceptación y la resignación va acompañada de la pública declaración del derecho del rey a hacer su gusto, su voluntad, aunque ésta sea contra la ley de Dios y del hombre."

Ibidem, pp. 181-182.

Para construir su tragedia, Lope se inspiró en la *Crónica del rey Don Juan*, escrita en portugués por el cronista mayor de Portugal Ruy de Pina. En ella, el Duque de Braganza (Duque de Guimarás en la ficción lopesca) y el Duque de Viseo eran culpables de haber conspirado contra el rey que, en consecuencia, tuvo razones para matarlos. Pero existía una versión popular de los hechos según la cual ambos caballeros eran inocentes, y ésta es la que elige Lope al configurar la historia, de modo que, implícitamente, está tomando una determinada postura ante el asunto:

"En esa postura inicial y fundamental que origina el drama, y no sólo en las palabras de los personajes, está la voz más honda de la conciencia del dramaturgo Lope de Vega. Ningún personaje acusa al rey. Pero es, precisamente, ese silencio universal de los personajes quien acusa, pues no hay que olvidar que el juicio final y definitivo sobre la acción vivida en la escena no corresponde a los personajes, sino al espectador, que sabe que las víctimas son inocentes."³

La trama muestra cómo los asuntos del corazón pueden interferir en las cuestiones políticas hasta el punto de llegar a desembocar en tragedia. Don Egas, privado del Rey Don Juan II de Portugal, pierde el favor de su prometida Doña Inés, con quien estaba a punto de casarse, porque al pedir ésta la opinión del Condestable —que acaba de llegar de Africa— acerca de su matrimonio, éste le informa de que Don Egas tuvo una abuela mora. Doña Inés lo juzga indigno de su nobleza y rompe el compromiso:

DOÑA INES. ¡Casada! No lo permita
 El cielo, ni que yo venga
 A casarme con quien tenga
 Tal nota de infamia escrita.
 Afuera, vil pensamiento.
 Amor, si hubo amor alguno,
 No me seas importuno
 Con tan bajo casamiento.
 Aquí cesó la esperanza

³ Ibidem, pp. 183-184.

Y murió la pretensión;
Que con tan justa razón
Honra será la mudanza.
(I, p. 423)⁴

Pero revela a Don Egas el motivo de su mudanza, y éste jura vengarse del Condestable y sus hermanos, el Duque de Guimaráns, el Conde de Faro y Don Alvaro:

DON EGAS. (...)

Hoy tendrá justo castigo

La crueldad del Condestable.

Con la lengua me ofendió;

Con la lengua he de matalle,

Porque puedan castigalle

Las armas con que me hirió.

En él, con sus tres hermanos,

Una venganza he de hacer,

Que pudiera ejemplo ser

A los pasados tiranos.

(I, p. 424)

Comienzan las intrigas y los malentendidos. Guimaráns intenta obligar a Doña Inés a casarse con Don Egas para reparar la ofensa y exculpar al Condestable, pero irritado por la negativa de ella, le da un bofetón que el Rey, de cuya aspereza y gravedad todos se quejan⁵ —pero al que son

⁴ Lope de Vega, *El Duque de Viseo*. Citamos por la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910, tomo III.

⁵ GUIMARANS. El Condestable está aquí.
CONDESTABLE. Déme los piés vuestra alteza.
REY. Bien vengais.
CONDESTABLE. (*Ap. al de Guimaráns.*)
¡Con qué aspereza!
GUIMARANS. Pues ¿á quién no trata ansí?
REY. ¿Cómo venis?
CONDESTABLE. Con salud
Para serviros, Señor.
REY. ¿Qué hay del Africa?
CONDESTABLE. El valor,

leales—,⁶ llega a tiempo de ver. Como resultado, los hermanos son hechos prisioneros. A instancias del Duque de Viseo, primo y cuñado del Rey, Doña

La fortaleza y virtud,
Y siempre para ofrecer
La vida y sangre en servicio
Vuestro; que este es el oficio
Que los nobles han de hacer.
Podrá algunas relaciones
Ver de espacio vuestra alteza.

REY. Holgaréme.

CONDESTABLE. (*Ap. al duque de Viseo.*)

¡Qué aspereza!

WISEO. Aun no os diré dos razones.

(I, p. 421)

⁶ CONDESTABLE. (...)

Y esta máxima se crea:
Que cualquiera que el rey sea,
Al fin representa á Dios.
(I, p. 421)

GUIMARANS. Está bien:

Todos pedimos también
A Dios su vida y salud
Viva el Rey; que, en fin, señores,
Es el natural señor.
Si ahora tiene rigor
Y nos niega sus favores,
Ya mudará con los años
La condición.

CONDESTABLE. Tantos vivas,
Que el premio, Duque, recibas
En obras, no en desengaños.

GUIMARANS. Si los cuatro, que nacimos
De un padre, y somos hermanos,
Y que piadosos y humanos
Otros reyes conocimos,
Nos juntamos á tratar
De la aspereza del Rey,
Ya damos, contra la ley
De nuestra lealtad, lugar
A que diga quien lo oyere
Que tratamos mal de quien
Queremos todos el bien,
Y que Dios guarde y prospere.

Elvira, su amada, intercede ante el soberano, quien propone como solución que Guimaráns se case con Inés, pero éste no acepta. El Condestable, Don Alvaro y el Conde de Faro son desterrados, y Guimaráns decapitado y su cadáver mostrado como ejemplo al Duque de Viseo para que no intente arrebatarse el trono, temor que persigue al Rey a lo largo de la acción, a pesar de que Don Egas defiende siempre al Duque —que en efecto es inocente— y acuse a los demás —que también lo son—. Viseo es desterrado, pero algo le empuja a permanecer en una aldea cercana a la Corte: su amor por Elvira, a la que visita cada noche —como Don Alonso a Inés—. El tercer acto confirma la caída en desgracia del Duque por una serie de azares contrarios a su fortuna: un horóscopo favorable que le hace un estudiante y que él entrega por error a Elvira, cae en manos del Rey, que lo juzga prueba definitiva de traición, así como el hecho de que Don Carlos, al ir a llevarle una carta de la Reina, lo sorprendiera jugando con los aldeanos a un juego en que el Duque era el rey y los demás sus vasallos. Para molestar más al de Viseo, niega a la Reina la merced de casarlo con Elvira y decide entregar ésta a Don Egas. Esa noche, cuando el Duque acude a verla, ella le manda un papel contándole su desventura, pero él no puede leerlo en la oscuridad, y sólo encuentra "en una esquina una cruz con una lámpara encendida delante". Al acercarse, oye una triste voz que narra la historia de los cuatro hermanos y advierte al Duque sobre las intenciones del Rey:

No, hermanos, no sea ansí;
Aspero ó tierno, sea ley
En todo servir al Rey.
(I, p. 422)

GUIMARANS. (...)
 Quede entre los cuatro aquí,
 Hermanos, determinado
 Que el Rey ha de ser amado
 Y servido. ¿Queda así?

TODOS. Sí.
 (I, p. 422)

VOZ. (*Dentro*).

*Del buen duque de Viseo,
Mancebo fuerte y gallardo,
Tiene mil quejas el Rey,
Con ser su primo y cuñado.
Guárdate, Duque inocente,
Guárdate, Abel desdichado;
Que malas informaciones
Ensangrientas nobles manos.*

WISEO. ¿Que me guarde yo? ¿Por qué?
Por qué he de guardarme, estando
Inocente como estoy?
(III, p. 439)

Como otros héroes trágicos, el Duque de Viseo desatiende la advertencia, pues no es culpable —igual hizo Don Alonso confiado en la gratitud que le debía Don Rodrigo—, y un nuevo suceso extraordinario vuelve a ponerle sobre aviso:

EL DUQUE DE GUIMARANS, *difunto, con manto blanco y la cruz de la orden de Cristo pasa por delante del DUQUE DE VISEO.*

GUIMARANS. Duque...

WISEO. ¡Ay cielos soberanos!

GUIMARANS. Duque...

WISEO. ¡Qué es esto que veo!

GUIMARANS. Duque...

WISEO. Todo estoy temblando.

GUIMARANS. Guárdate del Rey.

WISEO. ¿Qué dices?

GUIMARANS. Que te guardes. (*Desaparécese*)

WISEO. ¡Cielo santo,
Dad favor a un inocente!

(*Cae, puesta la mano en la espada, la media defuera*)
(III, pp. 439-440)

Pero cuando Don Carlos lo busca por orden del Rey, su honor y su lealtad son más fuertes que el temor y acude a la cita. El Rey lo espera para darle muerte por traidor, y al negarse sus cortesanos a hacerlo por no encontrarlo culpado, lo atraviesa él mismo con su daga. Llega la Reina con

Doña Elvira, y ésta insiste en ver el cuerpo. El Rey lo muestra luego a todos como escarmiento, igual que hizo con el de Guimaráns, pero nadie osa criticar su crueldad o señalar la injusticia:

Descubren al DUQUE, sangriento, y en una almohada la corona y el cetro; y en otra doña ELVIRA, con la mano en la mejilla.

(...)
 REY. Este ejemplo, caballeros,
 Os toca a todos: mirad
 Allí la corona y cetro,
 Pero despertad á Elvira
 De aquel desmayo.
 DON LEONARDO. No creo
 Que volverá del desmayo,
 Porque es el postrero sueño.
 REY. ¿Es muerta Elvira?
 DON LUIS. Y tan fría,
 Que ya no hay señal de aliento.
 REY. ¿Matóse?
 DON LEONARDO. No se mató.
 REY. Pues ¿qué ha sido?
 DON LEONARDO. Amor inmenso.
 (III, p. 442)

Los acontecimientos se precipitan. Brito, acompañante del Duque, mata a Don Egas y es asesinado después por la guarda. Es el momento de la anagnórisis del Rey, cuando ya es demasiado tarde:

REY. ¡Valiente escudero y noble!
 Háganle un honroso entierro.
 ¡Válame Dios! ¿Si don Egas
 En estas cosas me ha puesto,
 Pues Dios le castiga así?
 DON LEONARDO. Si como prudente y cuerdo
 Nos quieres oír, sabrás
 Que este traidor lisonjero
 Te ha puesto en tantas desdichas.
 (III, p. 442)

El Rey consiente entonces lo que antes había negado: que el amor del Duque de Viseo y Doña Elvira se realice, después de la muerte:

REY. Sí; mas no tienen remedio.
 A doña Elvira y al Duque,
 Que en la vida no pudieron,
 Muertos los junte un sepulcro,
 Para que se gocen muertos.
 (III, p. 442)

CONCLUSIONES

Más parece tragedia del XVI que del XVII, a juzgar por la figura del Rey tirano y cruel que se deja influir por consejeros envidiosos, por el gusto senequista que lleva a mostrar en escena los cadáveres y la aparición del difunto Duque de Guimarán. También hay canciones premonitorias y el amor no como tema central aunque sí como mar de fondo responsable, en última instancia, de los acontecimientos, pues la ruptura del compromiso entre Doña Inés y Don Egas causa la ruina de Guimarán y sus hermanos, y aunque el Rey mate al de Viseo por envidia y temor de que le quite el trono, ya que el pueblo lo estima, también se insinúa su posible amor hacia Doña Elvira.⁷ Así pues, aunque esta tragedia no reúna las características de otras que hemos analizado, sirve como contrapunto a aquellas para mostrar que, aun en una tragedia de corte político como ésta, el amor puede seguir jugando un papel importante como móvil oculto de los hechos y, por tanto, como motor trágico.

⁷ VISEO.

(...)

¡Ay de mi corta ventura,
 Brito, si el Rey me halla aquí!
 Y ¡ay, Brito, triste de mí,
 Si el Rey quitarme procura
 Todo mi bien! que la adora,
 Y de su loca afición
 Nace la persecución
 Que estoy padeciendo ahora.
 (III, p. 438)

CAPITULO XV

ECO Y NARCISO

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XV

ECO Y NARCISO(ca. 1661)¹

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

Y sin embargo, no hay amor que no cree una imagen, que no se alimente de ella y no se dé al mismo tiempo como en sacrificio.

María Zambrano

El tema de la libertad y la represión por cuenta ajena de la misma, de la ignorancia, entendida como enseñanza parcial y dirigida acerca del entorno y la propia condición e identidad, y del amor como única vía de salvación y redención, que ya había sido tratado en profundidad en *La vida es sueño*

¹ Seguimos la cronología propuesta por Angel Valbuena Briones en su edición de *Eco y Narciso* en las *Obras completas* de Don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, "Dramas", p. 1953.

Angel Valbuena Prat, en su edición de la misma obra, en *Comedias mitológicas*, "Las cien mejores obras de la literatura española", vol. 96, Madrid - Barcelona - Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, cf. p. 9, señala que la pieza se representó en el Buen Retiro con ocasión del cumpleaños de la infanta Margarita, el 12 de julio de 1661. Fue publicada en la *Quarta parte de Comedias nuevas de Don Pedro Calderón de la Barca, cavallero de la Orden de Santiago*, Madrid, 1672.

(escrita ca. 1632; publicada en 1636 en la *Primera parte de comedias*)² y, aunque con distinta intención y consecuencias, también en *La hija del aire* I y II (1637-1652), vuelve a aparecer años después en la tragedia que nos ocupa: *Eco y Narciso*.³ Tragedia que Calderón elabora sobre una base mítica moldeada y recreada desde una perspectiva personal.⁴ La obra narra los amores frustrados entre Eco y Narciso, frustración que procede de circunstancias exteriores: la intervención de Liríope para proteger a su hijo del cumplimiento de un horóscopo; e "interiores": la ignorancia de Narciso a causa de la educación recibida, que le impide canalizar adecuadamente sus

² *La vida es sueño* encabeza el volumen; junto a ella aparecen obras tan famosas como *El médico de su honra* (1635) o *El alcalde de Zalamea* (1637).

³ Sobre la intertextualidad calderoniana vid. Evangelina Rodríguez Cuadros, "Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca", en prensa.

⁴ La fábula de Eco y Narciso aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio. Calderón pudo leerla en su original latino o en alguna versión en romance, como la que se publica en Madrid en 1622: *Las "Metamorphoses" o Transformaciones del excelente poeta Ovidio, en quince libros, vuelto en castellano*. El mito de Narciso aparece en el libro tercero. Probablemente consultaría también los tratados de mitología de la época, como la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, cuya primera edición es de 1585, pero se reimprimió varias veces. Calderón pudo utilizar la de Alcalá de 1611 o la de Madrid de 1628. También recrea el mito la *Segunda Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de fray Baltasar de Victoria (la primera edición lleva una aprobación hecha por Lope de Vega, en 1619) que, además de Ovidio, cita otras fuentes: Boccaccio en su *De genealogiis Deorum gentilium*, Plinio o Pausanias. En su relato aparece una hermana gemela de Narciso que fallece accidentalmente y de la que éste estaba tan enamorado que al saberlo murió de pena mientras contemplaba su propio reflejo, que tanto le recordaba a ella. Calderón sigue esencialmente el relato de Pérez de Moya, pero, en definitiva:

"Calderón veía en los asuntos mitológicos más la idea capital que las incidencias. Concebía tales dramas tendiendo a interpretar lo esencial poético y filosófico; la fábula, como lírica y como moralidad."

Ángel Valbuena Prat, edición de *Eco y Narciso*, de P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 7-8.

energías amorosas. Tal y como señala Evangelina Rodríguez, todo mito posee un sentido narrativo o literal y otro anagógico o espiritual que convierte la fábula en peripecia moral y permite reflexionar sobre los grandes temas de la humanidad:

"en este segundo grado de la interpretación *Eco y Narciso* ofrece o bien la advertencia de los peligros del alma entregada a la pura belleza sensual —en una tradición muy neoplatónica—, o bien la del orgullo del desamor que acabará sometido al castigo. Este último aspecto condiciona el marco narrativo pastoril o *salvaje* (en su acepción etimológica) que prevalece en las sucesivas interpretaciones de la fábula a lo largo del siglo XVII, tomando a Narciso (o en otros casos a Eco) como sujetos paradigmáticos de un comportamiento reprobable."⁵

Eco es una bella zagala admirada de todos y querida por dos pastores, Febo y Silvio, a los que no corresponde,⁶ que ese día celebra su cumpleaños. Sólo Sileno está triste, pues en esa fecha se cumplen también doce años desde la desaparición de su hija Liríope. Eco quiere hacer una ofrenda a Júpiter y pide que la acompañen,

que mal pudiera
sola yo, sin que temiera
el horrible monstruo fiero
que en él se esconde. [en el monte]
(I, p. 1959 a)

⁵ E. Rodríguez, *op. cit.*, p. 4.

⁶ FEBO. ¡Ay, Eco divina, quien
obligara tu rigor!
SILVIO. ¡Quién lograra tu favor!
ECO. ¡Quién querida no se viera!
(I, p. 1959 a)

Luego se arrepentirá de esas palabras cuando Febo y Silvio aparenten desdeñarla (III, p. 1979 b).
Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, *op. cit.*, pp. 1957-1990.

"El horrible monstruo fiero" no es otro que Liríope y su hijo Narciso, que viven ocultos en el monte. Ese día sin embargo, el muchacho oye los cantos de los pastores y se siente irresistiblemente atraído por ellos. Su madre le reprende, pero no puede evitar el conato de rebeldía que asoma en las palabras de su interlocutor, que ha observado la naturaleza y ha comprobado cómo los animales dejan libres a sus hijos cuando han crecido:

LIRIOPE. ¿Ya no sabes que no puedes
llegar más que hasta esta peña,
que es pardo cancel que encubre
los umbrales desta cueva
donde vivimos los dos?
Pues ¿cómo romper intentas
los fueros de mi precepto,
las leyes de mi obediencia?

NARCISO. (...)
Pues si una fiera y un ave
del lecho y el nido echan
a sus hijos, para que ellos
a vivir sin madre aprendan,
¿por qué tú, viéndome ya
con las alas que en mí engendra
el discurso, y con el brío
que mi juventud ostenta,
no me despides de tí?
¿No me has contado tú mesma
que hay más mundo que estos montes,
más casas que aquesta cueva,
más gente que aquestos brutos,
más población que estas selvas?
Pues ¿por qué, madre, me quitas
la libertad, y me niegas
don que a sus hijos conceden
una ave y una fiera,
patrimonio que da el cielo
al que ha nacido en la tierra?

(I, pp. 1959 b - 1960 a)

Su discurso recuerda inevitablemente el de Segismundo. Narciso reclama para sí un derecho que poseen los animales y que él, superior a éstos, en consecuencia, debe tener por naturaleza: el derecho a la libertad. Como al

príncipe polaco, es su progenitor, por causas que él desconoce y que luego se atribuirán a las estrellas, quien le priva voluntaria y conscientemente del mismo. Liríope marcha a cazar con la promesa de que al volver contará a su hijo la verdad y las causas del aislamiento, pero no regresa. Anteo, que ha prometido entregar a Eco lo que cace, la encuentra y la lleva ante todos. Allí Liríope relata su historia: siendo una joven pastora, Céfiro, hijo del viento, se enamoró de ella y, desesperado, un día la arrastró por los aires a una gruta donde la gozó y la abandonó a la mañana siguiente. En la cueva vivía Tiresias, célebre adivino que anciano y ciego ya, enseñó a la cautiva sus artes; pero antes de morir, le hizo una profecía:

En cinta estás: un garzón
 Bellísimo has de parir:
 una voz y una hermosura
 solicitarán su fin
 amando y aborreciendo:
 guárdale de ver y oír."
 (I, p. 1965 b)

Liríope comprendió la veracidad de lo dicho al ver la hermosura de su hijo, y decidió entonces evitar el cumplimiento del horóscopo criándole en un mundo ficticio, la selva, alejándole de lo humano y enseñándole sólo lo que ella quisiera, privándole pues de las necesidades más elementales y esenciales:

Yo, viendo del vaticinio
 ya los anuncios cumplir
 en el parto y la belleza,
 todo lo demás temí:
 y así, sin querer jamás
 de aquella cueva salir,
 asegurando a Narciso
 de sus peligros viví
 criándole, sin que llegase
 a saber ni a discurrir
 más de lo que quise yo
 que él alcanzase, y en fin,
 sin que otra persona viese
 humana, sino es a mí.

(I, p. 1965 b)

Como resultado, Narciso es, tal y como lo describe Liríope, "bruto el más bello diamante, / y tosco el mejor rubí" (I, p. 1966 b). Al final del parlamento, ella misma se identifica y se produce la anagnórisis del padre, Sileno, al recuperar a su hija. Anteo se alegra de su acción: "Dichoso mil veces fuí, / pues traer tanta alegría / pude al valle conseguir" (I, p. 1966 b) y todos se encaminan a buscar al joven, que aguarda en la cueva.

Como sucede en otras tragedias, este primer acto tiene un final de comedia, en donde la dicha es la impresión que queda al concluirlo. La historia de Liríope —"yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fuí; / yo, ejemplo del padecer; / yo, epílogo del sentir; / yo, cifra del suspirar, / del llorar y del gemir" (I, p. 1966 a)— parece tener un final feliz, pues pese a la deshonra sufrida, su padre y los demás pastores la aceptan nuevamente en la sociedad.

Unos minutos transcurren de una jornada a otra. Al llegar a la cueva y no encontrarlo, se han dividido en parejas y lo buscan cantando, pues Liríope teme que huya ya que no ha visto más humano que ella, y sabe que sólo la música puede atraerle:

LIRIOPE. (...) Narciso de la cueva
falta. Jamás ha salido
della, sino sólo hoy,
y ya su muerte recelo.
(I, p. 1966 a)

SILVIO. Discurriendo el monte vamos,
llamándole, pues será
cierto el responder.

LIRIOPE. No hará;
porque si así le buscamos,
él, que nunca gente vió,
más es fuerza que se esconda,
que no a las voces responda.
(I, p. 1966 b)

Mientras, Narciso, inquieto por la tardanza de su madre, se ha aventurado en el monte a buscarla. Cansado, se dirige a la fuente a beber agua cuando escucha los cantos que lo llaman. De entre todas las voces, la que más le gusta es la de Eco,⁷ que al fin es quien lo halla. Si primero se enamoró de la voz, ahora es su belleza la que lo cautiva, y lo mismo le sucede a ella; surge entre ambos un amor inmediato en cuanto se ven:

NARCISO. Pájaro destas montañas,
que con süaves acentos
tan sonoramente eres
dulce confusión del viento;
si entre el oído y el labio
dudoso, absorto y suspenso
me vi,⁸ sin saber quién es
mi más poderoso afecto
pues al oír el cristal,
que me llamaba sediento,
sediento también me llama

⁷ NARCISO. ¡Válgame el cielo! Esta sí
que es reina de todas ellas;
que aunque por dulces y bellas
juzgué las que hasta ahora oí,
con más fuerza ha suspendido
ésta con mayor empeño.
¡Qué hermoso será su dueño,
pues vence por el oído
dos afectos, que en rigor
son con fuerza desigual...

(*Dentro. Canta.*)

LAURA. El uno dolor sin mal,
y el otro mal sin dolor.
(II, p. 1968 b)

⁸ El vaticinio advierte que Narciso debe guardarse de ver y oír. Su primer contacto con el mundo exterior a la cueva se produce al escuchar los cantos de los pastores. Su primera aproximación a Eco la propicia también el oído y no la vista, lo cual lo confunde:

NARCISO. En mil partes divididos
mis cuidados, son despojos
del viento. Ved algo, ojos,
o no escuchéis tanto, oídos.
(II, p. 1968 b)

el aire que a beber vuelvo;
 ¿cómo de una sed y otra
 tanto has trocado el afecto,
 que en vez que labios y oídos
 beban agua y aire, has hecho
 que beban fuego los ojos,
 y tan venenoso fuego,
 que para explicarle es fuerza
 pensar que en tu estilo mismo...

(*Cantan.*)

EL Y ECO.

Sólo el silencio testigo
 ha de ser de mi tormento?

ECO.

Bruto diamante, que mal
 pulido dese grosero
 tosco traje, brillar dejás
 el alma que ocultas dentro,
 no menos suspensa yo
 quedé al mirarte, supuesto
 que absorta, helada y confusa,
 sólo a responderte acierto
 con lo mismo que cantaba...

Canta.

Y aun no cabe lo que siento
 en todo lo que no digo.

NARCISO.

Parecidas, según eso,
 son nuestras dos suspensiones
 tanto, que los dos diremos,
 tú, por si a mí me respondes,
 yo, por si a ti me parezco...

(*Cantan.*)

LOS DOS.

Sólo el silencio testigo
 ha de ser de mi tormento.

(II, pp. 1968 b - 1969 b)

Suspenseo entre la vista y el oído, entre el agua y el aire, Narciso se inclina por beber aire por los oídos, elemento que desde ahora simbolizará a Eco, identificada por él como un pájaro, y fuego por los ojos, signo de pasión amorosa, y dejará en cambio de beber agua con los labios. Eco, por su parte, lo considera un "bruto diamante" y también queda suspensa al verlo, de forma que no puede expresar con palabras ni sin ellas todo lo que siente. Se trata pues de un amor correspondido y, por lo tanto, perfecto —tal y como veíamos en *El caballero de Olmedo*—, que nace —como sucede en muchas obras de Lope— aun antes de conocerse:

NARCISO. ¿Quién eres?
 ECO. Una mujer.
 NARCISO. La segunda eres que veo,
 y aun la primera pudiera
 decir, pues a lo que entiendo
 no era mujer para mí
 la primera que vi, puesto
 que en mi pecho no encendió
 nunca tan activo fuego
 como tu voz y tu vista
 han encendido en mi pecho.
 ¿Adónde vas por aquí?
 ECO. A sólo buscarte vengo,
 y con desear hallarte,
 estimara, a lo que entiendo,
 no haberte hallado, porque
 hoy en ti más que hallo pierdo.
 NARCISO. ¿Conocíasme?
 ECO. Yo no.
 (II, p. 1969 a)

Como Rosaura para Segismundo, Eco es la primera mujer que ve Narciso, y la impresión es tan fuerte que cuando llegan los demás, no quiere que lo abrace Sileno sino ella. Al momento, Narciso asocia el repentino amor a la muerte: "Tú quieres matarme, como / si ya no me hubieras muerto" (II, p. 1969 b); "Muchas cosas he admirado, / pero una sola me ha muerto" (II, p. 1970 a). De nuevo amor y muerte como dos caras inseparables de una misma moneda.

Y otra cara es también la pasión de Febo y Silvio por Eco que, a diferencia de la que ésta siente por Narciso, no es correspondida. Empeñados en conseguir un listón que Eco —antes de conocer a Narciso— ha prometido a quien haga mayor fineza por ella (I, p. 1963 b), Febo pide a Sirene, "si dar vida a un muerto quieres" (II, p. 1971 a), que averigüe qué puede agradar más a su amada, pues "¿Quién mayor tormento alcanza / que el que ama sin esperanza / a una hermosura sin fe?" (II, p. 1971 a).

Distintas son las preocupaciones del elegido por Eco. Su madre le ha confesado la verdad y le advierte que sólo él puede guardarse:

LIRIOPE. ¿Has estado atento?
 NARCISO. Sí,
 y todo cuanto me has dicho,
 en la memoria lo tengo
 y en el corazón escrito.
 Y para que lo conozcas,
 el haber, madre, nacido
 en los montes, y el haber
 criádome con tal retiro,
 todo para en que yo tengo
 en las estrellas previsto
 que una voz y una hermosura,
 con dos efectos distintos,
 amando y aborreciendo,
 son mis mayores peligros.
 LIRIOPE. Pues haz por guardarte dellos,
 considerando, Narciso...
 NARCISO. ¿Qué?
 LIRIOPE. Que tú sólo no más
 podrás guardarte a ti mismo.
 (II, p. 1971 a, b)

El tema de que sólo puede guardarse la propia persona aparece también en otras obras calderonianas, tales como *La dama duende* o *El alcalde de Zalamea* y en *Los comendadores de Córdoba* de Lope. Tampoco Narciso desea seguir recluido y prefiere marchar al valle —acompañado de Bato, a quien Liríope encarga que no lo deje hablar con zagalas— para observar a los pastores y aprender:

(...)
 y ya que libre me miro,
 débales algo a los ojos
 hoy mi natural instinto,
 que no todas las noticias
 deber tengo a los oídos.
 (II, p. 1971 b)

Pero escucha cantar a Eco y de nuevo le asalta un sentimiento amoroso:

BATO. Esta es Eco, la más bella
 zagala que el sol ha visto.
 NARCISO. ¿Qué será que al verla yo

pierdo todos mis sentidos,
 y este pesar que me hace
 se le agradezco y estimo,
 dejándome engañar dél,
 creyendo que es regocijo?
 BATO. A la que hé, que esos extremos
 de amor son. De resistirlos
 trata al principio, por que
 sólo podrás al principio.
 (II, p. 1973 a)

Sin embargo, recuerda el horóscopo y decide huir de ella. Los avisos de su madre parecen ser más fuertes que la pasión, el egoísmo más que el amor:

NARCISO. Si una voz y una hermosura
 me amenazan con castigo,
 de su hermosura y su voz
 huyamos, Bato.
 (...)

ECO. ¿Por qué
 te vas tan presto?

NARCISO. Imagino
 que me importa el ausentarme.

ECO. ¿Cómo?

NARCISO. Como habiendo sido
 una voz y una hermosura
 mis dos mayores peligros,
 y concurriendo en ti entrambos,
 el huir de ti es preciso;
 que es un encanto tu voz
 y tu hermosura un hechizo.
 (II, p. 1973 a)

Eco no entiende el sentido de estas palabras, pero se siente profundamente dolida y equipara también el amor a la muerte:

ECO. Si supieses
 lo que siente el pecho mío,
 ¡ay, Sirene!, no culparas
 estos extremos que has visto.
 Desde el instante que vi
 la hermosura de Narciso,
 vivo juzgando que muero,

muero juzgando que vivo.
(II, p. 1973 b)

Además, debe disimular —"Por disimular mis penas, / habré por fuerza de oírlo" (II, p. 1974 a)— y aguantar la disputa entre sus dos enamorados, Febo y Silvio, que al verla llorar y comprobar que siente quien creían divina, discuten sobre si ello es o no motivo de esperanza. Cansada de oírlos, Eco se marcha enfadada y sigue sin entregar el listón a ninguno. La indignación de Silvio por el desaire es tal que lanza una maldición sobre la joven:

SILVIO. ¡Plegue a amor, pues ofendida
 dél, en mi agravio te empleas,
 que de quien amas te veas
 quejosa y aborrecida! *Vase.*

FEBO. Éso a los cielos no pida
 mi voz;
 (II, p. 1974 b)

Febo interroga a Sirene sobre el encargo que le hizo, y ésta le responde que lo mejor es que olvide a Eco —FEBO. "Sin duda has visto / desahuciada mi esperanza, / pues la recetas olvido, / que es sepulcro del amor" (II, p. 1974 b)—, pues ella ama a Narciso. Desalentado, su primer impulso es intentar matar al rival, pero al fin renuncia a la venganza, pues su amor por Eco es tan fuerte que antepone el deseo de que ella sea feliz a los celos:

FEBO. Respóndate a questo acebo. [a Narciso]
 *Vale a dar y le detiene.*⁹
 en tu púrpura teñido.
 Pero no, que no he de hacerte
 yo infeliz, porque te hizo
 feliz tu amor. Vive, joven,
 ufano y desvanecido;
 que yo no quiero tomar
 más venganza que en mí mismo,
 pues tú no tienes la culpa
 de querer a quien te quiso,

⁹ A. Valbuena Prat, en su edición de la misma obra, *op. cit.*, p. 94, sustituye esta acotación por: "(Amenázale con el cayado.)".

y yo sí de haber amado
a la que me ha aborrecido.
(II, p. 1975 a)

Extrañado Narciso ante su actitud, conoce por Bato que Febo ama a Eco, y siente celos,¹⁰ pero éstos se disipan al saber que ella no le corresponde¹¹ y al ver que ésta lo busca.

Eco ha interpretado mal la huida de Narciso. Pese a declararle éste el motivo —la amenaza del hado—, ella lo atribuye a timidez, y su propia impaciencia —"Mejor es que de una vez / se declare el dolor mío" (II, p. 1975 b)—, fruto del amor que por él siente, la empujan a confesarle sus sentimientos. Apenas conoce a Narciso pero parece que el tiempo apremia y que el amor la agobie. Asumiendo funciones tradicionalmente masculinas, Eco enumera su hacienda y se la ofrece junto con su belleza para proponerle matrimonio:

ECO. Bellísimo Narciso,
(...)
Amor sabe con cuanta
vergüenza llego a hablarte,
y no dudo ni temo

10 NARCISO. ¿Qué es esto, Bato?
BATO. ¿Qué quieres
que sea, si inadvertido
preguntas por Eco a quien
a Eco adora?
NARCISO. ¿Qué esquivo
veneno en esa palabra
me has dado por el oído,
que ha corrido al corazón
tan vario, que a un tiempo mismo
me abraso y tiemblo, alternando
hielo ardiente y fuego frío?
(II, p. 1975 b)

11 NARCISO. La mitad del peso
has quitado a mis sentidos;
que aunque arde el hielo, es templado
y aunque hiela el fuego, es tibio.
(II, p. 1975 b)

que tú también lo sabes,
si atiendes los colores
que en el rostro me salen.

(...)

Desde el primero día
que al monte fui a buscarte,
y te hallé la primera
entre sus soledades,
mi vida a tu hermosura
rindió sus libertades.

(...)

Eco soy, la más rica
pastora destes valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades;

(...)

Todo a tus pies lo ofrezco;
y no porque a rogarte
lleguen hoy mis ternezas,
imágenes que nacen
en la constancia mía
de usadas liviandades,
supuesto, bello joven,
que no puede obligarme,
sino es de ser tu esposa,
a que mi amor declare,
porque tengas en mí
siempre firme y constante
un alma que te adore,
un pecho que te ame,
una fe que te estime,
un nudo que te enlace,
atención que te sirva,
amor que te regale,
deseo que te obligue,
cuidado que te agrade.

(II, pp. 1975 b - 1976 a, b)

Ya el albedrío de Eco es, como en todo amante, esclavo de su amado, por eso si éste la rechaza —circunstancia que también prevee en su discurso— las consecuencias serán irreparables: de tanto suspirar se convertirá en aire. Sin saberlo, Eco —como Ana Bolena— está haciendo una

predicción sobre sí misma cuyo alcance ignora, pues con ella está trazando su destino:

ECO. (...)
 Y si estos rendimientos
 no pueden obligarte,
 triste, confusa, ciega,
 muda, absorta, cobarde,
 infelice, afligida,
 me verás entregarme
 tanto a mis sentimientos,
 que en voces lamentables
 el aire, confundido
 de mis voces, se alabe
 de que Eco enamorada
 se ha convertido en aire.¹²

¹² También Tamar pronostica sobre su futuro sin calibrar las consecuencias de sus palabras. Violada por su hermano Amón, al que su padre, el Rey David, perdona, y recluida luego en la finca de Absalón, sólo desea la venganza:

TEUCA. ¡Qué presto te has de vengar!

TAMAR. Ese es todo mi consuelo,
 y si no, trágueme el suelo.

(II, vv. 1634-1636)

Absalón será quien tome venganza en su nombre y mate a Amón, más por despejar el camino hacia el trono que por amor a su hermana. Cuando al final de la obra, en la sublevación contra su padre, muera Absalón "en alto por los cabellos" —como predijo la profecía—, Tamar realizará ese destino enunciado:

TAMAR. Crueles hijos de Israel,
 ¿qué estáis mirando suspensos?
 Aunque merecido tengan
 este castigo los hechos
 de Absalón, ¿a quién, a quién
 ya no le entemece el verlo?
 Cubridle de hojas y ramos,
 no os deleitéis en suceso
 de una tragedia tan triste,
 de un castigo tan funesto;
 que yo, por no ver jamás
 ni aún los átomos del viento,
 iré a sepultarme viva
 en el más oscuro centro

(II, p. 1976 b)

La reacción de Narciso es contraria a sus deseos:

- NARCISO. Hecho había tu rigor
 experiencias en mi pecho,
 con que te iba mejor;
 mal, Eco divina, has hecho
 en declararme tu amor;
 pues tan claramente arguyo,
 que postrado mi albedrío,
 yo ahora a despecho suyo
 te dijera el amor mío,
 si hubieras callado el tuyo.
 Al buscarle a ti mi airada
 pena, la tuya te tray,
 con que ya, la acción mudada,
 ve las distancias que hay
 de rogar a ser rogada
 sin reparar en el hado,
 mi amor iba a ti rendido;
 ya en su riesgo he reparado;
 que veo más, favorecido,
 que veía despreciado.
 Y así, no me digas, no,
 tu amor, ni en tu vida esperes
 ver que su luz me abrasó,
 pues con saber que me quieres,
 viviré contento yo.
- ECO. Oye, aguarda, espera, ten
 el paso.
- NARCISO. Suelta la mano.
 (II, p. 1976 b)

La declaración de Eco ha sido como el detonante que ha propiciado el despertar de Narciso; verla rendida provoca en él aborrecimiento, cuando antes por su rigor quedó obligado. Estaba dispuesto a desafiar al hado por

donde se ignore si vivo
 pues que se ignora si muero.
 (III, vv. 3178-3193)

Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, Clasicos Castellanos, 1989.

ella, pero la inversión de papeles que ha hecho Eco sólo ha servido para alejarlos y desbaratar la relación. Si Eco rechazó a Febo y Silvio, ahora es ella quien, habiendo asumido funciones varoniles, ha sido rechazada —tal y como anunció Silvio y sucede con toda maldición en la tragedia— por Narciso, al que había colocado en el puesto femenino. Ofendido su orgullo por la urgencia de la joven, Narciso, que hasta ese momento ha visto y vivido durante toda su vida con una mujer protectora y dominante, su madre, se niega a permanecer en el mismo estado pero esta vez junto a Eco, y así, la inusitada masculinidad de la misma sólo genera rechazo en un joven determinado por un ambiente femenino del que, a juzgar por lo que dijo a su madre acerca de la necesidad de abandonar el nido que sienten los animales y, en consecuencia, también él mismo, desea ante todo hacer uso de la libertad que hasta entonces se le ha negado. Libertad que afecta a su forma de vida pero también, como veremos, a sus conocimientos, pues su madre le ha privado de cualquier enseñanza acerca del amor o las relaciones con el otro sexo. Eco llega al punto de cogerle la mano, gesto amoroso que suelen realizar los varones para comprobar la correspondencia de quienes aman — Amón / Tamar, Enrique VIII / Ana Bolena, Don Jorge / Beatriz, Federico / Casandra...—, y Narciso la rechaza. En ese momento son sorprendidos por Silvio, que no da crédito a lo que ve:

[Al tenerle asido] sale SILVIO.
 SILVIO. (Aparte.)
 ¿Qué es lo que mis ojos ven?
 ECO. Escúchame.
 NARCISO. Será en vano.
 ECO. Narciso, mi amor, mi bien...
 NARCISO. No he de oírte.
 SILVIO. (Aparte.)
 ¿Cómo así
 sufro mis ofensas yo?
 NARCISO. Déjame.
 ECO. ¿De mí huyes?
 NARCISO. Sí.
 SILVIO. (Aparte.)
 ¿Quién mayor desdicha vio?

ECO. Véngume el Cielo de ti.
(II, pp. 1976 b - 1977 a)

Eco pide venganza al cielo, y también Silvio, pero de ambos, y como no puede vengarse en ella lo hará a través de Narciso —pues "está en uso que se venguen / en los hombres los agravios / que nos hacen las mujeres" (II, p. 1977 a)—. Aunque Narciso no tiene la culpa de ser querido, las leyes de los celos son irracionales, y en atención a éstas le dará Silvio muerte:

SILVIO. (...)

Advenedizo zagal,

(...)

aunque no es tuya la culpa

de que Eco a amarte llegue,

sino suya, y aunque tengo

en parte que agradecerte,

al ver cuán dueño de ti

tanta ventura desprecies,

tan fuera de la razón

las leyes los celos tienen,

que mandan que muera quien

es querido y no quien quiere.

(II, p. 1977 a)

SILVIO. (...) Por dichoso muere;

que es delito ser dichoso

en los amantes.

(II, p. 1977 a)

SILVIO. En amor, Febo, no hay

sofisterías..., y advierte

que en celos nunca hay nobleza:

lo que se siente se siente.

(II, p. 1977 b)

Febo, la versión opuesta a Silvio, llega a tiempo de impedirlo; defiende a Narciso en principio —"cuando es gusto de mi dama, / que tengo de defenderle, / por no hacerla este pesar / de ofender lo que ella quiere" (II, p. 1977 b)—, pero al enterarse de que éste desprecia a Eco, se une a la venganza; entonces Silvio lo defiende. Mientras, Eco ha ido a pedir ayuda y los demás llegan a tiempo de estorbar que los pastores maten a Narciso. Al

enterarse de que todo ha sido por causa de Eco, Liríope saca sus conclusiones y decide su actuación:

SILENO. Narciso, ¿tan presto ya
pendencia en el valle tienes?
NARCISO. Y aun dos, pues dos enemigos
aquí matarme pretenden.
LIRIOPE. ¡Qué presto empiezan los hados
a declararme que tienes
tu riesgo en una hermosura!
(II, p. 1978 a)

LIRIOPE. Cielos, pues ya me vais dando
indicios tan evidentes,
en la hermosura de Eco
del peligro que previenen
vuestros astros a Narciso,
dadme valor con que enmiende
los amagos, antes que
las ejecuciones lleguen.
Válgame lo que he aprendido,
para que el daño remedie,
pues primero que le vea
sucedido he de ponerle
mil embarazos al paso,
si sé altiva, osada y fuerte
trastornar todos los globos
desa máquina celeste,
viéndola a prodigios míos
desplomada de sus ejes.
(II, p. 1978 b)

Liríope comete varios errores. En primer lugar, dar cuerpo a la predicción personificándola en Eco, la cual, por una serie de indicios, parece ser la temida hermosura que destruirá a Narciso; como Volseo, decide entonces acabar con la amenaza antes de que sea demasiado tarde y poner "mil embarazos al paso" a esa posible relación, sin saber que su hijo ya la ha rechazado y, por lo tanto, ha conjurado el peligro. La propia Eco con su imprudencia ha anulado el incipiente amor de Narciso por ella, circunstancia que Liríope desconoce. Identificado el agresor, hay que derrotarlo antes de comenzar la batalla para evitar todo riesgo. El segundo error consiste en los

Y de nuevo la voz de Eco lo cautiva, pero cuando va a seguirla, aparece Liríope y lo impide recordándole el vaticinio:¹³

NARCISO. Yo te confieso que es justo
el recelar y el temer,
pero vencerse a sí mismo,
di, ¿quién ha podido?

LIRIOPE. Quien,
antevisto el daño, huye.

NARCISO. Pues si eso basta, yo huiré.
Al monte me voy a caza,
y al valle no he de volver
hasta que vuelva olvidado
de esta tan dudosa fe,
que un día todo es amar,
y otro día aborrecer.
(III, p. 1981 a)

No basta con huir, y ni siquiera la ciencia de Liríope le ha permitido advertir que el horóscopo ya está cumpliéndose, pues Narciso ama y aborrece a un tiempo: ama a Eco, pero su madre se lo impide al anteponerle los designios del hado al sentimiento, y entonces la aborrece porque representa una amenaza para él. Esa confusión sentimental es precisamente la que predijo Tiresias. Liríope queda a solas para acabar de maquinar el plan que llevará a la destrucción de Eco:

LIRIOPE. Cielos, ya está declarada

¹³ BATO. Pues ¿dónde hemos de ir?
NARCISO. Tras ella. [Eco]
BATO. ¿Qué te obliga ahora?
NARCISO. No sé,
pero estando triste yo,
al ver que ella alegre esté,
porque canta la siguiera,
cuando no cantara bien.
Eco hermosa, espera, escucha...
Al entrarse, sale LIRIOPE y le detiene.

LIRIOPE. La voz y el paso detén,
Narciso.
(III, p. 1980 b)

la suerte, y pues ya llegué
 del peligro de Narciso
 la causa a reconocer,
 ¿de qué, si no la remedio,
 me habrá servido, de qué,
 cuanto aprendí de Tiresias,
 cuanto leí y estudié
 en aquella soledad?
 Aprovechémonos, pues,
 del saber, que no aplicado,
 de nada sirve el saber.¹⁴

14 También Basilio, responsable —como Liríope— del infortunio de su hijo, se vale de un argumento similar para justificar el haber encerrado a Segismundo como consecuencia de un horóscopo que él mismo, utilizando su ciencia, había confeccionado, y del que su amor propio no le permite dudar:

BASILIO.

(...)

Yo, acudiendo a mis estudios,
 en ellos y en todo miro
 que Segismundo sería
 el hombre más atrevido,
 el príncipe más crüel
 y el monarca más impio,
 por quien su reino vendría
 a ser parcial y diviso,
 escuela de las traiciones
 y academia de los vicios;
 y él, de su furor llevado,
 entre asombros y delitos,
 había de poner en mí
 las plantas, y yo rendido
 a sus pies me había de ver
 (¡con qué congoja lo digo!),
 siendo alfombra de sus plantas
 las canas del rostro mío.
 ¿Quién no da crédito al daño,
 y más al daño que ha visto
 en su estudio, donde hace
 el amor propio su oficio?
 Pues dando crédito yo
 a los hados, que adivinos
 me pronosticaban daños
 en fatales vaticinios,
 determiné de encerrar



De Eco en la voz y hermosura
 sus dos peligros se ven:
 pues destruyamos el uno,
 para que quede después
 el otro imperfecto.

(III, p. 1981 a, b)

De nada sirve el saber si no se aplica, y éste es el error de muchos personajes de las tragedias, que valiéndose de sus conocimientos —otros de la curiosidad— intentan penetrar lo oculto en las estrellas. El resultado es un horóscopo siempre nefasto que, a partir de ese momento, se trata de evitar por todos los medios posibles, independientemente de que éstos puedan perjudicar a otras personas: Basilio encierra a su hijo de por vida nada más nacer por temor a que le arrebatase el trono, y Segismundo probablemente no hubiera salido nunca de la torre si, en un gesto de debilidad, compasión, o deseo de saber si acertó —recordemos ese amor propio del que habla Basilio—, no lo hubiera llevado a la corte y el pueblo no hubiera conocido la

la fiera que había nacido,
 por ver si el sabio tenía
 en las estrellas dominio.

(I, vv. 708-737)

Pero también reconoce el daño que puede ocasionar el querer anticiparse al futuro:

¡Pluguiera al cielo, primero
 que mi ingenio hubiera sido
 de sus márgenes comento
 y de sus hojas registro,
 hubiera sido mi vida
 el primero desperdicio
 de sus iras, y que en ellas
 mi tragedia hubiera sido,
 porque de los infelices
 aun el mérito es cuchillo,
 que a quien le daña el saber,
 homicida es de sí mismo!
 Dígalo yo, aunque mejor
 lo dirán sucesos míos,

(I, vv. 644-657)

P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

existencia de un heredero; del mismo modo, Liríope decide emplear lo que sabe en aniquilar a un inocente para salvar a otro cuya vida tiraniza con la amenaza del hado y desea seguir controlando. No sólo la empuja el temor al cumplimiento del vaticinio, aunque ésta sea la excusa, sino también el empeño en evitar que otra mujer la desplace en el corazón de su hijo. Puesto que la voz de Eco es la que ha enamorado a Narciso, ha fabricado un veneno que en cuanto Eco pise la privará de la facultad del habla, y sólo podrá pronunciar lo último que oiga. Si esto fallase, está dispuesta a desequilibrar e invertir el orden celeste si es necesario:

LIRIOPE.

(...)

Muera de Eco la voz, pues
 la voz de Eco es la que pudo
 tanto a Narciso mover;
 que, pues conseguir no pude
 criarle sin ver mujer,
 de otra suerte he de guardarle.
 Y si esto no basta a hacer
 el efecto que deseo,
 de la tierra dejaré
 los secretos producidos,
 y hasta ese claro dosel
 de los cielos mis portentos
 subirán: desclavaré
 de su epiciclo los astros,
 y esa gran caterva fiel
 de estrellas y de luceros
 perderá su rosicler.
 La faz mancharé a la luna,
 turbaré al sol la tez,
 y titubeando del cielo,
 desde un ej hasta otro ej,
 la gran república hermosa,
 ruina amenazar la haré
 sobre el globo de la tierra:
 tanto, que temiendo esté
 si se cae o no se cae
 a un vaivén y otro vaivén.

(III, p. 1981 b)

El desafío a los cielos adquiere proporciones desmedidas, y con su exceso de celo Liríope no está sino propiciando el efecto contrario, es decir, tentando la ruina de su hijo y de ella misma. En esos momentos Narciso, cansado de la caza, pide a Bato que vaya a cobrar la pieza mientras él se acerca a la fuente para refrescarse, y si en la primera jornada el encanto de la voz de Eco se lo impidió, ahora nada estorba que intente beber. Quejándose de su ignorancia —"¡Oh, qué ignorante nací! / ¡Oh, qué necio me crié!" (III, p. 1982 b)—, se asoma a la fuente, y allí descubre a una hermosa ninfa de la que se enamora al instante:

NARCISO. (...) ¿Quién vió
jamás igual hermosura
de la que aquí a mirar llego,
pues su ninfa (¡qué ventura!)
flechando está vivo fuego
dentro de la nieve pura?
(...)
se ríe cuando me río.
No vi hermosura jamás
tan divina.
(...)
¿Cómo cuando al agua llego,
en mí tal fuego se fragua?
¿Cómo (estoy mudo, estoy ciego)
si al fuego le mata el agua,
aquí el agua enciende el fuego?
Desde el punto que te vi,
¡oh beldad!, morirme siento;
sólo viene bien aquí
aqueste encarecimiento
de "quírote como a mí",
puesto que a mí no me quiero
más que a ti, pues por tí muero.
¿Por qué no hablas ni respondes?
Pero de la voz que escondes
segunda ventura infiero,
porque si mi suerte dura,
en voz y hermosura atroz,
fin a mi vida procura,
el no tener tú una voz
es tener otra hermosura.
(III, pp. 1982 b - 1983 a)

Solo que la ninfa es su propio reflejo. Vagando por el bosque, Eco llega al lugar y lo sorprende hablando inclinado sobre el agua, diciendo requiebros a las ondas y afirmando que Eco, que antes le pareció bella, no es ni la sombra de la ninfa. Los celos —"¿Con quién habla / que la está diciendo amores? / ¿Los desprecios no bastaban, / sino los celos también? / Mas celos, ¿a qué amor faltan?" (III, p. 1983 b)— la empujan a asomarse y comprueba que el amor de Narciso es la imagen de sí mismo que aparece en el agua. Compadecida de la ignorancia del joven, intenta explicarle la verdad, pero éste cree que sus palabras son efecto de los celos —"Ya sé, Eco, que me engañas, / porque disuadirme intentas / de mi amor y mi esperanza" (III, p. 1984 b)—. Venciendo su pena, Eco intenta de nuevo decírselo, pero las palabras no acuden a su mente y se reconoce incapaz de pronunciar sino lo último que oye. Narciso lo atribuye a una venganza de la ninfa por difamarla, y no atiende a los gestos suplicantes y desesperados de Eco:

NARCISO. (...)
 Ya me da asombro el mirarla.
 Della huiré. Ella me detiene,
 y sólo en señas declara
 su dolor. El corazón
 con su misma mano arranca.
 (III, p. 1985 a)

El veneno de Liríope ha surtido efecto, pero, contrariamente a lo que ella cree, éste es contraproducente, pues ha impedido que Eco desengañe a Narciso, cuyo amor por la ninfa va en aumento. Tampoco Bato es capaz de entender las señas y huye de Eco, la cual, angustiada por tan repentina mudanza, decide marcharse al monte, donde vivirá "triste y confusa", "de Narciso enamorada", respondiendo con sus últimas palabras a cuantos le hablen: "En mi vida me verán / humanas gentes la cara" (III, p. 1985 b).

Llegan Febo y Sirene a tiempo de asistir al concierto que Narciso ha preparado para su ninfa —"A la ninfa desa fuente / mi pecho rendido ama" (III, p. 1987 a)—. Pero Eco, oculta en la espesura, repite lo que van diciendo

los músicos, de modo que Narciso compone un mensaje, aunque ignora quién lo pronuncia:

NARCISO. De suerte que repetidos
desos versos los finales,
alguien lamenta sus males,
diciendo en otros sentidos:
"Amor, celos, penas siento
¡Ay que me muero!"
BATO. ¿Quién sera?
SIRENE. Alguna deidad,
(III, p. 1988 a)

También Liríope acude a tiempo de conocer a quién canta su hijo:

NARCISO. A la mayor hermosura
que jamás el cielo vió,
en quien de los hados yo
tengo mi vida segura;
porque si mi fin atroz
en voz y hermosura están,
aquí los cielos me dan
la hermosura sin la voz.
LIRIOPE. (*Aparte.*)
Sin duda que amar procura
a Eco, que es Eco infelice.
Ya sólo lo que oye dice,
y está sin voz su hermosura.
NARCISO. La deidad de aquesta fuente
es, madre, la que yo adoro:
dentro della está, y no ignoro
que agradezcas noblemente
tan alto empleo.
(III, p. 1988 a)

Y se encarga de desengañarlo:

LIRIOPE. Pues ¿cuándo
la deidad viste?
NARCISO. Al beber
su cristal, la pude ver
dentro del agua abrasando,
y tanto me favorece,
conociendo el amor mío,

- que se ríe si me río,
y si lloro se entristece.
- LIRIOPE. Tu ignorancia te ha tenido,
por las señas que me has dado,
de ti mismo enamorado.
- NARCISO. ¿Cómo eso puede haber sido?
(...)
- LIRIOPE. Pues desá misma manera
que a mí me miras, te ves.
La que juzgas deidad es
sombra tuya. Considera
si ha sido tu amor locura,
pues a sí mismo se amó.
- NARCISO. ¡Válgame el cielo!, ¿que yo
tengo tan rara hermosura,
y que no puedo (¡ay de mí!),
siendo quien puede tenerla,
aspirar a merecerla?
(III, p. 1988 a, b)

El desencanto ante la revelación de la verdad lleva a Narciso a la locura al conocer lo imposible de su amor; ama a la única persona con la que no podrá realizar sus sentimientos. Sus deseos eróticos nunca podrán consumarse, al igual que los de Eco, Febo y Silvio —estos dos últimos respecto a Eco—. La locura se acentúa al oír las voces de la infortunada Eco, a la que, para desgracia de ambos, ya no puede amar: "Pues, Eco, oye. Aunque tú mueras... / (...) / ...celosa, yo enamorado... / (...) / ...no me he de acordar de ti" (III, p. 1988 b). La zagala responde repitiendo las últimas palabras que va diciendo Narciso, de suerte que al fin éste reconstruye tres mensajes sucesivos: "Mueras / enamorado de ti"; "El cielo me dé venganza"; "Hermosura y voz me han muerto" (III, p. 1989 a). Y el cuarto le da a entender que se ha cumplido lo anunciado por el hado:

- NARCISO. Con que se está averiguando
que el hado va ejecutando
sus amenazas. Huir quiero
de mí mismo, pues ya "muero
aborreciendo y amando."
(III, p. 1989 a)

Entonces llega la anagnórisis de Liríope; sus esfuerzos por desviar el pronóstico han sido inútiles, pero es que con ellos ha propiciado la desgracia de dos personas que quizá pudieran haber sido felices si ella no se hubiera interpuesto, o al menos no ser tan desdichados, pues aun en el caso de que Narciso hubiera rechazado definitivamente a Eco, ambos podían haber encontrado nuevos cauces a sus vidas. El desafío a los cielos, de los que Liríope pretendía ser asombro, no sólo ha resultado estéril, sino que ha dado como resultado precisamente aquello que ella quería evitar: la destrucción de su hijo.

LIRIOPE. Oye, Narciso, detente.
 BATO. Al monte se ha entrado huyendo.
 LIRIOPE. ¡Oh qué en vano los mortales
 quieren entender al cielo!
 todos los medios que puse
 para estorbar los empeños
 hoy de su destino, han sido
 facilitarlos más presto;
 pues la voz de Eco le aflige,
 y por venir della huyendo,
 muerte le da su hermosura:
 con que ya cumplido veo
 que hermosura y voz le matan
 amando y aborreciendo.
 (III, p. 1989 a)

Una voz y una hermosura, en efecto, son las que lo matan: la voz de Eco, el aire, que aborrece; la hermosura propia, el agua, que ama. Probablemente, si Liríope hubiera dejado que voz y hermosura, cualidades que Eco reunía, le hubieran enamorado —recordemos que aunque la rechaza una vez, al ver su desdén intenta seguirla, nuevamente encendida la llama, pero su madre se lo impide—, Narciso hubiera consumado una relación que le hubiera permitido vencer los augurios del hado, pues la única salvación estaba en desarrollar un amor perfecto y correspondido y, ante todo, posible, hecho que hubiera logrado con Eco. Su ignorancia de todo lo relativo al amor y a la vida, pues él mismo señala la novedad de lo que siente por Eco, la

La que pensaba desafiar a los cielos muestra ahora su cobardía —y no es capaz ni de utilizar su magia¹⁵—, pues se escuda en la locura de su hijo para defenderse. Según su versión, es el amor el causante de las desgracias que se han sucedido. El caso es que Eco se aborrece y Narciso se ama, con lo cual es imposible para ambos la vida:

ECO. [*Para sí.*]
 ¿Dónde ocultarme pretendo,
 de mí misma aborrecida,
 si a mí conmigo me llevo?
 Sale NARCISO.
NARCISO. De mí mismo enamorado,
 a verme en la fuente vuelvo.
 (III, pp. 1989 b - 1990 a)

Febo intenta curarla y Silvio pretende vengarla matando a Narciso, pero todo es ya inútil:

ECO. Que yo, de mí aborrecida,
 de mí en mí vengarme intento.
NARCISO. Que yo, de mí enamorado,
 moriré de mi amor mismo.
 (III, p. 1990 a, b)

Eco vuela a lo alto y Narciso cae muerto en el tablado. Se oscurece el teatro, y en lugar de su cuerpo, aparece una flor que recuerda al narciso:

¹⁵ Aunque hace un intento:

LIRIOPE. (*Aparte.*)
 ¿Para cuándo son, fortuna,
 de mi magia los efectos?
 perturbe de sus acciones
 el encanto los intentos.
 (III, p. 1990 a)

LIRIOPE. ¿Qué aguardan los elementos?
 (III, p. 1990 a)

Pero son los propios Eco y Narciso quienes perturban las acciones de Febo —que intenta salvarla para curarla— y Silvio —que intenta matarlo para vengarla—.

TODOS. ¿Qué ha sido esto?
 FEBO. Que Eco en aire
 entre mis brazos se ha vuelto.
 SILVIO. Y Narciso en sus cristales,
 antes que a mi saña, ha muerto.
 TODOS. En cuyas obsequias hacen
 cielo y tierra sentimiento.
 (III, p. 1990 b)

Liríope comprende al fin que ha sido ella quien ha causado la ruina de los jóvenes:

LIRIOPE. [Cumplió el hado su amenaza,
 valiéndose de los medios
 que para estorbarlo puse;
 pues ruina de entrambos fueron
 una voz y una hermosura,
 aire y flor entrambos siendo.]¹⁶
 (III, p. 1990 b)

¹⁶ Estos versos no aparecen en la edición que sigue A. Valbuena Briones, que es la de la *Cuarta Parte de Comedias Nuevas*, Madrid, 1672, según hace constar él mismo en nota a pie de página, p. 1990.

Un dato curioso aportan las palabras que cierran la obra, pronunciadas por Bato:

BATO. ¡Y habrá bobos que lo crean!
 Mas sea cierto o no sea cierto,
 tal cual la fábula es
 esta de *Narciso y Eco*,
 perdonad las muchas faltas
 del que, a vuestras plantas puesto,
 siempre acuerda la disculpa
 de que yerra obedeciendo.
 (III, p. 1990 b)

A. Valbuena Briones señala que al parecer Calderón "redactó este drama en contra de su voluntad" (*Obras completas, op. cit.*, p. 1953), pero en su opinión "es uno de los mejor acabados" (*Ibidem*); el ser menor su extensión que la de otras obras similares (*La fiera, el rayo y la piedra, El monstruo de los jardines, Andrómeda y Perseo...*) le proporcionan "una mayor fuerza de concisión, y también una mayor intensidad poética" (*Ibidem*).

CONCLUSIONES

En la obra tienen gran importancia las canciones, que guardan una estrecha relación de coherencia con la trama; las letras ejemplifican el argumento y anuncian los hechos, pero la música desempeña una función fundamental que quizá no poseía en otras tragedias:¹⁷ es el recurso más poderoso, y el único, para atraer a Narciso, sacarlo de su aislamiento, empujarle a rebelarse por primera vez contra su madre y enamorarlo. Una voz y una hermosura serán la ruina del joven, según reza la profecía, y cuando éste aparece se hace hincapié en la disparidad de lo mucho que oyen los oídos y lo poco que ven los ojos (II, p. 1968 a, b), pues Narciso se halla perdido en el monte buscando a su madre y sólo escucha las voces de los pastores que lo llaman.¹⁸ Entre ellas sobresale la de Eco, que en el canto anuncia, sin saberlo, su destino: "Sólo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento, / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo" (II, p. 1968 b). Narciso

¹⁷ A. Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 8, señala la importancia de la escenografía y la música en las obras calderonianas de temática mitológica:

"La mayoría de las obras mitológicas de Calderón corresponde a su segunda época. Aunque puede hallarse ya un buen ejemplo en 1635 (en la bella concepción de *El mayor encanto, amor*), después del 1650 se da la floración más abundante de este grupo poético. Correspondían estas comedias a las llamadas Fiestas Reales, que se representaban con gran lujo externo en el teatro del Buen Retiro. La escenografía era, pues, un factor importante (...). La música jugaba también un papel importantísimo. De esta manera, como en los autos, Calderón, que dirigía el conjunto del espectáculo, se anticipaba a la concepción del teatro, como síntesis de todas las artes, de Wagner."

¹⁸ Y así evitan que se acerque a la fuente:

NARCISO. Pues a todos escucho,
y a nadie veo,
vuelvo al agua. Mas ¿cómo
si oigo este acento?
(II, p. 1968 a)

se siente nuevamente atraído por ella al oír la cantar después (II, pp. 1972 b - 1973 a), Eco se le declara cantando (II, pp. 1975 a - 1976 a, b), y vuelve a seducirlo su canto: "Si en los que bien quieren / todo es padecer, / y no hay dicha alguna / en el bien querer, / ¡fuego de Dios en el querer bien!" (III, p. 1980 a, b). Por último, tras ser envenenada, Eco sólo acierta a repetir las últimas palabras de lo que cantan los músicos que Narciso ha traído para festejar a su ninfa, único recurso para expresar sus sentimientos: "Las glorias de amor... / (...) / ...tienen en los celos... / (...) / ...libradas las penas... / (...) / ...que en el alma siento. / ¡Ay que me muero de celos y amores! / ¡Ay que me muero!" (III, p. 1987 b); Narciso reconstruye: "Amor, celos, penas siento / ¡Ay que me muero!" (III, p. 1987 b).

Eco y Narciso reúne las características que hemos ido señalando en otras tragedias amorosas. Sobre la base de un mito, se construye una historia centrada en el amor y el destino, y se toca el problema de la influencia de los astros sobre el hombre y viceversa, de los medios que éste puede emplear para intentar desviarlos. Pero el problema de Narciso no se reduce a la gravitación sobre él de una profecía; arranca de más lejos, del momento en que su madre, Liríope, sufrió una desagradable experiencia amorosa y sexual con Céfiro, padre del muchacho; éste, que parecía un gentil y ejemplar enamorado, la rapta un día y, llevándola por los aires, la conduce hasta una cueva donde goza de ella para abandonarla por la mañana. Fruto de esa unión es Narciso, cuya madre permanece primero junto a Tiresias —morador de la gruta— aprendiendo conocimientos de magia, y cuando éste muere —no sin antes hacerle una profecía: que una voz y una hermosura, amando y aborreciendo, perderán a Narciso—, se refugia en el monte para ocultar la deshonra, donde permanece junto a su hijo hasta el día en que se celebra el cumpleaños de Eco, la más hermosa zagala, y todos cantan para festejarlo. Atraído por la música, Narciso interpone a la autoridad de su madre un conato de rebeldía argumentando que, si los animales sienten necesidad de dejar el nido al crecer, a él le sucede lo mismo. Liríope logra retenerlo con la promesa de contarle su historia cuando regrese de cazar. Pero al ser encontrada por

Anteo y tras la confesión hecha ante los pastores en la que obtiene como resultado el reconocimiento, la alegría y la aceptación de Sileno, su padre, y de todos, la convivencia entre los humanos se hace inevitable. Entonces Liríope revela a su hijo el vaticinio y se esfuerza por hacer que éste lo evite: se trata de huir de las zagalas y de un posible amor. Solo que Narciso, cuya ignorancia acerca de todo lo que no sea el habla —única enseñanza recibida de su madre— él mismo manifiesta,¹⁹ se enamora al instante de Eco y es correspondido; sin embargo, decide evitarla para no forzar el cumplimiento del hado adverso. Enterada Liríope de la nueva situación sentimental de su hijo, que confiesa a Eco que ella es la segunda mujer que ha visto, aunque en realidad es la primera porque nunca experimentó tales sensaciones, decide impedirla dándose a sí misma la excusa de que lo protege del horóscopo. Esa es la intención, pero tras ella se adivinan los celos de una madre que pretende seguir ocupando el primer lugar en el corazón de su hijo, a quien ha dedicado toda su vida ya que no pudo a Céfiro, y por el cual debió permanecer aislada en su momento. De nuevo aparecen las pasiones primordiales en la tragedia: amor y celos. Celos que llevan a Liríope a destruir aquello en lo que cree que Eco cifra su hermosura: la voz y el entendimiento. La envenena, de forma que sólo pueda repetir lo último que oye. Ignora Liríope que tal sufrimiento era innecesario, no sólo porque Narciso huyera a Eco, sino porque ya se había enamorado de otra. De otra sin voz y sólo con hermosura, con lo cual

¹⁹ La figura de Narciso —a nuestro entender— entronca, como la de Segismundo, con el mito de la caverna platónica y la alegoría del saber, pues éstos recuerdan a los hombres encerrados en la cueva a los que sólo se les permite percibir sombras de objetos, cuyo conocimiento de la realidad, por tanto, es parcial y ficticio. Cuando abandonen la gruta y salgan a la luz, inevitablemente ésta les cegará. Lo mismo les ocurre a ambos protagonistas, cuyo recién descubierto mundo circundante escapa a su control y los desborda. Pero Segismundo regresa a la cueva y aprende; se le concede una segunda oportunidad en que enmendar los fallos de la primera y es capaz de conseguirlo venciendo a sí mismo y dominando sus pasiones. Para Narciso no hay ensayos; sus equivocaciones, en consecuencia, no tienen remedio.

Narciso celebra haber evitado la profecía. Pero en realidad se ha enamorado de la única persona que no puede satisfacerle: él mismo. Este amor desesperado le conducirá, cuando descubra el engaño, a la locura y la muerte, así como a Eco la artimaña de Liríope, con lo cual el hado se habrá cumplido.

Así pues, los celos son el causante de la tragedia, aunque Liríope intente disfrazarlos de amor alegando cuando Febo y Silvio intentan agredirla que ha sido su propio amor el que ha destruido a Eco y a Narciso y ella, por lo tanto, no ha tenido nada que ver en lo sucedido. Los celos son los causantes, decíamos, y el amor el único agente que podía haberlo evitado, la única solución al enigma del horóscopo; si Eco y Narciso hubieran podido consumir su mutuo amor, olvidándose de hados y estrellas, probablemente habrían sido felices. Es la voz de Eco precisamente la que evita que Narciso se mire en la fuente en la jornada I, salvándole, sin saberlo, de la fatalidad anunciada. Cuando éste le huya por temor al hado, la rechace por asignarle ella un papel equívoco y no vaya finalmente a buscarla —al impedirlo Liríope—, las puertas de la salvación quedarán cerradas.

"La meta del amor erótico es la unión sexual de los amantes, y cuando el desenredo no permite el matrimonio como solución, la comedia generalmente se inclina hacia la tragedia. (...) El deseo sexual se funde fácilmente con otras emociones poderosas que se esfuerzan por satisfacer las demandas del Ego. El amor erótico, para tener éxito, cuenta con la voluntad de la pareja que quiere hacer una decisión, un juicio y una promesa."²⁰

Pero la pareja en cuestión no está capacitada para tomar una decisión y hacer una promesa. La ignorancia de Narciso se convierte en un obstáculo insalvable cuando éste llega a enamorarse de su propio reflejo y,

²⁰ Everett W. Hesse, "Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón", en *Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Edición de F. Mundi Pedret, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1989, p. 63.

comparándolo con Eco, lo encuentra mucho más hermoso, sintiendo por sí mismo un amor tan instantáneo como el que sintió primero por ella. Tampoco Eco sabe conducir la situación: enamorada de Narciso al verlo y creyendo un impedimento la timidez del muchacho, transcurrido un mínimo temporal — unos instantes separan un acto de otro—, se decide a declararle su amor y a ofrecerle su juventud y sus riquezas. Esta impaciencia molesta profundamente al joven, que se siente relegado a un papel que no le corresponde, el femenino, y que ya ha desempeñado durante demasiado tiempo con su madre, a cuya voluntad ha sido siempre fiel y sumiso. Eco comete, por tanto, errores, pero también Narciso, que antepone su instinto de conservación al amor que siente por ella; verla y hablarle supone acentuarlo, como acentuar también el peligro del hado, y escoge entonces huir; sólo cuando ésta aparenta desdén, vuelve a interesarle. Pero entonces aparece Liríope, que le recuerda de nuevo la pesada profecía, y otra vez Narciso escoge huir y obedecerla. El resultado es de sobra conocido. Así pues, tanto Eco como Narciso cometen errores —la *hamartía* griega— que impiden consumir lo que podía haber sido una relación feliz y persisten en los mismos —*hybris*—. A ellos se une el que comete Liríope, que descifra equivocadamente el horóscopo al centrarlo en Eco, y que utiliza su magia para envenenarla y perjudicarla haciendo imposible el idilio y causando involuntariamente la desgracia y la locura de su hijo, pues al privarle de conocimientos sobre el amor y la vida —una forma más de amarrarlo y hacerlo dependiente—²¹ ha propiciado que éste se enamorara de algo tan elemental como un reflejo en el agua.

²¹ También A. Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 11, considera la tragedia de Narciso como el resultado del fracaso de un proyecto pedagógico inadecuado:

"Envuelto el problema de Narciso con el problema pedagógico el poeta, como en *La vida es sueño*, presenta defectuoso el procedimiento del apartar al niño de los futuros peligros de la vida, por el secuestro, por la ignorancia. Si en vez de esa actitud, se le hubiera enseñado el peligro y los medios de vencerlo, Narciso, como Segismundo, hubieran triunfado de su inclinación, de su "estrella".

"En resumen, en *Eco y Narciso*, Liríope, la bienintencionada²² madre, destruye el amor erótico de Eco y Narciso, para que su hijo evite una desafortunada experiencia sexual igual a la que sufrió ella cuando Céfiro la raptó. Liríope tiene la culpa por no instruir a su hijo en cosas del amor y la vida, y por impedir el cumplimiento del amor entre los dos amantes."²³

Si en otras tragedias el amor es vía de destrucción del orden y, por tanto, de los amantes —*La cisma de Inglaterra, A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra, El pintor de su deshonra, El castigo sin venganza, Los Comendadores de Córdoba...*—, en ésta en cambio era la única vía de reinserción social y de salvación, el único puente entre la fatalidad y el destino, al que sólo podía llegarse ejerciendo el derecho a la libertad mediante el propio albedrío. Sin embargo, el egoísmo, los celos, la impaciencia y el temor se convierten en obstáculos insalvables en el camino de la pasión. Por sus propios errores y los ajenos, los enamorados no pueden llegar al pacto entre la cordura y la realidad, entre el sentimiento y el destino, y el resultado es la destrucción de ambos, la caída en el pozo de la locura y al fin el suicidio, la muerte. Pero un testimonio queda de su tragedia, un ejemplo para todos: Eco se convierte en aire —según ella misma predijo— y Narciso en flor. Ambos recordarán a Liríope sus errores, pues Eco se transforma precisamente en aquello que causó la desgracia de Liríope —Céfiro era hijo del viento y la arrastró por los aires para raptarla—, el aire, la

Narciso y Segismundo, en nuestra opinión, son, como dijimos, fruto de un mismo sistema, pero el resultado es diferente porque Segismundo cuenta con el aprendizaje del fallido intento de adaptación a la corte y el posterior regreso a la cueva, que le permite reflexionar y cambiar de actitud, mientras que Narciso —como Semíramis— no vuelve a la gruta.

²² Esto es discutible; queda expresada nuestra opinión respecto a sus intenciones.

²³ *Ibidem*, p. 78.

voz, y Narciso en una flor, cuya belleza quedará como monumento de su desdicha, una desdicha propiciada, en parte, por su madre.²⁴

"la comedia mitológica tiene como una función adicional mostrar una fenomenología dramática del amor, por lo que en torno Eco y Narciso se estructura también el problema de la imposibilidad de comunicación como causa trágica para un amor imperfecto.

Narciso no participa de la salvación neoplatónica que el amor (como fuerza espiritual liberadora de lo material) ostenta como conductor hacia las ideas perfectas."²⁵

²⁴ Es curioso que sólo Bato, el gracioso, recele de Lirfope. Mientras todos festejan el hallazgo, él teme las consecuencias:

FEBO. ¿Quién se quedará
sin ver deste acaso el fin?

BATO. Yo, que si no hay que fiar
de una mujer mansa, di,
¿qué habrá que fiar de aquesta
tan montaraz y cerril?

(I, p. 1966 b)

Al final, Febo y Silvio comparten esa opinión, pero ya es demasiado tarde:

FEBO. Asombro de aquestos valles...

SILVIO. De aquestos montes portentoso...

FEBO. ...que habiendo fiero venido...

SILVIO. ...a tu principio te has vuelto...

FEBO. ...¿qué hechizo a Eco le has dado...

SILVIO. ...¿qué tósigo, qué veneno...

FEBO. ...que huyendo las gentes, muere...

SILVIO. ...loca por esos desiertos?

(III, p. 1989 b)

²⁵ Evangelina Rodríguez, "Mito e intertextualidad...", p. 14.

El proceso trágico de Narciso —como el de Semíramis, Aquiles, Segismundo o Climene— va desde su condición de habitante del "estadio del error que se residencia en el símbolo escenográfico de la cueva, torre o prisión como esencia de lo ignoto, lo infernal o la oscuridad del desconocimiento" (p. 7) al "estadio de la *gnosis* ensoberbecida y falta de gufa"; Narciso es símbolo "de quienes desprecian el método de conocimiento basado en la tradición de los antiguos y construyen un saber en torno a la personal especulación (estadio de la afirmación individual)" (p. 11). El tercer estadio "es el encierro en la mismidad, la introyección en un yo desarticulado que toca el cristal o una suerte de realidad pero sin

Que la desgracia podía haberse evitado —ironía que preside toda tragedia— lo prueba el desarrollo de la trama de otra obra calderoniana de características similares pero con distinto desenlace. En *El monstruo de los jardines* también una madre protectora, Tetis, que fue raptada por Peleo, ha criado en secreto a su hijo Aquiles en una cueva, aislado de la sociedad, para ocultar la deshonra y para evitar un horóscopo: que Aquiles arriesgará la vida como jefe del ejército griego contra Troya, y que sólo bajo su mando los griegos podrán vencer a los troyanos. Un día en que su madre está ausente, Aquiles oye cantar a una mujer y sale de la cueva para averiguar quién posee tan hermosa voz. Es Deidamia, de la que se enamora, pero la influencia de la madre es tan fuerte que todavía no puede rebelarse. Sin embargo, tampoco puede vivir sin ella. Para mantener a su hijo lejos de su destino y al mismo tiempo satisfacer sus deseos, Tetis idea un plan: Aquiles se hará pasar por Astrea, una prima de Deidamia desaparecida tiempo atrás, y así podrá estar junto a ella. Deidamia llega a quererla más que como dama, como amiga, pero le confirma su inclinación heterosexual cuando le revela que se casaría con un hombre que "mis desaires padeciera, / y padeciendo ganara / hoy el agrado, el afecto / mañana, esotro el favor / pudiera ser que discreto / galante y fino su amor / hiciera en mi amor afecto" (p. 1800 a, b).²⁶ Deidamia está comprometida con Lidoro, y Aquiles comprende entonces que el riesgo de perderla —si continúa con esa falsa apariencia— es mayor que el de arriesgar la vida en el combate y le descubre la verdad, asumiendo su verdadera identidad sexual y su destino como guerrero. Asombrada por el suceso, Deidamia realiza también una elección difícil: "pierdo el vivir si te pierdo" (p. 1814 a), y acepta casarse con él. Así acaba felizmente una historia en que

significado ("y yo sólo el cristal toco / y no el alma del cristal"), en una escisión que separa una vez más las palabras y las cosas" (p. 13).

²⁶ P. Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*. Citamos por la edición de A. Valbuena Briones, *op. cit.*, pp. 1778-1815.

sobre los protagonistas pesa también un hado adverso y la influencia de una madre que desea controlar la vida de su hijo.

Es cierto que existen también notables diferencias: el horóscopo de Aquiles predice un cumplimiento posterior a los hechos relatados, y Tetis, que prefiere compartir su hijo con otra mujer a perderlo, idea un medio para proteger al muchacho y al mismo tiempo contentarle. Le propone un cambio de sexo que Aquiles, a diferencia de Narciso, acepta con tal de estar con su amada, y al advertir que sólo como hombre podrá conquistarla, decide hacer frente al destino y elige el amor antes que la protección y la autodefensa. El horóscopo de Narciso también podía haberse pospuesto; si su amor por Eco se hubiera consolidado, ésta podía haberle enseñado lo que su madre no hizo y quizá su propio reflejo jamás le hubiera inquietado. Pero Narciso no se enfrenta al hado sino que intenta huirle, y antepone la seguridad personal a la vinculación ajena, porque eso supondría implicarse en un conflicto pasional para el que, por su ignorancia, no está preparado. Narciso, como Aquiles, es obra de su madre, pero al contrario que éste, es incapaz de romper el cordón que los une: una palabra de ésta basta para hacerle desistir de sus propósitos cada vez que intenta acercarse a Eco; su carácter afeminado se manifiesta en pequeños indicios: su excesiva hermosura (II, p. 1970 b) y poca fortaleza — en cuanto corre se cansa (II, p. 1967 b; III, p. 1983 a, b)— contrastan con la valentía de Anteo, la discreción y entendimiento de Febo y la condición de galán de Silvio (II, p. 1972 a, b). Eco, por tanto, al igual que todas las mujeres de la tragedia amorosa, elige mal; se enamora, como Narciso de sí mismo, de una hermosura, y desprecia las buenas cualidades que los pastores pueden ofrecerle, cuya adhesión incondicional hacia ella es más que manifiesta. El amor, como siempre, apunta mal sus flechas, ya que Eco no se enamora de alguien a su altura sentimental que pueda corresponderle como merece. Si Aquiles es capaz de todo por conseguir a Deidamia, Narciso no es capaz de nada para lograr a Eco, a quien, espiritualmente, ya posee. Aquiles vence la influencia materna y recupera su identidad sexual para poder realizarse como hombre, aunque eso implique hacerlo también como guerrero

y asumir su destino. Narciso no llega a romper nunca el nudo materno y zozobra durante toda la trama en el limbo de una identidad indefinida —pues su madre lo ha afeminado y Eco lo intenta también— que cristaliza en atribuirse a sí mismo un papel de mujer al creerse una ninfa y enamorarse de su propio reflejo. La ironía, presente en toda tragedia, se asemeja en este caso a la que presidía el enlace entre Don Alonso e Inés: Eco y Narciso disponen de todas las cualidades para forjar un amor correspondido, y sin embargo ambos escogen el camino del imposible, del único amor que no puede satisfacerles; Eco por enamorarse de alguien cuyo temor e ignorancia son más fuertes que la pasión que pueda sentir, y Narciso por despreciar a Eco y enamorarse de la única persona con quien no podrá realizar sus deseos: él mismo. Una vez más, el camino hacia la felicidad ha quedado truncado porque éste, inevitablemente, pasa por la libertad y el amor.

CAPITULO XVI

EL CABALLERO DE OLMEDO

LOPE DE VEGA

CAPITULO XVI

EL CABALLERO DE OLMEDO(ca. 1615-1626)¹

LOPE DE VEGA

Cuanto vive, de amor nace
 y se sustenta de amor;
 cuanto muere es un rigor
 que nuestras vidas deshace.

El Caballero de Olmedo.
 Lope de Vega

La historia del Caballero de Olmedo no suponía una novedad para el público de la obra de Lope. Entre el mito y la leyenda, una copla recordaba un triste suceso que figura en el Registro General del Sello de Simancas: el miércoles seis de noviembre de 1521, Don Juan de Vivero, natural de Olmedo, y su mayordomo Luis de Herrera, fueron asesinados por Miguel Ruiz, vecino también de Olmedo, que lo esperaba en el camino de Medina a Olmedo con tres hombres armados. Los agresores se acogieron en el

¹ Seguimos la cronología de S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega* (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica), Madrid, Gredos, 1968.

Según Francisco Ruiz Ramón: "Entre 1620 y 1625 debió de escribir Lope *El caballero de Olmedo*." *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, vol. I, p. 192.

monasterio de La Mejorada antes de huir a Valencia. Doña Beatriz de Guzmán, viuda de Don Juan de Vivero, declaró que éste había reñido con Miguel Ruiz, quien se vengó, empujado quizá por su madre, Doña Catalina de Contreras, y por Juan de Ortega, natural de Olmedo. La copla se hizo rápidamente popular y pronto se borraron las circunstancias históricas del suceso, quedando así memoria de un hecho del que no se aclararon las causas:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Lope conocía la copla, que ya había citado tres veces,² pero la idea de dramatizarla y de convertirla en esquema de una obra original no surge antes de 1615; según Bruerton y Morley debió escribirla entre 1615 y 1626. Se trata, pues, como *El castigo sin venganza*, de una pieza de madurez. Madurez que hace volver a Lope sobre un tema considerado habitual de la comedia y que aquí es utilizado sin embargo como el principal motor trágico: el amor.³

² En su comedia *El santo negro Rosambuco*, impresa en 1612, es cantada en un baile de negros:

Y esta noche le mataron
a la cagayera,
quien langalan den Mieldina
la flor de Olmiela.

Y, vertida a lo divino, en dos austos sacramentales. En el *Auto del pan y del palo*:

Que de noche le mataron
al divino caballero,
que era la gala del Padre
y la flor de tierra y cielo.

Y en el *Auto de los Cantares*:

Que de noche le mataron
al caballero,
a la gala de María,
a la flor del cielo.

³ F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 192-193, lo llama "drama del amor truncado":

Sobre una base popular que nada decía acerca de los motivos de la muerte, el Fénix elige construir una trama en que amor, celos, envidia, muerte y destino se entrecruzan para tejer la triste historia del Caballero.

ALONSO. Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor.⁴
(I, vv. 1-4)

Así comienza la obra, con una alusión directa a la necesidad de correspondencia en el amor para que éste se realice. La propia Naturaleza conserva y da vida sólo a través del amor (I, vv. 5-10). A continuación asistiremos a una tragedia de amores y desamores. Como Federico de Casandra, Don Alonso se enamora de Inés nada más verla. Recurriendo a los tópicos al uso, el amor es enfermedad:

FABIA. ¿Qué enfermedad tiene?
TELLO. Amor.⁵

"En la génesis y elaboración artística de este drama del amor truncado, la noticia de la muerte del héroe presidirá la estructura de la pieza teatral. Los dos primeros actos son un canto al amor, pero un amor en cuyo interior, como secreta almendra, residirá la muerte."

También Francisco Rico, en su edición de la obra, Madrid, Cátedra, 1991, p. 19, a la que corresponden las citas que realizaremos en lo sucesivo, considera el amor como uno de los motivos fundamentales de la tragedia:

"Pero si en *El Caballero de Olmedo* tragedia es muerte, es también (...) amor; y uno y otro, destino: el destino que late inexcusablemente en el corazón de lo trágico."

⁴ En la filosofía de Aristóteles, la forma determina la materia; igualmente, el amor existe sólo si es correspondido. Así define Federico su relación con Casandra (*El castigo sin venganza*): "Materia la mujer, el hombre forma".

⁵ Idénticas definiciones del amor da Lope en la comedia:

PEDRO. Ciencia es amor,
que el más rudo labrador
a pocos cursos la adquiere.
En comenzando a querer,

(I, v. 35)

Es un deseo que anula el albedrío:

FABIA. (...)

que ya en tus caricias veo

tu enfermedad.

ALONSO. Un deseo

es dueño de mi albedrío.⁶

(I, vv. 52-54)

Un imposible:

ALONSO. Dos imposibles, bastantes,

Fabia, a quitarme el sentido:

que es dejarla de querer

y que ella me quiera.

(I, vv. 58-61)

enferma la voluntad

de una dulce enfermedad.

(I, vv. 818-823)

Lope de Vega, *La dama boba*, en Lope de Vega, *Teatro*. Citamos por la edición de Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1984.

⁶ También en *La dama boba*, *op. cit.*:

LAURENCIO. ¿No entendéis que os tengo amor

puro, honesto, limpio y llano?

FINEA. ¿Qué es amor?

LAURENCIO. ¿Amor? Deseo.

FINEA. ¿De qué?

LAURENCIO. De una cosa hermosa.

FINEA. ¿Es oro? ¿Es diamante? ¿Es cosa

destas que muy lindas veo?

LAURENCIO. No; sino de la hermosura

de una mujer como vos,

que, como lo ordena Dios,

para buen fin se procura;

y ésta, que vos la tenéis,

engendra deseo en mí.

FINEA. Y yo, ¿qué he de hacer aquí,

si sé que vos me queréis?

LAURENCIO. Quererme. ¿No habéis oído

que amor con amor se paga?

(I, vv. 767-782)

Y un fuego que abrasa y consume:

ALONSO. Acertaste con mi amor:
esa labradora es
fuego que me abrasa y arde.⁷
FABIA. Alto has picado.
ALONSO. Es deseo
de su honor.⁸

⁷ Lo mismo es para Don Rodrigo, el pretendiente despreciado por Inés:

RODRIGO. (...)

que cuanto más doña Inés

con sus desdenes me mata,

tanto más me enciende el pecho,

así su nieve me abrasa.

(I, vv. 631-634)

Y para Doña Inés:

LEONOR. Cuidado tuvo el galán.

INES. No tendrá los que me dan

sus pensamientos a mí.

LEONOR. Tú, que fuiste el mismo yelo,

¿en tan breve tiempo estás

de esa suerte?

INES. No sé más

de que me castiga el cielo.

O es venganza o es vitoria

de Amor en mi condición;

parece que el corazón

se me abrasa en su memoria:

un punto solo no puedo

apartarla dél. ¿Qué haré?

(I, vv. 716-728)

⁸ Porque amor sin honor se convierte en vil deseo:

Que amor que pierde al honor

el respeto, es vil deseo

y, siendo apetito feo,

no puede llamarse amor.

Amor se funda en querer

lo que quiere quien desea,

que amor que casto no sea

ni es amor ni puede ser.

Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, vv. 895-902. Citado por F. Rico, *op. cit.*, p. 109.

FABIA. Así lo creo
(I, vv. 69-73)

Pero además es veneno:

ALONSO. (...)

Llegó mi amor basilisco,

y salió del agua misma

templado el veneno ardiente

que procedió de su vista.

(I, vv. 143-146)

También para Inés, cuyas primeras palabras en escena, como las de Don Alonso, se refieren al amor, éste nace de las estrellas y dirige el albedrío:

INES. Y todos dicen, Leonor,

que nace de las estrellas.

LEONOR. De manera que, sin ellas,

¿no hubiera en el mundo amor?

INES. Dime tú: si don Rodrigo

ha que me sirve dos años,

LAURENCIO. Son los espíritus nuestros,

que juntos se han de encender

y causar un dulce fuego

con que se pierde el sosiego,

hasta que se viene a ver

el alma en la posesión,

que es el fin del casamiento;

que con este santo intento

justos los amores son,

(I, vv. 796-804)

La dama boba, op. cit. .

También para Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*), el amor era enfermedad, deseo que dominaba el albedrío, fuego abrasador y hasta locura. En esta última cualidad fundan el amor otros personajes de *La dama boba, op. cit.:*

CLARA. ¿Qué es amor, que no lo sé?

PEDRO. ¿Amor? ¡Locura, furor!

CLARA. Pues, ¿loca tengo de estar?

PEDRO. Es una dulce locura,

por quien la mayor cordura

suelen los hombres trocar.

(I, vv. 811-816)

y su talle y sus engaños
 son nieve helada conmigo,
 y en el instante que vi
 este galán forastero
 me dijo el alma: "Este quiero",
 y yo le dije: "Sea ansí",
 ¿quién concierta y desconcierta
 este amor y desamor?
 LEONOR. Tira como ciego Amor:
 yerra mucho y poco acierta.⁹
 (I, vv. 215-230)

Pese a ser un amor perfecto por ser correspondido y dirigirse a casamiento, Don Alonso recurre a medios imperfectos para asegurarlo: apela a Fabia —personaje emparentado, por su oficio y carácter, con la Celestina de Rojas— que, a cambio de un buen pago, llevará a Inés una carta pretextando que desea venderle algo.

ALONSO. (...)
 Con este engaño, en efeto,
 le dije a mi amor que escriba
 este papel; que si quieres
 ser dichosa y atrevida
 hasta ponerle en sus manos
 para que mi fe consiga
 esperanzas de casarme,
 (tan honesto amor me inclina),

⁹ Don Alonso es de la misma opinión:

(...)
 pensando correspondencia,
 engendra amor esperanza.
 Ojos, si ha quedado en vos
 de la vista el mismo efeto,
 amor vivirá perfeto,
 pues fue engendrado de dos;
 pero si tú, ciego dios,
 diversas flechas tomaste,
 no te alabes que alcanzaste
 la vitoria, que perdiste,
 si de mí solo naciste,
 pues imperfeto quedaste.
 (I, vv. 19-30)

tengo de intentar por ti,
(I, vv. 195-203)

Incapaz de ver la realidad tal cual es y configurándola según su deseo, el caballero pasa por alto las significativas palabras de Tello. Por su parte, Inés, consciente también de la calidad de Fabia, consiente en seguir el juego y contesta diciéndole que esa noche recoja de su reja un listón verde y lo luzca al día siguiente. La entrega de recuerdos por parte de la amada era el primer signo de correspondencia, y aunque se daban en secreto eran reconocidos públicamente como tales. Pero aquí en vez de signo de favor se convierte, por azar, en cauce de discordia e infortunio:¹¹ Don Rodrigo y Don Fernando — pretendientes de Inés y Leonor, respectivamente— se adelantan, y al ver el listón deciden partirlo en dos. Al amanecer, todos los participantes en el suceso se sienten engañados: Leonor cree que Don Fernando ama a Inés, Inés que Don Alonso no ha acudido, y Don Alonso que ésta le ha tendido una trampa:¹²

ALONSO.	Repara en que acompañan la reja dos hombres.
TELLO.	¿Si están de guarda?
ALONSO.	¡Qué buen listón!
TELLO.	Ella quiso castigarte.
ALONSO.	¿No buscara, si fui atrevido, otro estilo?

¹¹ Ya lo enunció Don Alonso:

"Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?"
(I, vv. 515-516)

¹² ALONSO.

(...)
¡Oh, qué necio fui en fiarme
de aquellos ojos traidores,
de aquellos falsos diamantes
niñas que me hicieron señas
para engañarme y matarme!
Yo tengo justo castigo.
(I, vv. 550-555)

Pues advierta que se engaña.
 Mal conoce a don Alonso,
 que por excelencia llaman
 "el Caballero de Olmedo".
 ¡Vive Dios que he de mostrarla
 a castigar de otra suerte
 a quien la sirve!
 (I, vv. 678-690)

La propia Inés no duda en ponerse en manos de Fabia cuando se entera de que su padre, Don Pedro, está tratando con Don Rodrigo su casamiento:

INES. ¡Ay, Fabia! Ya que contigo
 llego a declarar mi pecho,
 ya que a mi padre, a mi estado
 y a mi honor pierdo el respeto
 (...)
 De suerte estoy, madre mía,
 que no puedo hallar sosiego
 si no es pensando en quien sabes.
 FABIA. (¡Oh qué bravo efecto hicieron
 los hechizos y conjuros!
 La vitoria me prometo.)
 (I, vv. 805-818)

El acto tendría un final típico de la comedia de enredo si no fuera por los augurios que se ciernen sobre el Caballero, a quien Fabia define comparándolo con héroes de trágico final —y en el acto II él mismo se identifica con Leandro (II, vv. 917-931)— :

Cuchilladas y lanzadas
 dio en los toros como un Héctor;
 treinta precios dio a las damas
 en sortijas y torneos.
 Armado, parece Aquiles
 mirando de Troya el cerco;
 con galas parece Adonis...
 (¡Mejor fin le den los cielos!)
 (I, vv. 855-862)

Pero no es éste el único momento en que amor y muerte, como sucede siempre en la tragedia, van asociados.¹³ Esa es la primera imagen que al ver a Inés acude a la mente de Don Alonso, cuya viva imaginación le representa a un tiempo su boda y su entierro:

En una capilla entraron;
yo, que siguiéndolas iba,
entré imaginando bodas:
¡tanto quien ama imagina!
Vine sentenciado a muerte,
porque el amor me decía:
"Mañana mueres, pues hoy
te meten en la capilla".
En ella estuve turbado:
(I, vv. 151-159)

La muerte enlaza también con el regreso de noche a Olmedo:

ALONSO. (...)
y ensilla, Tello, que a Olmedo
nos hemos de ir esta tarde.
TELLO. ¿Cómo, si anochece ya?
ALONSO. Pues, ¿qué, quieres que me mate?
(I, vv. 557-560)

Con todo, la alusión más clara a la tragedia que aguarda a Don Alonso procede de los últimos versos de la jornada, que dejan flotando en el ambiente

¹³ "Amor y magia han ido siempre muy juntos en el hablar y en el sentir; pero la dualidad que pretendo señalar ahora es otra: amor y muerte. Pues parece que las más bellas, las más esenciales imágenes y situaciones de *El Caballero de Olmedo* son disémicas (ahí reside el gran arte de la motivación): imágenes y situaciones de amor y de muerte a un tiempo, particularmente gracias al trasfondo de ironía trágica. (...) Que don Alonso está predestinado a un triste fin, lo recuerda la copla, siempre adivinada al fondo; que está predestinado al amor que lo conducirá a la muerte, resulta diáfano de inmediato y se atiende a realzarlo después. Amor, muerte, destino: los tres pilares de la ironía trágica en *El Caballero de Olmedo*."

F. Rico, *op. cit.*, pp. 23-26.

la conocida copla que anunciaba su destino —Don Alonso ha sido identificado ya como el "Caballero de Olmedo"— y que el público fácilmente reconocería:

FABIA. Déjame a mí tu suceso.
 Don Alonso ha de ser tuyo;
 que serás dichosa, espero,
 con hombre que es en Castilla
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
 (I, vv. 882-887)

El acto II comienza con una nueva imprudencia de Don Alonso, incapaz de guardar su amor en secreto; sus idas y venidas de Olmedo a Medina han despertado el recelo de Don Rodrigo y probablemente las habladurías. Es Tello quien se encarga de amonestar a su señor:

ALONSO. ¿Cómo puedo yo dejar
 de ver a Inés, si la adoro?¹⁴
 TELLO. Guardándole más decoro
 en el venir y el hablar;
 (II, vv. 896-899)

De nuevo aparece la imagen del amor como enfermedad y como fuerza arrolladora:

ALONSO. Mi amor
 ni está ocioso, ni se enfría:

¹⁴ Don Alonso, que se enamoró de Inés al verla y ésta le correspondió con la mirada, es tan curioso como Doña Inés, y si dichosos serán los que crean sin ver, él necesita ver para amar:

ALONSO. Tengo el morir por mejor,
 Tello, que vivir sin ver.
 (II, vv. 888-889)

Ya lo advirtió Leonor:

LEONOR. No le miro yo de suerte
 que pueda vivir sin verte.
 (I, vv. 244-245)

Al mismo tiempo, presume de que la ausencia aviva el sentimiento (II, vv. 902-915).

siempre abrasa; y no permite
que esfuerce naturaleza
un instante su flaqueza,
porque jamás se remite.

Mas bien se ve que es león
Amor, su fuerza, tirana;
pues que con esta quartana
se amansa mi corazón.

Es esta ausencia una calma
de amor; porque si estuviera
adonde siempre a Inés viera,
fuera salamandra el alma.

(II, vv. 902-915)

Tello insiste en advertirle que no viva de espaldas a la realidad y le recuerda los medios inadecuados que ha empleado en amor tan honrado:

TELLO.

(...)

Advierte, señor, por Dios,
que toda esta gente es grave,
y que están en su lugar,
donde todo galla canta.
Sin esto, también me espanta
ver este amor comenzar
por tantas hechicerías,
y que cercos y conjuros
no son remedios seguros,
si honestamente porfías.

Fui con ella, (que no fuera)
a sacar de un ahorcado
una muela;

(...)

ALONSO.

Tello, un verdadero amor
en ningún peligro advierte.
Quiso mi contraria suerte
que hubiese competidor,
y que trate, enamorado,
casarse con doña Inés;
pues, ¿qué he de hacer, si me ves
celoso y desesperado?

No creo en hechicerías,
que todas son vanidades:
quien concierta voluntades.
son méritos y porfías.

Inés me quiere, yo adoro

a Inés, yo vivo en Inés;¹⁵
 todo lo que Inés no es
 desprecio, aborrezco, ignoro.

Inés es mi bien; yo soy
 esclavo de Inés; no puedo
 vivir sin Inés; de Olmedo
 a Medina vengo y voy,
 porque Inés mi dueño es
 para vivir o morir.

TELLO.

(...)

¡Plega a Dios que por bien sea!
 (II, vv. 950-1000)

Lo mismo piensa ella que, como él, habla a las flores¹⁶ y define su amor con una elocuente imagen que luego repite Don Alonso:

¹⁵ Recuerdan estas palabras las de Calisto, que se confesaba adorador de Melibea hasta el punto de llamarse "melibeo". Poco después, la alusión a *La Celestina* se convierte en declaración explícita con connotaciones dramáticas, ya que induce a identificar la historia del Caballero con la de los protagonistas de la *Tragicomedia*... —los cuales también emplean medios inadecuados para realizar su amor—, que "del principio, que fue placer (...) acaba en tristeza". Quienes no conocieran la copla podrían deducir el desenlace a partir de este indicio, que venía a reforzar además la ironía trágica que preside el conflicto:

ALONSO. Llama, que es hora.

TELLO. Yo voy.

ANA. ¿Quién es?

TELLO. ¡Tan presto! Yo soy.

¿Está en casa Melibea?

Que viene Calisto aquí.

ANA. Aguarda un poco, Sempronio.

(II, vv. 1001-1005)

¹⁶ ALONSO. (...)

Y advierte que yo también,
 cuando con Tello no puedo,
 mis celos, mi amor, mi miedo
 digo en tu ausencia a las flores.

TELLO. Yo le vi decir amores

a los rábanos de Olmedo;

que un amante suele hablar
 con las piedras, con el viento.

(II, vv. 1070-1077)

INES. (...)

Tú solo dueño has de ser

de mi libertad y vida;

no hay fuerza que el ser impida,

don Alonso, tu mujer.

Bajaba al jardín ayer,

y como, por don Fernando,

me voy de Leonor guardando,¹⁷

a las fuentes, a las flores

estuve diciendo amores,

y estuve también llorando.

"Flores y aguas —les decía—,

dichosa vida gozáis,

pues aunque noche pasáis,

veis vuestro sol cada día".

Pensé que me respondía

la lengua de una azucena

(¡qué engaños amor ordena!):

"Si el sol que adorando estás

viene de noche, que es más,

Inés, ¿de qué tienes pena?"

(II, vv. 1036-1055)

ALONSO. ¡Ay luz! ¡Ay aurora necia,

de todo amante envidiosa!

TELLO. Ya no aguardéis que amanezca.

ALONSO. ¿Cómo?

TELLO. Porque es de día.

ALONSO. Bien dices, si a Inés me muestras;

Pero ¿cómo puede ser,

Tello, cuando el sol se acuesta?

(II, vv. 1324-1330)

Inés y Alonso son el uno para el otro el sol que sale de noche, es decir, un imposible. Aunque es positiva la imagen del amor como luz que ilumina cuanto toca,¹⁸ la empleada aquí muestra la imposibilidad de un amor que

¹⁷ Esta frase es clave para entender el comportamiento de Leonor, que no es tan inocente ni tan cómplice de su hermana como parece.

¹⁸ INES. Amor
 en los peligros enseña
 una luz por donde el alma

busca realizarse por encima de todos los obstáculos, esperanza que procede, en realidad, de la imaginación de los enamorados, cuya visión de las circunstancias es parcial e interesada. Es más, Inés ha transformado al Caballero y a Tello, "que a él le has hecho discreto, / y a mí me has hecho poeta" (II, vv. 1095-1096), dice el segundo, dando a entender que su amo ha mejorado de condición al conocerla.¹⁹

posibles remedios vea.

(II, vv. 1257-1260)

¹⁹ Lope cree en la fuerza transformadora del amor. Así, en *La dama boba*, *op. cit.*, Finea adquiere entendimiento gracias a éste:

FINEA. Agrádanme las liciones!

LAURENCIO. Tú verás, de mí querida,
cómo has de quererme aquí;
que es luz del entendimiento
amor.

(I, vv. 827-831)

FENISO. Ver a Finea ignorante
templará su voluntad.

LAURENCIO. Menos lo está que solía.
Temo que amor ha de ser
artificial a encender
piedra tan helada y fría.

DUARDO. ¡Tales milagros ha hecho
en gente rústica amor!

FENISO. No se tendrá por menor
dar alma a su rudo pecho.

LAURENCIO. Amor, señores, ha sido
aquel ingenio profundo,
que llaman alma del mundo,
y es el dolor que ha tenido
la cátedra de las ciencias;
porque sólo con amor
aprende el hombre mejor
sus divinas diferencias.

(...)

No dudo de que a Finea,
como ella comience a amar,
la deje amor de enseñar,
por imposible que sea.

(II, vv. 1069-1126)

Pero si Don Alonso cometió los errores de recurrir a una alcahueta y de no guardar en secreto las citas, Inés comete el error de ocultar a su padre sus sentimientos —"Bien sabes que breves males / la dilación los remedia" (II, vv. 1265-1266)— y, para evitar el casamiento con Don Rodrigo, engaña a Don Pedro diciéndole que quiere ser monja. Aunque tal sentencia no es del gusto del padre, éste consiente; sólo le pide que lo retrase hasta pasar las fiestas de Medina:

PEDRO. (...)

 En tu verde edad mi vida

 esperaba sucesión;

 pero si esto es vocación,

 no quiera Dios que lo impida.

 Haz tu gusto, aunque tu celo

 en esto no intenta el mío;

 que ya sé que el albedrío

 no presta obediencia al cielo.

 (II, vv. 1219-1226)

Esta actitud comprensiva de Don Pedro debería haber inducido a Inés a romper su silencio y confesar la verdad, pero en lugar de esto acaba de consumir el engaño disponiendo que Tello le enseñe latín —en realidad le leerá las cartas de Don Alonso— y Fabia moral cristiana, "virtudes y costumbres". Se ata aquí el nudo de los errores en que se asienta un amor que ambos enamorados consideran puro y perfecto, pero un amor que el público sabe fundado sobre hechizos, mentiras y fingimientos.

Las idas y venidas de Don Alonso, como temía Tello, han despertado los celos de Don Rodrigo que, sintiéndose inferior a su competidor —más gallardo, y favorecido además por el Rey, que le ha concedido un hábito y piensa darle una encomienda (II, vv. 1596-1609)— y envidioso de éste porque Inés le corresponde cuando nunca lo hizo con él, desea la muerte de su rival. Tratando de disuadirlo, Don Fernando da una definición precisa de los celos que bien pudiera cuadrar a toda tragedia de honra:

FERNANDO. Son celos, don Rodrigo, una quimera

 que se forma de envidia, viento y sombra,

- con que lo incierto imaginado altera;
 una fantasma que de noche asombra,
 un pensamiento que a locura inclina,
 y una mentira que verdad se nombra.
- RODRIGO. Pues ¿cómo tantas veces a Medina
viene y va don Alonso? Y ¿a qué efeto
es cédula de noche en una esquina?
Yo me quiero casar; vos sois discreto:
¿qué consejo me dais, si no es matalle?
(II, vv. 1360-1370)
- RODRIGO. Yo he de matar a quien vivir me cuesta
en su desgracia, porque tanto olvido
no puede proceder de honesto intento.
Perdí la capa y perderé el sentido.
(II, vv. 1377-1380)
- RODRIGO. Mortal desmayo
cubre mi amor de celos y de enojos.
(II, vv. 1385-1386)
- FERNANDO. ¡Qué loco estáis!
- RODRIGO. Amor me desatina.
(II, v. 1393)

A los medios inadecuados empleados por Alonso e Inés, se unirán la envidia y los celos de Don Rodrigo para acabar de configurar el diagrama trágico. Pero como disculpa quizá, se sigue haciendo hincapié en la nobleza de los sentimientos de Don Alonso, que contrasta con las amenazas subterráneas de Don Rodrigo:

- ALONSO. (...)
 Cuando pudiera verla,
 adorarla y servirla,
 la fuerza del secreto
 de tanto bien me priva.
 Cuando mi amor no fuera
 de fe tan pura y limpia,
 las perlas de sus ojos
 mi muerte solicitan.
 Llorando por mi ausencia
 Inés quedó aquel día,
 que sus lágrimas fueron
 de sus palabras firma.

Bien sabe aquella noche
 que pudiera ser mía.
 Cobarde amor, ¿qué aguardas,
 cuando respetos miras?
 ¡Ay Dios, qué gran desdicha,
 partir el alma y dividir la vida!
 (II, vv. 1642-1659)

Las alusiones a la muerte se multiplican en este segundo acto (vv. 1084-1085; vv. 1100-1103; vv. 1133-1137; vv. 1158-1162; vv. 1252-1254; vv. 1369-1370; vv. 1377-1379; carta de Inés, en prosa, pp. 171-174; vv. 1807-1810), y el propio Caballero no mide el alcance de sus palabras:

ALONSO. ¡Ay, riguroso estado,
 ausencia, mi enemiga,
 que diviendo el alma
 puedes dejar la vida!
 ¡Cuán bien por tus efetos,
 te llaman muerte viva,
 pues das vida al deseo,
 y matas a la vista!²⁰
 ¡Oh, cuán piadosa fueras,
 si, al partir de Medina
 la vida me quitaras
 como el alma me quitas!
 (II, vv. 1610-1620)

El acto termina con la presencia de otro elemento que, según hemos ido viendo, es propio de la tragedia: el agüero. Don Alonso, que confesó no creer en brujerías, ha tenido —como Enrique VIII— un sueño que le ha dejado caviloso y lleno de dudas:

ALONSO. Demos orden que me parta.

²⁰ De nuevo Don Alonso, que parecía un enamorado ejemplar, insiste en la necesidad de la ausencia para mantener vivo el deseo y, por ende, el amor. El mismo se contradice pues, según dijo antes, necesita ver a su amada —hasta el punto de que Tello le amonesta por su falta de decoro al no mantener en secreto las citas— pero, por otra parte, considera la ausencia como llama que aviva el sentimiento.

Tello. Pero ¡ay, Tello!
 ALONSO. ¿Qué tenemos?
 De decirte me olvidaba
 unos sueños que he tenido.
 Tello. ¿Agora en sueños reparas?
 ALONSO. No los creo, claro está,
 pero dan pena.
 Tello. Eso basta.
 ALONSO. No falta quien llama a algunos
 revelaciones del alma.
 Tello. ¿Qué te puede suceder
 en una cosa tan llana
 como quererte casar?
 (II, vv. 1745-1756)

Tello trivializa la importancia del matrimonio, suceso que parece fácil de realizar. Pero además del sueño, Don Alonso ha visto al alba cómo un jilguero que trinaba "las quejas enamoradas" era despedazado por un azor, y ello ha aumentado sus recelos:

Yo, midiendo con los sueños
 estos avisos del alma,
 apenas puedo alentarme;
 que, con saber que son falsas
 todas estas cosas, tengo
 tan perdida la esperanza
 que no me aliento a vivir.
 (II, vv. 1784-1790)

Solo que dar crédito a los "avisos del alma" o temer lo incierto es impropio de caballeros, y así, Tello, como Volseo y Herodes, desmiente el augurio y trata de quitarle importancia:

Tello. Mal a doña Inés le pagas
 aquella heroica firmeza
 con que atrevida contrasta
 los golpes de la fortuna.
 Ven a Medina y no hagas
 caso de sueños ni agüeros,
 cosas a la fe contrarias.
 Lleva el ánimo que sueles,
 caballos, lanzas y galas,
 mata de envidia los hombres,

mata de amores las damas.²¹
 Doña Inés ha de ser tuya,
 a pesar de cuantos tratan
 dividiros a los dos.
 ALONSO. Bien dices, Inés me aguarda:
 vamos a Medina alegres.
 Las penas anticipadas
 dicen que matan dos veces,
 y a mí sola Inés me mata,
 no como pena, que es gloria.
 (II, vv. 1791-1810)

Como hizo Fabia con Inés al despedir el primer acto, Tello promete a Don Alonso al concluir el segundo que Inés será suya a pesar de todos los inconvenientes, incluidos los presagios; pero al espectador no escapa el cerco mortal que se está cerrando alrededor de Don Alonso, el Caballero de Olmedo, la gala de Medina, la flor de Olmedo.

Las fiestas de Medina reúnen a los mejores hombres de la región. En ellas participan Don Alonso y Don Rodrigo con desigual fortuna, saliendo victorioso el primero y derrotado el segundo, hasta el punto de que Don Alonso debe acudir en su ayuda y le salva la vida. Este hecho, en lugar de despertar gratitud, aumenta la cólera de Don Rodrigo:

RODRIGO. Mala caída,
 mal suceso, malo todo;
 pero más deber la vida
 a quien me tiene celoso
 y a quien la muerte deseo.
 (III, vv. 2032-2036)

RODRIGO. Estoy loco.
 No hay hombre tan desdichado,
 Fernando, de polo a polo.
 ¡Qué de afrentas, qué de penas,
 qué de agravios, qué de enojos,
 qué de injurias, qué de celos,
 qué de agüeros, qué de asombros!

²¹ Las palabras de Tello, en efecto, resultarán proféticas: Don Alonso matará de envidia a Don Rodrigo y de amor a Inés.

(III, vv. 2041-2047)

Y la aumenta aún más la risa —"lengua muda que avisa / de lo que pasa en el pecho" (III, vv. 1888-1889)— de Inés, que si para Don Alonso es signo de favor y aprecio (III, vv. 1882-1892), para Don Rodrigo lo es de burla y desdén, y en el colmo de su furia, acaba lanzando una maldición:

RODRIGO. (...)
 Alcé los ojos a ver
 a Inés, por ver si piadoso
 mostraba el semblante entonces,
 que como un gran necio adoro;
 y veo que no pudiera
 mirar Nerón riguroso
 desde la torre Tarpeya
 de Roma el incendio, como
 desde el balcón me miraba;
 y que luego, en vergonzoso
 clavel de púrpura fina
 bañado el jazmín del rostro,
 a don Alonso miraba,
 y que por los labios rojos
 pagaba en perlas el gusto
 de ver que a sus pies me postro,
 de la fortuna arrojado,
 —y de la suya envidioso—.
 Mas ¡vive Dios que la risa,
 primero que la de Apolo
 alegre el Oriente y bañe
 el aire de átomos de oro,
 se le ha de trocar en llanto,
 si hallo al hidalguillo loco
 entre Medina y Olmedo!
 (III, vv. 2048-2072)

Impropio de caballeros es la ingratitud, pero Don Rodrigo nada considera cegado por los celos —"¿Quién sabe que no son monstruos?" (III, v. 2075)—, y poco tardará en tener ocasión propicia para cumplir sus deseos; contrariamente a su costumbre, esa noche Don Alonso está empeñado en volver a Olmedo cuanto antes para no preocupar a sus padres, y aunque el propio Tello, su fiel acompañante en tantas otras ocasiones, duda de la

firmeza del propósito, su amo insiste en que, excepcionalmente, "el alma me avisará / como si no fuera mía" (III, vv. 2116-2117) y por ella conocerá el transcurso del tiempo.

Mientras, el enredo continúa: Don Pedro, admirador de Don Alonso en las fiestas, ha pensado en él como esposo para Leonor, pero Inés no se atreve todavía a contarle la verdad: "que habeis de ser para mí / y así se lo dije yo, / aunque con la lengua no, / pero con el alma sí" (III, vv. 2170-2173). La despedida del Caballero no puede ser más triste:

ALONSO. Yo lo siento, y voy a Olmedo,
dejando el alma en Medina:
no sé cómo parto y quedo;
amor la ausencia imagina:
los celos, señora, el miedo;
así parto muerto y vivo,
que vida y muerte recibo.
(III, vv. 2178-2184)

Y como Federico al declararse a Casandra, expresa sus sentimientos mediante una glosa —que se cumplirá literalmente—: "*puesto ya el pie en el estribo / con las ansias de la muerte / "Señora, aquesta te escribo". / pues partir no puedo vivo / cuanto más, volver a verte?"*. Presiente su muerte por causa de la envidia ajena, y se debate entre el amor y el miedo, asociando la presencia, el amor, a la vida y la ausencia a la muerte.²² Pero Inés, que tan próxima a su sensibilidad se había mostrado hasta el momento, no entiende la profundidad de sus palabras y cree que la tristeza procede de celos, lo cual le disgusta, pues significa que él no ha entendido su amor; como ella no ha entendido que tal discurso lo causan imaginaciones —"sueños y fantasías, / si

²² Como tópico amoroso que es, aparece también en boca del otro enamorado de Inés:

RODRIGO. (...)
Cuanto vive, de amor nace
y se sustenta de amor;
cuanto muere es un rigor
que nuestras vidas deshace.
(I, vv. 481-484)

bien falsas ilusiones"— que atormentan el alma del caballero. Las últimas frases de Don Alonso equiparan muerte a partida y, contrariamente a Fabia (I, v. 883), Inés (II, vv. 1038-1039) y Tello (II, vv. 1802-1804), que afirmaban con arrogancia y extrema seguridad que Don Alonso sería de Inés, hacen pensar en una unión que trascienda los confines de lo humano, único terreno donde podrá realizarse ese amor imposible:

ALONSO. ¿Cuándo querrá Dios, Inés,
 que estemos juntos los dos?
 Aquí se acabó mi vida,
 que es lo mismo que partirme.
 (III, vv. 2250-2253)

Por si los presentimientos no fueran suficientes, comienzan después los avisos sobrenaturales; una sombra le sale al paso y le asegura ser Don Alonso, pero él no lo cree:

ALONSO. (...)
 Todas son cosas que finge
 la fuerza de la tristeza,
 la imaginación de un triste.
 ¿Qué me quieres, pensamiento,
 que con mi sombra me afliges?
 Mira que temer sin causa
 es de sujetos humildes.
 (III, vv. 2273-2279)

Don Alonso asocia el hecho con las advertencias de Fabia de que no viaje solo de noche porque la envidia lo sigue, pero ahuyenta sus temores pensando que Don Rodrigo ya no puede ser su enemigo:

pues hoy la vida me debe;
que esta deuda no permite
que un caballero tan noble
en ningún tiempo la olvide.
Antes pienso que ha de ser
para que amistad confirme
desde hoy conmigo en Medina;
que la ingratitude no vive
en buena sangre, que siempre

entre villanos reside.
 En fin, es la quinta esencia
 de cuantas acciones viles
 tiene la bajeza humana
 pagar mal quien bien recibe.
 (III, vv. 2290-2303)

Don Alonso es ante todo un caballero, y esa condición va a ser la que lo pierda, pues le lleva a juzgar a los demás por el mismo rasero. Incapaz de nada que atente contra la hidalguía, no concibe que alguien que, además le debe la vida, pueda, siendo caballero, ser ingrato. Olvida esa pasión de la que tanto ha hecho gala, y que en Don Rodrigo es tanto o más fuerte que en él, pues viene aderezada por los celos, monstruos, como los llama Don Fernando. Los razonamientos del Caballero son erróneos, y el espectador asiste impotente a su camino hacia la propia destrucción. Desoye a la sombra porque es impropio de su sangre sentir miedo, y porque supone en Don Rodrigo, a quien apenas conoce, unas determinadas normas de conducta de acuerdo con su clase social, sin pensar en que tal vez al ayudar a su oponente ha aumentado la afrenta, pues Don Rodrigo más que agradecido, se siente doblemente humillado por haber ocurrido el suceso delante de Inés. Olvida Don Alonso que él mismo ha recurrido a medios poco honorables para conquistar a su amada, y aún ignora otra cosa: su rival ha averiguado la verdad, la hipocresía de Inés, Fabia y Tello hacia Don Pedro, lo fingido de su deseo de ser monja, y aunque puede disculpar la inocencia de la dama "si te abrasa fuego infernal de los hechizos" de Fabia, en modo alguno puede ni quiere hacer lo mismo con el Caballero, y así, con Don Fernando y otros hombres armados, se dirige a esperarlo oculto en el camino.

Pero todavía le queda una oportunidad de volver atrás; un labrador le sale al paso cantando la popular copla que narra la muerte del Caballero de Olmedo:

LABRADOR. *Que de noche le mataron
 al caballero,
 la gala de Medina,
 la flor de Olmedo.*

ALONSO. ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
 Si es que avisos vuestros son,
 ya que estoy en la ocasión,
 ¿de qué me estais informando?
 Volver atrás, ¿cómo puedo?
 Invención de Fabia es,
 que quiere, a ruego de Inés,
 hacer que no vaya a Olmedo.

LABRADOR. *Sombras le avisaron
 que no saliese,
 y le aconsejaron
 que no se fuese
 el caballero,
 la gala de Medina,
 la flor de Olmedo.*
 (III, vv. 2374-2392)

Pero nada puede hacer cambiar de opinión a Don Alonso. ¿Qué pensarán de él si vuelve? Sin duda lo tacharán de cobarde y perderá toda la admiración ganada en la lidia. Por eso ni el mismo cielo puede hacerle desistir. Entre dar crédito a sus avisos y quedar humillado ante los hombres o confiar en su código caballeresco y mantener su honor avanzando hacia Olmedo, la elección parece clara. Ni los sueños, ni la visión del jilguero destrozado por el azor, ni los consejos de Fabia, ni los ruegos de Inés, ni las advertencias de Tello, ni la aparición de una sombra misteriosa, ni sus propios temores —"Lo que jamás he temido, / que es algún recelo o miedo, / llevo caminando a Olmedo" (III, vv. 2344-2346)—, ni el canto premonitorio de un labrador cuya aparición es tan sorprendente como la de la sombra son suficientes para inducirle a regresar:

LABRADOR. (...)

 Si os importa, yo cumplí

 con deciros la canción.

 Volved atrás, no paséis

 deste arroyo.

ALONSO. En mi nobleza

 fuera ese temor bajeza.

LABRADOR. Muy necio valor tenéis.

 Volved, volved a Medina.

 (...)

ALONSO. ¡Qué de sombras finge el miedo!
 ¡Qué de engaños imagina!
 (...)
 ¡Muerto yo! Pero es canción
 que por algún hombre hicieron
 de Olmedo, y los de Medina
 en este camino han muerto.
 A la mitad dél estoy:
 ¿qué han de decir si me vuelvo?
 (III, vv. 2407-2426)

Los razonamientos de Don Alonso continúan siendo erróneos porque se niega a creer las evidencias: un cúmulo de sucesos extraordinarios han intentado impedir su partida pero, como el albedrío es libre, sólo al caballero cabe la última palabra, y él decide continuar por temor a las habladurías. Como los personajes de las tragedias amorosas que hemos ido analizando, Don Alonso peca de arrogancia y de excesiva fidelidad a un código que le garantiza la opinión pero no la vida, la cual debería conservar a toda costa para poder entregársela a Inés. Y como los toros que mató aquella tarde en Medina, muere Don Alonso:

RODRIGO. Yo vengo a matar, no vengo
 a desafíos, que, entonces,
 te matara cuerpo a cuerpo.
 (III, vv. 2458-2460)

Ni siquiera la posibilidad de la futura realización del amor pudo vencer lo que él consideraba su deber y el temor al qué dirán. Es más, en el momento de la agonía, momento también de la *anagnórisis*, del reconocimiento de su orgullo y su torpeza, considera su muerte como un castigo por la forma en que abordó esa relación:

ALONSO. ¡Qué poco crédito dí
 a los avisos del cielo!
 Valor propio me ha engañado,
 y muerto envidias y celos.
 ¡Ay de mí! ¿Qué haré en un campo
 tan solo?
 (III, vv. 2465-2470)

ALONSO. ¡Dios mío, piedad! ¡Yo muero!
 Vos sabéis que fue mi amor
 dirigido a casamiento.
 ¡Ay, Inés!
 (III, vv. 2476-2479)

CONCLUSIONES

Ahora comprende todos los avisos y asume su propia imprudencia, pero es demasiado tarde. Sin embargo, a pesar de las numerosas alusiones a la muerte que jalonan la obra, Don Alonso no muere por cumplir un horóscopo ni ha cometido mayor delito que el de enamorarse. Entonces, ¿por qué muere? ¿por qué es castigado? Porque Inés y él tuvieron en sus manos la posibilidad de un amor perfecto y correspondido y no supieron aprovecharla, no lo encauzaron por el camino adecuado. Siendo ambos nobles y solteros, ¿qué les impedía casarse? Si Inés nunca había alentado a Don Rodrigo a que la pretendiera ¿qué podía obligarle a mantener en secreto su amor por Don Alonso si nada debía al primero? ¿Cómo sabía que Don Pedro se opondría si no se lo había consultado? En lugar de hacer público el sentimiento y afrontar las consecuencias, Don Alonso ha recurrido a una alcahueta, Inés a mentiras, los dos a engaños, y sus intenciones no han sido tan honestas como parecían a juzgar por esa confesión final a Dios antes de morir. En el código moral del teatro aurosecular ese amor no podía recibir el beneplácito, por muy dignos que fueran los protagonistas o fuertes sus deseos. La tragedia del Caballero de Olmedo es la tragedia del absurdo del amor. Como la Tristana de Galdós, capacitada para todo e incapaz de llegar a nada, Alonso e Inés desperdician sus buenas cualidades y, en consecuencia, la oportunidad de ser felices. Emplean medios ilegítimos en un amor que podía haber sido perfectamente legítimo y con sus errores ellos mismos abren la puerta al fracaso, convirtiéndose, efectivamente, el uno para el otro en ese sol que sale de noche pudiendo salir de día. De hecho, descubrir la verdad, conocer el engaño de la falsa vocación de Inés, es lo que decide a Don Rodrigo a ejecutar la sentencia de muerte, hasta el momento sólo enunciada.

Y Lope completa el círculo del desamor con una tremenda ironía final. Leonor revela a Don Pedro la verdad: que Inés no quiere ser monja sino casarse con Don Alonso, y éste accede gustoso —"Desde agora es tu marido;

/ que me tendré por honrado / de un yerno tan estimado, / tan rico y tan bien nacido" (III, vv. 2581-2584)— e incluso mantiene la palabra dada a su hija ante el Rey y el Condestable, que proponían como yerno a Don Rodrigo —y a Don Fernando para Leonor—. Cuando ya todo parece arreglado, irrumpe Tello pidiendo justicia y cuenta cómo "envuelto en su sangre veo / a don Alonso espirando".²³ Como el Coquín de *El médico de su honra*, o Batín, o Juanete, el gracioso acaba, en la tragedia, implicándose en el conflicto. Si Tello había sido cómplice en los amoríos y la burla de su amo, ahora se convierte en portavoz del dolor de los padres del Caballero, en representante de una clase social que no es la suya. Y si al ver desangrarse a su señor pidió que le dieran también muerte —mostrando un inusitado valor: "¡Traidores, villanos, perros, / volved, volved a matarme" (III, vv. 2494-2495)—, ahora muestra su valentía al pedir justicia al Rey y denunciar a los traidores, a los que pudo ver a la luz de la luna: Don Rodrigo y Don Fernando. En su papel

²³ "Amor, muerte, destino. Ironía."

F. Rico, *op. cit.*, p. 35.

"el genio de Lope llegó incluso a oponer conflictivamente la poetización de lo poético y la poetización de lo real. Es lo que acontece en *El Caballero de Olmedo*, en donde el muerto caballero del cantar revive y endereza su alma hacia el amor de la linda Inés (...). Y todo el drama consistirá en el movimiento vertiginoso de dos seres lopescos, entre el polo de la vida y el de la muerte (...). Todo ello dispuesto armoniosa y sinfónicamente, con anticipos de impresiones y efectos que en el siglo XX parecerían nuevos en Pirandello o en Cocteau. En *El Caballero de Olmedo* adquieren dimensión y virtud poéticas el ir y el venir de uno a otro punto, los ojos, las andanzas, las almas siempre transientes y nunca posadas, y, en fin, el intento esperanzado, aunque quimérico, de iniciar unos amores de ultratumba, de volver de donde nadie retornó, de asirse desesperadamente a la imagen de una belleza terrena, a la cual se dice: 'por vivir os vengo a ver'. Y ella no entiende, y él no comprende por qué no entiende. Ya a comienzos del siglo XVII hubo en la literatura de Europa personajes en busca de autor, que se creaban a sí mismos en el dialéctico vaivén del vivir-morir".

Américo Castro, "Lope de Vega y sus representaciones dramáticas", 1962. Citado por F. Rico, *op. cit.*, pp. 28-29.

de *deus ex machina*, el Rey ordena prenderlos y decapitarlos públicamente, al tiempo que Inés solicita entrar en un convento: "Lo que de burlas te dije, / señor, de veras te ruego" (III, vv. 2713-2714), Leonor pierde a su pretendiente y Don Pedro se queda sin herederos. La justicia poética, una vez más, se cumple.²⁴

Es interesante llamar la atención sobre el personaje de Leonor que, como otras figuras femeninas secundarias en la tragedia —Leonor en *El médico de su honra*, Libia en *El mayor monstruo del mundo*, Aurora en *El*

²⁴ Puede llamar la atención que alcance a Don Pedro, personaje bondadoso y comprensivo, esa particular justicia del drama. Pero Lope da a entender que el padre de Inés y Leonor no siempre fue tan ejemplar:

FABIA.

Tarde vendrá.

Si va a deciros verdades,
mozas sois, vieja soy yo:
más de una vez me fió
don Pedro sus mocedades;
pero teniendo respeto
a la que pudre, yo hacía,
como quien se lo debía,
mi obligación. En efeto,
de diez mozas no le daba
cinco.

INES.

¡Qué virtud!

FABIA.

No es poco,
que era vuestro padre un loco;
cuanto vía, tanto amaba.
Si sois de su condición,
me admiro de que no esteis
enamoradas. ¿No haceis,
niñas, alguna oración
para casaros?

INES.

No, Fabia;

eso siempre será presto.

FABIA.

Padre que se duerme en esto
mucho a sí mismo se agravia.

(I, vv. 294-314)

Aunque pudiera ser también un embuste de Fabia, pues cuando entra en casa para dar clases de moral a Inés Don Pedro no da muestras de reconocerla.

castigo sin venganza— no es del todo inocente. Aunque parece ser cómplice de su hermana, desde que ve el listón verde en el sombrero de Don Fernando siente celos de ella (I, vv. 756-774; II, vv. 1041-1042), celos que van en aumento al comprobar el mutuo amor que Inés y Don Alonso se profesan (III, vv. 2142-2149) ¿Es casual que la última noche retenga a Tello en su casa? ¿Por qué quiere que Don Alonso se marche solo? Arrepentida quizás revela a su padre la verdad y favorece la boda de Inés con el Caballero, pero tampoco sería descartable que ella conociera el final de Don Alonso —a quien Don Pedro imaginaba como esposo de Leonor— y al convencerse de que nunca podría ser suyo, de que nunca podría aspirar a un amor igual, dé un último paso ficticio en favor de su hermana. Tal vez la venganza no fuera sólo de Don Rodrigo, el único personaje que parece ser celoso y no correspondido.

Inés, en fin, pide ser monja. Quizá Don Alonso tenía razón y su unión no podría realizarse en este mundo pero sí en el más allá, como el Fénix que ambos representan,²⁵ el ave que muere y renace de sus cenizas. Pero hasta entonces sólo queda la evidencia de que lo que ella imaginó una farsa transitoria se ha convertido en una amarga realidad, y una vida que pudo ser

25 INES. Como mariposa llevo
a estas horas, deseosa
de tu luz... No mariposa,
fénix ya, pues de una suerte
me da vida y me da muerte
llama tan dulce y hermosa.
(II, vv. 1060-1065)

TELLO. (...)
Cubrió de luto su casa
y su patria, cuyo entierro
será el del fénix Señor,
después de muerto viviendo
en las lenguas de la fama,
a quien conocen respeto
la mudanza de los hombres
y los olvidos del tiempo.
(III, vv. 2701-2708)

fecunda y adorada quedará postrada en la soledad de la vida religiosa, donde Inés tendrá tiempo de sobra para recordar y añorar lo que pudo haber sido y no fue. ¿Y acaso no es trágica la nostalgia del pasado, del paraíso perdido, de la oportunidad que escapó, del momento en que tuvimos la posibilidad de ser felices y no supimos atraparla?

CAPITULO XVII

LA VIDA ES SUEÑO

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XVII

LA VIDA ES SUEÑO

(Escrita ca. 1632. Publicada en 1636)¹

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

¿Todo lo que vemos o percibimos,
es un sueño dentro de un sueño?

Edgar Allan Poe

Cima de la producción calderoniana, *La vida es sueño* es una de las obras más discutidas y estudiadas,² y tal vez aquella que oculte la clave de su pensamiento y del sentido de su dramaturgia. Ha sido calificada de "comedia

¹ Se publica al frente de la *Primera parte de comedias*. Seguimos la cronología propuesta por Evangelina Rodríguez Cuadros en su edición de *La vida es sueño*, de P. Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 17-18. Las citas que en lo sucesivo realizaremos de la obra corresponden también a esta edición.

² "En este sentido, desde el segundo centenario de la muerte de Calderón hasta el tercer centenario en 1981, la crítica calderoniana se ha concentrado en la comedia *La vida es sueño*. Hay toda una biblioteca sobre ella, la historia de Segismundo está explicada en centenares de artículos: abundan interpretaciones, ediciones prefaciadas, comentarios publicitarios con ocasión de representaciones. Consta que es la obra más discutida del teatro español"

Kurt Reichenberger y Juventino Caminero, *Calderón dramaturgo*, Kassel, Universidad de Deusto, Edition Reichenberger, 1991, p. 44.

filosófica" dada la envergadura de la problemática moral y existencial planteada por Segismundo, cuyo periplo trágico pudiera constituir, creemos, toda una verdadera teoría del conocimiento transmitida por Calderón a través, precisamente, de aquello a lo que consagró su vida: el teatro. La magnitud y profundidad de lo expuesto por el protagonista es tal que parte de la crítica ha considerado hasta cierto punto irrelevante la aparición en escena de un segundo personaje portador también de una importante cuestión vital que intentará, como Segismundo, resolver a lo largo de la acción: Rosaura. *La vida es sueño*, en efecto, desarrolla dos tramas que arrancan de puntos distintos pero que acaban entrecruzándose y enroscándose hasta desembocar en un todo único que lleve a solucionar ambos problemas. La conexión de "lo heroico (lances amorosos, suspense de la recuperación del honor de una dama) con lo inteligible (desarrollo didáctico de una parábola metafísica de la existencia)"³ son los dos hilos que contribuyen a configurar el argumento calderoniano como un legado de excepción que ha propiciado que la obra sea calificada como el "discurso del método" del gran dramaturgo barroco:

"La vida es sueño es, en cierto modo, reflexionada por el sujeto del método como el *discurso del método* de Calderón. También como su "alegoría de la caverna", una pieza emparentada profundamente con el libro VII de *La República* platónica. Escrita dos años después que el texto con el cual Descartes sitúa el origen mismo del pensamiento moderno en la evidencia del *cogito ergo sum*, también *La vida es sueño* presenta un camino, una escalerilla, un método a través del cual se llega a cierta forma de saber liberador, a cierta "evidencia"."⁴

Este camino presenta varias etapas que el fronterizo —el ser excéntrico que habita el límite entre lo encerrado en sí y lo que aparece y se muestra— debe recorrer para adquirir una experiencia que le permita discernir entre el

³ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 112.

bien y el mal, entre la verdad y el error y, tras reflexionar sobre la misma, pueda hacer uso mediante su albedrío de la libertad y adueñarse de su propio destino. Tal *experimentum crucis* se realiza en un ámbito de prueba que es el mundo, entendido pues como "gran teatro del mundo": "en él la libertad se expone a conquistarse, bien que marginalmente, dando así determinación al propio destino, o a perderse y derrumbarse en el cerco de lo fatal."⁵ En el mundo, por tanto, el fronterizo expone su libertad y se expone a recaer en el cerco de la fatalidad —si no sabe usarla bien, y ello sólo es posible mediante la experiencia— o a introducir, con la ayuda de la razón —que debe hallarse despierta, sea o no la vida un sueño— y el *logos* —en forma de frase imperativa: "Obra bien..."— un efecto de Torcedura que abra el margen, el hiato en donde la libertad puede actuar y decidir o cambiar el curso del destino. Este hiato, donde reside la libertad que ejerce un efecto de Torcedura ante el acoso de lo fatal, se sitúa entre el individuo y su papel social, pero es un hiato trágico porque no puede cicatrizar. El sujeto se sabe entonces escindido entre su ser y el papel que debe asumir en la representación; sabe que el mundo es un gran teatro y que la vida tiene la categoría de un sueño, pero que en el marco de ese sueño y ese teatro, es posible ejercer la libertad e implantar, aunque no de forma absoluta, eso que guía e ilumina como frase imperativa. Quienes no son capaces de introducir ese hiato funden ser y papel en un emblema lingüístico —"médico de su honra", "pintor de su deshonor"— y entonces el sujeto se agota en la acción que determina su nombre adquirido y sanciona su propio cautiverio y la cadena libremente elegida de su libertad:

"Pero puede también ejercerse [la libertad] evitando o huyendo ese experimento formativo. Entonces el sujeto libremente elige aquella "causa" que, de modo fatal, desencadena la maquinaria entrelazada de causas y efectos que conduce a la enajenación y a la ceguera del sujeto. Tal sucede cuando el sujeto se deja conducir unívocamente por el motor-deseo, *eros*, sin exponer éste a la prueba

⁵ Ibidem, pp. 97-98.

transferencial, con su séquito de celos o de honor vulnerado, o se deja conducir por la causalidad del poder, por la *voluntad de poder*, como en el caso de Semíramis, "la hija del aire",⁶ o de Volseo y Ana Bolena en *La cisma de Inglaterra*.⁷

⁶ Semíramis vive una problemática similar a la de Segismundo pero elige un camino distinto. Encerrada también durante años en una cueva a causa de un horóscopo, es liberada por Menón y después se casa con el Rey Nino —para ambos será causa de desgracia—. Al morir éste en extrañas circunstancias y querer el reino elegir como sucesor a su hijo Ninias, Semíramis, de gran parecido físico con éste, lo esconde y lo suplanta en el trono, movida por la única pasión por la que llega a atropellarlo todo, que gufa, de forma absoluta, su existencia: el poder.

SEMIRAMIS.

(...)

Mujer soy afligida.
 Pues vivo sin reinar, no tengo vida.
 Mi ser era mi Reino,
 sin ser estoy, supuesto que no reino.
 Mi honor mi imperio era,
 sin él, honor no tengo; de manera
 que a tus plantas rendida,
 fío de ti mi honor, mi ser, mi vida.

(2^a, II, vv. 2164-2171)

Excepto a sus cómplices, logra engañar a todos. No se resigna a perder aquello por lo que tanto ha luchado. Al poder sacrificará incluso la vida. Cuando muera en el campo de batalla creerán que es Ninias e irán entonces al templo donde suponen que se oculta Semíramis para solicitar su ayuda, y descubrirán entonces el engaño. Pero el nuevo rey es cobarde e incapaz, probablemente, de salvar el reino.

Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, I y II. Citamos por la edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

También Cristóbal de Virués, como sabemos, escribió una tragedia centrada en el mismo mito, *La gran Semíramis*. Sin embargo, la pasión predominante en la Semíramis de Virués era la lujuria, mientras que en la de Calderón es el poder. Lo importante, pues, no es una historia que puede ser conocida, sino la forma en que se vive y se interpreta el mito, la focalización, en definitiva, de la tragedia.

⁷ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 116.

Así pues, el universo calderoniano está poblado de seres desprovistos de centro, determinados a la vez por el cerco de lo encerrado en sí que ilumina el *logos* con su frase imperativa, "obrad bien", y por el cerco de lo fatal (influjo natural de los astros y elementos y acoso de los dos motores trágicos: *eros* y la voluntad de poder), que puede destruir al fronterizo al enajenarle su libertad. Para optar a la conquista del propio destino el fronterizo debe realizar un *experimentum crucis* en el ámbito de prueba que es el mundo, a lo largo del cual podrá dejarse iluminar por la frase ética o cavar la tumba de su libertad. El fronterizo elige libremente realizar el experimento o no. Si lo rechaza, abre sin saberlo las puertas a la fatalidad, desencadenando un proceso irreversible que le llevará a su destrucción. Si acepta, corre el riesgo de dejarse determinar por *eros* o la voluntad de poder y caer igualmente en el cerco de lo fatal. Pero si mediante la razón y el *logos* logra crear un hiato entre su ser y su papel en donde alojar su libertad, entonces podrá utilizar ésta para ejercer un efecto de torcedura sobre el destino y habrá triunfado sobre aquello que lo condicionaba. Para ello es necesario, repetimos, la experiencia, el margen reflexivo que permita elegir adecuadamente para poder superar la prueba formativa:

"Al final de un largo camino de formación, cuyas complejas etapas están escenificadas a la perfección en *La vida es sueño*, puede accederse al *papel social* de forma reflexiva y consciente, en uso racional gobernado por la referencia al imperativo categórico ("lo justo"). De este modo se alcanza la torcedura de lo *fatal*, se genera ese marginalismo de lo ético en virtud del cual la repetición y su compulsión es exorcizada por quienes han logrado transitar esa "vía purgativa". Sólo quienes llevan a cabo esa *experiencia* consiguen ser, de modo precario y expuesto, pero consistente si consiguen ser *constant*es, algo dueños de su destino y no títeres de la fatalidad astrológica o de la siniestra repetición. Quienes en tal trance no se sitúan, quienes se colocan como simples espectadores del gran teatro, quienes huyen de su destino, esos se encuentran con él, pero de modo imprevisto y trágico, haciendo verdad el teorema freudiano de que el síntoma neurótico, precisamente porque quiere provocar la huida sustitutiva de

aquello que febrilmente se desea (incesto, parricidio, matricidio) lo realiza siniestramente justo en el mismo proceso veloz de huida y represión. Eso le sucede a Basilio, a Clarín, a Herodes el Tetrarca, a Curtio, a Clotaldo, a Don Gutierre, a Don Lope, a Don Juan Roca. El destino cae sobre ellos como fatalidad que les aplasta. El propio ejercicio de la libertad, en su huida del deseo, desencadena la trágica maquinaria de la fatalidad y de la compulsión a la repetición. Se produce lo que quiere evitarse: el pronóstico que pinta como mal agüero el deseo inconsciente. Se desencadena la presentación en *lo real* del deseo inconfesable, siniestramente consumado."⁸

El trayecto vital de Segismundo ilustra, efectivamente, ese recorrido que debe realizar el sujeto desde el origen, cifrado aquí en la oscuridad y soledad de la torre —a modo de caverna platónica— hasta alcanzar el señorío de su destino a través de una serie de pruebas en las que irá adquiriendo una valiosa experiencia que le permitirá, en los momentos decisivos, reflexionar sobre su situación y sus posibilidades de actuación y, haciendo libre uso de su albedrío y de su libertad —como todos los personajes trágicos— escoger las opciones que le lleven a integrarse en el cuerpo social venciendo al mismo tiempo el pronóstico de los astros. Pero el proceso de conquista de su libertad es, para el príncipe polaco, también el proceso de búsqueda y resolución de su identidad, una identidad que se le ha negado desde el nacimiento, pues atado siempre a sus cadenas, desconoce quién es y la causa de su encierro. Sin embargo, no es un ignorante. Clotaldo se ha encargado de instruirle, de dotarle de un saber platónico que desecha la experiencia.⁹ Limitado física e

⁸ Ibidem, pp. 109-110.

⁹ También Semíramis (*op. cit.*), como Narciso respecto a Liríope, posee sólo los conocimientos que su guardián Tiresias ha querido enseñarle:

SEMIRAMIS.

(...)

Todo Tiresias lo hizo,
y, así, en aquesta prisión
tantos años me ha tenido
sin que sepa más de aquello
sólo que enseñarme quiso;

intelectualmente, Segismundo sabe que existe otro mundo fuera de la torre habitado por plantas, ríos y animales, que gozan desde que nacen de algo que él, incomprensiblemente, tiene vedado: la libertad. Y no de la ignorancia, sino del conocimiento,¹⁰ del saberse inexplicablemente aislado, marginado de ese mundo de criaturas libres, es de donde nace su violencia, que emerge como un grito desgarrador en medio de "la medrosa luz que aún tiene el día":

SEGISMUNDO. ¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!¹¹
(I, v. 78)

Esta queja trágica con la que Segismundo se hace presente en escena es escuchada, sin que él lo sepa, por dos personajes que poco antes irrumpieron, de forma violenta e inesperada en el "confuso laberinto / de esas

y como en la lengua siria,
quien dijo pájaro dijo
Semíramis, este nombre
me puso por haber sido
Hija del Aire y las aves,
que son los tutores míos.
(1ª, I, vv. 954-964)

¹⁰ Cf. Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹¹ La queja de Semíramis (*op. cit.*) es igualmente dolorosa, y su violencia idéntica a la de Segismundo. Es escuchada por Menón, Chato y Lisfas.

SEMIRAMIS. ¡Ay, infelice de mí!
(...)

SEMIRAMIS. ¡Oh, monstruo de la fortuna!
¿Dónde vas sin luz ni aviso?
(...)

CHATO. Un hechizo
tiene que se entra en el alma.

MENON. ¿Con quién hablará?

SEMIRAMIS. Contigo,
contigo, fortuna, hablo.
(...)

SEMIRAMIS. Pero no me has de vencer,
que yo, con valiente brío,
sabré quebrarte los ojos.
(1ª, I, vv. 705-723)



desnudas peñas": Rosaura, "en hábito de hombre de camino" y Clarín, el gracioso. La aparición de Rosaura es tan inquietante como la del cautivo: ella también empieza quejándose por haber caído del caballo, poblando de monstruos —"hipógrifo violento", "pájaro sin matiz", "pez sin escama", "bruto sin instinto", "Faetonte"— en un profuso torrente verbal, el espacio que hasta entonces nadie había transitado, "sin más camino / que el que me dan las leyes del destino, / ciega y desesperada" (I, vv. 11-13). La caída del caballo es, como sabemos, altamente simbólica: el jinete queda al margen de sus pasiones, oscurecida la luz de la razón por los impulsos del instinto. Rosaura será, como Segismundo, un personaje en busca de una identidad que también le han negado desde el principio y que ella está dispuesta a desvelar por cualquier medio.¹² Cavilosa por sus penas, cree distinguir —"si la vista no padece engaños / que hace la fantasía" (I, vv. 50-51)—, a la luz del crepúsculo, un edificio, "una prisión oscura / que es de un vivo cadáver sepultura; / y porque más me asombre, / en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado" (I, vv. 93-97). Ni Rosaura ni Segismundo llevan el traje que corresponde a su naturaleza. Pero la queja de éste prosigue, mostrando lo irracional de su situación:

SEGISMUNDO. ¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí
 contra vosotros naciendo;
 aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido.
 Bastante causa ha tenido

¹² Tampoco Semíramis (*op. cit.*) conoce su identidad:

NINO. ¿Quién eres, prodigio bello,
 de amor divino milagro?

(...)

SEMIRAMIS. Ni sé quién soy, ni es posible
 decírtelo, porque tengo
 aprimada la voz
 en la cárcel del silencio.

(1ª, II, vv. 1730-1740)

vuestra justicia y rigor;
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber,
 para ayudar mis desvelos,
 (...)

qué más os pude ofender,
 para castigarme más.
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron
 ¿qué privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?
 (I, vv. 102-122)

Segismundo enumera entonces un mundo ordenado compuesto de aves, brutos, peces y arroyos que apenas nacen abandonan su origen, probando su libertad; él, sin embargo, teniendo "más alma", "mejor instinto", "más albedrío" y "más vida", tiene "menos libertad".¹³ La situación le parece

¹³ Argumentos similares emplea Narciso para reivindicar su derecho a la libertad y convencer a su madre de que deje de protegerlo y aislarlo; él ha salido de la cueva y ha observado la naturaleza, comprobando cómo todas las criaturas abandonan el nido en cuanto nacen. Vio un ave que cuidaba y alimentaba a sus polluelos, pero

apenas
 vestidos los vió y con alas,
 cuando, las piedades vueltas
 en rigores, los echó
 del nido, para que fuera
 del discurso de su vida
 la necesidad maestra.

(I, p. 1960 a)

Y una leona que hacía lo mismo con sus cachorros,
 hasta que cobrando fuerzas,
 los arrojó de sí misma,
 tratándolos con soberbia,
 para que ellos conociesen
 lo que les daba en herencia.

(I, p. 1960 a)

Por lo tanto, le resulta inexplicable que su madre no haga lo propio con él:

Pues si una fiera y un ave
 del lecho y el nido echan

tan excepcional que en un discurso *in crescendo* se siente dominado por la pasión —como Rosaura al caer del caballo— y, convertido en un volcán, poblada de monstruos la razón, quisiera arrancar del pecho pedazos del corazón:¹⁴

a sus hijos, para que ellos
 a vivir sin madre aprendan,
 ¿por qué tú, viéndome ya
 con las alas que en mí engendra
 el discurso, y con el brío
 que mi juventud ostenta,
 no me despides de ti?
 ¿No me has contado tú mesma
 que hay más mundo que estos montes,
 más casas que aquesta cueva,
 más gente que aquestos brutos,
 más población que estas selvas?
 Pues ¿por qué, madre, me quitas
 la libertad, y me niegas
 don que a sus hijos conceden
 una ave y una fiera,
 patrimonio que da el cielo
 al que ha nacido en la tierra?

(I, p. 1960 a)

Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, en *Obras completas*, Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, *Dramas*, tomo I.

¹⁴ También Semíramis, personaje pasional que, como Segismundo, carece de experiencia por haber vivido siempre en una cueva, tiene la misma sensación cuando es obligada por Nino a decirle a Menón que no lo quiere por esposo:

SEMIRAMIS. En mucho estimo, Menón,
 hoy a los Cielos piadosos
 esta ocasión que me han dado
 de hablaros en mis enojos,
 que, a dilatarse un instante,
 presumo que escandalosos
 reventaran el volcán
 de mi pecho, dando asombros
 al Cielo, hasta que llegase
 o lo ardiente o lo ruidoso
 de mis quejas a deciros
 que, ofendida de vos, torno
 por consejo a aconsejaros

En llegando a esta pasión
 un volcán, un Etna hecho,
 quisiera sacar del pecho
 pedazos del corazón.
 ¿Qué ley, justicia o razón
 negar a los hombres sabe
 privilegio tan suave,
 excepción tan principal,
 que Dios le ha dado a un cristal,
 a un pez, a un bruto y a un ave?
 (I, vv. 163-172)

Se queja de que criaturas irracionales y por tanto inferiores, sean, a la postre, superiores, pero no habla de otros hombres. La disfrazada Rosaura y el sarcástico Clarín son los seres que le proporcionarán ese conocimiento que le falta: existen otras personas aparte de él y Clotaldo, personas que viven fuera de la torre y que tienen libertad. Por eso su angustia será mayor en el segundo monólogo, cuando tras la escapada a la corte haya comprobado la verdad de lo intuido ahora, y entonces sí nombrará a personas, a ricos y reyes que sueñan su vida sin saberlo, creyendo, como él creía estando en palacio,

no tratéis de ser mi esposo.
 (1ª, III, vv. 2488-2501)

Pero a diferencia de Segismundo, Semíramis no regresa a la cueva y no es capaz de madurar y vencerse a sí misma, por eso al final, agonizante, continúa, en su frenesí, arrancándose del pecho pedazos del corazón, regresando a unos orígenes que no ha podido abandonar ni superar:

CHATO. Sin duda que ve fantasmas
 éste que se está muriendo.
 SEMIRAMIS. Yo no te saqué los ojos,
 yo no te di aquel veneno,
 yo, si el Reino te quité,
 ya te restituyo el Reino.
 Dejadme, no me aflijáis:
 vengados estáis, pues muero,
 pedazos del corazón
 arrancándome del pecho.
 Hija fui del Aire, ya
 hoy en él me desvanezco.

(2ª, III, vv. 3274-3285)

que ésta era verdad. Su violencia, como decíamos, nace de saber, de saber que, sin razón, se le niega lo que los demás poseen por naturaleza, por haber nacido. Si Dios dio libertad a arroyos y animales ¿Qué ley le priva a él de la suya? Para Segismundo, en cambio, como explica luego Basilio, nacer ha sido el mayor de los delitos, pues sólo por eso lo ha perdido todo. En el momento en que está realizando confidencias tan privadas es sorprendido por Rosaura, que invade involuntariamente la intimidad del cautivo. Lógicamente molesto, su primer impulso, fruto de la violencia que conoce, es querer matarla "porque no sepas que sé / que sabes flaquezas más" (I, vv. 181-182).

"Los seres *físicos*, al nacer, se arrojan al campo abierto del cerco, en veloz carrera de orientación contraria al nido de origen. El ave con sus alas corta el aire con velocidad y se niega a la piedad "del nido que deja en calma". El pez "a todas partes gira midiendo la inmensidad", aborto de las ovas y las lamas, el arroyo culebrea desatándose entre flores y dibuja sierpes de plata en los contornos de la ladera montañosa que desciende irremisiblemente del valle al mar; todas las criaturas del cerco huyen del origen, claustro, nido, gruta, ova, fuente, hacia el libre ámbito del elemento que las determina y define, aire para el ave, cristal para el arroyo, tierra para el bruto, agua para el pez. Pero el fronterizo no "pertenece" a ninguna de esas instancias. Es pequeño mundo y microcosmos que, siendo síntesis de todos los elementos, no es, en razón de su libertad, posesión de ninguno de ellos sino ser excéntrico y fronterizo.

Respecto a esa libertad natural de las criaturas "elementales" el fronterizo es un cautivo. No goza de libertad *natural*."¹⁵

La libertad no le es dada desde el comienzo, sino que debe conquistarla. Y esa conquista empieza cuando conoce a Rosaura, cuando debe medirse con la primera novedad que ésta aporta a sus sentidos, dejándolos, como nunca sucedió antes, suspensos y admirados:

¹⁵ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 101.

SEGISMUNDO. Tu voz pudo enternecerme,
 tu presencia suspenderme,
 y tu respeto turbarme.
 ¿Quién eres?
 (I, vv. 190-193)

Aunque él sólo posee un conocimiento parcial del mundo —"aunque yo aquí / tan poco del mundo sé"—, pues "sólo advierto / este rústico desierto" donde siempre ha vivido —"siendo un esqueleto vivo, / siendo un animado muerto"—, "y aunque nunca vi ni hablé / sino a un hombre solamente" que escucha sus desdichas y le cuenta las noticias "de cielo y tierra", y aunque ella, en su asombro, "monstruo humano me nombres" y él sea "un hombre de las fieras, / y una fiera de los hombres", y aunque haya estudiado la política, "de los brutos enseñado, / advertido de las aves", y haya medido los círculos de los astros suaves,

tú, sólo tú, has suspendido
 la pasión a mis enojos,
 la suspensión a mis ojos,
 la admiración al oído
 Con cada vez que te veo
 nueva admiración me das,
 y cuando te miro más
 aun más mirarte deseo.
 Ojos hidrónicos creo
 que mis ojos deben ser;
 pues cuando es muerte el beber,
 beben más, y desta suerte,
 viendo que el ver me da muerte,
 estoy muriendo por ver.
 Pero véate yo y muera;
 que no sé, rendido ya,
 si el verte muerte me da,
 el no verte qué me diera.
 Fuera, más que muerte fiera,
 ira, rabia y dolor fuerte.
 Fuera muerte; desta suerte
 su rigor he ponderado,
 pues dar vida a un desdichado
 es dar a un dichoso muerte.

ROSAURA. Con asombro de mirarte,

con admiración de oírte,
 ni sé qué pueda decirte,
 ni qué pueda preguntarte.
 Sólo diré que a esta parte
 hoy el cielo me ha guiado
 para haberme consolado,
 si consuelo puede ser,
 del que es desdichado, ver
 a otro que es más desdichado.

(...)

Yo soy...

(I, vv. 219-277)

De volcán, de bruto que quería despedazar su pecho y luego matarla a ella, Segismundo ha pasado a caballero galante que dice requiebros a su dama —pese a ir ésta vestida de hombre—, cuya identidad se esfuerza en penetrar, y no duda en asociar, como buen enamorado, amor a muerte y en desear ésta si ambas instancias van unidas. También Rosaura ha quedado suspensa y admirada ante el prodigio humano que le dice tales razones. Y ella, tan gustosa de hablar e ilustrar con ejemplos su pensamiento, no encuentra palabras que decirle. Ambos quedan pasmados al descubrirse: "El sujeto vive esa suspensión como incertidumbre, duda y perplejidad, ya que el objeto es ambivalente y bifronte y se halla determinado por una estructura de presencia-ausencia".¹⁶ Presencia-ausencia que limita y determina las relaciones entre Segismundo y Rosaura: aparecen y desaparecen el uno para el otro, y cada vez que se encuentran su hábito y su actitud es diferente, con lo cual quedan nuevamente suspendidos y continúan ignorantes de su identidad. Este primer encuentro tan revelador para ambos es interrumpido por la irrupción de Clotaldo, que ordena a los guardias prender o matar a los transgresores del cerrado espacio que habita el cautivo. Para defenderlos, éste amenaza, enfurecido, con suicidarse, pero Clotaldo le recuerda todo lo que sabe y lo imposible y absurdo, en consecuencia, de su rebeldía:

CLOTALDO. Si sabes que tus desdichas,

¹⁶ Ibidem, pp. 51-52.

Segismundo, son tan grandes,
 que antes de nacer moriste
 por ley del cielo; si sabes
 que aquestas prisiones son
 de tus furias arrogantes
 un freno que las detenga
 y una rienda que las pare,
 ¿por qué blasonas?
 (I, vv. 319-327)

Y cierra la puerta. Segismundo desafía a los cielos: si tuviera libertad "fuera / contra vosotros gigante" que para quebrar al sol "sobre cimientos de piedra / pusiera montes de jaspes". "Quizá porque no los pongas, / hoy padeces tantos males", es la enigmática respuesta de Clotaldo.

Más prudente, Rosaura intenta, con humildad, conseguir de éste piedad y le entrega una espada que "encierra misterios grandes; / pues sólo fiado en ella / vengo a Polonia a vengarme / de un agravio" (I, vv. 374-377). Ya conocemos el motivo de su llegada, un motivo social: castigar una ofensa, integrarse en la sociedad, de la que está marginada hasta que lo consiga. Pero la espada simboliza algo más, e incluye a Clotaldo en el círculo de incertidumbre trazado por los protagonistas, pues al verla siente aumentar "mis penas y confusiones, / mis ansias y mis pesares" (I, vv. 379-380). Reconoce en el portador a un hijo que tuvo en Moscovia, cuya madre, Violante —de la que nunca se ocupó—, le encargó que la mostrara en Polonia, donde hallaría a alguien que actuara "amoroso como hijo, / y piadoso como padre". Pero Clotaldo ha encontrado, por esas ironías de la vida, por esas burlas de la fortuna, a su hijo cometiendo una infracción contra su Rey, que tenía absolutamente prohibido que nadie franqueara la espesura. Las dudas entre defenderlo o castigarlo le asaltan: "¿La lealtad al Rey no es antes / que la vida y que el honor? / Pues ella viva y él falte" (I, vv. 436-438). Fuera de que no puede ser su hijo, pues "hombre / que está agraviado, es infame"; sin embargo, si no pudo evitar la ofensa¹⁷ y ha venido a vengarla,

¹⁷ CLOTALDO. (...)
 Pero si ya ha sucedido

sí lo es, "pues tiene valor tan grande". Decide entonces callar y llevarlo ante al Rey, al que contará la verdad y dejará que decida; si lo perdona, le ayudará a vengar el agravio, mas si lo condena, "morirá / sin saber que soy su padre" (I, vv. 467-468). Con lo cual, si Segismundo y Rosaura desconocen su identidad, Clotaldo está negando la suya.

Mientras, las puertas de palacio se abren para dejar paso a Astolfo — Duque de Moscovia— diciendo galanterías a Estrella, que duda de su sinceridad porque lleva colgando del pecho el retrato de otra dama. Sobrinos ambos de Basilio, Rey de Polonia, y aspirantes al trono que éste dejará vacante al no tener sucesión, accederán a él mediante el matrimonio, condición que Astolfo recuerda a la esquiva Estrella (I, vv. 515-554). Aparece entonces Basilio, "Sabio Tales" según Estrella, "Docto Euclides" para Astolfo, estudioso capaz de penetrar las estrellas —pero incapaz de medir los halagos interesados de sus herederos— y reconocido por todos:

BASILIO. (...)

ya sabéis que yo en el mundo

por mi ciencia he merecido

el sobrenombre de docto;¹⁸

(I, vv. 604-606)

Por su sabiduría ha sido aclamado como "el gran Basilio", y es capaz de mirar en sus tablas "presentes las novedades / de los venideros siglos" y anticipar lo que ocultan los astros. Sin embargo, hubo una ocasión en que

un peligro de quien nadie

se libró, porque el honor

es de materia tan fácil,

que con una acción se quiebra

o se mancha con un aire,

¿qué más puede hacer, qué más

el que es noble de su parte,

que a costa de tantos riesgos

haber venido a buscarle?

(I, vv. 445-454)

¹⁸ También se enorgullecía de ello Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*).

hubiera deseado no poseer tal disposición, "que a quien le daña el saber, / homicida es de sí mismo" (I, vv. 654-655). Su esposa Clorilene soñó en repetidas ocasiones que el hijo que esperaba —"un monstruo en forma de ho[m]bre"— le daba muerte, "naciendo / víbora humana del siglo".¹⁹ Los presagios se cumplieron, y en el "mayor, el más horrendo / eclipse que ha padecido / el sol (...) nació Segismundo, dando / de su condición indicios, / pues dio la muerte a su madre".

Yo, acudiendo a mis estudios,
 en ellos y en todo miro
 que Segismundo sería
 el hombre más atrevido,
 el príncipe más crüel
 y el monarca más impío,
 por quien su reino vendría
 a ser parcial y diviso,
 escuela de las traiciones
 y academia de los vicios;
 y él, de su furor llevado,
 entre asombros y delitos,
 había de poner en mí
 las plantas, y yo rendido
 a sus pies me había de ver
 (¡con qué congoja lo digo!),
 siendo alfombra de sus plantas
 las canas del rostro mío.²⁰

¹⁹ De la misma condición es Semíramis (*op. cit.*):
 SEMIRAMIS. (...)

Arceta, temiendo más
 su opinión que su peligro,
 sola al monte se salió,
 y en el más hondo retiro
 llamó a Lucina, que al parto
 vino tarde, o nunca vino,
 pues, víbora humana, yo
 rompí aquel seno nativo,
 costándole al Cielo ya
 mi vida dos homicidios.

(1ª, I, vv. 869-878)

²⁰ Sobre Semíramis (*op. cit.*) pesa también un terrible horóscopo. Según cuenta ella misma, asombrado por los portentos ocurridos en

¿Quién no da crédito al daño,
y más al daño que ha visto
en su estudio, donde hace
el amor propio su oficio?
Pues dando crédito yo
a los hados, que adivinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,
determiné de encerrar
la fiera que había nacido,
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio.
(I, vv. 708-737)

Basilio comete varios errores: en primer lugar, adelantarse al futuro queriendo averiguar los designios ocultos en las estrellas, desafiando por

su nacimiento, Tiresias consultó el oráculo de Venus, que le desveló que ella protegería a la criatura y como Diosa del Aire le enviaría las aves para que la defendieran y alimentaran

bien que a costa del aviso
que no sepan nunca de ella
los hombres; porque he temido
que Diana ha de vengarse
de mí en ella, y con prodigios
ha de alterar todo el Orbe,
haciendo que sea el peligro
más general su hermosura,
que es el don que tiene mío.
Excusa, pues, los insultos,
los escándalos, los vicios,
los alborotos, las ruinas,
las muertes y los delitos
que han de suceder por ella,
desque aquí al rey más invicto
haga tirano hasta que
muera en fatal precipicio."

(1ª, I, vv. 932-948)

Para evitar tantos males, Tiresias la encierra en una cueva de donde no debería salir jamás. Cuando Menón la libere pondrá en marcha, sin saberlo, la maquinaria de lo fatal, que sólo podría detener Semíramis utilizando juiciosamente su libre albedrío para superar la prueba formativa y, venciendo a sí misma, vencer su destino. Sin embargo, no será éste el camino que elija.

tanto a los cielos —error muy común, como hemos ido viendo, en los personajes de tragedia, y puntualmente sancionado—; en segundo lugar, dar crédito al horóscopo más por orgullo personal e intelectual que por su carácter científico —cuando tanto se precia de sabio y estudioso—; en tercer lugar adelantarse al cumplimiento del vaticinio poniendo por medio un cruel remedio:²¹ encerrar a su hijo sin darle la oportunidad de mostrar su naturaleza y negándole toda educación, cerrándole las puertas de la convivencia y con ellas de aquello que configura la propia humanidad. A continuación, construye una elaborada mentira: publica que el Infante nació muerto y dicta severas leyes para quienes se atrevan a transgredir los umbrales de cierto "vedado sitio / del monte":

Allí Segismundo vive
miserable, pobre y cautivo
(I, vv. 752-753)

En cuarto lugar, fundar su política en supersticiones. Privando al reino del heredero legítimo, debe buscar un príncipe extranjero para sustituirle, sin tener en cuenta que el pueblo polaco difícilmente aceptaría un príncipe ruso como gobernante.

Basilio dista mucho de ser un rey ejemplar; no sólo por su crueldad y rigidez para con su hijo, sino porque desmiente las cualidades tradicionalmente atribuidas a los reyes: gravedad —recordemos el Rey de *El Duque de Viseo*—, introspección, carácter reservado...²² No tiene un

²¹ Igual hizo Volseo respecto a la Reina Catalina y se equivocó.

²² El Rey Don Pedro considera que sus deseos deben obligar siempre a un vasallo y que su sola presencia debe imponer un respeto inquebrantable:

REY. ¿Qué causa tuvisteis, pues,
para tan grande mudanza?

D. GUTIERRE. ¿Novedad tan grande es
mudarse un hombre? ¿No es cosa
que cada día se ve?

REY. Sí, pero de extremo a extremo
pasar el que quiso bien,

no fué sin grande ocasión.
 D. GUTIERRE. Suplícocoos no me apretéis;
 que soy hombre, que, en ausencia
 de las mujeres, daré
 la vida por no decir
 cosa indigna de su ser.

REY. ¿Luego vos causa tuvisteis?

D. GUTIERRE. Sí, señor; pero creed
 que si para mi descargo
 hoy hubiera menester
 decirlo, cuando importara
 vida y alma, amante fiel
 de su honor, no lo dijera.

REY. Pues yo lo quiero saber.

D. GUTIERRE. Señor...

REY. Es curiosidad.

D. GUTIERRE. Mirad...

REY. No me repliquéis;
 que me enojaré, por vida...

D. GUTIERRE. Señor, señor, no juréis;
 que mucho menos importa
 que yo deje aquí de ser
 quien soy, que veros airado.

REY. (...)

Decid pues.

D. GUTIERRE. A mi pesar
 lo digo.

(I, vv. 876-903)

D. ARIAS. (...)

Vuestra Majestad me dé
 campo, en quien defienda altivo
 que no ha faltado a quien es
 Leonor, pues a un caballero
 se le concede la ley.

D. GUTIERRE. Yo saldré donde... [Empuñan.]

REY. ¿Qué es esto?

¿Cómo las manos tenéis
 en las espadas, delante
 de mí? ¿No tembláis de ver
 mi semblante? Donde estoy,
 ¿hay soberbia ni altivez?
 Presos los llevad al punto:
 en dos torres los poned;
 y agradeced que no os pongo

problema amoroso como Enrique VIII, pero se justifica tanto o más que él. Su llegada va precedida de acompañamiento y sonoro instrumento para llamar la atención de cuantos le rodean, y él mismo se enorgullece de ser aclamado como "el gran Basilio", lo cual más parece el anuncio, si se nos permite la expresión, de una atracción de feria que de un rey venerado por su sabiduría. Sabiduría que emplea mal, pues tanta ciencia sólo sirve para acatar ciegamente un horóscopo que bien poco tiene de científico. Sin embargo ahora, anciano ya, parece haberse dado cuenta de que quizá pudo equivocarse guardando con tanto celo su persona y su reino de la furia de un hijo al que apenas conoce:

el ver cuánto yerro ha sido
 dar crédito fácilmente
 a los sucesos previstos;
 pues aunque su inclinación
 le dicte sus precipicios,
 quizá no le vencerán,
 porque el hado más esquivo,
 la inclinación más violenta,
 el planeta más impío,
 sólo el albedrío inclinan,
 no fuerzan el albedrío.²³

las cabezas a los pies.

(I, vv. 978-992)

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

²³ Argumento parecido emplea Semíramis (*op. cit.*) para conseguir que Menón la saque de su encierro, a pesar de la oposición de Tiresias (1ª, I, vv. 763-770) y las advertencias de Lisías: "Y, así, te pido / te vuelvas, señor, sin que / profanes los vaticinios" (1ª, I, vv. 658-660).

SEMIRAMIS. Pues que tú, gallardo joven,
 hoy la cárcel has rotpido
 que fue mi centro, te ruego
 que allá me lleves, contigo,
 donde yo, pues advertida
 voy ya de los hados míos,
 sabré vencerlos; pues sé,
 aunque sé poco, que impío
 el Cielo no avasalló
 la elección de nuestro juicio.

(I, vv. 781-791)

Para comprobarlo, idea un remedio tan ingenioso como el anterior: traer a Segismundo narcotizado desde la torre que habita a la corte, donde todos le jurarán obediencia y lo tratarán como su rango implica, y observar su comportamiento: si "siendo / prudente, cuerdo y benigno, / desmintiendo en todo al hado" supera la prueba, será reconocido como príncipe legítimo; por el contrario, "si él / osado, soberbio, atrevido / y crüel" se muestra, Basilio sabrá que "habré yo piadoso entonces / con mi obligación cumplido; / y luego en desposeerle / haré como rey invicto, / siendo el volverle a la cárcel / no crueldad, sino castigo" (I, vv. 820-825). Sin haberle dado más educación que las enseñanzas platónicas de Clotaldo, alejadas totalmente de la realidad y del contacto con otros seres humanos, Basilio pretende, para tranquilizar su conciencia, que Segismundo venza a los astros y a sí mismo en unas horas. Si no lo consigue, habrá desperdiciado tan piadosa oportunidad y volverá de nuevo a su prisión haciéndole creer que todo ha sido un sueño, y Astolfo y Estrella se casarán y reinarán en su lugar.

TODOS. Danos al príncipe nuestro,

MENON.

(...)

Prodigiosamente hermosa
eres, y aunque en ti previno
el hado tantos sucesos,
ya tú doctamente has dicho
que puede el juicio enmendarlos:
¡dichoso el que llega a oírlos!
Y así, Semíramis, hoy
he de llevarte conmigo
donde tu hermosura sea,
aún más que escándalo, alivio
de los mortales.

SEMIRAMIS.

Adiós,
tenebroso centro mío;
que voy a ser racional
ya que hasta aquí bruto he sido.

(1ª, I, vv. 965-1006)

Como Segismundo, Semíramis poseía una identidad hermafrodita.

que ya por rey le pedimos.
(I, vv. 850-851)

Ignorante de la revelación, Clotaldo llega con los prisioneros dispuesto a aceptar que Basilio los condene. Pero como el secreto ha dejado de serlo, el perdón es posible y ya no es necesario que confiese su paternidad:

CLOTALDO. (*Aparte.*)
(Mejóro el cielo la suerte.
Ya no diré que es mi hijo,
pues que lo puedo excusar.)
(I, vv. 890-892)

Por segunda vez, Clotaldo niega su identidad,²⁴ pero incita a Rosaura a recuperar la suya instigándola a tomar venganza, "porque un hombre bien nacido, / si está agraviado, no vive" (I, vv. 903-904), "que vida infame no es vida". La respuesta es la esperada: "pero yo con la venganza / dejaré mi honor tan limpio" (I, vv. 914-915), y vuelve a ceñir su espada; esta vez en nombre de Clotaldo: "En tu nombre / segunda vez me le ciño, / y en él juro mi venganza" (I, vv. 926-928). Interesado en el caso, Clotaldo desea averiguar el nombre del agresor, y al saber que es Astolfo antepone, como es norma en su conducta, la razón de estado al sentimiento, negando que un príncipe pueda haber ofendido a un vasallo (I, p. 948-950) ni aunque lo abofeteara. Pero el agravio es mayor y de otra naturaleza: Rosaura, presa de contradictorios e inexplicables sentimientos hacia Clotaldo (I, vv. 962-965), confiesa su condición femenina e, implícitamente, la ofensa.

que no me atrevo a decirte
que es este exterior vestido
enigma, pues no es de quien

²⁴ Y poco después, hablando con Rosaura, tiene un *lapsus* que se apresura a corregir:

porque acero que fue mío
(digo este instante, este rato
que en mi poder le he tenido)
sabr  vengarte.
(I, vv. 923-926)

parece. Juzga advertido,
 si no soy lo que parezco,
 y Astolfo a casarse vino
 con Estrella si podrá
 agraviarme. Harto te he dicho.
 (I, vv. 964-973)

Las angustiadas palabras de Clotaldo cierran un acto que, si comenzó poblado de monstruos y con evidentes signos de violencia, termina ahora en un confuso laberinto donde no es posible hallar el hilo de la razón.²⁵ Una mujer y un vasallo tienen difícil poder vengarse de un poderoso:

²⁵ "Las criaturas de la noche salen a galope raudo, atropellándose unas a otras, cuando la razón duerme. Esta se halla sometida a las altas presiones del alma pasional y de su inconsciente volcánico. A veces la razón duerme y dibuja el perfil entero de la humana condición, que es compuesto de hombre y fiera. El *mundo* del fronterizo es un "confuso laberinto" en el que con gran dificultad y esfuerzo puede hallarse el hilo de Ariadna de la razón, *logos*, pensar-decir. En cada tramo del laberinto amenazan presagios funestos: vaivenes bruscos de la rueda de la Fortuna, átomos esparcidos por el aire capaces de agrietar la frágil identidad de sujetos enajenados en su *honor*. El cielo suele estar ensangrentado con crepúsculos que se abisman en la frontera de la noche. Imágenes siniestras se temen y se presienten: incendios, parasismos, postrimerías, "diluvios de sangre".

Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 103.

Segismundo nace precisamente en una conjunción de tan terribles elementos:

BASILIO.

(...)

nació en horóscopo tal,
 que el sol, en su sangre tinto,
 entraba sañudamente
 con la luna en desafío;
 y siendo valla la tierra,
 los dos faroles divinos
 a luz entera luchaban,
 ya que no a brazo partido.
 El mayor, el más horrendo
 eclipse que ha padecido
 el sol, después que con sangre
 lloró la muerte de Cristo,
 éste fue, porque, anegado,

el orbe entre incendios vivos,
 presumió que padecía
 el último parasismo.
 Los cielos se escurecieron,
 temblaron los edificios,
 llovieron piedras las nubes,
 corrieron sangre los ríos.
 En este mísero, en este
 mortal planeta o signo,
 nació Segismundo, dando
 de su condición indicios,
 pues dio la muerte a su madre,
 con cuya fiereza dijo:
 "Ho[m]bre soy, pues que ya empiezo
 a pagar mal beneficios."
 (I, vv. 680-707)

También Semíramis (*op. cit.*):

SEMIRAMIS.

(...)

hasta que rosas y lirios
 que él hizo tálamo torpe,
 torpe túmulo ella hizo.
 Diole muerte con su acero,
 y, pasando los precisos
 términos que estableció
 Naturaleza consigo,
 llegó severo el infausto,
 el infeliz, el impío
 día de su parto, en tal
 horóscopo, según dijo
 Tiresias, que estaba todo
 ese globo cristalino
 —por un comunero eclipse
 que al Sol desposeerle quiso
 del imperio de los días—
 parcial, turbado y diviso,
 tanto, que entre sí lidiaron,
 sobre campañas de vidrio,
 las tropas de las estrellas,
 las escuadras de los signos,
 acometiéndose airados
 y ensangrentándose a visos.
 En civil guerra los dioses
 vieron este azul zafiro,
 en sus ejes titubeando,
 desplomado de sus quicios.

CLOTALDO. ¡Escucha, aguarda, detente!
 ¿Qué confuso laberinto
 es éste, donde no puede
 hallar la razón el hilo?
 Mi honor es el agraviado,
 poderoso el enemigo,
 yo vasallo, ella mujer:
 Descubra el cielo camino;
 aunque no sé si podrá,
 cuando en tan confuso abismo
 es todo el cielo un presagio,
 y es todo el mundo un prodigio.
 (I, vv. 974-985)

La segunda jornada comienza en la corte, donde Clotaldo y Basilio discurren sobre la prueba de Segismundo el cual, antes de ser narcotizado, reconoció que "si estoy / sujeto, lo estoy por fuerza, / porque voluntariamente / a otro hombre no me rindiera" (II, vv. 1060-1063). Aunque Clotaldo no está muy conforme con la experiencia, para Basilio ésta es el único modo de cerciorarse de lo acertado de su criterio, y se siente magnánimo al conceder a su hijo la oportunidad de vencerse a sí mismo y contradecir, la primera vez que se halla rodeado de gente, al firmamento entero:

BASILIO. (...)

 Quiero examinar si el cielo

 (que no es posible que mienta,

 (...))

 o se mitiga o se templa

 por lo menos, y vencido

 con valor y con prudencia

 se desdice; porque el hombre

 predomina en las estrellas.

 Esto quiero examinar,

 trayéndole donde sepa

 que es mi hijo, y donde haga

 de su talento la prueba.

 Si magnánimo se vence

 reinará; pero si muestra

 el ser crüel y tirano,

le volveré a su cadena.
(II, vv. 1102-1119)

Si tan convencido está de que "el hombre predomina en las estrellas", ¿Por qué encerró a su hijo al momento de nacer? Si es tan sabio y científico como presume ¿Por qué se dejó llevar de la superstición en un momento tan decisivo? Ha pensado en todos los detalles: si Segismundo no responde como debe, será nuevamente dormido y llevado a la torre, donde se le hará creer que lo vivido fue un sueño —"podrá entender que soñó, / y hará bien cuando lo entienda; / porque en el mundo, Clotaldo, / todos los que viven sueñan" (II, vv. 1146-1149)— y jamás sabrá la verdad, "porque sabiendo quién es / ¿qué consuelo habrá que tenga?" (II, vv. 1132-1133).²⁶ Así pues, Basilio,

²⁶ Esta vez, en cambio, Tiresias emplea el método inverso con Semíramis (*op. cit.*): recordándole la inclemencia de los hados para con ella, espera que ésta se resigne a su suerte.

TIRESIAS. (...)

Y así, quiero prevenirte
de lo que es, para que no
te desespere tu vida
y el influjo superior,
que, a voluntad de los dioses,
te tiene en esta prisión,
la facilite, sin que
baste a embarazarlo yo.

(...)

sosíégate, y vuelve, vuelve
a la estancia que te dio
por cuna y sepulcro el Cielo;
que me está dando temor
pensar que el Sol te ve, y que
sabe enamorarse el Sol.

SEMIRAMIS. En vano, Tiresias, quieres
que ya te obedezca, que hoy
la margen de tus preceptos
ha de romper mi ambición.

(1ª, I, vv. 85-116)

El Sol será el Rey Nino, Rey de Siria, cuyo cortejo pasa en esos momentos cerca de la gruta. Cuando uno de sus generales, Menón, la libere y luego la conozca el Rey, ambos se enamorarán de ella y ambos serán aniquilados.

como Clotaldo, está dispuesto a negar su paternidad porque su hijo no responde a las expectativas que como padre espera de él. Si el uno carece de honor y el otro de educación, no está bien que se sepa que ellos los engendraron, pues en la escala social son más bien lunares en la honra que motivo de orgullo. Por eso ambos se complacen en probarse a sí mismos bordeando el peligroso círculo entre la verdad y el secreto, mentalizados a no revelar el hecho si no es absolutamente necesario. Excusan y niegan su función de padres hasta el final, hasta que la situación, por diversas presiones, resulta insostenible. Clotaldo ni siquiera lo cuenta a su Rey, y Basilio considera que si pudo rechazar su calidad de padre una vez, también podrá hacerlo una segunda fiado en su condición de máximo dirigente del Estado, a quien todos deben fidelidad y obediencia. De no ser por los soldados y el pueblo que, rebeldes, lo liberan, Segismundo probablemente nunca habría salido de la torre —pues la obediencia ciega que Clotaldo profesa a su rey le hubiera impedido conmovirse ante el sufrimiento del príncipe y cualquier otro que, como Rosaura o Clarín, se hubiera acercado, habría sido aniquilado—, y Basilio hubiera muerto creyendo que hizo lo correcto encerrándole y negándole toda posibilidad de realización humana, tratándole peor que al más bajo de sus súbditos.

De modo que no son Rosaura y Segismundo los únicos que carecen de identidad. Tampoco sus progenitores la poseen, aunque por motivos diferentes: no porque se les haya privado de ella por causas que desconocen, sino por negarla, por resistirse a aceptarla. Basilio por temor a un horóscopo que él mismo dedujo —hecho que le enorgullece intelectualmente— y que le amenaza —además del reino, desea, ante todo, salvarse— y Clotaldo porque su hija no tiene honra ni honor.²⁷ Mientras los primeros se hallan sumidos en

²⁷ CLOTALDO. (*Aparte.*)
 (Este es Clarín, el criado
 de aquella, ¡ay cielos, de aquella
 que, tratante de desdichas,
 pasó a Polonia mi afrenta.)
 (II, vv. 1178-1181)

la oscuridad del origen, ignorantes de quién les dio el ser e imposibilitados por tanto de ocupar un hueco en la sociedad, los segundos conocen los hilos de la trama y los mueven a su antojo. A lo largo del conflicto asistiremos al enfrentamiento entre dos fuerzas de intereses contrarios: los hijos, que intentan averiguar su identidad, frente a los padres, que luchan por ocultársela. Sumidos todos en un común estado de confusión y perplejidad, habitantes de un mismo laberinto, Rosaura y Segismundo asumen como única alternativa, bien que transitoria, la dudosa envoltura hermafrodita que la define a ella como síntesis de hombre y mujer y a él como un compuesto de hombre y fiera, criaturas las dos irreales e imposibles, *fronterizos* en un mundo que les cierra sus puertas desde que nacieron. Presos de un atroz determinismo, no encontrarán su ser definitivo y definitorio hasta que no consigan derribar el espeso muro de silencios y mentiras que unos padres poco ejemplares han levantado a su alrededor. Segismundo es prisionero físico de una torre, pero Rosaura lo es de la cárcel de cristal de una hija sin padre y por tanto sin lugar en la comunidad de los escogidos. La honra que debe recuperar es una empresa doble porque afecta a dos caballeros aunque tenga idéntica finalidad: de Astolfo debe obtener la mano —asumiendo por completo esa masculinidad que la caracteriza—, pero siendo éste Duque de Moscovia, jamás la logrará si no encuentra alguien que la avale en la corte. Por eso su madre le entregó la espada con la esperanza de que el padre, ya que no cumplió con ella, lo hiciera con la hija. La identidad de Rosaura es por tanto una identidad social, es la búsqueda desesperada de ese "soy quien soy" que una mujer sola —como dijo Clotaldo—, deshonrada e hija natural, difícilmente hubiera conseguido de no haberse encontrado con alguien en idéntica situación: Segismundo, cuya identidad es aún más compleja, pues es moral además de social, y deberá pasar pruebas de ambos tipos para alcanzarla. El príncipe cautivo es un espejo de las tribulaciones de la infortunada Rosaura, un ser, como ella, desprovisto de centro, ignorante de

su origen, hombre en un mundo de fieras,²⁸ fiera en un mundo de hombres. Esta comunión vital es la que conecta ambos espacios dramáticos y la que dota de unidad y sentido a las dos tramas, cuyo engarce se realiza a través de esa voluntad hermafrodita de los no reconocidos y de ese espejamiento de problemáticas. Por eso Rosaura brindará su ayuda a Segismundo y éste será el único que podrá imponer a Astolfo el deseo de la joven—con la colaboración, sin embargo, de Clotaldo—.

"El despertar al albedrío de Segismundo exige la presencia y la mirada, y hasta el *saber* de un otro femenino que en el drama protagoniza la infeliz Rosaura, ese ser compuesto de masculinidad y femineidad que cambia de sexo al compás de las etapas formativas del futuro príncipe prudente. Unidos por idéntica mala estrella traman entre sí una relación cuasi-incestuosa que permite la mutua transferencia (comparación, juego de espejos) y que impide la consumación legal o matrimonial de ese amor tranferencial."²⁹

Segismundo y Rosaura trasvasan sus problemas el uno al otro. La presencia de ella es necesaria para que él pueda acceder al libre uso de su albedrío, pues en un momento determinado, con una serie de conocimientos adquiridos tras una experiencia que aún no posee, se verá obligado a elegir entre amarla o desistir de este propósito. Viven un *amor transferencial* en el que cada uno ayuda al otro a solucionar sus problemas, pero esta mutua colaboración impedirá luego la consumación de ese amor, pues cuando todo se resuelva quedarán irremisiblemente separados. Despejar el conflicto

28 CLOTALDO. (...) con él [Segismundo]
hablé un rato de las letras
humanas que le ha enseñado
la muda naturaleza
de los montes y los cielos,
en cuya divina escuela
la retórica aprendió
de las aves y las fieras.
(II, vv. 1026-1033)

29 Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 114-115.

implica renunciar al otro, la integración social trae consigo la autodestrucción sentimental. Cuando Rosaura alcance el "soy quien soy" tan anhelado habrá recuperado su honor del único modo posible: casándose con Astolfo. Cuando Segismundo llegue a ser el príncipe justo —que no hace su gusto— y prudente admirado y reconocido por todos, habrá ahogado previamente el deseo, el instinto que le empuja a amar a Rosaura en cuanto y cada vez que la ve. Pero lo trágico es que esa renuncia, esa castración sentimental, es condición *sine qua non* para acceder a esa identidad y a ese puesto y papel social por el que tanto han luchado. Si se dejaran determinar únicamente por el amor, posponiendo sus deberes, la reflexión que acompaña al paso por y de la prueba formativa, estarían eligiendo libremente la inundación de lo fatal en sus vidas, que conduce a la enajenación, a la ceguera y a la aniquilación. El "amor ciego" es un motivo constante, como hemos visto, de las tragedias, pero aquí es todo lo contrario. Rosaura es la luz que ilumina la razón de Segismundo, que puede cegarle pero también mostrarle el camino del propio destino. Rosaura simboliza el amor no como destrucción sino como fuerza educadora y redentora que puede guiar al sujeto hacia el bien, hacia "lo que debe ser", que puede impulsar la metamorfosis de la fiera en hombre.³⁰ Uniendo sus fuerzas en ese juego de espejos en el que descubrimos que ambos son la proyección de un mismo reflejo, consiguen vencer su mala estrella, su infortunio social, pero el precio que deben pagar es altísimo: la renuncia a la felicidad. Y eso es, cuanto menos, trágico.

Ese amor instantáneo resurgirá en cuanto vuelvan a encontrarse, esta vez en la corte y con hábito distinto. Segismundo no da crédito a lo que ve una vez en palacio, pero está seguro de estar despierto y prefiere no pedir explicaciones y apurar el momento, como sucede en las comedias, donde no

³⁰ Semíramis (*op. cit.*) también tiene la posibilidad de redimirse por el amor, pues es amada por Menón y Nino; sin embargo, rechaza el sentimiento que le ofrecen y, en su escalada hacia el poder, atropella todo cuanto supone un impedimento para alcanzarlo.

hay tiempo para reflexionar sobre lo que sucede sino sólo para dejarse llevar de la acción o buscar soluciones:

SEGISMUNDO. ¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
Con poco espanto lo admiro
con mucha duda lo creo.

(...)

Decir que sueño es engaño;
bien sé que despierto estoy.

¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.

Decidme: ¿qué pudo ser
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía,
que aquí me he llegado a ver?

Pero sea lo que fuere,
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir,
y venga lo que viniere.

(II, vv. 1224-1247)

El primero en aparecer es Clotaldo —"¿como así / quien en prisión me maltrata / con tal respeto me trata?" (II, vv. 1264-1266)—, que para sacarle de dudas —"Con la grande confusión / que el nuevo estado te da, / mil dudas padecerá / el discurso y la razón" (II, vv. 1268-1271)— le cuenta la verdad:

que eres príncipe heredero
de Polonia. Si has estado
retirado y escondido,
por obedecer ha sido
a la inclemencia del hado,

(...)

Mas fiando a tu atención
que vencerás las estrellas,
porque es posible vencellas
a un magnánimo varón,
a palacio te han traído

(II, vv. 1275-1288)

Pero Segismundo aún no es magnánimo, y considera a Clotaldo un traidor por haberlo ocultado "contra razón y derecho":

SEGISMUNDO. Pues vil, infame y traidor,
 ¿qué tengo más que saber,
 después de saber quién soy,
 para mostrar desde hoy
 mi soberbia y mi poder?
 (II, vv. 1295-1299)

Parece no haber escuchado la condición impuesta para conservar todo lo que ahora posee. Seguro de su identidad, situado al fin en el mundo, lo único importante es recuperar aquello que contra toda razón se le ha negado. Así, su primer impulso es estrangular a Clotaldo, pero lo estorban dos criados. Antes de huir, éste introduce la primera cuña entre el sueño y la vigilia:

[CRIADO] 1. Huye, Clotaldo.
 CLOTALDO. ¡Ay de ti,
 que soberbia vas mostrando,
 sin saber que estás soñando!
 (II, vv. 1316-1318)

Se inicia entonces una breve discusión sobre la inviolabilidad de la "razón de estado" pero, inesperadamente, el interlocutor es un criado, persona impropia de estar discutiendo con su príncipe:

[CRIADO] 2. Advierte...
 SEGISMUNDO. Apartad de aquí.
 [CRIADO] 2. ... que a su Rey obedeció.
 SEGISMUNDO. En lo que no es justa ley
 no ha de obedecer al Rey;
 y su príncipe era yo.
 [CRIADO] 2. El no debió examinar
 si era bien hecho o mal hecho.
 (II, vv. 1319-1325)

Las palabras de Segismundo son altamente subversivas y van en contra de todos los preceptos sobre los que se asienta el sistema barroco. Uno de los principales es la obediencia ciega al rey, cuyos mandatos nunca son

cuestionables.³¹ Sólo un marginado de la sociedad puede pensar en rebelarse contra una decreto por el que muchos han sacrificado la vida —el Duque de Guimaráns, el Duque de Viseo...—. Porque Segismundo es noble por su sangre, por un accidente, no por su educación, y no puede pues pensar ni sentir como un noble; él, como Rosaura, aunque por otros motivos, carece de honor, de ese código moral que dicta las normas de un comportamiento que antepone el colectivo al individuo. Por el contrario, en lugar de estar agradecido, Segismundo sólo piensa de momento en castigar a quienes lo convirtieron en lo que es, un compuesto de hombre y fiera, pues la causa por la que lo hicieron le parece de lo más absurda; no cree en pronósticos ni horóscopos. Sólo Clarín, "el mequetrefe / mayor que se ha conocido" le agrada en su nuevo mundo, porque tampoco es partidario de la "razón de estado".

El segundo en aparecer es su primo Astolfo, cuya arrogancia no es bien recibida por el nuevo príncipe, que se queja de que éste no se haya quitado el sombrero en su presencia.³² De nuevo el "[Criado] 2" le replica, hecho que

³¹ Hecho que pudimos comprobar al analizar *El Duque de Viseo*, y que repite el Rey de *El mejor alcalde, el rey*:

CONDE. Pues la piedad, ¿es bajeza?
REY. Cuando pierde de su punto
 la justicia, no se acierta
 en admitir la piedad:
 divinas y humanas letras
 dan ejemplos. Es traidor
 todo hombre que no respeta
 a su rey, y que habla mal
 de su persona en ausencia.

(III, pp. 97-98)

Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*. Citamos por la edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

³² Además, el discurso de Astolfo, disfrazado de alabanzas, encubre en realidad alusiones ofensivas que recuerdan a Segismundo ese pasado del que él prefiere no acordarse:

ASTOLFO. ¡Feliz mil veces el día,
 oh Príncipe, que os mostráis,
 sol de Polonia, y llenáis

incomoda a Segismundo: "¿Y quién / os mete conmigo a vos?" (II, vv. 1374-1375).

A continuación sale Estrella, cuya hermosura admira tanto a Segismundo que desea besarle la mano. Sabiendo que eso molestará a Astolfo, el "[Criado] 2" intenta impedirlo y vuelve a enfrentarse con Segismundo:

[CRIADO] 2. (*Aparte.*)
 El pesar sé
 de Astolfo, y le estorbaré.
 Advierte, señor, que no
 es justo atreverte así,
 y estando Astolfo...
 SEGISMUNDO. ¿No digo
 que vos no os metáis conmigo?
 [CRIADO] 2. Digo lo que es justo.
 SEGISMUNDO. A mí
 todo eso me causa enfado.
 Nada me parece justo
 en siendo contra mi gusto.

de resplandor y alegría
 todos estos horizontes
 con tan divino arrebol;
 pues que salís como el sol
 de debajo de los montes!
 Salid, pues, y aunque tan tarde
 se corona vuestra frente
 del laurel resplandeciente,
 tarde muera.

(II, vv. 1340-1351)

Ese "muera" final contrasta con el discurso —mucho más amable— que poco después pronuncia Estrella también para saludar a Segismundo:

ESTRELLA. Vuestra Alteza, señor, sea
 muchas veces bien venido
 al dosel, que agradecido
 le recibe y le desea,
 adonde, a pesar de engaños,
 viva augusto y eminente,
 donde su vida se cuente
 por siglos, y no por años.
 (II, vv. 1376-1383)

[CRIADO] 2. Pues yo, señor, he escuchado
de ti que en lo justo es bien
obedecer y servir.

SEGISMUNDO. También oíste decir
que por un balcón, a quien
me canse, sabré arrojar.

[CRIADO] 2. Con los hombres como yo
no puede hacerse eso.

SEGISMUNDO. ¿No?
¡Por Dios, que lo he de probar!
(II, vv. 1409-1427)

Es curiosa la figura de este Criado, que se erige voluntaria e inadecuadamente en conciencia de Segismundo, diciéndole todo aquello que le disgusta y contradiciendo todos sus movimientos, lo cual nadie se atreve a hacer. Siendo partidario de obedecer ciegamente al rey, incumple a cada momento esta creencia al desafiar a Segismundo cuando no tiene por qué hacerlo, pues no es ni Clotaldo, ni Astolfo, ni Estrella y no ha sido ofendido por éste. Es un intrigante que pretende confundir al príncipe e incomodarlo; aumentando con sus constantes impertinencias el creciente enojo de Segismundo consigue finalmente colocarle en una situación comprometedora que llega a desbordar su paciencia y acaba arrojándolo por el balcón al mar. Cuando Basilio sepa este hecho, pese a no haberlo presenciado ni conocer todas las circunstancias ni recibir las suficientes explicaciones, concluirá que el horóscopo acertaba en sus funestos presagios y decidirá devolver a su hijo a la prisión. Y es que tantos años en la torre han sido bastantes para irritar contra todos al cautivo y para relativizar en su mente el valor de los preceptos y la supuesta tiranía de las leyes. Segismundo no soporta la arrogancia ajena y mucho menos los desafíos —que además proceden en este caso de un criado: "Con los hombres como yo..."—, resentido y poderoso como se halla. Por eso no duda en arrojar por el balcón a quien se pasa de listo y se atreve a devaluar no las leyes sino "sus" leyes, que en estos momentos identifica con sus gustos. Convertido por la equivocada pedagogía recibida en un ser pasional e instintivo, éstos son los únicos caminos que conoce, ignorante por completo de las exigencias de la más elemental cortesía, pero

consciente de que si ahora es el príncipe debe imponerse a los demás por cualquier medio. Con todo, no es él el culpable de su mala actuación, sino Basilio y Clotaldo que, a conciencia, le han negado los privilegios que corresponden y requiere un humano. Es más fácil enmascarar su responsabilidad en la naturaleza del príncipe pretendiendo que éste, por inspiración divina, se comporte como debe, de acuerdo con un rango que nunca ha tenido. Por eso nadie los culpa, y se empeñan en cambio en recordar a Segismundo la fragilidad de su estado:

[CRIADO] 2. (A ASTOLFO.)
 Vuestra Alteza considere
 que como en montes nacido
 con todos ha procedido.
 (II, vv. 1364-1366)

ASTOLFO. Pues medid con más espacio
 vuestras acciones severas;
 que lo q[ue] hay de hombres a fieras
 hay desde un monte a palacio.
 (II, vv. 1432-1435)

Sólo el propio Segismundo es consciente de la culpabilidad de Basilio, que es el cuarto en llegar:

BASILIO. Pésame mucho que cuando,
 príncipe, a verte he venido,
 pensando hallarte advertido,
 de hados y estrellas triunfando,
 con tanto rigor te vea,
 (...)
 ¿Con qué amor llegar podré
 a darte agora mis brazos,
 (...)
 de tus brazos me retiro;
 y aunque en amorosos lazos
 ceñir tu cuello pensé,
 sin ellos me volveré,
 que tengo miedo a tus brazos.

SEGISMUNDO. Sin ellos me podré estar
 como me he estado hasta aquí,
 que un padre que contra mí

tanto rigor sabe usar
 que con condición ingrata
 de su lado me desvía,
 como a una fiera me cría,
 y como a un monstruo me trata,
 y mi muerte solicita,
 de poca importancia fue
 que los brazos no me dé,
 cuando el ser de ho[m]bre me quita.
 (II, vv. 1447-1487)

Segismundo reprocha a su padre haberle privado de humanidad, pero éste va más lejos en su negación de la realidad y afirma que desearía no haberle dado el ser, "pues ni tu voz escuchara, / ni tu atrevimiento viera" (II, vv. 1490-1491).

SEGISMUNDO. Si no me le hubieras dado,
 no me quejara de ti;
 pero una vez dado, sí
 por habérmele quitado;
 (II, vv. 1492-1496)

Y le reprocha a su vez que no le agradezca el haberlo traído a la corte y haberle revelado la verdad; según el príncipe, la cuenta es al revés:

SEGISMUNDO. (...)

¿qué tengo que agradecerte?

Tirano de mi albedrío,

(...)

¿Dásme más de lo que es mío?

(...)

Luego, aunq[ue] esté en este estado,

obligado no te quedo,

y pedirte cuentas puedo

del tiempo que me has quitado

libertad, vida y honor;

(II, vv. 1503-1516)

Basilio comprueba lo que creía: el cielo no se equivocó, el pronóstico resultó cierto, y se impone una drástica solución, cometer el mismo error por segunda vez, pues igual que Segismundo es sordo para todas las advertencias

relacionadas con el sueño, Basilio tampoco escucha las recriminaciones de su hijo, el único a quien no puede engañar con su barniz de bondad y sabiduría:

BASILIO. Bárbaro eres y atrevido;
cumplió su palabra el cielo;
y así, para él mismo apelo,
soberbio, desvanecido.
Y aunque sepas ya quién eres,
y desengañado estés,
y aunque en un lugar te ves
donde a todos te prefieres,
mira bien lo que te advierto:
que seas humilde y blando,
porque quizá estás soñando,
aunque ves que estás despierto.
(*Vase.*)

SEGISMUNDO. ¿Que quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.
Y aunque agora te arrepientas,
poco remedio tendrás;
sé quién soy, y no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy; y sé quién soy:
un compuesto de hombre y fiera.
(II, vv. 1520-1547)

Ahí está la clave del problema; una vez verbalizado es imposible retroceder y los acontecimientos se suceden con rapidez y de forma inevitable. Ahora Segismundo conoce su identidad y la afirma orgulloso. Seguro de sí mismo, sabe que, pese a lo que todos digan, está despierto, y con la arrogancia que le proporciona el saber por fin quién es y las razones de su cautiverio, afirma el valor de lo que siente como irrecrurable: sus sentidos no le engañan; está en vela, pues toca y cree. Sin embargo, su identidad no es

todavía adecuada al puesto social que le corresponde. Sujeto pasional, se define como "un compuesto de hombre y fiera", y ello es imposible en la corte y en la sociedad barroca. Sus habitantes deben ser hombres, y hombres conscientes de sus deberes y entregados al código de conducta que requiere la vida comunitaria, dispuestos a sacrificarle todo si llega el caso. Con esa identidad, Segismundo no podrá conservar ni ocupar la Jauja que ha encontrado, aunque por derecho sea suya. Incluso la sangre queda devaluada ante la presión del honor, ante el ser social, que necesita del reconocimiento ajeno para cobrar sentido —planteamiento revolucionario en la dramaturgia barroca—. Pero el príncipe no posee experiencia; no ha completado esa prueba formativa que le permita llegar a ser dueño de sus pasiones y, por tanto, inductor de su destino, o que le lleve a abismarse para siempre en el pozo sin fondo del instinto donde los rebeldes son aniquilados. Segismundo continúa, como cuando estaba en la torre-caverna platónica, dejándose guiar por las apariencias y deduciendo por un procedimiento empírico la veracidad de cuanto le rodea, creyendo que los sentidos no pueden traicionarle, que la razón es inferior a las sensaciones. Equivoca su forma y grado de conocimiento, sus percepciones y, en consecuencia, su identidad. Aún no ha evolucionado; no ha sabido hacerlo porque no cuenta con una experiencia que le permita medir el valor de sus acciones; sigue siendo un compuesto de hombre y fiera en un mundo donde los monstruos sólo caben en el sentido y donde los hombres tienen difícil la supervivencia si no cumplen las normas. Esa condición fiera reaparece en su segundo encuentro con Rosaura, ésta vez vestidos él de príncipe, ella de dama de Estrella; pero la confusión es idéntica.

Ocultándose de Astolfo porque Clotaldo, a quien "debo agradecida / aquí el amparo de mi honor y vida" desea que aquel "no sepa quién soy, y no me vea, / porque dice que importa al honor mío", Rosaura aparece ante Segismundo en el preciso momento es que éste señala ante Clarín la hermosura de la mujer, "breve cielo" si el hombre es un "mundo breve", como lo que más le ha suspendido de cuanto ha visto. Se dirige a ella con

alusiones luminosas, y al punto se reconocen; ambos se han visto en un lugar diferente y en otras circunstancias:

- ROSAURA. El Príncipe está aquí; yo me retiro.
 SEGISMUNDO. Oye, mujer, deténte.
 No juntes el ocaso y el oriente,
 huyendo al primer paso;
 que juntas el oriente y el ocaso,
 la lumbre y sombra fría,
 serás sin duda síncopa del día.
 (*Aparte.*)
 Pero ¿qué es lo que veo?
- ROSAURA. (*Aparte.*)
 Lo mismo que estoy viendo, dudo y creo.
- SEGISMUNDO. (*Aparte.*)
 Yo he visto esta belleza otra vez.
- ROSAURA. (*Aparte.*)
 Yo, esta pompa, esta grandeza
 he visto reducida
 a una estrecha prisión.
- SEGISMUNDO. (*Aparte.*)
 (Ya hallé mi vida.)
 Mujer, que aqúeste nombre
 es el mejor requiebro para el hombre,
 ¿quién eres? Que sin verte
 adoración me debes; y de suerte
 por la fe te conquisto
 que me persuado a que otra vez te he visto.
 ¿Quién eres, mujer bella?
- ROSAURA. (*Aparte.*)
 (Disimular me importa.) Soy de Estrella
 una infelice dama.
- SEGISMUNDO. No digas tal; di el sol, a cuya llama
 aquella estrella vive,
 pues de tus rayos resplandor recibe.
 (II, vv. 1571-1595)

A diferencia de Segismundo, Rosaura aún no ha encontrado su identidad, por eso se resiste a confesar su nombre. Pero lo destacable del encuentro es el mutuo reconocimiento, la conexión entre dos mundos permanentemente separados que cobran ahora pleno sentido. Sea en el monte o en palacio, el efecto que provoca Rosaura en Segismundo es el mismo: la

suspensión, la llegada de la luz y el amor, amor que sólo es posible mientras no asuman sus identidades sociales. Cuando ignora quién es, cuando rendido a su belleza lo demás es secundario, Segismundo puede acceder a Rosaura y dejarse llevar por esos sentidos en los que tanta fe tiene. Es la única recepción amable que dispensa, por eso se enfurece cuando ella lo rechaza e insiste en marcharse, lo cual significa la pérdida de la luz tanto tiempo añorada:

SEGISMUNDO. No has de ausentarte, espera.
 ¿Cómo quieres dejar desamada
 a oscuras mi sentido?
 (II, vv. 1624-1626)

Y más cuando lo desafía recordándole el respeto que le debe. Entonces aflora de nuevo la condición fiera del príncipe:

SEGISMUNDO. Sólo por ver si puedo
 harás que pierda a tu hermosura el miedo,
 que soy muy inclinado
 a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
 desde balcón a un hombre que decía
 que hacerse no podía;
 y así, por ver si puedo, cosa es llana
 que arrojaré tu honor por la ventana.
 (II, vv. 1638-1645)

Rosaura, a quien él nombró "sol, lucero, diamante, estrella y rosa", lo considera "atrevido, inhumano / crúel, soberbio, bárbaro y tirano", y asegura haber comprobado el cumplimiento del horóscopo, devolviéndole a bocajarro a la identidad que pretendía superar, hecho que acaba de poner fuera de sí al galante enamorado que poco antes lanzaba requiebros a su dama, sin saber, por ser la primera mujer que conoce, que ella sí pertenece al cuerpo social del que él ha estado siempre excluido y ha asumido las normas de conducta que le llevan a anteponer la recuperación de su honor a cualquier sentimiento amoroso. Por eso no puede corresponderle, y lo que pudiera haber sido un triunfo del amor se convierte en un combate cuerpo a cuerpo:

ROSAURA. No en vano prevenía

a este reino infeliz tu tiranía
 escándalos tan fuertes
 de delitos, traiciones, iras, muertes.
 Mas ¿qué ha de hacer un hombre,
 que de humano no tiene más que el nombre
 atrevido, inhumano,
 crüel, soberbio, bárbaro y tirano,
 nacido entre las fieras?

SEGISMUNDO. Porque tú ese baldón no me dijeras
 tan cortés me mostraba,
 pensando que con esto te obligaba;
 mas, si lo soy hablando deste modo,
 has de decirlo, ¡vive Dios!, por todo.
 ¡Hola!, dejadnos solos, y esa puerta
 se cierre y no entre nadie.
 (Vase CLARIN.)

ROSAURA. Yo soy muerta.

Advierte...

SEGISMUNDO. Soy tirano,
 y ya pretendes, reducirme en vano.
 (II, vv. 1650-1667)

A diferencia del Criado 2, Clarín no intenta nada para defender el honor de su ama y ni siquiera replica a Segismundo. Clotaldo, que hasta entonces había permanecido oculto escuchando, sólo al ver que la situación es crucial decide intervenir: "Mucho se va empeñando. / ¿Qué he de hacer, cielos, cuando / tras un loco deseo / mi honor segunda vez a riesgo veo?" (II, vv. 1646-1649). Deseo y honor son enemigos irreconciliables en la tragedia. La intervención del guardián de tantos años aumenta la cólera de Segismundo, y más cuando éste vuelve a advertirle de la posibilidad de que todo sea un sueño:

SEGISMUNDO. (...)
 ¿Cómo hasta aquí has llegado?
 CLOTALDO. De los acentos desta voz llamado,
 a decirte que seas
 más apacible, si reinar deseas;
 y no, por verte ya de todos dueño,
 seas crüel, porque quizá es un sueño.
 SEGISMUNDO. A rabia me provocas,
 cuando la luz del desengaño tocas.
 Veré, dándote muerte,

si es sueño o si es verdad.
(II, vv. 1674-1683)

La luz del desengaño no es la que desea ver el príncipe, sino la luz del amor, que es la que trae Rosaura. Pero desprovisto de educación y modales, sólo conoce un camino para llegar a ella ahora que tiene poder: tomarla por la fuerza. Sin embargo, aunque ahora se rebele contra todo lo que reste veracidad a lo que vive, esa luz ejercerá más tarde sus efectos sobre el futuro rey cuando, nuevamente a solas con Rosaura, se vea en la encrucijada de decidir entre consumir sus deseos o respetarla y ayudarla como príncipe.

Astolfo llega a tiempo de impedir la agresión a Clotaldo, y cuando está a punto de batirse con Segismundo —"Yo defiendo / mi vida; así la majestad no ofendo" (II, vv. 1704-1705)—, interviene Basilio y lo evita:

BASILIO. Pues, ¿qué es lo que ha pasado?
 ASTOLFO. Nada, señor, habiendo tú llegado.
 (*Envainan.*)
 SEGISMUNDO. Mucho, señor, aunque hayas tú venido;
 yo a ese viejo matar he pretendido.
 BASILIO. ¿Respeto no tenías
 a estas canas?
 CLOTALDO. Señor, ved que son mías;
 que no importa veréis.
 SEGISMUNDO. Acciones vanas,
 querer que tenga yo respeto a canas;
 pues aun éstas podría
 ser que viese a mis plantas algún día;
 porque aún no estoy vengado
 del modo injusto con que me has criado.
 (*Vase.*)
 BASILIO. Pues antes que lo veas,
 volverás a dormir adonde creas
 que cuanto te ha pasado,
 como fue bien del mundo, fue soñado.
 (II, vv. 1708-1723)

Ahora es Segismundo el que habla en tono profético, con la seguridad que le da el haber hallado su puesto social. Su euforia es tal que desoye todas las advertencias acerca de lo frágil de su nuevo estado, cuya continuidad no

depende, en contra de lo que cree, de él mismo, sino de quien ya tuvo valor para encerrarlo una vez. La suerte del príncipe está definitivamente echada: confirmando con su desafortunada actuación los temores que hacía presentir el horóscopo, los funestos presagios que anunciara, ha clausurado sin sospecharlo el acceso al nuevo mundo recién descubierto. Las palabras finales de Basilio son las del nihilismo barroco, aquel "vanidad de vanidades" que tan presente tienen los hombres del XVII: puesto que son bienes del mundo, pudieran ser soñados o hacer creer que lo fueron, con lo cual se cierra limpiamente el círculo de la breve experiencia concedida a Segismundo, que despertará muy pronto otra vez en la torre donde pasó la mayor parte de su existencia ignorando hasta lo más elemental: su identidad. Este segundo plan de Basilio está tan bien ideado como el primero, y no admite tampoco fisuras; no importa que su hijo sepa ahora quién es, ni que haya estado en palacio, ni que haya visto una corte esplendorosa y unos súbditos sumisos. Nada de eso podrá servirle de consuelo ni de esperanza, no sólo porque jamás lo recuperará, sino porque jamás tendrá la certeza de haberlo vivido, de que fue verdad. Cuando Clotaldo, en su papel de vasallo modélico, le niegue las evidencias y el "príncipe" se vuelva a contemplar vestido de pieles y encadenado, de nada servirá la información proporcionada por los sentidos que tanto respeta ahora. Basilio no sólo ha destruido físicamente a su hijo con la triste vida a la que lo ha condenado, sino que pretende ahora aniquilarlo moral y sentimentalmente añadiendo a las anteriores una nueva mentira. Solo que esta vez despojará a Segismundo de lo único que posee: la fuerza de su entendimiento, la clarividencia sobre su estado. Si antes sabía que era "un compuesto de hombre y fiera", ahora será un ser confundido que sueña su destino sin distinguir el sueño de la vigilia, sintiéndose fiera cuando pudo o creía ser hombre, pues si una experiencia que *parecía* tan real resultó ser falsa, nada podrá asegurarle en el futuro que no vuelva a sucederle lo mismo con cualquier otra acción que emprenda. De ahí el nihilismo y la tristeza del parlamento que cierra el segundo acto, donde ya no aparecen brutos ni

arroyos sino hombres a la deriva en ese mar que es la vida lleno de tempestades y escollos.

Pero mientras, la segunda trama, protagonizada por una Rosaura en busca de su honor, continúa. Portavoz, como Basilio y Clotaldo, de la "dura razón de estado", Astolfo recuerda el horóscopo³³ y compara ante Estrella la suerte de Segismundo —"En él previno rigores, / soberbias, desdichas, muertes / y en todo dijo verdad / porque todo, al fin sucede" (II, vv. 1736-1739)— con la suya —"me previno venturas, / trofeos, aplausos, bienes" (II, vv. 1744-1745)— y se queja de los desdenes de ella, que vuelve a recordarle que lleva pendiente el retrato de otra dama; Astolfo promete entregárselo, haciendo gala de esa inconsistencia tantas veces atribuida a las mujeres —"Perdona, Rosaura hermosa, / este agravio, porque ausentes, / no se guardan más fe que ésta / los hombres y las mujeres" (II, vv. 1774-1777). Al paño, Rosaura lo ve todo aunque no puede escucharlo, e inmediatamente Estrella la reclama para pedirle que recoja el retrato en su nombre: "Discreta y hermosa eres; / bien sabrás lo que es amor" (II, vv. 1813-1814). "¡Ojalá no lo supiese!" contesta la dama una vez a solas. Nuevas confusiones la cercan, y sintiendo aumentar sus desdichas, duda entre desvelar su identidad o seguir ocultándola haciéndose llamar Astrea —nombre igualmente luminoso—, como quiere Clotaldo —"pues me dice que callando / honor y remedio espere" (II, vv. 1860-1861)—:

ROSAURA. (...)

 ¿Qué haré en tantas confusiones,

 donde imposible parece

 que halle razón que me alivie,

 ni alivio que me consuele?

 (...)

 ¿Qué haré? ¿Mas para qué estudio

³³ ASTOLFO. ¡Qué pocas veces el hado
 que dice desdichas miente,
 pues es tan cierto en los males
 cuanto dudoso en los bienes!
 (II, vv. 1724-1727)

lo que haré si es evidente
 que por más que lo prevenga,
 que lo estudie y que lo piense,
 en llegando la ocasión
 ha de hacer lo que quisiere
 el dolor? Porque ninguno
 imperio en sus penas tiene.
 (II, vv. 1824-1875)

Rosaura es, como Segismundo, un ser pasional incapaz de llevar a cabo una actuación premeditada, como sí hacen todos los demás. Perdido el control sobre sus penas y, por tanto, sobre el dominio racional de las mismas, tal y como simbolizaba la caída del caballo al iniciar la trama, navega a golpes de fortuna intentando alcanzar un objetivo que cada vez parece alejarse más de sus posibilidades. Si Segismundo ejemplifica en su trayectoria el nihilismo barroco, Rosaura es el náufrago que desde el confín de los desheredados intenta, zarandeada por las permanentes confusiones en que se ve envuelta, abordar la orilla de los escogidos, que el destino parece empeñado en negarle. Por eso cree nadar contra corriente, ir de desdicha en desdicha en ese conflicto suyo que aparentemente cuadraría mejor en una comedia de capa y espada si no fuera porque es tan serio como el de Segismundo, porque se trata no sólo de un problema de honor sino también de identidad, único lastre que podría evitarle la zozobra. Si supiera quién es, si supiera que es hija de un noble, podría obligar a su ofensor a cumplir con ella, pero no en sus circunstancias. Astolfo nunca se casaría con alguien inferior, y más con una mujer de origen desconocido, y en el supuesto de que la amara, sabemos que su amor es inversamente proporcional a sus deseos por el trono, al cual se llega de la mano de Estrella.

Como era de esperar, Astolfo la reconoce aunque ella se esfuerce en asumir su papel de Astrea, y en el colmo del cinismo, manda que le diga a Estrella que en vez del retrato le envía el original, y se niega a devolvérselo:

ROSAURA. (...) Suéltale, ingrato.
 ASTOLFO. Es en vano.

ROSAURA. ¡Vive Dios! que no ha de verse
 en manos de otra mujer.
ASTOLFO. Terrible estás.
ROSAURA. Y tú aleve.
ASTOLFO. Ya basta, Rosaura mía.
ROSAURA. ¿Yo tuya, villano? Mientes.
 (II, vv. 1950-1955)

El carácter del Duque de Moscovia —que ya adelantó la desconfiada Estrella (I, vv. 565-574)— queda patente en este encuentro, pero el ingenio de Rosaura es mayor cuando, al ser sorprendidos por Estrella forcejeando por el retrato, le hace creer que éste es suyo y no el de la dama que pide, y consigue, con esa rapidez y falta de reflexión que caracteriza a las acciones de la comedia —"Yo he cobrado mi retrato; / venga ahora lo que viniere" (II, vv. 1994-1995)—, recuperarlo. Al no poder Astolfo entregar otro retrato a Estrella, ésta se marcha enfadada —"Eres / villano y grosero amante"—:

ASTOLFO. ¡Oye, escucha, mira, advierte!
 ¡Válgate Dios por Rosaura!
 ¿Dónde, cómo o de qué suerte
 hoy a Polonia has venido
 a perderme y a perderte?
 (II, vv. 2013-2017)

Fiada también de sus percepciones, Estrella cree lo que ve y escucha, dejando al perplejo Astolfo —que, como Clotaldo, no considera beneficiosa la llegada de Rosaura— sumido en esa espiral de confusión que poco a poco va absorbiendo a todos los personajes.

Y mayor será la de Segismundo cuando despierte de nuevo en la torre encadenado y vestido de pieles "como al principio" (p. 126). Según Clotaldo, es su propia soberbia la que allí lo ha conducido (II, vv. 2019-2020), y no soporta que Clarín diga la verdad:

CLARIN. No acabes de despertar,
 Segismundo, para verte
 perder, trocada la suerte,
 siendo tu gloria fingida
 una sombra de la vida

y una llama de la muerte.
 CLOTALDO. A quien sabe discurrir
 así, es bien que se prevenga
 una estancia donde tenga
 harto lugar de argüir.
 Este es el que habéis de asir
 y en ese cuarto encerrar.
 CLARIN. ¿Por qué a mí?
 CLOTALDO. Porque ha de estar
 guardado en prisión tan grave
 Clarín que secretos sabe,
 donde no pueda sonar.
 CLARIN. ¿Yo, por dicha, solicito
 dar muerte a mi padre? No.
 ¿Arrojé del balcón yo
 al Icaro de poquito?
 ¿Yo muero ni resucito?
 ¿Yo sueño o duermo? ¿A qué fin
 me encierran?
 CLOTALDO. Eres Clarín.
 (II, vv. 2022-2044)

Y Clarín que sabe y dice secretos ha de estar bien guardado donde su voz no pueda ser oída por los demás. Clarín insiste en diferenciar sus acciones de las de Segismundo para hacer notar que no merece el mismo trato, siendo que además ha sido el único que se ha mantenido siempre al margen de los acontecimientos que sucedían a su alrededor, sin tomar partido aunque asistiendo a todos. Pero es su conocimiento de cuanto ha ocurrido, pues junto con Clotaldo y Rosaura completa el trío de los que transitan ambos espacios, lo que provoca su encarcelamiento. En una corte que ha vivido tantos años sobre el edificio de la mentira y que ha vuelto a cerrar sus puertas a la evidencia, las palabras de Clarín no pueden ni deben encontrar resquicio por donde colarse. La inusitada piedad que muestra hacia Segismundo, así como su implicación, involuntaria o no pero directa en el conflicto, hacen de él un personaje peligroso para la sociedad donde habitan los Basilio, Clotaldos y Astolfos, por eso se le trata con la misma crueldad que al príncipe. Pese a su voluntad de no inmiscuirse en los asuntos ajenos que puedan requerir algún compromiso por su parte, se halla en el lugar

equivocado en el momento inadecuado, y sus palabras calan hondo en Clotaldo, que lo contempla como un enemigo potencial porque sabe la verdad, al que hay que reducir antes de que la pregone. El gracioso sólo tiene el privilegio o el infortunio de convertirse en conciencia de los demás cuando lo toman por loco o ignorante, como es el caso de Pasquín en *La cisma de Inglaterra* —"Si no digo lo que quiero, ¿De qué me sirve ser loco?". Sin embargo, el otro personaje que denuncia la hipocresía, la Reina Catalina, es eliminado—. Clarín, en cambio, no ha demostrado locura y ha participado de toda la intriga, hechos que lo vuelven altamente peligroso para el círculo social que acaba de cerrarse nuevamente regresando a su estado originario, en el que los Segismundos y Rosauras no tienen cabida.

Por primera vez, Basilio penetra el espacio donde tiene recluido a ese hijo que apenas conoce, y no por compasión sino por "necia curiosidad / de ver lo que pasa aquí" (II, vv. 2050-2051). Entre sueños, Segismundo afirma: "Piadoso príncipe es / el que castiga tiranos. / Muera Clotaldo a mis manos, / bese mi padre los pies" (II, vv. 2064-2067) y desea que en la "anchurosa plaza / del gran teatro del mundo (...) vean triunfar de su padre / al príncipe Segismundo" (II, vv. 2072-2077). Despierta entonces asombrado de verse otra vez en la torre y haber, por tanto, soñado tantas cosas; sin embargo, era todo tan real como lo es ahora su amargo despertar, por ello duda si era entonces cuando dormía o lo está haciendo en ese momento:

SEGISMUNDO. (...)
 ni aun agora he despertado;
 que según, Clotaldo, entiendo,
 todavía estoy durmiendo,
 y no estoy muy engañado.
 Porque si ha sido soñado
 lo que vi palpable y cierto,
 lo que veo será incierto;
 y no es mucho que rendido,
 pues veo estando dormido
 que sueñe estando despierto.
 (II, vv. 2098-2107)

Se vio príncipe en Polonia rodeado de nobles y vasallos que le tributaban obediencia, pero a Clotaldo, por traidor, dos veces le daba muerte:

SEGISMUNDO. De todos era señor,
y de todos me vengaba.
Sólo a una mujer amaba;
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto solo no se acaba.
(II, vv. 2132-2137)

Ese es el gozne entre la realidad y el sueño, la única seguridad que está por encima de los sentidos: el sentimiento, Rosaura y el amor que le profesa. Rosaura, por tanto, "cumple ese papel ancillar, de gozne o bisagra entre lo ilusorio y lo inteligible: la verdad".³⁴ De eso es de lo único que no puede dudar, es el elemento de juicio que le permite no admitir por completo que todo fue un sueño a pesar de lo que muestren las apariencias, a pesar de que Clotaldo insista en que nunca salió de la prisión. Pero Segismundo ha visto y ha vivido, ha tenido una experiencia que antes desconocía, y ha amado a una mujer a la que contempló y habló en ambos espacios. "La visión de Rosaura será así la obligada dirección del recuerdo hacia la *idea*, la recuperación de la realidad escapante, que se presiente más allá o más acá del sueño".³⁵ Su asidero a la cordura, el límite de su esperanza, es precisamente esa mujer de la que se ha enamorado, esté soñando o despierto. Todo se ha acabado menos eso, la majestad y la pompa han desaparecido, pero no lo que siente el corazón. Rosaura es ese amor que engrandece cuanto toca, esa luz en medio de la oscuridad de los sentidos, esa llama que abre la posibilidad de que los demás se equivoquen, de que el sueño fuera real. De ahí su gran importancia en la trama. La experiencia de Segismundo sólo puede avanzar en la medida en que se enfrente con otros sujetos, en que se relacione con otras personas: su padre y Clotaldo despiertan en él venganza y amargura, Astolfo lo irrita,

³⁴ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, p. 35.

³⁵ *Ibidem*, p. 35.

Estrella lo admira, pero de Rosaura se enamora, y por ello será la única que pueda convertir en nobleza lo que siempre fue fiera condición.

Así pues, los personajes femeninos tienen una gran importancia en el universo de la tragedia española del Siglo de Oro: el enamoramiento produce avance, progreso del *fronterizo* en su recorrido en el ámbito de prueba de su libertad en el gran teatro del mundo. El sujeto se halla influido por astros y elementos, pero sometido a las fuertes presiones del alma pasional, de *eros*, del motor-deseo. Este puede ser "el lugar transferencial de su alzado a la frontera y puede ser, también, la tumba de su libertad".³⁶ A Segismundo el amor le permite salvar las distancias entre su ser y su papel social en su trayecto hacia el libre ejercicio de su libertad y la conquista de su propio destino. En cambio, para Narciso, Amón, Herodes o los maridos deshonrados, cegados por el mismo e incapaces entonces de superar la prueba, será el sepulcro de su libertad en la medida en que determinará, ciega y fatalmente, un destino que ellos mismos, queriéndolo evitar al rehusar pasar la prueba formativa, sin reflexionar ni actuar por referencia al bien, a "lo que debe ser", han contribuido a labrar al desencadenar, con sus esfuerzos por impedirlo, la maquinaria de lo fatal.

Si, también en el siglo XVII, Descartes, como filósofo, proclamaba el famoso "cogito ergo sum" como la sola empresa de la que no podía dudarse, en la que no intervenían los sentidos traidores, el enlace fiable entre la realidad y el individuo, Calderón, en su calidad de dramaturgo, no soluciona el problema de la percepción, sino que indica una posibilidad para poder mantenerse en un mundo donde ilusión y realidad son tan idénticas que es difícil distinguirlas: "que aun en sueños / no se pierde el hacer bien" (II, vv. 2146-2147) son las palabras de Clotaldo para mostrar al príncipe lo errado de su actuación en la corte, la necesidad de respetar a los demás aun siendo el

³⁶ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 120.

más poderoso y de acatar unas normas de conducta cuando se vive en sociedad:³⁷

SEGISMUNDO. Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos

³⁷ "La diferencia entre el *método* calderoniano y el cartesiano estriba en que en éste el experimento no rebasa el marco del solipsismo, mientras que en aquél sólo es posible el "avance" o el "progreso" en la experiencia formativa en la medida en que se interpone otro sujeto, así Rosaura o Basilio, como lugar transferencial de la prueba. La diferencia estriba en que esa reflexión que conduce al desengaño respecto a las evidencias de los escenarios primitivos (torre-prisión o jaula dorada cortesana) es posible en la medida en que media un sujeto transferencial como Rosaura, Clotaldo o Basilio. En este sentido el sujeto del método reivindica el papel *esencial* de los personajes femeninos en estos dramas, el de Rosaura respecto a Segismundo en *La vida es sueño* o el de Fénix respecto a don Fernando en *El príncipe constante*. Sin ese *enamoramiento* que se produce en situación *transferencial* no hay avance ni progreso en estos sujetos dramáticos."

Ibidem, p. 114.

En 1632, Calderón opta, ante lo ilusorio de la experiencia, por la seguridad de la moral, y René Descartes, en 1641, por la seguridad de la conciencia:

"La duda metódica teatral, ese drama o *metateatro*, que dirige Basilio en un doloroso experimento pedagógico prudencialista, descubre la solución española a la cuestión teórica sobre cómo enfrentarse al conocimiento y a la realidad: *el realismo ético, el absoluto moral*. Poner en duda, a estas alturas, que no tiene sentido comparar las indagaciones paralelas de Calderón y Descartes sobre una eventual teoría de la percepción (seguramente implicados ambos en un contexto histórico europeo en el que la crisis difícilmente delimitaba lo científico y lo moral), me parece poco aceptable. En la frontera de la modernidad, quizá en lados que sería difícil atribuir a cada uno, ambos intentaron mostrar, en magníficas parábolas literarias, que sobre el error no puede levantarse el edificio de la verdad. Y que la pasión, como todo lo humano, puede someterse a sistema."

Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, pp. 36-37.

en mundo tan singular,
 que el vivir sólo es soñar;
 y la experiencia me enseña
 que el hombre que vive sueña
 lo que es hasta despertar.
 (II, vv. 2148-2157)

Ahora posee experiencia, una experiencia que ha resultado ser falsa, que en lugar de revelarle su identidad y el lugar que ocupa en el mundo le ha enseñado cuán poco duraderos son lo que creemos nuestros bienes y cuán frágil es la propia condición humana. Escarmentado por el desenlace que han tenido sus acciones, decide ahora reprimir esa "fiera condición" por si vuelve a soñar, es decir, por si vuelve a verse en un estado mejor. Lo que se vive se sueña, y un sueño no pasa de ser más que eso, algo irreal e inconsistente que sirve para avivar ilusiones y despertar amarguras:

y en el mundo, en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende.
 Yo sueño que estoy aquí
 destas prisiones cargado,
 y soñé que en otro estado
 más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un fenecí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño;
 que toda la vida es sueño,
 y los sueños, sueños son.
 (II, vv. 2175-2187)

Soñaba cuando estaba en palacio y ahora continúa soñando, pues ambos sucesos le parecen igual de reales. A pesar de haber perdido la certeza respecto a sus percepciones, Segismundo ha aprendido algo: la forma en que no debe actuar en lo sucesivo, tanto si vuelve a tener la oportunidad de soñar como si no. Ha descubierto que la voluntad no puede ser la que dicte la pauta del comportamiento sino el respeto y la consideración hacia los demás. Su experiencia en la corte, pues, ha repercutido en el avance hacia el camino de la

humanidad completa, ha contribuido a que vaya despojándose de su parte de fiera, pero también le ha privado de la seguridad del conocimiento, de un conocimiento empírico y sensitivo del que el hombre barroco desconfía plenamente. Sólo la luz de la razón puede abrirse paso entre las tinieblas que pueblan de monstruos nuestro sentido. El héroe de la tragedia antigua ha descendido del pedestal en virtud de una psicología niveladora. El empuje irracional del destino, que partía de los dioses, o sea, desde arriba y desde fuera, que solía expresarse como maldición del linaje, parte ahora desde abajo y desde dentro, de los espacios oscuros del inconsciente, la sangre y el instinto. Sólo quien consiga vencerse a sí mismo sometiendo estos factores podrá acceder al control de su destino. Sólo la luz de la belleza y el amor podrá conducir a Segismundo al dominio de sí mismo y de su entorno, aunque, como todo don, tenga un alto precio: el sacrificio de aquello que convierte en tal al individuo.³⁸

El tercer acto comienza en la torre, donde también ha sido conducido Clarín por lo que sabe:

CLARIN. En una encantada torre,

³⁸ De ahí la exactitud de las tantas veces citadas palabras del Prof. Alexander A. Parker:

"El héroe trágico calderoniano, atrapado en la enmarañada red de acciones humanas interrelacionadas y preso de su propia visión limitada, no lucha contra el sino en el sentido ordinario del término —es víctima de algo más profundo y más trágico, víctima de la triste ironía de la propia vida humana, en la que cada hombre se ve obligado a construir, y a actuar sobre la base de su propia individualidad en un mundo donde el individuo humano, como tal individuo, no puede existir."

Alexander A. Parker, "Una concepción calderoniana de la tragedia: *El pintor de su deshonra*", Capítulo XVI de *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 262-263. Este capítulo reproduce en su mayor parte el artículo "Towards a definition of Calderonian tragedy", *BHS* 39, 1962, pp. 222-237, que citamos anteriormente en su versión española, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", publicado en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II.

por lo que sé, vivo preso.
 ¿Qué me harán por lo que ignoro,
 si por lo que sé me han muerto?
 (III, vv. 2188-2191)

Como anunciara Basilio, "a quien le daña el saber, homicida es de sí mismo", pero Clarín considera que su error ha sido callar y no haber cumplido con su papel de criado: "aunque está bien merecido / el castigo que padezco, / pues callé, siendo criado, / que es el mayor sacrilegio" (III, vv. 2224-2227). Sin tomar demasiado en serio lo que sucede, parodia a Segismundo diciendo que "ya todos los días / en el filósofo leo / Nicomedes, y las noches / en el concilio Niceno" (III, vv. 2116-2119), y continúa haciéndolo —"fuerza es hacer mi papel"— cuando irrumpen unos soldados que, confundiéndolo con el príncipe —"vosotros fuistis quien / me segismundasteis" (III, vv. 2272-2273)—, vienen a liberarlo y a reconocerlo como "señor natural". A pesar de las réplicas disparatadas que les da Clarín, no notan el engaño —"¿Segismundo dicen? Bueno. / Segismundos llaman todos / los príncipes contrahechos" (III, vv. 2263-2265)— hasta que, al oír su nombre, sale el hijo de Basilio. Enterado el vulgo de que hay un heredero legítimo —"haciendo noble desprecio / de la inclemencia del hado" (III, vv. 2293-2294)—, se ha rebelado contra el Rey, que quería dar el trono a Astolfo, y han venido a liberar al príncipe para que dirija un ejército contra su padre y recupere sus derechos:

[SOLDADO] 1. (...) y saliendo
 desta torre a restaurar
 tu imperial corona y cetro,
 se la quites a un tirano.
 Sal, pues; que en ese desierto
 ejército numeroso
 de bandidos y plebeyos
 te aclama. La libertad
 te espera; oye sus acentos.
 VOCES. ¡Viva Segismundo, viva!
 (III, vv. 2297-2306)

Pero Segismundo no oye nada, y mucho menos acentos de libertad. Sólo siente el vértigo de la repetición, de ser nuevamente víctima de una broma pesada del destino:

SEGISMUNDO. ¿Otra vez (¿qué es esto, cielos?)
queréis que sueñe grandezas
que ha de deshacer el tiempo?
(...)

¿Otra vez queréis que toque
el desengaño, o el riesgo
a que el humano poder
nace humilde y vive atento?
Pues ¡no ha de ser, no ha de ser!
Miradme otra vez sujeto
a mi fortuna. Y pues sé
que toda esta vida es sueño,
idos, sombras, que fingís
hoy a mis sentidos muertos
cuerpo y voz, siendo verdad
que ni tenéis voz ni cuerpo;
que no quiero majestades
fingidas, pompas no quiero
fantásticas, ilusiones
que al soplo menos ligero
del aura han de deshacerse,
(...)

Ya os conozco, ya os conozco,
y sé que os pasa lo mismo
con cualquiera que se duerme.
Para mí no hay fingimientos;
que, desengañado ya,
sé bien que la vida es sueño.

[SOLDADO] 2. Si piensas que te engañamos,
vuelve a ese monte soberbio
los ojos, porque veas
la gente que aguarda en ellos
para obedecerte.

SEGISMUNDO. Ya
otra vez vi aquesto mismo
tan clara y distintamente
como agora lo estoy viendo,
y fue sueño.
(III, vv. 2307-2352)

Otra vez está soñando, otra vez parece todo real, otra vez despertará y el desengaño será aún mayor. Por eso se resiste. No lo cree, no es cierto, no sucumbirá por segunda vez a los halagos de los sentidos, ahora muertos. Ya no pueden engañarle. Está dormido, está soñando —como le sucedió en la corte—, sumido en esa duda metódica que haría famosa Descartes. ¿Cómo puedo estar seguro de estar despierto si en otras ocasiones soñé que me vi en el mismo estado y me pareció entonces tan real como ahora? ¿Qué seguridad, qué punto de referencia puede ofrecer el mundo o la razón al ser humano? ¿Qué diferencia el sueño de la vigilia si soñamos las mismas acciones que realizamos cuando se supone que estamos despiertos? La solución cartesiana se orienta exclusivamente hacia el individuo: "cogito ergo sum". Yo pienso, yo existo; lo demás es ilusorio y dudoso. La solución calderoniana abarca en cambio a los otros: "ni aun en sueños se pierde el hacer bien". Las percepciones no son seguras, pero sí lo es nuestro lugar en el mundo, el puesto que debemos ocupar en la sociedad que necesitamos para ser hombres y no fieras. Da igual por tanto estar soñando o despierto, nuestra forma de proceder debe ser la misma, anteponiendo el colectivo al individuo. Como filósofo, Descartes insiste en despejar las dudas entre apariencia y realidad hasta hallar algo que sea absolutamente fiable. Como dramaturgo barroco en un país contrarreformista, a Calderón le preocupa encontrar un medio de supervivencia y de convivencia que desemboque en la integración social —independientemente de los sacrificios que se deban realizar para conseguirlo— y desvíe el camino hacia la locura en la que probablemente caería Segismundo —y con él el hombre barroco— de no haber encontrado esa fórmula mágica que le permite abrirse paso en un mundo de sombras que fingen tener voz y cuerpo y que, extrañados ante su reacción le siguen la corriente, como a Clarín, afirmando que un sueño debió ser el anuncio del otro. Esa es la clave que puede solucionar los problemas de Segismundo. Acepta esta explicación y se pone al mando de sus tropas para afrontar lo que venga porque ahora, sabiendo lo que sabe, ya no volverán a engañarle a pesar de que lo tienten mostrándole un futuro mejor:

SEGISMUNDO. Dices bien, anuncio fue;
 y caso que fuese cierto,
 pues que la vida es tan corta,
 soñemos, alma, soñemos
 otra vez; pero ha de ser
 con atención y consejo
 de que hemos de despertar
 deste gusto al mejor tiempo;
 que llevándolo sabido,
 será el desengaño menos;
 (III, vv. 2356-2365)

Ahora es él quien domina el sueño y no al revés, porque sabe que está soñando y que puede volver a despertar en la torre, la única "realidad" que cree auténtica. Con la confianza del que conoce y la prevención "de que, cuando fuese cierto, / es todo el poder prestado / y ha de volverse a su dueño" (III, vv. 2369-2371)

atrevámonos a todo.
 (...)
 Contra mi padre pretendo
 tomar armas y sacar
 verdaderos a los cielos;
 presto he de verle a mis plantas.³⁹

³⁹ También Semíramis (*op. cit.*) es consciente del horóscopo que determina y condiciona su vida y cree que conociéndolo podrá hacerle frente:

TIRESIAS. ¿Te acordarás que te dije...?
 SEMIRAMIS. Sí, que Venus te anunció,
 atenta al provecho mío,
 que había de ser horror
 del mundo, y que por mí habría,
 en cuanto ilumina el Sol,
 tragedias, muertes, insultos,
 ira, llanto y confusión.
 TIRESIAS. ¿No te dije más?
 SEMIRAMIS. Que a un Rey
 glorioso le haría mi amor
 tirano, y que al fin vendría
 a darle la muerte yo.
 TIRESIAS. Pues si eso sabes de ti,

(*Aparte.*)
 Mas si antes desto despierto
 ¿no será bien no decirlo,
 supuesto que no he de hacerlo?⁴⁰
 TODOS. ¡Viva Segismundo, viva!
 (III, vv. 2372-2386)

El primer ejercicio en el paso hacia su definitiva conversión en ser social a través del aprendizaje del sueño, lo realiza al perdonar a Clotaldo — que espera, a tenor de la actuación primera, que lo mate— y asumir así sus enseñanzas:

SEGISMUNDO. (...)
 Dame los brazos.
 CLOTALDO. ¿Qué dices?
 SEGISMUNDO. Que estoy soñá[n]do, y que quiero
 obrar bien, pues no se pierde
 obrar bien, aun entre sueños.
 (III, vv. 2398-2401)

SEMIRAMIS. y el fin que el hado antevió
 a tu vida, ¿por qué quieres
 buscarle?
 Porque es error
 temerle; dudarle basta.
 ¿Qué importa que mi ambición
 digan que ha de despeñarme
 del lugar más superior,
 si para vencerla a ella
 tengo entendimiento yo?
 Y si ya me mata el verme
 de esta suerte, ¿no es mejor
 que me mate la verdad,
 que no la imaginación?
 (1^a, I, vv. 131-156)

⁴⁰ En opinión de Kurt Reichenberger y Juventino Caminero, *op. cit.*, p. 87, estas palabras tienen una lectura irónica:

"No es duda reiterada o nuevo temor, sino confianza en sí mismo y en sus facultades. Las palabras irónicas, habladas aparte, se pierden entre las aclamaciones entusiastas de sus vasallos. Esta ironía se repite en las escenas siguientes."

BASILIO. Poco reparo tiene lo infalible,
 y mucho riesgo lo previsto tiene;
 si ha de ser, la defensa es imposible,
 que quien la excusa más, más la previene.
 ¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible!
 Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene,
 con lo que yo guardaba me he perdido;
 yo mismo, yo mi patria he destruído.
 (III, vv. 2452-2459)

Pero la inoportuna presencia de Rosaura retiene momentáneamente al guardián de Segismundo; ésta le pide que, en su nombre, se vengue de Astolfo matándolo, pues ella no puede hacerlo por sí misma: "él me vio, y tanto atropella / mi honor q[ue], viéndome, a Estrella / de noche habla en un jardín" (III, vv. 2505-2507). Pero Clotaldo se niega porque le debe la vida a Astolfo, que se interpuso entre él y Segismundo. En vez de la muerte del agresor, ofrece a Rosaura la solución menos comprometedora:

CLOTALDO. (...)

Yo, Rosaura, te daré

mi hacienda, y en un convento

vive;

(...)

Con el remedio elegido

soy con el reino leal,

soy contigo liberal,

con Astolfo agradecido;

y así escogerle te cuadre,

quedándose entre los dos,

que no hiciera ¡vive Dios!

más, cuando fuera tu padre.

ROSAURA. Cuando tú mi padre fueras,

sufriera esa injuria yo;

pero no siéndolo, no.

(III, vv. 2610-2630)

Pero ella es, como el príncipe cautivo, un ser pasional en busca de su identidad y antepone el instinto a la razón. Dispuesta a todo, pretende "Matar al Duque" aunque, como apunta Clotaldo, muestra un valor inusitado en una dama "que padres no ha conocido". Su fama la alienta y su honor todo lo atropella, e impedirá la boda entre Astolfo y Estrella. Aunque sea una locura y sepa que arriesga vida y honor no puede vencerla:

CLOTALDO. ¿Qué intentas?
 ROSAURA. Mi muerte.
 CLOTALDO. Mira
 que eso es despecho.
 ROSAURA. Es honor.
 CLOTALDO. Es desatino.
 ROSAURA. Es valor.
 CLOTALDO. Es frenesí.
 ROSAURA. Es rabia, es ira.
 CLOTALDO. En fin, ¿que no se da medio
 a tu ciega pasión?
 ROSAURA. No.
 CLOTALDO. ¿Quién ha de ayudarte?
 ROSAURA. Yo.
 CLOTALDO. ¿No hay remedio?
 ROSAURA. No hay remedio.
 CLOTALDO. Piensa bien si hay otros modos...
 ROSAURA. Perderme de otra manera.
 (III, vv. 2644-2653)

Rosaura no ha pasado por la torre y sabe bien que está despierta y que el suyo es un problema real que ha de resolver cuanto antes. Exhibiendo esa masculinidad que la caracterizó en un principio, está decidida a llevar a cabo una acción propia de hombres: la venganza sangrienta, matar al agresor para acabar con la afrenta. La caída inicial del caballo cobra aquí pleno sentido cuando contemplamos a una Rosaura enfurecida dominada por sus pasiones —a las que ya sucumbió ante Astolfo—, disfrazando de honor el despecho, arriesgando la vida por aquello que vino a buscar. Un espejo, en definitiva, de lo que hasta hace poco fue su gemelo sentimental: Segismundo; que ahora, sintiéndose una fiera al frente de los ejércitos de Roma, intenta no envanecerse con "aqueste aplauso incierto" por "si ha de pesarme, cuando

esté despierto, / de haberlo conseguido / para haberlo perdido" (III, vv. 2667-2669). Para él es más real la torre que la corte, por eso teme despertar en cualquier momento, como ya le sucedió una vez.

Mientras, en "un veloz caballo" que "en el alma, espuma, cuerpo, aliento, / monstruo es de fuego, tierra, mar y viento", según parodia Clarín el primer monólogo de su ama, llega una mujer ante Segismundo: "Su luz me ciega". Se trata de Rosaura, o Auroras, si disponemos las letras en otro orden, nombre igualmente luminoso y acorde con la función de la joven en relación al príncipe: mimetiza el amor como fuente de luz que conduce al bien. Y el bien, en el teatro barroco, es "lo que debe ser", el "obrad bien", los imperativos cuya asunción conduce al sujeto a la integración de su destino individual en el destino colectivo, necesario para sobrevivir. Esta viene a pedirle ayuda y le recuerda primero sus encuentros anteriores: vestida de hombre en la torre, de mujer luego en la corte, y este último, "que siendo / monstruo de una especie y otra, / entre galas de mujer / armas de varón me adornan" (III, vv. 2724-2727). Ninguno de los dos ha abandonado todavía su hermafroditismo, porque ninguno ha recuperado aún su identidad ni, por tanto, ocupado su puesto social. Rosaura le cuenta su historia y le ofrece su colaboración para conquistar el trono (III, vv. 2876-2886) a cambio de que la apoye en su venganza contra "el dueño que roba / los trofeos de mi honor, / los despojos de mi honra" (III, vv. 2779-2781), y que la dejó burlada, triste, loca, muerta, "que es decir que quedó toda / la confusión del infierno / cifrada en mi Babilonia" (III, vv. 2801-2803). Además, a los dos importa estorbar el casamiento de Astolfo y Estrella. Empeñada en su dualidad sexual, Rosaura, como mujer, suplica, puesta a sus plantas, "el remedio de mi honra", y como hombre viene a valerle "con mi acero y mi persona". Pero recordando la pasión de Segismundo por ella, le advierte:

Y así piensa que si hoy
 como a mujer me enamoras,
 como varón te daré
 la muerte en defensa honrosa
 de mi honor; porque he de ser,

en su conquista amorosa,
 mujer para darte quejas,
 varón para ganar honras.
 (III, vv. 2914-2921)

Nuevas dudas —"¿Quién vio penas tan dudosas?"— asaltan al príncipe: "(Cielos, si es verdad que sueño, / suspendedme la memoria, / que no es posible que quepan / en un sueño tantas cosas" (III, vv. 2922-2925), pues al referirle Rosaura los mismos hechos que él creyó soñados, deduce que "Luego fue verdad, no sueño". Pero si realidad y sueño son tan semejantes que no es posible distinguirlos con certeza y él no sabe si en ese momento está durmiendo o despierto, decide, dejándose todavía llevar por su instinto, aprovechar la tan deseada ocasión que ahora se le presenta:

SEGISMUNDO. (...)
 ¿Tan semejante es la copia
 al original que hay duda
 en saber si es ella propia?
 Pues si es así, y ha de verse
 desvanecida entre sombras
 la grandeza y el poder,
 la majestad y la pompa,
 sepamos aprovechar
 este rato que nos toca,
 pues sólo se goza en ella
 lo que entre sueños se goza.
 (III, vv. 2947-2957)

Sólo en el espacio del sueño es posible ejercer la voluntad como absoluto, hacer nuestro gusto, imponer nuestra voluntad. Sólo cuando cree estar soñando, Segismundo puede desatar sus pasiones, es decir, en la corte y tras ser liberado. Pero ha aprendido que la libertad puede utilizarse bien o mal, y si lo hace mal teme perderla y despertar de nuevo en la "cerrada prisión". Ante sí tiene una nueva prueba que debe resolver usando libremente su albedrío: debe elegir entre dejarse llevar por el instinto en medio de un sueño sin importarle las consecuencias cuando despierte:

Rosaura está en mi poder,

su hermosura el alma adora.
 Gocemos, pues, la ocasión;
 el amor las leyes rompa
 del valor y confianza
 con que a mis plantas se postra.
 Esto es sueño; y pues lo es,
 soñemos dichas agora,
 que después serán pesares.
 (III, vv. 2958-2966)

O, rechazando el valor pasajero del gusto, acudir a lo eterno, a la fama, y en su calidad de príncipe, darle honor en vez de quitárselo, vencer el instinto con la razón cueste lo que cueste, conquistar su honra en lugar de su amor:

(...) Pues si esto toca
 mi desengaño, si sé
 que es el gusto llama hermosa
 que le convierte en cenizas
 cualquiera viento que sopla,
 acudamos a lo eterno;
 que es la fama vividora,
 donde ni duermen las dichas,
 ni las grandezas reposan.
 Rosaura está sin honor,
 más a un príncipe le toca
 el dar honor que quitarle.⁴³
 ¡Vive Dios! que de su honra
 he de ser conquistador
 antes que de mi corona.
 huyamos de la ocasión,
 que es muy fuerte.)
 (III, vv. 2977-2993)

⁴³ El príncipe debe honrar a sus vasallos:

D. ENRIQUE. El Rey mi señor de mí
 (porque humilde le pedí
 vuestras vidas este día)
 estas amistades fía.

D. GUTIERRE. El honrar es dado a vos.

(II, vv. 512-516)

Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, op. cit.

Todas estas reflexiones que suceden en un largo aparte (III, vv. 2922-2993) escapan a la comprensión de Rosaura, cuya confusión aumenta cuando Segismundo le vuelve la espalda y ni siquiera le habla, requisitos necesarios para poder cumplir con lo que ha decidido:

SEGISMUNDO. Rosaura, al honor le importa
 por ser piadoso contigo,
 ser crüel contigo agora.
 No te responde mi voz,
 porque mi honor te responda;
 no te hablo, porque quiero
 que te hablen por mí mis obras;
 ni te miro, porque es fuerza,
 en pena tan rigurosa,
 que no mire tu hermosura
 quien ha de mirar tu honra.
 (III, vv. 3005-3015)

Para que la razón venza definitivamente es necesario que no perturben el entendimiento los sentidos. Evitando la ocasión, puede evitarse el peligro, porque dejarse llevar del instinto es imposible en el mundo al que aspira, el que está fuera de la torre, que ya lo rechazó una vez por esa causa; por eso decide actuar como príncipe ante un vasallo y no como enamorado ante su dama.

Rosaura es para Segismundo, como dijimos, la aparición de "lo bello", ese gozne entre la realidad y el deseo, entre el aparecer y lo oculto, lo que no puede desvelarse sin que lo bello desaparezca y descubra entonces lo siniestro. Pero es también el personaje que introduce el desorden —con esa simbólica caída del caballo— y la violencia en escena, la que trastoca el equilibrio dispuesto en torno a la bien tramada mentira de Basilio. Para Segismundo, por tanto, es a la vez luz y belleza pero es también —quizá sin que él lo sepa aunque probablemente lo intuya en su tercer encuentro— la portadora de lo siniestro, que aparecería con toda su crudeza si éste, cegado por el deseo, llegara a gozarla, abusando de su poder y de su confianza. Diversas circunstancias se lo impiden: en la corte, la providencial intervención

de Clotaldo, Astolfo y Basilio; en el monte, su propia madurez interior, su aprendizaje, su pasada experiencia. Tras reflexionar con arreglo a lo vivido —de lo que antes carecía— toma la decisión "adecuada", evitando así la destrucción de las fuerzas positivas que encarna Rosaura y la suya propia, pues en la tragedia todo delito es penalizado. Nada ni nadie, en cambio, impide a Amón la consumación del deseo, único modo de saciarlo, según cree: goza a Tamar y luego la aborrece al instante, el amor se transforma de inmediato en odio porque la presencia de ella implica el horror ante la revelación de lo siniestro, el testimonio de su crueldad y su ceguera, del atentado perpetrado contra las leyes humanas y divinas. "Se desencadena la presentación en *lo real* del deseo inconfesable, siniestramente consumado".⁴⁴ Y ya no hay posibilidad de retroceso. "Si el sujeto porfía tercamente en que lo encerrado se revele, si el sujeto tienta de modo *titánico* a "lo divino", sobreviene *lo siniestro y monstruoso*".⁴⁵ Amón elige abrir la puerta equivocada: la del instinto, la de los monstruos que inundan el sueño de la razón. La presencia de Rosaura, por el contrario, no llega a traspasar esa frontera porque Segismundo es capaz, mediante la reflexión a partir de la experiencia y el uso del libre albedrío, de vencerse a tiempo. Ahora bien, Rosaura le muestra el camino de un mundo que parece luminoso por ser compartido, mientras que él siempre vivió encerrado y aislado, pero que, como lo bello que ella representa, también posee dos aspectos: la convivencia armoniosa, y otro que se revela inusitadamente siniestro: el alto precio que hay que pagar por ella; la renuncia a la individualidad y, con ella, al deseo. Y ahí es donde sobreviene la tragedia aunque se conserve la vida. Segismundo sale de un mundo siniestro para entrar en otro que no lo es menos; el gozne entre ambos ha sido, efectivamente, lo bello.

Supera la prueba frente a Clotaldo y frente a Rosaura, pero le queda aún la más difícil, frente a su padre. En las dos anteriores la solución ha sido

⁴⁴ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

vencerse a sí mismo, pero ahora debe hacerlo ante el responsable de todo su infortunio. La actitud contraria es la que sostiene Clarín, empeñado en mantenerse al margen y huir de responsabilidades. Si Rosaura pretende ser junto a Segismundo "un escándalo del mundo", Clarín se oculta entre unas peñas para evitar la batalla: "escondido, desde aquí / toda la fiesta he de ver" (III, vv. 3054-3055) y desafiar así a la muerte:

El sitio es oculto y fuerte
entre estas peñas. Pues ya
la muerte no me hallará,
dos higas para la muerte.
(III, vv. 3056-3059)

Pero la muerte lo halla rápidamente, como sucede siempre que se lanza un desafío. Herido, cae a los pies de Clotaldo, Astolfo y Basilio cuando intentaban huir.⁴⁶

CLARIN. Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della, topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto.
De donde claro se arguye
de quien más su efeto huye
es quien se llega a su efeto.
(...)
que no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado.
Y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir,

⁴⁶ BASILIO.

En batallas tales
los que vencen son leales,
los vencidos los traidores.
Huyamos, Clotaldo, pues,
del crüel, del inhumano
rigor de un hijo tirano.
(III, vv. 3065-3070)

si está de Dios que muráis.
(III, vv. 3075-3095)

La muerte de Clarín resulta, a simple vista, inexplicable. Entre las tragedias estudiadas, es el único gracioso que tiene tal desenlace. Si en todas el gracioso acaba, de alguna manera —contradiendo su tradicional carácter de sombra grotesca del caballero—, implicándose en el conflicto —denunciando los hechos, por ejemplo, como sucede en *El médico de su honra*—, en esta obra culmina esta función. Nadie muere, ni siquiera aquellos que ven la muerte más cerca, excepto el que se esconde de ella: Clarín. Es el momento de su anagnórisis; no se puede huir del destino, lo que está predestinado sucederá por mucho que quiera evitarse. No es casual que caiga a los pies del Rey. La muerte del gracioso es la prueba fehaciente del error de Basilio: penetrar el destino para luego querer impedirlo supone provocarlo y salir a su encuentro; por querer salvarse a sí y a su reino ha perjudicado a un inocente y ha propiciado lo que quería evitar:

BASILIO. Mirad que vais a morir,
 si está de Dios que muráis.
 ¡Qué bien, ay cielos, persuade
 nuestro error, nuestra ignorancia,
 (...)
 que son diligencias vanas
 del hombre cuantas dispone
 contra mayor fuerza y causa!
 Pues yo, por librar de muertes
 y sediciones mi patria,
 vine a entregarla a los mismos
 de quien pretendí librarla.
 (III, vv. 3096-3111)

Es por tanto también el momento de la definitiva anagnórisis del Rey: instado a huir por Clotaldo⁴⁷ y Astolfo, decide quedarse y esperar la muerte, si ha de abordarle, cara a cara:

⁴⁷ Las palabras de Clotaldo, como las de Basilio en otras ocasiones ya citadas, encierran una gran ironía. Partidario siempre de imponer la "dura razón de estado", fiel guardian del príncipe, sordo a sus

BASILIO. Si está de Dios que yo muera,
o si la muerte me aguarda,
aquí, hoy la quiero buscar,
esperando cara a cara.
(III, vv. 3132-3135)

La muerte de Clarín tiene además otro sentido. Se trata de una desviación paródica de la catarsis aristotélica, que recae aquí sobre un antihéroe, trasladándose ésta —y con ella la tragedia— al plano de lo cotidiano:

"Esta [la catarsis] se ve minimizada por la víctima elegida: un antihéroe. Técnicamente hablando es como si Calderón recondujera el canon aristotélico de la tragedia (héroe víctima de un violento destino incontrolado) a un plano irónico y cruel, en el que cada espectador se sabe, contradictoriamente, mucho más expuesto a esa ciega inercia de la existencia y de la tragedia, que deja de estar ligada únicamente a las grandes pasiones y los "pecados de reyes" para afectar la cotidianidad antiheroica."⁴⁸

La tragedia baja del escenario e invade el espacio del espectador, pues puede alcanzar a cualquiera que intente desvelar lo oculto, que pretenda hacerse dueño del destino por conocerlo por anticipado o que incurra en

quejas, manifiesta ahora que no es cristiano creer que el hado no puede torcerse, y que con prudencia se le vence:

CLOTALDO. Aunque el hado, señor, sabe
todos los caminos, y halla
a quien busca entre lo espeso
de dos penas, no es cristiana
determinación decir
que no hay reparo a su saña.
Sí hay, que el prudente varón
vitoria del hado alcanza;
y si no estás reservado
de la pena y la desgracia,
haz por donde te reserves.
(III, vv. 3112-3122)

⁴⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, *op. cit.*, p. 46.

alguno de los errores que suelen cometer los protagonistas. De hecho, Clarín es el único que se distancia de los problemas de Segismundo y Rosaura, a los que parodia (III, vv. 2188-2225; III, vv. 2672-2687), y no intenta conocer el futuro sino burlarlo, pero sabe toda la verdad, ya que ha participado de ambos espacios, y también desafía a los cielos, creyendo, ingenuamente, que ocultándose podrá vencerlos —como hizo Basilio con su hijo—. La tragedia ya no se limita, por tanto, a "pecados de reyes", lo cual es mucho más inquietante y perturbador, porque, pese a suceder ésta en Polonia y en el pasado —aún vigente la ley del homenaje—, que muera la persona que más ha tratado de no implicarse en el asunto significa que la tragedia —independientemente de su localización— no queda limitada a la ficción sino que puede afectar a todo ser humano, intente o no, por sus medios, exceder lo divino.

Basilio lo comprende al fin, y postrado ante su hijo, "a sus plantas", como dijo el pronóstico, acepta que "cumpla el hado su homenaje, / cumpla el cielo su palabra" (III, vv. 3156-3157). El horóscopo, efectivamente, se ha cumplido: el reino está dividido y Basilio a los pies de Segismundo. Aquello que intentó por todos los medios evitarse se ha consumado. Pero nada más decía la predicción; nada acerca de las consecuencias del hecho, por ejemplo, ni de la reacción de sus protagonistas. A Segismundo le queda la última palabra, la decisión que lo convierta en "el hombre más atrevido, / el príncipe más crüel / y el monarca más impío" (I, vv. 711-713) o en el príncipe prudente que mire por el bien de su reino y evite el desastre al borde del que se encuentra.⁴⁹ Haciendo gala de una inusitada lucidez, Segismundo cifra la causa de sus males no en lo escrito en los cielos sino en quien usa mal de tales conocimientos:

⁴⁹ Alice Homstad, en su artículo "Segismundo: The perfect Machiavellian Prince", en *Bulletin of the Comediantes* 41, 1989, pp. 127-139, sostiene que *La vida es sueño* no es un drama religioso sino un drama político (p. 127). Atendiendo al desarrollo del personaje, apunta: "Segismundo's conversion is from imperfect machiavellian prince to a perfect machiavellian prince" (p. 130).

Lo que está determinado
 del cielo, y en azul tabla
 Dios con el dedo escribió,
 (...)

 nunca mienten, nunca engañan;
 porque quien miente y engaña
 es quien, para usar mal dellas,
 las penetra y las alcanza.⁵⁰
 Mi padre, que está presente,
 por excusarse a la saña
 de mi condición, me hizo
 un bruto, una fiera humana;
 de suerte que, cuando yo
 por mi nobleza gallarda,
 por mi sangre generosa,
 por mi condición bizarra,
 hubiera nacido dócil
 y humilde, sólo bastara
 tal género de vivir,
 tal linaje de crianza,
 a hacer fieras mis costumbres.
 ¡Qué buen modo de estorbarlas!
 (...)

 la fortuna no se vence
 con injusticia y venganza,
 porque antes se incita más.
 Y así, quien vencer aguarda
 a su fortuna, ha de ser
 con prudencia y con templanza.
 (III, vv. 3162-3219)

Es el momento de la verdad, cuando lo oculto sale a la luz. La fingida piedad de Basilio se ha convertido en egoísmo y cobardía, su sabiduría en

⁵⁰ Si Basilio declaraba que "a quien le daña el saber homicida es de sí mismo", y Segismundo censura el mal uso que puede hacerse de las ciencias, el Demonio define así la ignorancia:

DEMONIO. Esa es la ignorancia:
 a la vista de las ciencias,
 no saber aprovecharlas.
 (I, vv. 118-120)

P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*. Citamos por la edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

atrevimiento e ignorancia. No se evita el daño previniéndose antes de que suceda, "sino después que se halla / en la ocasión, porque aquesta / no hay camino de estorbarla" (III, vv. 3225-3227). Segismundo comprende y enuncia aquello que tantos personajes trágicos han sido incapaces de vislumbrar: que, una vez penetrados osadamente los cielos y conocido un pronóstico, no hay manera de evitarlo; éste se cumplirá a pesar de todo, pero en lo que suceda después es donde puede intervenir el individuo, venciendo a la fortuna "con prudencia y con templanza". Ahí entra en juego el albedrío, la libertad que introduzca ese efecto de torcedura ante el destino, entre el ser y el papel social, y que desvíe el acoso de lo fatal. El horóscopo, el hado — "Orden inevitable de las cosas" según el *Diccionario de Autoridades*—, es un elemento estético que se cumple siempre de forma literal y, por lo mismo, irónica; querer evitar que suceda es propiciarlo. El destino — "Orden de las cosas naturales regido por Dios" (*DA*)—, en cambio, es un elemento trascendente en cuya construcción interviene el propio individuo a lo largo de una experiencia formativa sembrada de decisiones más o menos acertadas.⁵¹

⁵¹ Agonizante, Semíramis (*op. cit.*) comprende que el vaticinio se ha cumplido, que la ocasión que ella se preciaba de poder evitar utilizando su albedrío, ha llegado:

SEMIRAMIS. En fin, Diana, has podido
 más que la deidad de Venus,
 pues sólo me diste vida
 hasta cumplir los severos
 hados que me amenazaron
 con prodigios, con portentos,
 a ser tirana y cruel
 homicida y de soberbio
 espíritu, hasta morir
 despeñada de alto puesto.

(2^a, III, vv. 3240-3249)

Pero no se arrepiente de lo vivido. En lugar de intentar evitar los hados lo que ha hecho ha sido salirles al encuentro, asumir el destino en el que desembocaba la predicción porque, cegada por la voluntad de poder, ese era precisamente el deseado. Semíramis lo ha arriesgado todo con tal de conservar su ser, su Reino, y esa determinación exclusiva le ha impedido superar la prueba

Segismundo, en su segunda salida de la torre, dudando entre la realidad y el sueño, ha actuado, como la primera, contrariamente a lo que se esperaba de él, pero ha logrado rectificar y cambiar de actitud: ha perdonado a Clotaldo y respetado a Rosaura, pero aún le queda otra opción difícil; a sus plantas está rendido el padre que tantos sufrimientos le ha causado, "raro espectáculo, "extraña admiración", "horror", "prodigio". Ante el asombro de todos, Segismundo levanta a su padre y se arrodilla ante él para que éste tome venganza, pues si Basilio, mayor en las canas, no pudo vencer la sentencia del cielo, menos podrá hacerlo él. Es éste un segundo nacimiento, despojado definitivamente de su parte de fiera:⁵²

formativa que Segismundo gana "con prudencia y con templanza", valores que Semíramis desconoce:

LIDORO. La victoria
seguid, que hoy es el día nuestro.
SEMIRAMIS. ¿Qué es vivir? Aunque no es mucho
que ella viva, si yo muero.
Mas lo poco que me queda
de vida, lograrlo pienso;
que a costa de muchas muertes,
morir bien vengada intento.
(2ª, III, vv. 3252-3259)

Y acaba asumiendo su destino:
Hija fui del Aire, ya
hoy en él me desvanezco.
(2ª, III, vv. 3284-3285)

52 No todos consiguen el triunfo, el salir con bien del confuso laberinto que es la vida:

"En Calderón de la Barca, ese *desideratum* ["triunfo de la verdad"] es nítidamente platónico, paulino y agustiniano: expresa el llanto y el gemido de la criatura oprimida por el "confuso laberinto" que es su hábitat, su *cercó*. Entre lágrimas y sollozos, el alma encadenada a las pasiones y al flujo e influjo de los cuatro elementos y de los astros busca, como el girasol, destellos de luz que le indiquen el rastro del perdido hilo de Ariadna. Pero en esa *selva selvaggia* que es la "vida purgativa", rehúsa la razón su plena y triunfal comparecencia. O sólo emerge esclava de la pasión, cautiva del instinto y del gusto, como recurso silogístico mediante el cual curar el veneno del instinto salvaje con la sobredosis de la ley bárbara y tiránica. Esa razón contaminada es poética

BASILIO. Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra, príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben. Tú venciste;
corónente tus hazañas.
TODOS. ¡Viva Segismundo, viva!
(III, vv. 3248-3254)

Pero aún queda la mayor victoria: vencerse a sí mismo.

SEGISMUNDO. Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes vitorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí.— Astolfo dé
la mano luego a Rosaura,
pues sabe que de su honor
es deuda y yo he de cobrarla.
(III, vv. 3255-3261)

Rosaura significó la violencia de lo desconocido, la intromisión inesperada de lo humano, la luz que despertó su alma a nuevas emociones. Pero el príncipe no puede usar su poder para conseguirla; la deshonra de ella y la razón de estado de él, impiden el matrimonio. La sombra del pasado, de un pasado que escapa al control de los protagonistas pero en el que sucedieron acciones definitivas para su posterior trayectoria —como sucede también en las tragedias de honra—, de un pasado cuyos errores no pueden sepultarse en el olvido, aniquila la esperanza en el presente y el futuro.

justicia que se revela injusticia, como la propia del rey don Pedro, cruel, arbitrario o sencillamente incompetente. El ideal del príncipe cristiano, prudencialismo político o razón de Estado mitigada por la referencia a "lo justo", es un buen deseo que una y otra vez queda desmentido, salvo que el aspirante al trono, por combinación de la cadena causal del destino con el precario marginalismo del albedrío, sufra una "experiencia" que le permita educar, mutar, transformar los determinismos de su natural condición y de su inclinación de instinto y gusto."

Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 106.

Aunque noble, por ser hija de Clotaldo, su estirpe es inferior a la de Estrella, y Segismundo es un príncipe. Este es su bautismo de fuego en el camino que debe recorrer para reconciliarse con la sociedad; renunciar a la persona que ama en favor de un matrimonio de conveniencia para ambos. Su primera muestra de bien gobernar es precisamente la ablación de su propia humanidad, del sentimiento que lo ha liberado de su condición de bestia. Y Segismundo renuncia a la felicidad al borde del abismo entre dormir y velar, sin saber nunca en qué lado está. Usando juiciosamente su libertad, contenta a los demás y se destroza a sí mismo. Ahí, en esa dolorosa castración pasional es donde radica su tragedia.

Y debe ver además cómo la entrega a un hombre que, en el fondo, la desprecia:

ASTOLFO. Aunque es verdad que la debo
obligaciones, repara
que ella no sabe quién es;
y es bajeza y es infamia
casarme yo con mujer...

CLOTALDO. No prosigas, tente, aguarda;
porque Rosaura es tan noble
como tú, Astolfo y mi espada
lo defenderá en el campo;
que es mi hija, y esto basta.
(III, vv. 3262-3271)

Al fin se ha cumplido el ciclo. Segismundo y Rosaura han alcanzado la tan anhelada identidad gracias al reconocimiento *in extremis* de sus padres. Clotaldo espera hasta el último momento, y sólo cuando comprende que su palabra es absolutamente necesaria para asegurar el futuro de su hija, rompe su silencio y desvela el secreto mejor guardado de todos. La pérdida de la honra únicamente puede repararse mediante el casamiento o la muerte del agresor. Por eso Rosaura rechaza la oferta de Clotaldo de recluirse en un convento —y hasta la considera una injuria—, porque sería una evasión, no una solución. Ante la persistencia de Astolfo en seguir cortejando a Estrella aun habiéndola visto a ella, comprende que nada puede hacer contra la

voluntad del Duque. El paso siguiente, por tanto, es la muerte del mismo. Desamparada por Clotaldo, necesita entonces recurrir a Segismundo, que en un tremendo esfuerzo de voluntad que ella ignora, decide ayudarla. Pero ni siquiera la orden del príncipe es bastante para obligar a Astolfo a cumplir con la palabra dada a una hija natural; para él sería más bajeza casarse con ella que eludir su obligación y dejar su honor por reparar. La inesperada intervención de Clotaldo deshace el obstáculo. Desde ahora, Rosaura podrá decir sin rubor ese "soy quien soy" por el que tanto ha luchado; ya no necesita una espada anónima y un disfraz para clamar por sus derechos. Integrada al fin en el orden social por la única vía posible, pues la reclusión, opción de Inés, Isabel Crespo —en un convento— y Tamar, es en realidad un medio de aislamiento y automarginación voluntaria tomada por aquellas cuyo matrimonio es imposible puesto que su amante o agresor ha muerto, y es sabido que no pueden casarse con otro a no ser que sean viudas.⁵³ Sólo ahora podrá abandonar Rosaura su hermafroditismo y asumir su identidad física y social: mujer y esposa. Y lo mismo Segismundo, su *alter ego*, que sólo obrando bien puede reparar los excesos pasados —el gusto— y asumir su papel social —lo justo— para dejar de ser una fiera, triunfando en él su parte racional sobre el instinto, aunque ello suponga, como venimos diciendo, la renuncia a

⁵³ Claro ejemplo del problema es la última escena de *El mejor alcalde, el rey* (*op. cit.*). En opinión del Rey, dispuesto a hacer justicia, Don Tello, que ha raptado y violado a Elvira, merece la muerte; pero antes lo obliga a casarse con ella para que cuando quede viuda pueda casarse con Sancho, su novio:

REY.

(...)

Da, Tello, a Elvira la mano,
para que pagues la ofensa
con ser su esposo; y después
que te corten la cabeza,
podrá casarse con Sancho,
con la mitad de tu hacienda
en dote.

(...)

PELAYO.

¡Bravo rey!
(III, p. 98)

los valores individuales, al deseo, al amor... a la felicidad. Su primera orden justa, casar a Rosaura con Astolfo, es su primer sacrificio. Además, por su trayectoria, Astolfo probablemente no será un buen marido, no será el marido que merece una mujer como Rosaura, entregada a un infame moralmente indigno de ella que la abandonó tras deshonrarla y que acaba de mostrar que no tenía ninguna intención de casarse con ella —a causa de su linaje desconocido— ni antes ni después, un ambicioso que cortejaba a Estrella mientras llevaba todavía al cuello el retrato de Rosaura, que pretendía realizar un matrimonio de interés —tal y como le plantea a Estrella (I, vv. 515-554)— para acceder al trono de Polonia. De no haber encontrado a Segismundo, Rosaura probablemente hubiera acabado como su madre. Segismundo, en cambio, la ama, pero ni su amor ni su poder pueden borrar los errores pasados: Rosaura sólo puede recuperar su honra casándose con quien se la quitó, y un príncipe no puede casarse con una mujer deshonrada. Por eso ofrece su mano a Estrella (III, vv. 3278-3286), lo cual es también una acertada maniobra política, pues deshace el concierto pensado por Basilio para sustituirle en el trono, pero sirve, en definitiva, para sellar la infelicidad que presidirá la vida de las dos parejas, que han intercambiado sus voluntades.

Por último, fiel a ese orden recién estrenado, el príncipe debe decidir ante la petición de albricias del soldado que lo liberó. La torre es la respuesta, donde pasará el resto de su vida, "que el traidor no es menester, / siendo la traición pasada" (III, vv. 3300-3301). Las inoportunas palabras del soldado le han revelado su actuación interesada, contraria a lo que Segismundo creía participación altruista en una causa noble; el soldado no luchaba para acabar con la injusticia sino para obtener, como todo traidor, un premio. Favorecerle sería hacerse cómplice de un conspirador, y así no puede gobernar un buen príncipe, rodeándose de gente codiciosa y traicionera, sino de fieles

consejeros como Clotaldo, al que al final también premia.⁵⁴ Ha quedado definitivamente aclarado de qué lado se coloca Segismundo, que restablece por completo ese momentáneo desequilibrio del bien organizado sistema, al que ha restituido un nuevo "Segismundo". Todo, por tanto, continúa igual. Ante tanta prudencia, la admiración es general:

BASILIO. Tu ingenio a todos admira.
 ASTOLFO. ¡Qué condición tan mudada!
 ROSAURA. ¡Qué discreto y qué prudente!
 SEGISMUNDO. ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
 si fue mi maestro un sueño,
 y estoy temiendo en mis ansias
 que he de despertar y hallarme
 otra vez en mi cerrada
 prisión? Y cuando no sea,
 el soñarlo sólo basta;
 pues así llegué a saber
 que toda la dicha humana,
 en fin, pasa como sueño.
 Y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare,
 (III, vv. 3302-3316)

⁵⁴ En opinión de Kurt Reichenberger y Juventino Caminero, que defienden las cualidades de Segismundo y su fino sentido político — en contraste con la incompetencia de Basilio, que asienta su gobierno en horóscopos y supersticiones—, valores que justifican sus acciones y auguran que será un buen rey, éste "es un gran monarca, y Polonia va a vivir tranquilamente bajo su gobierno activo y competente" (*op. cit.*, p. 116).

CONCLUSIONES

Segismundo no ha aprendido de la experiencia de los demás sino de la suya propia, de la que antes carecía. Nadie le ha dado ejemplos de prudencia y bien obrar —pensemos en la actuación de Basilio, Clotaldo, Astolfo, Rosaura, Clarín...—, pero tras su primera salida de la torre ha comprendido que sólo así puede mantenerse en ese mundo habitado y compartido por otros. Su maestro, efectivamente, ha sido un sueño. Es difícil establecer si lo suyo es prudencia o nihilismo, o ambas cosas. No quiere equivocarse de nuevo porque teme un segundo escarmiento que pudiera ser definitivo. No podemos saber por tanto hasta qué punto esa autorrepresión del instinto es fruto del convencimiento o del temor. Y ahí es donde, en nuestra opinión, Calderón introduce la grieta de su velada protesta, de su sutil cuestionamiento del orden: el único personaje de la tragedia áurea que comprende la necesidad de adaptarse al medio para vivir, de renunciar a todo brote de individualidad, de ahogar la pasión en favor del conocimiento, el único que consigue sobrevivir al cumplimiento del hado y adueñarse, mediante un correcto uso de su libre albedrío y ejercicio de su libertad, siquiera parcialmente, del control de su destino, ese no cree en lo que está haciendo, no sabe por qué lo hace, es más, ni siquiera está seguro de estar haciéndolo. La ironía final es terrible. Semíramis, Narciso, Amón, Absalón, mueren por algo en lo que creen, coherentes hasta el final con lo que ha sido su vida, equivocados en sus pasos pero incapaces de cambiar. Segismundo sobrevive, pero es despojado de todo, hasta de la consciencia y, por ende, de la posibilidad de satisfacer el deseo, ese pozo sin fondo que azuza la piel y la conciencia. Ahora, sin embargo, ocupa el puesto social adecuado, convertido en el príncipe perfecto pero también en el "hombre deshabitado", en el ser desposeído de centro y de referencias, perplejo en un laberinto donde el poder es ficticio porque de nada sirve al individuo. No podemos, por tanto, compartir la opinión de quienes sostienen que Calderón apoyaba incondicionalmente el sistema; tanto al tratar

temas de honra como de predestinación, no puede —o no quiere— evitar una tremenda ironía final que desmiente el aparente mensaje servilista; el precio que hay que pagar para entrar o mantenerse en la sociedad, para obtener o sustentar la honra, es demasiado alto, porque excede al individuo, a los límites de lo personal. Hay que sacrificar la pasión o incluso la razón — recordemos a los maridos deshonorados—, renunciar, en definitiva, a la humanidad y a la felicidad o, de lo contrario, perder la vida.

"En un estado de crepuscularidad (que afecta, como ha señalado la crítica, tanto a los efectos escenográficos como a los protagonistas), "a la medrosa luz que aún tiene el día" (v. 52), como dice Rosaura, en los espacios dramáticos que conforman ambas tramas, los personajes buscan, en medio de una permanente perplejidad, la identidad que les descubra la faz de una imposible libertad."⁵⁵

Asumir la identidad implica la negación de la voluntad, porque se trata de una identidad social, de un ser "con" y "para" los demás. Rosaura y Segismundo descubrirán que ésta no es más que un freno al deseo y a la libertad. La paradoja de la tragedia barroca es que los personajes luchan por alcanzar una identidad que les permita el acceso a la libertad y al destino —lo bello— para encontrar tras ésta la cadena a sus impulsos, que los unirá definitivamente a los otros para separarlos, un poco más cada día, de sí mismos —lo siniestro—.

Como Harry en *Family Reunion* de T. S. Eliot, Segismundo se libera de una maldición heredada —y Harry hereditaria— pero sólo para asumir la libertad como "un castigo distinto de la prisión", lo que se llama "expiación corresponsable".⁵⁶ La libertad es castigo porque su asunción dista mucho de portar consigo el acceso a la ansiada realización personal. El príncipe no es más feliz fuera que dentro de la torre; está igualmente encadenado. Sus

⁵⁵ Evangelina Rodríguez, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁶ Cf. Hans Urs Von Balthasar, *Teodramática*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, vol. 1, *Prolegómenos*, p. 75.

primeras obligaciones, disfrazadas de necesarias decisiones reales, consisten en perdonar a un padre que jamás lo trató como hijo y que es para él tan extraño como cualquier soldado de los que componen ese ejército de "bandidos y plebeyos" que lo acompañan, y a Clotaldo, que nunca tuvo un gesto de piedad para con él; concertar dos matrimonios de conveniencia: el de la persona que ama con su agresor y el suyo con Estrella, a la que apenas conoce. Esas son las libertades de Segismundo, que debe asumir so pena de tornar a la más absoluta de las miserias: la de la ignorancia de sí mismo y de lo ajeno, la del limbo de la inseguridad de la consciencia, bordeando siempre la frontera entre el sueño y la vigilia, sin saber cuándo o cómo la ha traspasado —si es que lo ha hecho—.

La suya es la tragedia de la condena a la soledad y de la carencia de amor: no lo obtiene de su madre, ni de su padre, ni de Clotaldo, ni de Rosaura, ni lo obtendrá —probablemente— de Estrella, y quién sabe si de su pueblo. Debe renunciar a la pasión porque no tiene otra salida; lo contrario sería transgredir todas las normas sociales y divinas: ajusticiar a su padre y a Clotaldo, casarse con una mujer deshonrada, gobernar a su arbitrio. ¿Cuánto tardaría en ser derrocado? Segismundo es el emblema del hombre barroco, del ser desamparado no ante el influjo del cosmos —que, como demuestra su actuación, puede inclinar el albedrío mas no forzarlo— sino ante la incompreensión de cuantos le rodean. Poseedor de todas las cualidades —su altura moral está muy por encima de la de Astolfo, por ejemplo—, tiene vedado desde su nacimiento la entrada en el paraíso, el acceso a la felicidad, la posibilidad de amar y ser amado. Es trágico asistir al desperdicio de tantas buenas cualidades que tenían un "tú" en el que espejarse pero no en el que completarse. El sacrificio de Segismundo, no obstante, tiene un premio valioso: la vida. Aunque sea una vida condenada a la soledad y a la carencia.

Trágico destino, pues su vida es el ejemplo del castigo al puro nacimiento. Desamparado ante el mundo, es mejor reprimir esa "fiera condición" "por si alguna vez soñamos". Prudente o nihilista, desdichado en cualquier caso. La libertad de Segismundo, del príncipe y futuro Rey de

Polonia, llega hasta donde empiezan sus responsabilidades sociales, que son muchas, y éstas chocan con su deseo y lo hacen imposible. El precio de la fama es la castración sentimental, la renuncia al amor que le abrió las puertas del conocimiento y de la belleza, que le empujó a superar su parte de fiera. Por eso el delito mayor del hombre es haber nacido. Y no puede haber mayor tragedia.

Si Calderón hubiera escrito una segunda parte de *La vida es sueño*, probablemente hubiéramos visto a Segismundo, como Amón, convertido en la encarnación de la melancolía, cercado por la insatisfacción pasional. Pocas veces pueden resolverse las paradojas que, sin tregua, va planteando la vida. Estos personajes desprovistos de centro, continuamente interrogantes, son favoritos, como hemos ido viendo, de la tragedia española que produce el Siglo de Oro. Perdidos en un bosque de confusiones, no dejan de recordar la zozobra que supone intentar cada día dotar al mundo de sentido cuando no siempre lo tiene; y transcribir en apenas tres mil versos ese elevado coste moral que hay que pagar para sobrevivir en sociedad es uno de los indicios que apuntan hacia la posibilidad de una modernidad en Calderón y con ella a la capacidad de la tragedia que escribió de trascender los tejidos de lo estético y lo temporal.

b10397966

123701262

CB 0002315192

11429



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Filología

**ANALISIS Y EVOLUCION DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
EN EL SIGLO DE ORO: LA TRAGEDIA AMOROSA**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
MARIA ROSA ALVAREZ SELLERS

Dirigida por:
Dra. D^a. EVANGELINA RODRIGUEZ CUADROS

Valencia, 1993

Q. 98318
A. 98319



CAPITULO XVIII

REINAR DESPUES DE MORIR

LUIS VELEZ DE GUEVARA

CAPITULO XVIII

REINAR DESPUES DE MORIR(1652)¹

LUIS VELEZ DE GUEVARA

Un hecho histórico de gran fortuna literaria sirve de argumento a Vélez de Guevara para construir una tragedia en donde el amor es, sin lugar a dudas, el núcleo trágico. La relación entre el Infante Don Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro quedaría convertida, en virtud de su popularidad, en un suceso legendario que se prestaba a la interpretación y desarrollo tanto lírico como dramático. La primera obra conocida sobre el tema son las *Trovas que Garçia de Resende fez a a morte de dona Ines de Castro que el rrey dom Alfonso o quarto de Portugal matou en Coimbra, por o principe dom Pedro seu filho, a ter como mulher e polo ben que lhe queria nam queeria casar; endereçadas as damas*, que figura en la *Floresta de varios romances*. Aparece también en el Canto III de *Os Lusíadas* de Camoens y en poesías españolas como *Infanta coronada*, de Suárez de Alarcón, la *Corona trágica*, de don Francisco Manuel de Melo o el soneto de Lope de Vega que comienza "Con pálido color, ardiendo en ira", publicado en las *Rimas* en 1602. Tampoco faltaron las versiones dramáticas: se edita en Madrid en 1575 el volumen

¹ Fue publicada en *Comedias de los mejores y más insignes autores de España*, Lisboa, 1652, según hace constar Manuel Muñoz Cortés en su edición de la obra, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. LIV; a ésta corresponden las citas que realizaremos en lo sucesivo.

Primeras tragedias, de Antonio de Silva, pseudónimo de fray Jerónimo Bermúdez, destacado trágico renacentista, según vimos; éste contiene las tragedias *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. En 1587 Manuel de Lyra imprime en Coimbra anónimamente una *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Iñez de Castro a qual foi representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada. Impresa con liçença por Manoel de Lyra, 1587*. Y en 1598 aparece la *Tragedia de D. Iñez de Castro pelo Doutor Antonio Ferreira*, la cual, según su editor, hijo de Antonio Ferreira, llevaba más de treinta años inédita; la similitud con la *Nise lastimosa* de Bermúdez ha suscitado discusiones en torno a la originalidad de las mismas. También en las listas de *El peregrino en su Patria*, de Lope (1618), se encuentra una *Inés de Castro*, hoy perdida, que no aparecía en la edición anterior de 1604. Por último —antes de llegar a la versión de Vélez—, en 1612, en la *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, se incluye una *Inés de Castro* del licenciado Mejía de la Cerda.

Vélez parte de una anécdota histórica para luego adaptar el suceso a sus posibilidades escénicas: el fallido matrimonio entre el infante Don Pedro y Doña Blanca —antagonista de Inés en la obra—, hija del infante Don Pedro de Castilla, primo de Alfonso XI; se celebraron los esponsales, pero pasado un tiempo, la delicada salud de la novia impidió el casamiento y su consumación, y el contrato quedó anulado. En 1335, Don Pedro se casó con Costanza, hija del infante Don Juan Manuel, el famoso prosista, pero motivos políticos dificultaron la partida de la joven hacia Portugal. Cuando al fin se produjo, llegó acompañada, entre su cortejo, por una hermosa dama, Doña Inés de Castro, de la que se enamoró el infante y fue correspondido. Como tal relación hacía peligrar la estabilidad política entre ambos reinos, Inés fue desterrada. En 1345 Costanza muere al dar a luz a su tercer hijo y Don Pedro corre a buscar a Inés, con la que vive diez años de felicidad amorosa en los que tuvieron cuatro hijos; si hubo o no matrimonio es una de las cuestiones más discutidas por los historiadores. Pero la posibilidad de una alianza de los hermanos de Inés con otros nobles rebeldes vuelve a hacer peligrar la paz

entre Portugal y Castilla, y se decide entonces la muerte de la dama. El Rey, Alfonso IV, padre de Don Pedro, y sus consejeros, nobles y soldados, se dirigen a los Pazos de Santa Clara, en Coimbra, donde Inés, que los ve venir "por los campos de Mondego", sale a recibirlos. Al conocer sus intenciones, clama por su inocencia; pero de nada valen sus súplicas ni las de sus hijos. El Rey, indeciso, abandona el lugar y deja la ejecución a tres de sus nobles: Alvaro Gonçalves, Diego Lopes Pacheco y Pero Coelho. Terrible fue el dolor de Don Pedro cuando supo lo ocurrido. Se rebeló contra su padre, pero pacificados los ánimos por la intervención del obispo de Coimbra, el infante prometió no tomar venganza. Sin embargo, apenas murió Alfonso IV y fue proclamado Rey, pacta con el Rey Don Pedro de Castilla la entrega de los asesinos de Inés —que habían huido— a cambio de la de tres enemigos del rey castellano: Men Rodrigo Tenorio, Fernando Gudiel de Toledo y Fernando Sánchez Calderón. Lopes Pacheco consigue huir, pero a los otros dos Don Pedro mandó que se les sacara el corazón y fueran luego quemados, quedando así vengada la trágica muerte de su amada. Después, proclamó ante la Corte su casamiento con Inés. A esto sucede la parte más novelesca, que ha quedado confinada en la leyenda, pues no hay alusiones coetáneas al respecto: Don Pedro mandó desenterrar el cadáver, la coronó e hizo que todos la juraran como reina.

"El amor, en graciosa pirueta, burló a la política, para ser después sangrientamente batido por ella. Sí, realmente el suceso pudo alcanzar la extensa potencialidad literaria que ganó: hay en él un *fatum* que ordena a las personas implacablemente. Fue en sí una tragedia política, ni más ni menos cruel que otras semejantes; lo que sucedió es que desde el principio, desde las supuestas cantigas populares o desde los versos de Resende, el *hecho* cae en un suelo espiritual de excepcional fecundidad lírica —¿no puede hablarse de un substrato lírico del alma portuguesa?— y la historicidad se desvanece para quedar todo literaturizado,

triunfante en su sombría belleza sobre circunstancias concretas de lugar y tiempo."²

Estos son los acontecimientos que inspiran la obra de Vélez, el cual invierte el orden de los matrimonios: la primera esposa de Don Pedro fue Costanza, a la que fue fiel; cuando murió descubrió a Inés y se enamoraron, y ahora es Doña Blanca la destinada a un nuevo casamiento, y por tanto, la desdeñada.

La primera jornada muestra al príncipe melancólico — "¡Ay, Inés, alma de cuanto / peno y lloro, vivo y siento!" (I, vv. 11-12)— junto a unos músicos que cantan las glorias de su amor —como siempre sucede en la tragedia, las canciones guardan una íntima y significativa conexión con la trama—, y ante los que pondera su felicidad:

con justa causa diré
que en perderme fuí dichoso,
en tan soberano bien.
(...)
no la lisonjeo en ser
también yo su esclavo, amor;
pues a mi Inés me humillé,
pues me rendí a su hermosura
a voces confesaré,
diciendo con toda el alma
a los que amantes me ven:
Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
*labradora en guardar fe.*³
(I, vv. 34-60)

Llega Brito de Coimbra, donde reside Inés —"todo un cielo abreviado" (I, v. 189), como definía Segismundo a la mujer—, y le trae las tan esperadas noticias de su amada y de sus hijos, Alonso y Dionís. Se trata de un amor

² Ibidem, p. XV.

³ Repite la canción que entonaban los músicos.

correspondido y por tanto, según se decía en *El caballero de Olmedo*, perfecto:

PRINCIPE. Ya, Brito, quedamos solos;
dime, ¿cómo queda Inés?
¿Cómo la dejaste, Brito?
Responde presto.

BRITO. A perder
el sentido cada instante
que entre tus brazos no esté.
(I, vv. 103-108)

Pero Inés está celosa porque Don Pedro se demora en ir a verla; teme que esté interesado por Doña Blanca, a la que el Rey Don Alonso ha traído a Portugal tras haberla casado en Navarra con su hijo, cuyos sentimientos son ajenos a ese matrimonio de conveniencia:

PRINCIPE. Perderé el sentido
Brito, si Inés no ffa
todo su amor a toda el alma mía.
Primero verá el cielo
su vecindad de estrellas en el suelo,
verá la noche fría
que puede competir al claro día,
que falte la firmeza
con que yo adoro a Inés.
(I, vv. 222-230)

No puede leer la carta que Inés le envía porque el Rey se acerca a hablarle, y lo primero que le recuerda es un principio familiar en la tragedia:

REY. Pedro, los que hemos nacido
padres y reyes, también
hemos de mirar al bien
común más que al nuestro.
(I, vv. 371-374)

Con ello quiere decirle que ha notado que Don Pedro mira con disgusto a su esposa, y que ésta disimula el dolor que ello le causa; el príncipe debe comportarse como un buen marido y "verla / con amoroso semblante":

REY. (...)

Yo os lo ruego como amigo,

os lo pido como padre,

os lo mando como Rey,

no deis lugar a enojarme.

Ella viene, aquí os quedad,

prudente sois, esto baste.

PRINCIPE. ¡Ay Inés, cómo por ti,

loco, rendido y amante,

ni admito la corrección

ni hay ventura que me cuadre!

(I, vv. 405-414)

A solas con Doña Blanca, que se niega a que le bese la mano por no salir "ese cortesano afecto / de marido ni de amante", ésta le recuerda también sus deberes. Don Pedro toma una decisión insólita en la tragedia: contarle la verdad, dejar que hable el alma, muda hasta ese momento.

INFANTA. (...)

Yo, señor, soy vuestra esposa

y debéis considerarme

reina ya de Portugal

si fuí de Navarra infante.

PRINCIPE. (Ap.) (Eso no, viviendo Inés.)

Señora, sólo un instante

os suplico que me deis

audiencia; sentaos y hable

el alma, que muda ha estado

hasta poder declararse.

(I, vv. 423-432)

Obedeciendo a su padre, se casó Don Pedro con la Infanta de Castilla, que llegó a Portugal acompañada de una dama, Doña Inés de Castro, Cuello de Garza, "que con su padre / pasó a servir a la reina, / mejor dijera a matarme", como ocurre siempre que aparece el amor. Sin embargo, no se atrevió a verla "con pensamientos de amante" hasta que falleció su esposa, la única a la que hasta entonces "rendí de amor vasallaje". Trató entonces el Rey de casarlo nuevamente, esta vez con Doña Blanca, pero no se lo dijo a Don Pedro, "yerro que es fuerza que ahora / vuestro decoro le pague, / y le sienta yo, por ser / vuestra Alteza a quien se hace / la ofensa", pues en ese tiempo

descubrió un día a Inés mirándose en una fuente y comprendió entonces "que aquello fué voluntad, y aquesto sólo es amor", y que había tenido en su casa "el mismo amor escondido" sin haberlo advertido hasta entonces. Doña Inés quedó confusa y turbada, y "viéndome rendido / y en su hermosura perdido, / pagó con agradecer". Desde ese instante "hicimos tan dulce unión / reciprocando las almas", "vivo en ella tan unido / debajo de la palabra / y fe de esposo", que no hay amor que iguale el suyo. Inés vive en una quinta cerca del Mondego donde pasa "ausencias inexcusables, / solamente acompañada / a ratos de mi firmeza / y siempre de mi esperanza", y de ella ha tenido dos hijos. Acabado el relato, pide licencia a Doña Blanca para acudir junto a su "esposa amada", "pues es bien que asista el cuerpo / allá donde tengo el alma".

Don Pedro no se queda para ver la reacción de la Infanta, que humillada, celosa —como es habitual en la tragedia amorosa— y ofendida, sólo desea venganza y la muerte de su rival:

INFANTA. ¿Han sucedido a mujer
 como yo tales desaires?
 ¿Cómo es posible que viva
 quien ha oído semejante
 injuria? ¡Al arma! ¡Venganza!
 Despida el pecho volcanes
 hasta quedar satisfecha.⁴
 Muera conmigo quien hace
 que a una infanta de Navarra
 el decoro le profanen;
 que una mujer celosa y agraviada
 sola consigo misma es comparada,
 que si la aflige amor y acosan celos,
 aun seguros no están della los cielos.
 (I, vv. 609-622)

⁴ Suficientemente estudiada ha sido la imagen del caballo y el jinete caído como símbolo de la pasión y del abandono del dominio de la razón sobre el individuo. Sin embargo, encontramos también recurrente esta imagen del pecho convertido en volcán como expresión de la "fiera condición", de la pasión y el sentimiento, de la irracionalidad.

Mientras esto sucede, Inés, en su quinta, ha salido a cazar con Violante, y está triste porque Don Pedro se retrasa, "que, aunque Pedro es rey, es hombre, / y temo olvidos". Violante intenta animarla: "Su Alteza / sólo en ti vive, señora, / sólo tu amor le desvela", pero a Doña Inés "Todo disgusto me da". En una escena paralela a la inicial, cantan canciones alusivas a la situación: "*Saudade minha, / ¿cuándo vos vería?*". Cuando al fin llega Don Pedro, Inés ha quedado dormida y está teniendo —como Enrique VIII o el Rey David— un funesto sueño:

PRINCIPE. ¿Qué estará mi bien soñando?
BRITO. Contigo el sueño será.
D^a. INES. ¡Que me mata, tente, aguarda!
 ¡Alfonso, Dionís, Violante!
 (I, vv. 733-736)

D^a. INES. No me maten tus rigores;
 ¿por qué me quitas la vida?
 Pedro, Pedro de mi vida,
 esposo, mi bien.
 (I, vv. 743-746)

Don Pedro —como hacen todos los personajes que escuchan tales confidencias— le quita importancia al presagio y hasta lo trivializa, confiado en que nada puede deshacer tan firme amor:

D^a. INES. ¡Pedro, señor, dueño amado!
PRINCIPE. ¿Qué tienes, Inés?
D^a. INES. (*Despierta.*) Soñaba
 que la vida me quitaba...
PRINCIPE. ¿Quién?
D^a. INES. Un león coronado,
 y a mis dos hijos, ¡ay cielo!,
 de mis brazos ajenaba
 y airado los entregaba
 (aun no cesa mi recelo)
 a dos brutos que inhumanos
 los apartaron de mí.
PRINCIPE. ¿Eso, Inés, soñaste?
D^a. INES. Sí.
PRINCIPE. Fueron tus recelos vanos,

desecha, Inés, el dolor,
 cóbrate más valerosa,
 si bien estás más hermosa
 con el susto y el temor.
 D^a. INES. ¿Eres mío?
 PRINCIPE. Tuyo soy.
 D^a. INES. Y tuya mi fe será.
 (I, vv. 751-768)

No es que ella dude del amor de su esposo, pero teme mudanzas "por ser desdichada", ya que otro acontecimiento la ha conmovido: al salir a cazar esa mañana, vio una tortolilla llorando "su amante esposo perdido":

Yo, de verla lastimada,
 llegué a temer que mi suerte
 no me trajese a imitarla.
 Vi luego que de una vid
 un olmo galán se enlaza,
 y envidiosa de sus dichas
 también se me turbo el alma.⁵
 (I, vv. 780-786)

Don Pedro le confirma su amor. Brito los interrumpe para anunciar la llegada de un cortejo compuesto por el Rey Don Alonso, la Infanta y algunos nobles, entre los que figuran Alvar González y Egas Coello, "dos traidores encubiertos" en opinión del Príncipe. Inés teme por su vida, y Don Pedro la tranquiliza. Todos creen que el Rey va a enojarse con ella, pero conmovido por su belleza y dulzura y enternecido al ver a sus nietos, los bendice y se despide, ante el asombro de quienes lo acompañan⁶ y el despecho de la Infanta —"Mis desdichas voy sintiendo"—:

⁵ El Caballero de Olmedo tuvo también visiones de semejante naturaleza y temió por su relación con Inés, a la cual las asoció inmediatamente. Entonces Tello, como ahora Don Pedro —o como Herodes o Volseo— restó importancia al suceso.

⁶ Sus consejeros le recuerdan lo que debe a la razón de Estado:

EGAS. Señor,
 ved que para vuestro reino
 este inconveniente es grande.
 ALVAR. Y con este impedimento

INFANTA. (*Aparte.*) ¡Qué ha sido esto, cielos!
 REY. Vamos.
 INFANTA. (*Aparte.*) ¿A esto el Rey me trajo?
 Perderé el entendimiento.
 (...)

 REY. ¡Inés!
 ¡Cuánto con el alma siento
 no poder aquí, aunque quiera,
 mostrar lo mucho que os quiero!
 (...)

 PRINCIPE. Adiós, Inés de mi vida.
 D^a. INES. Adiós, adorado dueño.
 PRINCIPE. ¡Muerto voy!
 D^a. INES. ¡Yo voy sin alma!
 PRINCIPE. ¡Qué desdicha!
 D^a. INES. ¡Qué tormento!⁷
 (I, vv. 882-912)

Amor y muerte, una vez más, resultan inseparables, a diferencia de cuerpo y alma, siempre desunidos.

de Doña Inés, Doña Blanca
 no logrará su deseo
 de casar en Portugal.
 REY. Ya lo he mirado, Egas Coello;
 mas no es ocasión ahora
 de salir de tanto empeño.
 (I, vv. 885-894)

Inés se ha convertido en un "inconveniente" y un "impedimento".

⁷ Los motivos del amor y la muerte presiden también la despedida de Casandra y Federico:

CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.
 FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.
 CASANDRA. Conde, tú serás mi muerte.
 FEDERICO. Y yo, aunque muerto, estoy tal
 que me alegro, con perderte,
 de ser el alma inmortal,
 por no dejar de quererte.
 (II, vv. 2024-2030)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

La segunda jornada comienza —como en *El castigo sin venganza*— con las quejas de la Infanta a su criada; Doña Inés podrá ganarla en belleza pero no en nobleza, valor más estimable —"Que no lo hermoso / puede igualar a lo grande" (II, vv. 173-174)—:

Deja ya de aconsejarme
y repara que, agraviada,
ofendida y despreciada,
he de morir o vengarme.
(...)
que compitiendo las dos,
aunque es grande su belleza,
para igualar mi grandeza
el Sol es poco, ¡por Dios!
(II, vv. 9-24)

Ante la llegada del Rey decide que "ahora / he de hablar claro", pues el "agravio declarado / no admite ningún consuelo". La verbalización del conflicto implica que éste no puede quedar en el olvido ni regresar al secreto. Doña Blanca ha decidido marcharse ante los desaires sufridos: llegó feliz a Portugal, y cuando esperaba dar a Don Pedro "entre la mano de esposa / tiernos requiebros de amante, / posesión del albedrío / uniendo las voluntades", encontró que éste había quedado en Lisboa y ni siquiera había ido a recibirla. Cuatro días pasaron hasta que el Príncipe fue a visitarla a su cuarto —"si fué agravio a mi decoro, / júzguelo quien amar sabe"—, y cuando tras hablar el Rey con él, le pidió audiencia, la puso en tantos empeños que no puede ni contarlos:

básteme, siendo quien soy,
que los sepa y que los calle.
Que a no ser dentro de mí
tan bizarra y tan galante,
¿cómo pudiera pasar
por el tropel de desaires
que me han sucedido? ¿Cómo,
sin que abortara volcanes
que en cenizas convirtieran
a quien intentó agraviarme
atrevido y poco atento?

Vamos, señor, adelante,
y perdonad que los celos
llegan a precipitarme,
y el corazón a los labios
se asomó para quejarse.
(II, vv. 131-146)

"Pasadas muchas injurias", el propio Rey la llevó a una quinta en Mondego de donde volvió más despreciada, pues fueron "a requebrar los nietos, / cuando me ofreció vengarme". Le pide que le transmita, como padre, un recado a Don Pedro:

que sus empeños disculpo;
que ha acertado al emplearse
en quien tan bien le merece,
y que mire cuando agravie,
que no todas, como yo,
podrán desapasionarse.
(II, vv. 177-182)

Sin decirle la causa a su hermano, le ha escrito para que mande a buscarla; de este modo "pongo fin a mis pesares, / principio al gusto de Inés, / y medio para que trate / Don Pedro su casamiento, / sin que yo pueda estorbarle", aunque ya lo está en secreto según le confesó. Lo mejor es que no intenten detenerla

que, aunque ahora soy prudente,
no sé, en llegando a enojarme,
si me valdrá la prudencia
para no precipitarme.
(II, vv. 205-208)

Amenaza incluso con suicidarse si el Rey quiere impedir su partida (II, vv. 218-220), "que, pues llegué a declararme, / todo lo habré ya mirado / (¡voy muriendo!)". La prudencia puede detener la acción, pero no el enojo. Es inusitada en la tragedia la sinceridad con la que hablan estos personajes, pues tanto Don Pedro como Doña Blanca declaran sin tapujos sus verdaderos sentimientos, mirando más la causa que les empuja a hacerlo que el efecto.

El rey manda a Alvar González y Egas Coello que la detengan, y ordena que, custodiado por Coello, su hijo sea encerrado en el castillo de Santarem para que "allí pague / inobediencias que han sido / causas de tantos males". Brito llega a tiempo de recibir un mensaje del Príncipe para Doña Inés:

PRINCIPE. (...)
 Que a explicar mi sentimiento
 no basto, y si a eso te obligo,
 di todo lo que no digo,
 pues no cabe en lo que siento.⁸
 BRITO. Diréle que partes ciego
 por su amor, lo que la adoras,
 lo que suspiras y lloras,
 cuánto te abrasa su fuego.
 PRINCIPE. A mucho te has obligado;
 que el mal a que estoy rendido
 bien cabe en lo padecido;
 mas no cabrá en lo contado.
 (II, vv. 305-316)

La palabra siempre es insuficiente para explicar el sentimiento. El Príncipe marcha llorando, Brito lo anima recordándole su posición, pues llorar es impropio de un caballero y más de un Príncipe:

BRITO. No te enterezcas, señor;

⁸ No es la primera vez que un personaje trágico enuncia la disfunción entre sentimiento y expresión, entre pasión y razón. Recordemos a Federico (*op. cit.*), enamorado de su madrastra:

FEDERICO. Batín,
 si yo decirte pudiera
 mi mal, mal posible fuera
 y mal que tuviera fin,
 pero la desdicha ha sido
 que es mi mal de condición
 que no cabe en mi razón
 sino sólo en mi sentido;
 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. 1232-1243)

PRINCIPE. mira que llorando estás.
 BRITO. ¡Ay, Brito!, no puedo más.
 ¿Adónde está tu valor?
 Préndate el Rey, que el proceso
 podrás romper algún día.
 (II, vv. 321-326)

De nuevo una escena paralela nos indica lo que hace Inés en esos momentos de tribulación de su amado. También a ella le cuesta expresarse en una carta que le está escribiendo: "He reparado / que no cabrá mi cuidado / ni mis finezas en él" (II, vv. 330-332). Acaba de recibir una glosa en que el Príncipe destaca que ha perdido la razón por entregarse a la pasión, que al verla "viví en mí sin mí", y que ahora, "Cautivo y sin libertad / vivo después que te vi". Los versos glosados son los siguientes:

*Mi vida, aunque sea pasión,
 no querría yo perdella,
 por no perder la razón
 que tengo de estar sin ella.*
 (II, vv. 345-348)

Brito llega a tiempo de avisarla de que la Infanta, que ha salido de caza, se acerca para cobrar "una garza que del aire / ha derribado". Inés interpreta el hecho simbólicamente:

Escuadrón sería de celos,
 pues vino a matarme a mí.⁹

⁹ Pero el de la garza es un símbolo trágico:

"Este símbolo se encuentra dentro de la temática del Sol. (...) La dama que es espejo del Sol es cual una garza que vuela derecha hacia el gran astro. Quiere esto decir que las perfecciones de la dama la acercan cada vez más al Sol, símbolo de la verdad, de la belleza y de la fama. (...)

Pero el símbolo de la garza es trágico. Nunca podrá llegar al palacio de oro. Cuando más alto vuele, cuando más suya sienta la perfección de la luz, cuando más suave sea el giro, los azores le darán caza, despedazándola".

Angel Valbuena Briones, edición de *El médico de su honra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 56-57.

La garza tiene además otra cualidad: conoce al que ha de matarla. Así, Doña Inés, Cuello de Garza, al escuchar el relato de Brito presiente que serán los cazadores, entre los que figuran Alvar González y Egas Coello. También Doña Mencía, protagonista de *El médico de su honra*, descifra de la misma forma el simbolismo al verse acosada por Don Enrique, un antiguo pretendiente que ha regresado inesperadamente y, pese a saber que ella está casada, reclama sus derechos:

D. ENRIQUE. ¿Que ignoro, acaso, presumes,
 el respeto que les debo
 a tu sangre y tus costumbres?
 El achaque de la caza,
 que en estos campos dispuse,
 no fué fatigar la caza,
 estorbando que salude
 a la venida del día,
 sino a ti, garza, que subes
 tan remontada, que tocas
 por las campañas azules
 de los palacios del Sol
 los dorados balaustres.

D^a. MENCIA. Muy bien, señor, vuestra Alteza
 a las garzas atribuye
 esta lucha; pues la garza
 de tal instinto presume,
 que volando hasta los cielos,
 rayo de pluma sin lumbre,
 ave de fuego con alma,
 con instinto alada nube,
 pardo cometa sin fuego,
 quieren que su intento burlen
 azores reales; y aun dicen
 que, cuando de todos huye,
 conoce al que ha de matarla;
 y así antes que con él luce,
 el temor la hace que tiemble,
 se estremezca y se espeluce.
 Así yo, viendo a tu Alteza,
 quedé muda, absorta estuve,
 conocí el riesgo, y temblé,
 tuve miedo y horror tuve;
 porque mi temor no ignore,
 porque mi espanto no dude
 que es quien me ha de dar la muerte.

(II, vv. 84-119)

(II, vv. 416-417)

En vez de huir, Inés decide "esperarla y ver si pueden / cortesanos cumplimientos / obligarla". Antes de que llegue, Brito la informa de que esa noche irá a verla el Príncipe. Comienza luego un duelo verbal entre ambas para mostrar cuál de las dos tiene más derecho a poseer a Don Pedro:

INFANTA. (...)

El príncipe en asistiros

nunca pudo ser eterno,

siempre ha menester casarse,

ya lo está conmigo.

D^a. INES. ¡Cielos!

INFANTA. ¿qué decís?

Que a Santarén

como ya sabéis, fué preso,

y saldrá para que así,

en un dichoso himeneo,¹⁰

junte dos almas que vos

habéis dividido.

(II, vv. 477-486)

Doña Inés se siente despreciada e invadida súbitamente por los celos, que como dijo Doña Blanca, son enemigos de la cordura. La Infanta, con la sinceridad que la caracteriza, le advierte del simbolismo trágico que el propio nombre de la dama encierra:

D^a. INES. (Ap.) (Esto

no se puede ya llevar,

¹⁰ Semejante alusión hizo Brito para expresar la felicidad conyugal de Don Pedro y Doña Inés:

BRITO. (...)

Entro, al fin, sin sentido,

y en el dorado tálamo que ha sido

teatro venturoso

más de tu amor que del común reposo,

(I, vv. 171-175)

Es curioso que se permita al gracioso penetrar hasta el rincón más oculto de la intimidad de su señor, el dormitorio, y contemplar a Inés durmiendo junto a sus hijos.

- que, fuera de ser desprecio,
son celos, y nadie ha habido
cuerda en llegar a tenerlos.
Responderla quiero.)
- INFANTA. Inés,
suspended un poco el vuelo
con que altiva habéis volado,
reducíos a vuestro centro,
y sírvaos de corrección,
de aviso y de claro ejemplo
que a una blanca garza, hija
de la hermosura del viento,
volé esta tarde, y, altiva,
cuando ya llegaba al cielo,
la despedazó en sus garras
un gerifalte soberbio,
enfadado de mirar
que a su coronado cetro
desvanecida intentase
competir. Esto os advierto.
(Ap.) (No puedo
callar ya.)
- ALVAR. Mucho la Infanta
se ha declarado.
- EGAS. Yo temo
alguna desdicha aquí.
(II, vv. 486-509)

Doña Inés contesta con la misma arrogancia y sin pensar en las posibles consecuencias:

- D^a. INES. (...)
Yo soy Doña Inés de Castro
Cuello de Garza, y me veo,
si vos de Navarra infanta,
reina de aqueste hemisferio
de Portugal, y casada
con el príncipe Don Pedro
estoy primero que vos;
mirad si mi casamiento
será, Infanta, preferido,
siendo conmigo y primero.
(...)
- INFANTA. ¡Oh Inés, cómo os olvidáis
que la que cayó del cielo

era garza!
 D^a. INES. Y blanca y todo,
 según vos dijisteis.
 (II, vv. 515-538)

Inés se ha excedido, pero ya es imposible retroceder:

INFANTA. Bueno,
 ¿vos me respondéis a mí,
 equívocos desacuerdos?
 D^a. INES. Mal he hecho yo, señora.
 ALVAR. ¡Que así perdiese el respeto
 a tanta soberanía!
 (II, vv. 538-543)

Ambas se contienen cuando llega el Rey, e Inés se retira. Este advierte el disgusto de Doña Blanca pero no entiende sus palabras: creyó haber matado una garza, mas ésta revivió y mató a la Infanta "con viles celos" (II, vv. 559-570). Se explica luego con claridad: Doña Inés acaba de decirle lo que ya le dijo Don Pedro, que estaban casados, y aunque entonces lo dudó, después que la dama "sin decoro y sin respeto, / se atrevió a decirlo a mí, / ha sido fuerza el creerlo". El Rey se enoja al saber que Inés, cuya modestia, virtud y recogimiento admiraba, se haya atrevido "a perder la veneración" que él tiene a la Infanta.

Vive Dios, Alvar González,
 que el Príncipe, loco y ciego
 ha de ocasionarme a dar
 con su muerte un escarmiento
 tan grande, que a Portugal
 sirva de futuro ejemplo.
 Yo remediaré esta injuria.
 (II, vv. 589-595)

Pero a diferencia de las mujeres despechadas de la tragedia, Doña Blanca rechaza la violencia y renuncia a la venganza; promete olvidar para que acabe el enfado del Rey. Alvar González, sin embargo, apunta que "si ya todo el reino / espera con alegría / este feliz casamiento, / será grande

de vuestra heroica piedad,
 para que conozca el orbe
 que si matarme el Rey ha pretendido,
 me habéis, heroico dueño, defendido
 con valiente osadía y fe constante,
 por mujer, por esposa y por amante.

PRINCIPE. No creyera, bella Inés,
 que jamás desconfiaras
 de la fe con que te adoro;
 (II, vv. 726-737)

La solución que propone Inés, temerosa de ser ajusticiada por interponerse entre el Príncipe y la Infanta, alejarse para que éstos puedan casarse, hace dudar de la veracidad de ese matrimonio que de forma constante proclaman ambos. Como apuntó Alvar González, un remedio posible sería desterrar a Inés, pero el Rey advierte que la cuestión no quedaría zanjada, porque al estar casados (II, vv. 610-613) el exilio de la dama no dejaría libre a su hijo; de ahí que se imponga un desenlace drástico.

Don Pedro le promete que morirá antes de que nadie pueda obligarle a desposarse con la Infanta —"que aborrezco"—, "que sin ti no quiero vida". Esto tranquiliza a Inés, que le ruega entonces que regrese a la prisión —de la que Egas le dejó salir, "aunque es traidor, / temiendo que me enojara"— para que no adviertan su ausencia. La despedida, llena de los tópicos amorosos que hemos venido observando, proclama —como hiciera el alcalde de Zalamea respecto a la conciencia— el derecho y la libertad de amar:

PRINCIPE. Adiós, Inés.
 D^a. INES. Adiós, Pedro,
 no me olvides.

PRINCIPE. Excusada
 está, esposa, esa advertencia.
 D^a. INES. ¿Si vuestro padre os lo manda?
 PRINCIPE. No puede tener mi padre
 jurisdicción en mi alma.¹¹

¹¹ CRESPO. (...)
 Al rey la hacienda y la vida
 se ha de dar; pero el honor

D^a. INES. ¿Y si la Infanta porfía?
 PRINCIPE. Aunque porfíe la Infanta.
 D^a. INES. ¿Y si el reino se conjura?
 PRINCIPE. Aunque se perdiera España.
 D^a. INES. ¿Tanta firmeza?
 PRINCIPE. Soy monte.
 D^a. INES. ¿Tanto amor?
 PRINCIPE. Sólo le iguala
 el tuyo.
 D^a. INES. ¿Tanto valor?
 PRINCIPE. Nadie en el valor me iguala.
 D^a. INES. ¿Tan grande fe?
 PRINCIPE. Sí, que ciego
 a tus luces soberanas,
 no es menester que te vea
 para que te adore.¹²
 D^a. INES. Basta;
 adiós, mi bien.
 PRINCIPE. Adiós, dueño,
 ¡quién contigo se quedara!
 D^a. INES. ¡Quién se partiera contigo!
 Muerta quedo.
 PRINCIPE. ¡Voy sin alma!
 D^a. INES. Adiós, adorado esposo.
 PRINCIPE. Adiós, esposa adorada.
 (II, vv. 771-794)

Pero cuando llegue el momento de actuar, de poco servirá la palabra dada a Inés, la declaración de principios de Don Pedro, incluidas, aunque sean promesas de Príncipe, en la jurisdicción de la dura y justa —según Aquitofel y Joab— razón de Estado, contra la que nada puede el amor, sea de un Príncipe —Don Pedro— o del mismo Rey —David hacia sus hijos—.

es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

(I, p. 157)

Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*. Citamos por la edición de Alberto Porqueras-Mayo, México, Espasa-Calpe, 1982.

¹² El motivo del amor ciego, de amar sin ver o de la falta de correspondencia entre lo que perciben ojos y oídos, es constante, como hemos visto, en la tragedia.

La jornada tercera comienza con una nueva escena de caza protagonizada ahora por Brito y Don Pedro, que tiene funestos presagios — de los que el criado se ríe, en una extraña inversión de papeles—: por un momento le ha parecido que la corza que perseguían era Inés. Continúa la similitud entre la dama y la garza, lo cual hace temer a Don Pedro; éste manda a Brito que la avise de que estará escondido en una quinta cerca de Coimbra para que ella pueda ir a visitarlo:

PRINCIPE. (...)

Allí, Brito, viviré,

si es que puede ser que viva,

quien tiene, como yo tengo,

en otra parte la vida.

 (III, vv. 132-135)

Lo mismo le sucede a Inés: "desde ayer estoy / sin el alma que me anima", y también teme "alguna desdicha / que no podré remediar". Gente armada se acerca. Por el camino, Coello y González animan al Rey para que acceda a sacrificar a Inés en atención a las necesidades del reino:

EGAS. (...)

pero todo el reino pide

su vida, y es fuerza dar,

por quitar inconvenientes,

a Doña Inés.

 (...)

ALVAR. Señor,

si severo no os mostráis

peligra vuestra corona.

 (III, vv. 202-222)

El Rey se resiste aún:

REY. Egas Coello, mirad

que yo no soy parte en esto;

y si es que se puede hallar

modo para que no muera,

se busque.

EGAS. Llego a ignorar

el modo.

Ajeno a la desdicha de su amada —como Inés en *El Caballero de Olmedo*—, Don Pedro, cansado de esperarla en la quinta cercana a Coimbra, ha ido a buscarla. Pero al llegar no encuentra a nadie, sólo a Nuño y el Condestable, cuyo semblante y voz entrecortada le hacen temer por la salud de su padre: éste acaba de morir de repente en casa de Egas Coello (III, vv. 498-503). Aunque la noticia es triste, Don Pedro se alegra porque ahora podrá coronar a Inés Reina de Portugal.

PRINCIPE. ¡Que ha llegado ya el día
 en que pueda decir que Inés es mía!
 ¡Qué alegre y qué gustosa
 reinará ya conmigo Inés hermosa!
 Y Portugal será en mi casamiento
 todo fiestas, saraos y contento,
 o en público saldré con ella al lado:
 (III, vv. 534-540)

Una canción —como ocurre tantas veces en la tragedia— le revela lo imposible ya de su esperanza:

*¿Dónde vas el caballero,
 dónde vas, triste de ti?,
 que la tu querida esposa
 muerta está que yo la vi.
 Las señas que ella tenía
 bien te las sabré decir:
 su garganta es de alabastro
 y sus manos de marfil.
 (III, vv. 552-559)*

La Infanta le confirma sus sospechas (III, vv. 563-600), y "compadecida de que la hermosa Inés perdió la vida / y de aqueste espectáculo sangriento" decide regresar a Navarra "lastimada y amante". El Condestable intenta reanimar a Don Pedro, que yace desmayado; al recobrarse sólo desea ir "a ver mi difunta esposa, / a la que reina ha de ser", pero antes ordena una cruel muerte para los ejecutores del crimen, Alvar González y Egas Coello: que les saquen el corazón por la espalda "y para mayor tormento, / procuren, si puede ser, / que los dos los puedan ver / antes

que les falte aliento" y por último que "entre horror y confusiones" los destrocen con un arpón.

Pero si esto es un anticipo, el verdadero senequismo aparece cuando se muestra en escena el cadáver de Inés, que fue degollada. El Príncipe se siente morir, "pues mi hermosa luz perdida / no estoy menos muerto yo". Pide que le traigan una corona que le entregó al casarse "en señal / de que reinaría feliz / si viviera", y aunque pensó que sería coronada de otra manera, "pues no lo conseguí, / en la muerte se corone":

Todos los que estáis aquí
 besad la difunta mano
 de mi muerto serafín;
 yo mismo seré rey de armas.
 Silencio, silencio, oíd:
 Esta es la Inés laureada,
 ésta es la reina infeliz
 que mereció en Portugal
 reinar después de morir.
 (III, vv. 746-754)

También han muerto los traidores. Don Pedro se retira a sentir su dolor —"Vamos a morir, sentidos; / amor, vamos a sentir"— y el Condestable, no el gracioso, cierra la tragedia narrada en la "Comedia Famosa *Reinar después de morir*":

CONDESTABLE. Esta es la Inés laureada
 con que el poeta da fin
 a su tragedia, en que pudo
Reinar después de morir.
 (III, vv. 765-768)

CONCLUSIONES

Finaliza así una historia que se encuadra en el más puro estilo trágico. Vélez de Guevara se sirve de un mito conocido y anuncia el tema desde el propio título de la obra, con lo cual centra la intriga, como es habitual en el XVII, no en qué sucederá sino en cómo se llevará a cabo el esperado desenlace. Y de nuevo es el amor el punto de partida de la tragedia: es la fe inquebrantable que se guardan Don Pedro e Inés la que molesta a los demás y se interpone en los intereses de quienes no entienden de sentimientos pero sí de obligaciones. Estamos ante otro crimen causado por el amor y perpetrado en nombre de la dura y justa razón de Estado. Inés debe morir por cuestiones políticas, poco importa su delito, si es que lo ha cometido. La justicia no respeta la inocencia, y la obra es un claro ejemplo del maquiavelismo, desnudo de escrúpulos pero convencido de sus deberes, siguiendo hasta el final el camino trazado. Inés es un estorbo para el reino, el desprecio a la Infanta puede traer complicaciones con Navarra... Inés debe morir, y con ella las esperanzas de burlar el destino cuando se es un personaje público. Don Pedro no es libre para sentir aunque, o precisamente, por ser un Príncipe; la conveniencia es la llave de los matrimonios, no el amor, y eso no es una recomendación, es una ley tácita pero efectiva —por eso Doña Inés se queja de los inconvenientes de quien, sin considerar otras circunstancias, se casa "loca de amores"—. Los afectos no se poseen, se eligen, o mejor, los eligen los demás por nosotros. El Rey ya casó una vez a su hijo sin consultarle, y ahora intenta hacerlo de nuevo, ignorando que éste se le ha adelantado y ha realizado una elección de acuerdo con el gusto y no con lo justo. Cuando Doña Blanca llega es demasiado tarde, y desde el principio Don Pedro, con una sinceridad inusual en la tragedia, la pone al corriente de la causa de sus desprecios. La Infanta reacciona como toda mujer despechada, con ira, con deseos inmediatos de venganza, acrecentada por el desaire sufrido cuando al llevarla el Rey a la quinta y conocer a su rival no encuentra castigo sino

ternura. Sin embargo, elige una solución discreta y pacífica: regresar a Navarra sin dar explicaciones a su hermano para evitar conflictos. Detenida por los consejeros del Rey, vuelve a enfrentarse con Inés, que contra su modestia, la desafia imprudente y jactanciosa, recordándole que Don Pedro ya está casado, y por amor. Ese es el gran error, la *hamartía* de Inés, creer que la política no puede intervenir en asuntos sentimentales y pecar, en un momento de enojo, de orgullo y arrogancia —*hybris*—.

Tampoco aquí hay personajes completamente inocentes; cada uno es responsable de su destino y de las repercusiones de sus acciones sobre sí mismo y sobre los demás. Don Pedro se casa en secreto con Inés y tiene dos hijos, pero mantiene a su familia escondida. Inés se queja de las largas y constantes ausencias, de la doble vida que soporta por amor. No es extraño, por tanto, que en el momento decisivo en que se decide su suerte esté sola, abandonada, sin quererlo pero de hecho, por su querido esposo. Quizá si el príncipe no hubiera escondido sus relaciones la tragedia, como todas —y ahí reside su amarga ironía—, podría haberse evitado, pues probablemente la Infanta nunca habría aparecido.

Con todo, Doña Blanca es un personaje atípico dentro de lo que acostumbra a mostrar el cuadro trágico. Despreciada y humillada, renuncia, contra lo esperable, a la venganza, y aunque en un principio amenaza a Inés con el simbolismo de la caza, acaba cediendo ante la evidencia y abogando por el partido de la cordura: pues el lazo no puede desatarse y no hay solución, lo mejor es abandonar con dignidad la empresa. Se opone a la violencia al oír tratar de la muerte de su rival, y cuando consumada ésta pudiera al fin hacer realidad sus deseos, se marcha definitivamente, respetando el dolor de Don Pedro.

Otro personaje interesante es el Rey Don Alonso, que como Basilio o David debe elegir entre satisfacer las obligaciones de su cargo o amparar, en virtud del amor de padre, a su hijo. Indeciso ante la legitimidad de las aspiraciones de Doña Blanca por un lado y Don Pedro y Doña Inés por otro, demora la conclusión; lleva a la Infanta a la quinta, pero una vez allí sólo

puede alabar a Inés y bendecir a sus nietos. Su debilidad le conduce al fiasco trágico: alentado por consejeros que estiman más el reino que las vidas de sus súbditos, vuelve a ver a Inés, esta vez con intenciones diferentes. Pero la defensa de la dama, que se enfrenta a él en lugar de acobardarse, lo desarma; ella pide que le digan la causa, mas no hay ninguna... que pueda decirse. Si el rigor es virtud en los reyes, también lo es la piedad y la clemencia, pero Don Alonso permanece sin pronunciarse, queriendo ser ajeno al suceso pero sabiéndose —aunque casi negándose— implicado en él. Su decisión final de marcharse y dejar el desenlace en manos de González y Coello pone el punto final a su fracaso como Rey y como padre. Una muerte súbita y repentina pone además punto final a su vida y constituye el broche de la justicia poética, de la que, como sabemos, no se libra quien se equivoca, aunque sea un rey.

Destacable asimismo es la cuestión de la nomenclatura, a la que aludíamos en capítulos anteriores. Esta obra, definida como "Comedia Famosa", concluye llamándose tragedia, y creo que la condición de tal de la misma es fácil de afirmar. Apoyándose en un suceso histórico cuyo triste desenlace conmovía sin necesidad de representarlo sobre un escenario, Vélez muestra que en el Siglo de Oro poco importa para determinar un género cómo encabece un autor su obra o cómo la defina al concluir, razón esgrimida para negar la existencia de tragedias en España en el XVII. Lo fundamental no es pues el nombre, y no llamar a una obra "tragedia" no significa que no se tenga conciencia del género. Vélez sabía perfectamente que el argumento elegido nunca podría tratarse en clave de comedia, sin embargo la califica, repetimos, de "Comedia Famosa". El hábito no hace al monje, si se nos permite la expresión, y tampoco el nombre, en este caso, identifica. La tragedia hay que buscarla adentrándose en sus páginas, no quedándonos en la portada sino observando el desarrollo del conflicto, la pintura de los caracteres, la intencionalidad y consecuencias de las acciones.

Reinar después de morir es una tragedia amorosa en donde, como en otras, un valor positivo como el amor debe ser anulado para que prevalezca

otro igualmente positivo en sí mismo, la razón de Estado. De nuevo un conflicto que responde a la dialéctica hegeliana entre dos fuerzas en igualdad de condiciones y cualidades pero irreconciliables, que deben enfrentarse, cuyo resultado será excluyente, acarreado al héroe, activo, sufrimiento. El amor vuelve a ser el motor de la tragedia y el destino su culminación. Destino anunciado en sueños, canciones, símbolos y presagios, al que se desafía con la desnudez del sentimiento, sin el escudo de la intención. Amor rebelde pero truncado por ser, como toda pasión, antinormativo y, en consecuencia, antisocial, condición que le impide sobrevivir en el mundo de razones políticas e intrigas cortesanas que rodea a los protagonistas. Como en las obras analizadas de Lope, Tirso o Calderón, Vélez hace responsables de sus acciones y, por lo tanto, de sus errores, a todos los participantes en el conflicto. No hay decisión, aunque sea pasajera, como las de Doña Blanca, que no repercuta en la órbita de los destinos de los demás, del destino del reino y de la comunidad. El dramaturgo no presenta vencedores y vencidos, víctimas y ejecutores, pues sobre todos se ciernen la justicia poética. El toque senequista siembra la escena de muertes y cadáveres, pero la felicidad tampoco aguarda a los que sobreviven: Doña Blanca asiste al sangriento espectáculo provocado por su presencia, el cual, irónicamente, resulta inútil; desaparecido el obstáculo, no se casará con Don Pedro, consciente de que lo ha perdido para siempre. Este, que en vida no supo honrar a Inés como debía, intenta reparar ya muerta el agravio, declarando al fin públicamente su amor mandando que la coronen. De nada servirá a Inés el reconocimiento, y él lo sabe; "ya no hay gusto para mí" (III, v. 760). Ese será el momento de su anagnórisis y de su castigo: la pérdida, en parte por negligencia, en parte por exceso de confianza —desatiende las advertencias de Inés, que temiendo por su vida le propone aislarse y renunciar a él—, de la mujer amada. Como Don Alonso (*El caballero de Olmedo*), el Príncipe ha ocultado un amor correspondido y perfecto, se ha negado a sí mismo la luz que ahora busca en vano: "que faltándome tu sol / ¡cómo es posible vivir!" (III, vv. 761-762).

Los errores, aunque sean en nombre del amor, se pagan. En el camino del amor es fácil traspasar la tenue línea que separa la dicha de la tragedia.

CAPITULO XIX

LA VENGANZA DE TAMAR

TIRSO DE MOLINA

LOS CABELLOS DE ABSALON

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XIX

LA VENGANZA DE TAMAR
 (Escrita en 1621. Publicada en 1634)¹
 TIRSO DE MOLINA

LOS CABELLOS DE ABSALON
 (1634)²
 PEDRO CALDERON DE LA BARCA

En todas partes donde hubiera mundo
 circularía el deseo, o pujaría por
 irrumpir con toda su carga
 intempestiva.

Eugenio Trías

¹ Fue publicada en la *Parte Tercera de las Comedias de Tirso* (Tortosa, 1634), según hace constar Blanca de los Ríos en su edición de *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III, p. 359. Las citas que realizaremos en lo sucesivo de la obra —identificación de la misma, VT, número de acto, número de página y columna, a, b— corresponden a esta edición.

² H.W. Hilborn, en su *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, 1938, pp. 25-26, señala el año de 1634 "as the most probable date for this play". Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros en su edición de *Los cabellos de Absalón*, de P. Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 15. Las citas que realizaremos en lo sucesivo de la obra —identificación de la misma, CA, número de acto y número de verso— corresponden a esta edición.

Fruto de la pluma de distintos ingenios aunque con notables coincidencias en cuanto a fuentes³ y argumento, la diferencia entre ambas queda marcada desde el principio por sus respectivos títulos. Mientras que Tirso centrará su atención en el desarrollo de la pasión incestuosa de Amón por su hermanastra Tamar y en la posterior venganza de ésta, Calderón tratará este tema en la primera y segunda jornadas y pasará después a desarrollar la talla trágica de Absalón en cuanto héroe dominado por su *hybris*, traducida en este caso en ambición, y de David, personaje definido por la piedad y el deseo de conciliación, sentimientos imposibles en la corte que habita. El amor de un hermano por su hermana y el amor de un padre por sus hijos presidirán ambas tramas, de ahí que hayamos considerado conveniente analizar las dos al tiempo, pues, en nuestra opinión, parecen incluso concebidas como continuidad la una de la otra; es como si Calderón, retomando y resumiendo la historia narrada por Tirso, quisiera mostrar el "después" de aquella acción, la prolongación de una tragedia que tampoco acabará con la muerte de Absalón y que el futuro reinado de Salomón, asentado sobre el crimen y la violencia, hace presentir.

La similitud entre *La venganza...* y *Los cabellos...* ha llevado a especular en torno a la intencionalidad creativa e incluso la autoría de Calderón, cuyo segundo acto corresponde casi íntegramente al tercero de Tirso. Tres hipótesis han intentado aclarar el hecho. Según Albert E. Sloman,⁴ tras reelaborar cuidadosamente el primer acto de *La venganza...*, Calderón perdió interés en el tema; o bien, presionado por un autor que le exigía cumplir un contrato, se vio obligado a copiar el acto en cuestión. Nancy K. Mayberry⁵ niega la autoría directa de Calderón respecto a *Los*

³ Ambos parten del *Libro II de Samuel*, 13-19, y de *De Antiquitate Judaica*, VII, 8-10 de Flavio Josefo.

⁴ *The Dramatic Craftmanship of Calderon. His use of earlier plays*, Oxford The Dolphin Book Co. Ltd., 1958.

⁵ "Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?", en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 2, LV, 1978, p. 127.

cabellos..., pues apunta la probable existencia de una trilogía de Tirso compuesta por *Las lágrimas de David*, atribuida hasta ahora a Felipe Godínez, *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón* de Calderón; tanto la primera como la última serían adaptaciones de las dos partes perdidas de la presunta trilogía tirsiana. Por su parte, Alfredo Rodríguez López-Vázquez⁶ considera *La venganza de Tamar* resultado de la colaboración entre Tirso, que habría escrito los dos primeros actos, y Calderón, autor del tercero, quien, por lo tanto, no habría tenido reparos en reproducir posteriormente un texto que había escrito diez años antes.⁷ No es nuestra

⁶ "La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón", en *Cauce*, vol. n.d., núm 5, Sevilla, noviembre 1982, pp. 73-85.

⁷ Comparte esta tesis Susana Hernández-Araico, en *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, que alega además razones de coherencia estructural y dramática:

"En la primera y tercera jornadas, el papel del gracioso está estrechamente ligado con los de Tamar y Teuca; así que no es del todo casual su nueva participación en esa escena campestre del segundo acto "plagiado" donde aparecen juntas por primera vez las dos mujeres. Jonadab figura entre ellas inclusive al final de *Los cabellos* de manera que Calderón redondea, mediante el gracioso, una conexión entre princesa y pitonisa que en *La venganza* se plantea ilógicamente en el tercer acto. Si esta jornada fue realmente escrita por Calderón para colaborar con Tirso, según Rodríguez López-Vázquez ha convincentemente demostrado, no sólo se justifica entonces el incomprensible plagio sino que se explica también la aparente contradicción tirsiana en cuanto a la simpatía entre Tamar y Laureta, la agorera en quien Teuca está basada. El incongruente lazo entre las dos mujeres en *La venganza* se debe, pues, a un atisbo de Calderón que no casa con el desarrollo anterior de la hija de David en esa obra. En cambio en *Los cabellos*, su relación es fundamental para Calderón en la concepción de Tamar como personaje en principio ambivalente; y se vale del gracioso para destacar el nexo del engaño que la une con la pitonisa."

Pp. 100-101.

"No se ha visto hasta ahora que Calderón también incluye a Tamar en esa mancomunidad de culpa desde su primer intento en realizar la tragedia bíblica en colaboración con Tirso. La

intención apostar por una u otra hipótesis, sino centrarnos en el análisis de ambas obras en cuanto tragedias, y en cuanto tragedias concebidas y estructuradas de forma diferente, como dijimos al principio. Coincidimos al respecto con la opinión de Evangelina Rodríguez:

"toda utilización de un texto refleja una nueva intencionalidad y un nuevo marco de relaciones dialécticas con la cultura del entorno.(...) *Los cabellos de Absalón* (...) es el resultado de un proceso de adaptación evidente pero que, al mismo tiempo, parece ostentar ineludiblemente una intención más compleja. (...) Tirso, pues, elige un mapa dramático marcado esencialmente por la violencia transgresora de la honra y, colateralmente, del incesto. Se queda al borde del horizonte trágico del drama de Absalón que le corresponderá trazar a Calderón; pero éste, para llegar a él, considera necesario ofrecer el díptico previo de un ensayo general a la violencia que destruirá la Casa de David."⁸

Tirso focaliza la acción en torno al desarrollo del proceso psicológico de Amón y su progresiva asunción de una pasión incestuosa que intenta integrar en su vida e imponer a Tamar, a quien cuenta una historia falsa para conseguir que ésta finja ser otra dama y acceder a los deseos de su hermano. Desde el principio, presenta a Amón como un príncipe atípico —"en todo soy singular" (VT, I, p. 363 a)— que en poco se asemeja a su padre, pues ni es guerrero —"No soy tan soldado yo / cual dél la fama pregona" (VT, I, p. 363 a)— ni es amante —"No has de verme amar jamás; / tengo mala condición"

simpatía entre la princesa y la agorera en el tercer acto de *La venganza* escenifica un desdoblamiento —incongruo por completo con la caracterización de Tamar en los primeros dos actos— de la hipocresía malvada que Amón impetuosamente le adjudica a su media hermana después de gozarla. En un aparente plagio excepcional, Calderón incorpora esta jornada en *Los cabellos* no sólo porque es suya sino porque expresa ya el concepto suyo de Tamar que traza desde el primer acto."

Pp. 113-114.

⁸ *Op. cit.*, pp. 13-16.



(VT, I, p. 365 a)—⁹ es más, mientras que David —y su hermano Absalón, de quien dice: "tanto tu cabeza vale, / que me afirman que te sale / a cabello cada dama" (VT, I, p. 364 a)— ha amado a muchas mujeres, Amón aspira a hallar la perfección en una sola: "Hasta encontrar con alguna / perfecta, no me verá / en su minuta el amor" (VT, I, p. 364 a). Y Eliazer le aconseja que se fabrique una a su gusto: "Pues no hallas quien te contente, / haz una dama de barro" (VT, I, p. 365 a). En cambio Absalón:

ABSALON. Solo perdono a mi madre.
Tengo tal inclinación,
que con quien celebra bodas,
envidiando su vejez,
me enamoro, y habrá vez
en que he de gozallas todas.¹⁰

AMON. La belleza y la locura
son hermanas: eres bello
y estás loco.

ADONIAS. A tu cabello
atribuye tu ventura
y no digas desatinos.
Ya es de noche, ¿qué has de hacer?

ABSALON. Cierta dama he de ir a ver,
en durmiendo sus vecinos.

ADONIAS. Yo me pierdo por jugar.

AMON. Yo que ni adoro ni juego
leeré versos.

⁹ AMON. ¡Lástima tengo al casado
con una mujer a cuestas!

ELIAZER. Poco en eso te pareces
a tu padre.

AMON. Muchas veces
de ese modo me molestas.
(VT, I, p. 365 b)

Más adelante, Absalón definirá a David diciendo:
pues no sé que se haya hallado,
ni en guerra, más firme amante,
ni en paz, más diestro soldado.
(VT, I, p. 371 b)

¹⁰ Absalón compara el amor a la guerra, pues por amor se escalan muros, rondan casas y trazan ardides: "Luego Amor, a Marte iguala" (VT, I, p. 363 b).

ABSALON. Buen sosiego.
 AMON. En esto quiero imitar
 a David, pues no le imito
 en amar, ni quiero tanto.
 (VT, I, pp. 365 b - 366 a)

Quedan así dibujados los caracteres de tres de los hijos del Rey judío y la singularización, respecto a éste, de Amón, cuyo temperamento melancólico y solitario se deja adivinar en su deseo de retirarse a leer versos. Sin embargo, contra su costumbre, esa noche "No sé qué se me ha antojado", y decide escalar los muros del palacio para escuchar la conversación de las damas en el jardín —hecho doblemente transgresivo por suponer la violación de la intimidad y el acercamiento a mujeres prohibidas—, a pesar de las advertencias de Eliazer; "mas no se entienden las leyes / con el príncipe heredero. (...) En dando yo en una cosa, / ya sabes que he de salir / con ella" (VT, I, p. 367 a).¹¹ Tal suficiencia le impide reflexionar sobre su próxima acción:

AMON. Provecho es hacer mi gusto.¹²
 ELIAZER. ¿Y después que le hayas hecho?
 AMON. Esto ha de ser, ¡vive Dios!
 (VT, I, p. 367 a)

¹¹ Esta característica del príncipe es de sobra conocida por quienes le rodean:

ELIAZER. Vamos, y a subir empieza.
 En dándole en la cabeza
 una cosa, no podrán
 persuadirle a lo contrario
 catorce predicadores.
 JONADAB. ¡Qué extraños son los señores!
 ELIAZER. Y el nuestro, ¡qué temerario!
 (VT, I, p. 367 a, b)

¹² Esta era también la idea que Segismundo tenía de reinar —o de ser príncipe heredero— la primera vez que estuvo en palacio; luego comprobaría que era equivocada. Pero a Amón nadie le advertirá de las consecuencias de una actuación errónea.

En el jardín, Dina y Tamar se quejan del calor, factor que contribuye a encender la pasión; la segunda lamenta la ausencia de su amado Joab —"y a mi amor junto el bochorno / que hace..."—. El amor se asocia a la metáfora de la comida, simbolismo que se mantendrá constante a lo largo de la acción:

DINA. Serás un horno,
 en que a Joab cocerás
 pan de tiernos pensamientos,
 a sustentarle bastantes
 contra recelos violentos.
 TAMAR. Sí, que en eso a los amantes
 paga amor en alimentos.
 (VT, I, p. 367 b)

Para distraerse, Dina pide a Tamar —celebrada en la música y en la belleza— que cante, sin advertir que Amón está escuchando escondido. Las palabras de Tamar tendrán un interlocutor inesperado pero significativo:

TAMAR. ¡Ay si mi amante me oyera!
 AMON. No hay parte en que no entre amor
 hasta aquí llegó su esfera.
 (VT, I, p. 368 b)

La voz de la princesa encandila de inmediato a su hermano, que se siente irremisiblemente hechizado —"¡Ay, Dios! ¿Qué hechizo es éste?" (VT, I, p. 368 b)— e intrigado por averiguar si "a la voz iguale / la belleza que suele / ser ángel en acentos / y en rostro ser serpiente" (VT, I, p. 368 b). Ahora comprende la fuerza cautivadora y transformadora del amor —capaz de cambiar un corazón rústico en noble, uno libre en obediente—, que le lleva a sentir celos y a definir su entorno como una suma de contradicciones:

AMON. Entrad, celos crueles;
 servid de rudimentos
 con que mi amor comience.
 ¿Mujer ausente y firme?
 ¿Celoso yo y presente?
 ¿Sin ver enamorado?
 ¿Hoy libre y hoy con leyes?
 ¡Oh milagrosa fuerza

de un ciego dios que vence,
sin ojos, y con alas,
cuanto desnudo, fuerte!
(VT, I, p. 369 a)

Amón se enamora sin ver, confuso, como Narciso o Segismundo, entre el oído y la vista. Haciendo caso de Eliazer, ha fabricado una mujer a su medida: le atrae primero una voz, una presencia, y a ella acopla el sentimiento; cuando la dote de imagen, cuando tras la voz descubra una identidad y el amor deje de ser platónico, cuando escape a los cauces de la imaginación, surgirá el conflicto. Esa invocación a Cupido, al amor ciego, definirá el trayecto de su pasión. Para descubrir el rostro de la que, cantando y sin saberlo, lo ha enamorado, salta la tapia y pide a Tamar que le dé la mano y lo ayude; al caer, la besa —“(Aparte.) Tomésela, / besésela, y juro en verdad / (Bésasela.) / que a la miel me supo el beso” (VT, I, p. 369 b)—, hecho que disgusta a la princesa —“Atrevido sois, villano”—. Y vuelve a repetir la hazaña cuando finge devolverle un guante que le ha quitado. Pero sus esfuerzos por averiguar la identidad de la dama son inútiles, pues ella se niega a tratar con el que dice ser el hijo del hortelano. Sin embargo, antes de marcharse, comunica a Dina que llevará un vestido carmesí —color que simboliza la pasión y al que Amón aludirá en repetidas ocasiones para referirse a Tamar, “clavel de grana” y “encendida aurora”— en la boda de Elisa, que se celebrará al día siguiente; ahí cifra el príncipe su ventura, pues ese detalle le permitirá reconocer —“libre de amor entré, ya salgo amante” (VT, I, p. 371 a)— a su amada —“¡Sin saber a quien quiero, enamorado; / asaltando murallas y vencido!” (VT, I, p. 371 b)—.

La mañana sorprende las tristezas de Amón, que asombran a sus criados:

ELIAZER.	¿Qué novedad será ésta, señor?
AMON.	Es mudar de vida.
JONADAB.	¿Qué te sucedió que así desde que el jardín entraste, ni duermes, ni estás en ti?

ELIAZER. ¿Qué viste cuando llegaste?
 AMON. Triste estoy porque no vi.
 Dejadme, que de opinión
 y vida, mudar pretendo;
 (VT, I, p. 372 a, b)

Sólo se entiende con su imaginación,¹³ esperando desesperado que aparezca la hermosura vestida de grana: "sepa yo, pues que me abraso, / quién es la que enciende el fuego"¹⁴ (VT, I, p. 373 a). Y al descubrir que es su hermana, maldice las circunstancias del encuentro:

¡Mal haya el jardín, amén;
 la noche triste y oscura;
 mi vuelta a Jerusalén;
 mal haya, amén, mi locura,
 que para mal de mi bien,
 libre me obligó a saltar
 los muros de amor tirano!
 (VT, I, p. 373 a)

Ahora lamenta las consecuencias de aquella acción imprudente, y decide atajar la pasión antes de que se desencadene aplicándole el remedio de la distancia:

¡Alma, morir y callar,
 que siendo amante y hermano
 lo mejor es olvidar!

¹³ En opinión de Everett W. Hesse la imaginación juega un importante papel en la tragedia:

"Todos los personajes se quedan enmarañados en una tela de su propia fabricación; su desenfrenada imaginación funciona como el instigador ancillar que excita más sus innatas fuerzas e impulsos. Todos ruegan a otros que se dominen, pero nadie puede dominarse a sí mismo y ninguno a su apetito."

Análisis e interpretación de la comedia, Madrid, Castalia, 1968, pp. 66-67.

¹⁴ El "fuego" es una imagen recurrente tanto en teatro como en novela para explicitar la pasión sensual; aunque ancestralmente connotaba lujuria, fue cristianizada como referencia a la caridad a partir del siglo XIII.

Más vale, cielos, que muera
dentro mi pecho esta llama
sin que salga el fuego afuera;
ausente, olvida quien ama,
amor es pasión ligera.
Al cerco quiero partirme,
que a los principios se aplaca
la pasión que no es tan firme.
(VT, I, p. 373 a, b)

Mas antes de prevenir lo necesario cambia de idea y decide ir a la fiesta oculto tras una máscara:

De imposibles soy un mostro;
esperando desespero.
(...)
que de mi locura vana
el tormento es más atroz
y la pasión más tirana,
pues me enamoró una voz
y adoro a mi misma hermana.
(VT, I, p. 373 b)

Amón es consciente de lo que ese sentimiento implica, de su posición social y de lo difícil que es compaginar amor y silencio:

Penas, si esto amor llamáis,
en distancia y tiempo poco
su infierno experimentáis.
No quiera Dios que un deseo
desatinado y cruel
venza con amor tan feo
a un príncipe de Israel.
Morir es noble trofeo:
pues ya soy vuestro vasallo
ciego dios, dadme favor
porque adorar y callallo
son imposibles de amor.
(VT, I, p. 374 a)

Es inútil resistirse a la violencia del amor. Disfrazado, se acerca a Tamar —que contempla, con los demás, un baile de máscaras— y le recuerda su encuentro en el jardín; ella le advierte molesta que no lo castiga por no

niega a salir a recibirlo porque el contento general agravará su disgusto. Los criados conjeturan sobre la causa: "o Amón está loco o ama" (VT, II, p. 378 b).

Con el regreso de David comienza el primer acto de *Los cabellos de Absalón*, de manera que Calderón obvia todo el proceso del enamoramiento de Amón, cuya evolución psicológica ha retratado Tirso. Tras saludar a sus esposas —ausentes en la versión calderoniana— y a sus hijos —"báculos vivos de mis luengos días" (CA, I, v. 18),¹⁶ "dulces prendas, por mí bien halladas!" (CA, I, v. 22)— advierte la ausencia de Amón, al cual atormenta una aguda melancolía, "con que entre sombras vive" (CA, I, v. 92); "Amón se muere / de una grave tristeza" (CA, I, vv. 98-99).¹⁷ La noticia enturbia la alegría del Rey, que inmediatamente se dirige a hablar con el príncipe: "¿Qué es esto, amado heredero? / (...) / ¿luto al triunfo alegre pones / que me sale a recibir?" (VT, II, p. 380 b); "Pues, ¿cómo, / empezando en mí el cariño, / aun no obra en ti el alborozo?" (CA, I, vv. 142-144). Pero mientras que el David tirsiano se limita a preguntarle el motivo —"¿Qué tienes, caro traslado /

¹⁶ Como señalamos al principio, las citas referidas a *La venganza de Tamar* (VT) vienen indicadas por el número del acto, la página y la columna, pues los versos carecen de numeración en la edición consultada. Por el contrario, las citas correspondientes a *Los cabellos de Absalón* (CA) se realizan haciendo constar el número del acto y del verso. Cuando ambas obras coincidan en el desarrollo de la trama, citaremos indistintamente una u otra —distinguiendo las citas el sistema indicado—; cuando singularicemos porque difieran, lo haremos constar oportunamente.

¹⁷ En *Los cabellos...*, cuando David pregunta la causa de los males de Amón, nadie, excepto un criado, Aquitofel (CA, I, vv. 78-100), acierta a responderle. Tamar se excusa aludiendo que ella también ha estado encerrada:

A mí, señor, preguntásmelo en vano;
que, en mi cuarto encerrada,
vivo aun de los acasos ignorada.
(CA, I, vv. 74-76)

Esta condición solitaria de la princesa reaparecerá más adelante —"y si no, trágueme el suelo"— y será la clave, aunque ahora ella lo ignore, de su destino.

de este triste original" (VT, II, p. 381 a)—, a señalarle el pesar que su actitud le causa y a ofrecerle el reino, el calderoniano además parece intuir lo que en realidad le sucede a su hijo y le anima a no dejarse vencer por el influjo de los hados y a utilizar cuerdamente su albedrío:

Un príncipe que heredero
es de Israel, cuyo heroico
valor resistir debiera
constante, osado y brioso
los ceños de la fortuna
y del hado los oprobios,
¿tanto a una pasión se rinde,
tanto a una pena que absorto,
confuso, triste, afligido,
no les permite a sus ojos
la luz del día, negando
la entrada a sus rayos de oro?
¿Qué es esto, Amón?

(...)

aliéntate; imperio tiene
el hombre sobre sí propio,
y los esfuerzos humanos,
llamado uno, vienen todos.
No te rindas a ti mismo,
no te avasalles medroso
a tu misma condición:
mira que el pesar es monstruo
que come vidas humanas
alimentadas del ocio.

(CA, I, vv. 153-184)

Pero Amón insiste en que lo dejen solo, rechazando a su padre y también a sus hermanos, excepto a la infanta. En *La venganza...* el príncipe pide a su hermana—que no ha pronunciado palabra durante la visita¹⁸— que no se ausente:

¹⁸ En *Los cabellos...*, en cambio, Tamar se hace presente en el recinto, y ello anticipa la clave de la melancolía de Amón —es la única, además, que lo llama por su nombre, revelando familiaridad—:

ADONIAS. Príncipe...
ABSALON. Hermano...

Oye de mi desvarío
 la causa que el rey ignora.
 ¿Quieres tú darme salud?
 (VT, II, p. 381 b)

Haciendo del amor una enfermedad para disfrazar la razón de su mal, le pide que le tome el pulso,¹⁹ "a cuyo encendido acento / conceptos del

SALOMON. Señor...

TAMAR. Amón...

AMON. (*Aparte.*) A esta voz respondo.

TAMAR. ¿Qué tienes?
 (CA, I, vv. 191-193)

19 TAMAR. Desasosiego
 muestra.

AMON. Causanle mis penas.
 Sangre encierran otras venas;
 en las más todo es fuego.
 (VT, II, p. 382 a)

AMON. (*Aparte.*)
 De ser hermana y mujer,
 nacen mis melancolías.
 ¿Posible es que no has sacado
 por el pulso mi dolor?

TAMAR. No sé yo que haya doctor
 que tal gracia haya alcanzado.
 Si hablando no me lo enseñas,
 mal tu enfermedad sabré.

AMON. Pues yo del pulso bien sé
 que es lengua que habla por señas.
 (VT, II, p. 382 b)

Acudir al pulso para descifrar el estado de ánimo y descubrir las posibles fatigas amorosas es utilizado también por Casandra — aunque disfrazado de ficción— para arrancar a su hijastro Federico una confesión amorosa:

CASANDRA. ¿Cómo te va de tristeza,
 Federico?

FEDERICO. En tanto mal
 responderé a vuestra Alteza
 que es mi tristeza inmortal.

CASANDRA. Destiemplan melancolías
 la salud; enfermo estás.

FEDERICO. Traigo unas necias proffías,

-
- sin que pueda decir más,
señora, de que son más.
- CASANDRA. Si es cosa que yo la puedo
remediar, fía de mí;
que en amor tu amor excedo.
- FEDERICO. Mucho fiara de ti,
pero no me deja el miedo.
- CASANDRA. Dijísteme que era amor
tu mal.
- FEDERICO. Mi pena y mi gloria
nacieron de su rigor.
- CASANDRA. Pues oye una antigua historia;
que el amor quiere valor.
Antfoco, enamorado
de su madrastra, enfermó
de tristeza y de cuidado.
- FEDERICO. [(Aparte.)]
Bien hizo si se murió,
que yo soy más desdichado.
- CASANDRA. El Rey su padre, afligido,
cuantos médicos tenía
juntó, y fue tiempo perdido;
que la causa no sufría
que fuese amor conocido.
Mas Eróstrato, más sabio
que Hipócrates y Galeno,
conoció luego su agravio,
pero que estaba el veneno
entre el corazón y el labio.
Tomóle el pulso, y mandó
que cuantas damas había
en palacio entrasen.
- FEDERICO. Yo
presumo, señora mía,
que algún espíritu habló.
- CASANDRA. Cuando su madrastra entraba,
conoció en la alteración
del pulso que ella causaba
su mal.
- FEDERICO. ¡Extraña invención!
- CASANDRA. Tal en el mundo se alaba.
- FEDERICO. ¿Y tuvo remedio así?
- CASANDRA. No niegues, Conde, que yo
he visto lo mismo en ti.
- FEDERICO. ¿Pues enojaráste?

corazón / entiendas" (VT, II, p. 382 a), pretendiendo que un remedio físico descubra una enfermedad mental y moral expresada por esos "conceptos del corazón" que su hermana no alcanza, y de nuevo le besa las manos. Tamar no está muy conforme:

TAMAR. Por ser tu hermana, consiento
los favores que me haces.
AMON. Y porque ansí satisfaces
la pena de mi tormento.
TAMAR. Dime ya tu mal; acaba.
AMON. ¡Ay hermana, que no puedo!
Es freno del alma el miedo.
Darte parte de él pensaba...,
pero... vete, que es mejor
morir mudo. ¿No te vas?
TAMAR. Si determinado estás
en eso, sigo tu humor.
Voyme; adiós.
(VT, II, p. 382 a)

Pero vuelve a llamarla, y como ella no da muestras de desvelar los indicios que Amón cree suficientemente claros, éste le confiesa que "en tu nombre y en el mío, / hermana, mi mal consiste", pues Tamar sin la "T" es "Amar", y Amón sin la "n" "amo" :

CASANDRA. No.
FEDERICO. ¿Y tendrás lástima?
CASANDRA. Sí.
FEDERICO. Pues, señora, yo he llegado,
perdido a Dios el temor,
y al duque, a tan triste estado,
que este mi imposible amor
me tiene desesperado.
*En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos, y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.*
(II, vv. 1862-1920)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

vislumbrar de qué modo puede aliviar el dolor de su hermano. Amón aumenta la claridad del discurso pero continúa valiéndose de la mentira: dado el gran parecido físico de Tamar con la princesa amonita, si ésta aceptara ser su "dama fingida" y consintiera que él la enamorara pudiera ser que se conformara con un espejismo de amor, con mirar y trincar el manjar, el plato de su hermosura, sin llegar a comerlo:

si de aparentes favores
trincha el gusto que interesa,
podrá ser, bella Tamar,
que sin que llegue al manjar
le satisfaga la mesa.

(...)

y mis llamas satisfechas
al plato de tu hermosura,
mientras el tiempo las borre,
serás fuente artificial,
que alivia al enfermo el mal,
sin beber, mientras que corre.

(VT, II, p. 384 a)

Quizá el espejismo de ese amor fingido —luego la llamará "espejo / de mi amor" (VT, II, p. 384 b)— le haría olvidar sus verdaderos deseos. Como antes Tamar, ahora Amón emplea la metáfora de la comida —y el agua— para aludir a sus apetencias sexuales. Ella acepta y le da el plazo de un año para sanar:

Si en eso estriba no más,
caro hermano, tu sosiego,
tu gusto ejecuta luego,
que en mí tu dama hallarás,
quizá más correspondiente
que la que así te abrasó.

Ya no soy tu hermana yo;
preténdeme diligente,

(VT, II, p. 384 a)

Amón le pide que simulen una cita. Tamar acepta el papel con plena consciencia de estar actuando, pues la situación le parece un tanto ridícula:

TAMAR. Donosa aventura.
 Comienzo a hacer mi figura.
 (Aparte,)
 No haré poco en no reírme.
 (VT, II, p. 384 b)

Excediéndose en la verosimilitud del suceso, el príncipe le besa las manos y la abraza; ella le reprende y le recuerda el carácter ficticio de la acción:

TAMAR. (...)
 Basta, por agora, esto.
 ¿Cómo te sientes?
 AMON. Mejor.
 TAMAR. ¡Donosas burlas!
 AMON. De amor.
 TAMAR. Ya es sospechoso este puesto.
 Vete.
 (VT, II, p. 385 a, b)

El le exige una despedida propia de enamorados. Pero Joab lo ha escuchado todo escondido, y cuando Amón se marcha reprocha a Tamar, a la que pensaba pedir en matrimonio, ese "amor desatinado", esos "amores abominables", rompe su compromiso y la amenaza con contárselo todo al Rey. Tamar le explica lo que sucede, "los desengaños / de un amor, sólo aparente", la forma en que está siguiéndole el juego a su hermano para contribuir a sanarlo, pero le dice también que prefiere verlo morir a perder el amor de Joab:

Mas, pues resulta en tu daño
 y en riesgo de mi opinión,
 muérase mi hermano Amón
 y cese desde hoy tu engaño.
 Si él ama, yo amo también
 las partes de un capitán,
 (...)
 Pídeme a mi padre luego,
 (...)
 y no ofenda esta maraña
 el valor de mi firmeza,
 ni un amor en la corteza

que a un enfermo amante engaña.
(VT, II, p. 387 a)

Joab la cree y "desde hoy jura no dar / crédito ni fe a sus ojos"; "No haya más celos, ni enojos" (VT, II, p. 387 a) y, como amante correspondido que aspira al casamiento con su dama, le besa la mano al despedirse. Amón llega a tiempo de verlo; encolerizado, siente celos, reprocha a Tamar su mudanza y amenaza con vengarse de Joab. Tamar le responde con la misma serenidad —sabiéndose inocente— con que lo hizo respecto a las acusaciones del capitán: puesto que ser su dama fingida implica poner a riesgo su fama, desde ese momento deja de serlo.

No me hables más palabras disfrazadas,
ni con engaños tu afición reboces,
cuando Joab honesto amor pretenda;
que andamos yo y tu dama muy pegadas,
y no sé yo cómo tu intento goces,
sin que la una de las dos se ofenda.
(VT, II, p. 387 b)

Amón jura vengarse:

¿Así te vas, homicida?
¿Con palabras tan resueltas,
la venda y la herida sueltas
para que pierda la vida?
Pues yo te daré venganza
cruel, mudable Tamar,
que, en fin, acabas en mar
por ser mar en la mudanza.
¡Que me abraso, ingratos cielos;
que me da muerte mi rigor!
(VT, II, p. 387 b)

Desesperado, se decide a verbalizar la pasión, sin pensar, como antes hizo, en las consecuencias de su acción:

JONADAB. ¿Qué es aquesto, gran señor?
AMON. Mal de corazón, de celos.
JONADAB. ¿Celos? ¿No sabré yo, acaso,
de quién?

AMON. Sí, que pues me muero
ni puedo callar, ni quiero:
por Tamar de amor me abraso.
(VT, II, p. 387 b)

Aunque califica de "desatinado" su amor, Jonadab le propone un remedio: "pierda su honra Tamar / y no pierdas tú la vida" (VT, II, p. 388 a); la salud del poderoso siempre está por encima de la de los demás.²¹ Debe finjirse enfermo y pedir al Rey que vaya Tamar a darle de comer: "y cuando esté en tu poder, / no tengo que aconsejarte; / discreto eres: la ocasión / lo que has de hacer te dirá" (VT, II, p. 388 a).

AMON. En ese remedio está
mi vida o mi perdición.
(VT, II, p. 388 a)

Empleando argumentos platónicos, intenta justificarse ante sí mismo:

AMON. Si amor consiste sólo en semejanza,
y tanto los hermanos se parecen,
que en sangre, en miembros y en valor merecen
igual correspondencia y alabanza,
¿qué ley impide lo que amor alcanza?
De Adán, los mayorazgos nos ofrecen,
siendo hermanos, ejemplos que apetecen

²¹ Este mismo argumento, la necesidad de que el soberano conserve la vida aunque sea a costa de la realización de deseos ilícitos —eco del maquiavelismo—, se emplea en *La cisma de Inglaterra* para justificar el repudio de la Reina Catalina y el matrimonio, contraviniendo la sentencia del Papa, de Enrique VIII con Ana Bolena. También para un hombre de honor como Don Gutierre es más importante el talante del rey que su propia identidad:

REY. No me repliquéis;
que me enojaré, por vida...
D. GUTIERRE. Señor, señor, no juréis;
que mucho menos importa
que yo deje aquí de ser
quien soy, que veros airado.
(I, vv. 898-903)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

lo mismo que apetece mi esperanza.
 Perdones, pues, la ley que mi amor priva,
 viendo que entre hermanos se conserve;
 que la ley natural en contra alego.
 Amor, que es semejanza, venza y viva;
 que, si la sangre, en fin, sin fuego hierve
 ¿qué hará sangre que tiene tanto fuego?
 (VT, II, p. 388 a)

El deseo del incesto es quizá el más primitivo y uno de los más poderosos entre los rasgos propios de todo grupo humano, y la prohibición del mismo —por otra parte universal—, el paso que marca el tránsito de un estado natural —de ahí que Amón cite a Adán— a un momento cultural, de un colectivo a una sociedad, del impulso instintivo a las normas establecidas que debe respetar el individuo para permanecer en la comunidad. Hasta ese momento, Amón ha intentado mantener su condición cultural, por eso es consciente de que la drástica cura puede sanarle o perderle, porque no ignora el tabú que va a transgredir. Sin embargo, la insatisfacción pasional es más fuerte que las trabas que pueda poner su conciencia; desde el momento en que decide no marcharse y acercarse a Tamar disfrazado de máscara, elige el camino del deseo y rechaza el del olvido. Pero antes de consumarlo, necesita una prueba más que acredite la posibilidad del mismo:²² la predisposición

²² También Casandra, antes de entregarse a su hijastro Federico, reflexiona sobre la posibilidad del incesto y argumenta a solas sobre la existencia de precedentes, lo cual no convierte en inhumanos sus sucesos:

CASANDRA. (...)

que hay dentro de mí quien dice

que si es amor no es traición,

y que cuando ser pudiera

rendirme desesperada

a tanto valor, no fuera

la postrera enamorada

ni la traidora primera.

A sus padres han querido

sus hijas, y sus hermanos

algunas; luego no han sido

mis sucesos inhumanos,

natural a enamorarse de lo semejante,²³ buscando en ello una prolongación de nosotros mismos, teoría expuesta por Platón en sus *Diálogos*:

"Como todo *absoluto*, el amor determina un estado límite para el hombre barroco, un ámbito en el que surge el drama y la epifanía de lo irracional a causa de la dificultad de lograr el acomodo entre el oráculo literario que facilita el existir teatralizado que apetecía la época y el lado oscuro de la pasión que, entonces como ahora, nos somete a un periplo de perplejidades, a una exploración de los distintos modos de sentir o transgredir esa suerte de narcisismo con que ya Platón prefiguraba el amor: "Está, pues, enamorado, pero no comprende de qué; y ni sabe lo que le ocurre ni puede explicarlo [...] no puede alegar ninguna

ni mi propia sangre olvido,
pero no es disculpa igual
que haya otros males de quien
me valga en peligro tal;
que para pecar no es bien
tomar ejemplo del mal.

(II, vv. 1839-1855)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, *op. cit.*

²³ La atracción amorosa entre hermanos, aunque sin llegar al incesto, aparece también en *No hay cosa como callar*:

DON DIEGO. Pues ¿qué podrá alegrarte?,
¿qué podrá divertirme, qué aliviarte?
No me trates ahora como hermano,
trátame como amante, pues es llano
que lo soy, ya que no de tu belleza,
de tu virtud. ¿Qué singular fineza
no haré por ti?

LEONOR. ¿Tú quieres hacer una,
que es la que más te estime mi fortuna?

DON DIEGO. Mi amor con imposibles acrisola.

LEONOR. Pues la mayor será dejarme sola.

DON DIEGO. ¡Qué pasión tan tirana!
Mas si en esto te sirvo, adiós, hermana.

(II, vv. 85-96)

P. Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. En nota a pie de página se señala que "En muchas de las comedias se insinúa el tema amoroso entre hermanos" (p. 153).

razón, y no se da cuenta de que, como en un espejo, se ve a sí mismo en su amante". ²⁴

Siguiendo los consejos del sirviente, Amón pide a David que, pues la muerte se le adelanta porque no puede comer bocado "ni hay manjar tan exquisito, / que alentando el apetito, / mi salud vuelva a su estado" y Tamar guisa tan bien, que sea ella quien lo alimente, petición que David concede sin indagar las posibles causas de tal deseo:

AMON. Guisa Tamar a mi gusto,
y entiéndele solamente.
(VT, II, p. 388 b)

Pero Tamar llega a disgusto, advirtiéndole que aunque ha cocinado ella, no está sazonado. No es ese el apetito de Amón:

AMON. Jonadab, salte allá fuera
cierra la puerta, Eliazer.
(*Vanse éstos.*)
que a solas quiero comer
manjares que el alma espera.
TAMAR. Lo que haces considera.
AMON. No hay ya que considerar;
tú sola has de ser manjar
del alma a quien avarienta
tanto ha que tienes hambrienta,
pudiéndola sustentar.
(VT, II, p. 389 a)

Tamar le recuerda su posición social, su condición de príncipe de Israel de quien todos dependen, incluida la honra de ella, que "es espejo claro / donde me remito y precio"; si lo quiebra, ganará el nombre de "amante torpe y necio". Volviendo a los juegos de palabras con los nombres de ambos, Amón insiste en su intención:

²⁴ Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, p. 64. La cita final de Platón corresponde a *Fedro*, *Obras completas*, p. 869 b.

No es el primer caso de narcisismo amoroso que hemos visto.

TAMAR. ¡Traidor!
 AMON. No hay amor injusto.
 TAMAR. Tu ley...
 AMON. Para amor no hay ley.
 TAMAR. Tu rey...
 AMON. Amor es mi rey.
 TAMAR. Tu honor...
 AMON. Mi honor es mi gusto.
 (VT, II, p. 389 b)

Se cierra así la ecuación establecida por Amón entre *provecho* — "Provecho es hacer mi gusto" (VT, I, p. 367 a)—, *honor* y *gusto*, pautas que marcan su conducta, impropia, en cualquier caso, de su categoría social. Pese a ésta, y aunque crea que "no se entienden las leyes / con el príncipe heredero" (VT, I, p. 367 a) deberá pagar —como todos los personajes trágicos— el tributo correspondiente a sus errores.

Calderón, en su versión del suceso, aporta nuevos datos y un tratamiento distinto. Amón no pide a Tamar que se quede cuando los demás salen, y ésta, que se despide afectuosa, muestra al momento un inusitado brote de hipocresía, que indica ya que para ella es más importante la sangre que el afecto:

TAMAR. Sabén los cielos, Amón,
 cuánto tus tristezas lloro.
 ABSALON. Yo, no.
 TAMAR. Absalón, ¿eso dices?
 ABSALON. Sí, que es heredero heroico
 de David; y si él muere,
 quedo yo más cerca al solio;
 que a quien aspira a reinar
 cada hermano es un estorbo.
 TAMAR. Aunque su muerte sintiera,
 me holgara verte en su trono;
 que, en efecto, tú y yo hermanos
 de padre y de madre somos.
 (CA, I, vv. 211-222)

Al tiempo que introduce otro factor importante en la tragedia: la ambición desmedida de Absalón —ausente de los dos primeros actos

tirsianos—, que le lleva incluso a desear la muerte de todo aquel que pueda ser un obstáculo al trono, empezando por Amón y continuando, como veremos, por su padre.

Así pues, antes de enfrentarse a ella, Amón puede reflexionar sobre sus males, cuya causa se niega a decir a los demás y aun a confesarse a sí mismo. Ese horror al nombre, esa resistencia a identificar la pasión, es constante en la tragedia, donde verbalizar equivale a ejecutar, a desencadenar fatalmente los acontecimientos. Amón, consciente de lo que implica su deseo, no quiere darle nombre para no hacer público lo privado, para no convertir en social lo íntimo, y para no tener, en definitiva, que avergonzarse de sí mismo y de lo que siente:

(...) Si yo propio a mí propio
me la pudiera negar,
la negara, cuando noto
que yo mismo de mí mismo
me avergüenzo si la nombro.
(CA, I, vv. 250-255)

Su dolor es de tal naturaleza que lo tiene "atado en lo más hondo / del alma" ocultándose incluso al corazón, pues teme que sus ojos, "que saben / con silencio hablar", lo delaten. Jonadab lo califica de "saturnino e hipocondrio",²⁵ y cree que es sodomita. Pero los esfuerzos de Amón por

²⁵ El desarrollo de la acción mostrará que ambos calificativos no son producto del azar. Amón es víctima de "la violencia del signo de Saturno", es decir, víctima de un deseo imposible —hecho que él mismo recalca en varias ocasiones— porque el objeto del mismo es inaccesible; ese es el punto que une melancolía e incesto.

"Así pues, frente al distendido proceso por el cual Tirso explica el in *crescendo* de una culpa, Calderón, dentro de una operación global de economía dramática, prescinde de este in *fieri* progresivo para presentar a un Amón en el estadio concreto del morbo erótico, inherente a lo que se ha dado en llamar, poéticamente, la violencia del signo de Saturno. "En la sagaz vocación contemplativa del temperamento saturniano — escribe Giorgio Agamben— revive el Eros perverso del acidioso, que mantiene su propio deseo fijado en lo

mantener en secreto la razón de su melancolía se desvanecen cuando el criado le informa de que Tamar, que regresa a su cuarto, se acerca por el pasillo. Su primer impulso es huir: "que aun a sólo ver su rostro / no he de salir a la puerta", pero entonces se siente empujado por una fuerza superior que lo arrastra irremisiblemente —como sucedió en *La venganza...*—:

Mas, ¡ay!, que en vano me opongo
de mi estrella a los influjos;
pues cuando digo animoso
que no he de salir a verla,
es cuando a verla me pongo.
¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo
el daño no reconozco?
¿Pues cómo al daño me entrego?
¿Vive en mí más que yo propio?
No. ¿Pues cómo manda en mí,
con tan gran imperio otro,
que me lleva donde yo
ir no quiero?
(CA, I, vv. 298-310)

Conocer el daño es un medio para curarlo, pero en este caso no sirve.
El propio Amón desea ponerse a prueba:

AMON. (...)
Y aun porque vean mis penas
como las lidio y propongo,
la he de ver y la he de hablar;
que no es valiente ni heroico

inaccesible.". *Mi amor imposible es*, clama Amón, mientras realiza la introyección de sus sentimientos y levanta los muros de la voluptuosa soledad de su desesperanza: un dolor atado en lo más hondo del alma. El *sangre a sangre, fuego a fuego* se interioriza, se reserva en una fría envoltura de ceniza y tierra, en la mismidad del *sentir como siento* (v. 622). La conciencia de inaccesibilidad del objeto de deseo, incorpora éste al propio yo, esto es, hacia una proyección especular de lo semejante. De ahí la fácil correlación, a efectos del conflicto trágico, entre incesto y melancolía."
Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, op. cit., pp. 45-46.

corazón que, antes del riesgo,
se apellidó victorioso.²⁶

(Sale TAMAR.)

¡Oh bellísima Tamar!

TAMAR. No entréis conmigo vosotros;

²⁶ También Doña Mencía desea poner a prueba su fidelidad al honor presente enfrentándose al amor pasado, que para ella es cenizas y no fuego, como lo es para Amón:

D^a. MENCIA. Ya se fueron; ya he quedado sola. ¡Oh quién pudiera, cielos, con licencia de su honor hacer aquí sentimientos! ¡Oh 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; porque ya, con más acuerdo, ni para sentir soy mía; y solamente me huelgo de tener hoy que sentir, por tener en mis deseos que vencer; pues no hay virtud sin experiencia. Perfecto está el oro en el crisol, el imán en el acero, el diamante en el diamante, los metales en el fuego; y así mi honor en sí mismo se acrisola, cuando llego a vencerme; pues no fuera sin experiencias perfecto. ¡Piedad, divinos cielos! ¡Viva callando, pues callando muero!

(I, vv. 121-154)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, op. cit.

esperad en esta puerta.
(CA, I, vv. 325-333)

Tamar —"con amoroso / pecho siento tus tristezas"— queda, voluntariamente, a solas con Amón, y se muestra complacida porque éste la haya distinguido de los demás llamándola. Por eso no quiere desperdiciar la ocasión de ser ella quien, mereciendo la confianza del príncipe, averigüe la causa de sus penas, y se predispone sentimentalmente a escucharla:

suplicándote merezca
ser yo quien del riguroso
dolor que te aflige, llegue
a oír la causa;
(...)
mi fe es fiadora de abono.
Hagan su oficio tus labios,
harán el suyo mis ojos.
vea yo como tú sientes,
verás tú como yo lloro.
(CA, I, vv. 347-360)

A diferencia de la de Tirso, que no se mostraba muy interesada en el sufrimiento de su hermano, la Tamar calderoniana adopta una perspectiva teatral incluso antes de que éste se lo pida: sus ojos harán el oficio que corresponde a quien escucha a un desdichado. Pero Amón se resiste:

Si yo, divina Tamar,
mi pena decir pudiera;
si capaz de mi voz fuera
el pesar de mi pesar;
si me pudiera explicar,
solamente a ti, (¡ay de mí!),
lo dijera; y siendo así,
que a ti te lo callo, cree
que a nadie se lo diré,
pues no te lo digo a ti.
(CA, I, vv. 361-370)

Ese silencio empeña más a Tamar, que de sumisa pasa ahora a ofendida —"ya me ofende quien la calla"—; su curiosidad es demasiado fuerte: "y que

soy mujer / advierte, y he de insistir / por saberla, y la he de oír, / pues no la puedo saber" (CA, I, vv. 387-390). Amón obedece —"Ya que ese empeño me obliga, / (...) / te tengo de obedecer"— y le desvela una parte de la verdad:

Oye... Mas has de advertir,
que yo te la he de decir,
y tú no la has de saber.
Yo amo, Tamar, mi dolor
amor imposible es:
¡mira si es bien grande, pues
es imposible y amor!
(CA, I, vv. 398-404)

No es suficiente; ahora quiere saber de quién: "¡Ay Tamar mía! / Yo te dije que diría / por qué muero, no por quién" (CA, I, vv. 408-410). Tamar continúa; no entiende "que haya quien, querida / de ti, no esté agradecida, / cuando no esté enamorada". La culpa no es de la dama, "que aunque yo por ella muero, / no sabe ella que la quiero, / ni lo ha de saber jamás":

TAMAR.	¿Por qué?
AMON.	Porque estimo más lo que amo que lo que espero. Fuera de que tanto ha sido el temor que la he cobrado, que aventuro el verme amado, por no verme aborrecido. Y así, callar he querido, porque sé que he de ofendella. Máteme, Tamar, mi estrella, y su sufrimiento no; que más quiero morir yo, que ser la ofendida ella.
TAMAR.	Pues, ¿por qué se ha de ofender de verse de ti querida, si la más desvanecida mujer, en fin es mujer? Bien podrá no agradecer, de su honor haciendo alarde; sentir, no. No te acobarde nada, que del más tirano desdén se queja temprano

el que se declara tarde.
 Declárate, pues.
 (CA, I, vv. 419-441)

Tamar juega con fuego. Aunque Amón, temeroso ante la posibilidad del rechazo, prefiera permanecer en un platonismo que frene su deseo e impida lo irremediable, las palabras de su hermana le van desvelando una esperanza insospechada: la dama podrá no agradecer en atención a su honor, a lo que debe a las apariencias, pero ello no significa que no sienta. El propio objeto del deseo lo está alentando a que se aproxime, menospreciándolo incluso si no lo hace:

TAMAR. (...) Declárate, pues.
 AMON. No puedo.
 TAMAR. ¿Por qué?
 AMON. Porque temo y dudo.
 TAMAR. Dí tu dolor.
 AMON. Estoy mudo.
 TAMAR. Sepa tu mal.
 AMON. Tengo miedo.
 TAMAR. Habla.
 AMON. Absorto al hablar quedo.
 TAMAR. Escríbela.
 AMON. Es ofendella.
 TAMAR. Hazla seña.
 AMON. Tiemblo al vella.
 TAMAR. ¿Es más que una mujer?
 AMON. Sí.
 TAMAR. Pues quéjate, Amón, de ti.
 AMON. No haré sino de mi estrella,
 cuyo influjo es tan severo,
 que a morir, Tamar, me obliga
 antes que a mi dama diga:
 tú eres el dueño que quiero,
 tú la gloria por quien muero,
 tú la causa por quien lloro,
 tú a quien explicarme ignoro,
 tú la deidad a que aspiro,
 tú la belleza que admiro,
 tú la hermosura que adoro.
 (CA, I, vv. 441-460)

Una escena similar tiene lugar entre Federico y Casandra.²⁷ Amón y Federico reaccionan igual ante parecidas insinuaciones: declarando su amor a

²⁷ Casandra, a petición de Aurora —preocupada por las melancolías del Conde y la falta de interés hacia ella—, trata de averiguar la causa del mal que aflige a su hijastro:

CASANDRA. ¡Mujer te ha visto y hablado
y tú le has dicho tu amor,
que puede con pecho ingrato
corresponderte!

(II, vv. 1447-1450)

Ambos pasan a sublimar el sentimiento utilizando ejemplos mitológicos para aludir al mismo:

CASANDRA. ¿Estás, Conde, enamorado
de alguna imagen de bronce,
ninfa o diosa de alabastro?
Las almas de las mujeres
no las viste jaspe helado;
ligera cortina cubre
todo pensamiento humano;
jamás amor llamó al pecho,
siendo con méritos tantos,
que no respondiese el alma:
"Aquí estoy, pero entrad paso".
Dile tu amor, sea quien fuere,
que no sin causa pintaron
a Venus tal vez los griegos
rendida a un sátiro o fauno.
Más alta será la luna,
y de su cerco argentado
bajó por Endimión
mil veces al monte Latmo.
Toma mi consejo, Conde,
que el edificio más casto
tiene la puerta de cera;
habla, y no mueras callando.

FEDERICO.

(...)

Mis pensamientos, que son
hijos de mi amor, que guardo
en el nido del silencio,
se están, señora, abrasando;
bate las alas amor,
y enciéndelos por librarlos;
crece el fuego, y él se quema;
tú me engañas, yo me abraso;

su dama aunque sin atreverse aún a nombrarla. Pero mientras que Federico se retira, Amón permanece junto a Tamar, aumentando así la tensión entre sentir y decir, lo cual sólo puede tener una salida: completar la declaración. Casandra, en cambio, tiene tiempo de reflexionar sobre lo que ha escuchado y tomar una determinación; además, ella desea lo mismo que el Conde, y en su próximo encuentro, por medios similares —ya citados—, le obligará a descubrirse. Tamar, en cambio, retrocede; aunque Amón todavía no le ha dicho toda la verdad, lo rechaza:

AMON. (...)

 Compadécete de mí,

 hermoso imposible, pues

 tan rendido a ti me ves

 que me ves morir por ti.²⁸

TAMAR. Basta, no más; que si aquí

 te di ese consejo, fue

 sólo animándote a que

 lo digas a ella, a mí, no.

AMON. ¿Pues acaso he dicho yo

 más de que no [le] diré?

 Si bien tu consejo puedo

 decirte que me ha alentado

 tanto, que ya me ha quitado

 la primer parte del miedo:

 (CA, I, vv. 461-474)

tú me incitas, yo me pierdo;

tú me animas, yo me espanto;

tú me esfuerzas, yo me turbo;

tú me libras, yo me enlazo;

tú me llevas, yo me quedo;

tú me enseñas, yo me atajo,

porque es tanto mi peligro

que juzgo por menos daño,

pues todo ha de ser morir,

morir sufriendo y callando.

(II, vv. 1479-1531)

P. Calderón de la Barca, *El castigo sin venganza*, op. cit.

²⁸ Sin saberlo, predice —como hace Tamar— su fin.

Ahora es Amón quien desea llegar hasta el final y proseguir "este ensayo a mi dolor / porque lo sepa mejor / cuando a mi bien se lo diga". Obligada por su pena, Tamar consiente para aliviarla (CA, I, vv. 485-488), y entonces Amón le pide —sin inventar historias acerca de princesas amonitas muertas— que haga cuenta de que ella es "la hermosa por quien me muero". La infanta vuelve a la postura teatral que en un principio ella misma planteó: "Yo haré mi papel, mas no / sé si lo sabré muy bien". Ahora ambos han definido y aceptado un espacio teatral en el que enmarcar sus relaciones, posibles sólo en el campo de la ficción; pero su empeño no es teatral sino metateatral, pues ninguno actúa, sino que finge que está actuando, con lo cual ambos están expresando realmente sus sentimientos. Esta vez —a diferencia de en *La venganza...*— Tamar no se lo toma a broma.

Conjugando, como es habitual en él, la hermosura con lo imposible —"Hermoso imposible"—, Amón comienza una declaración en la que hado y amor se hermanan —aunque David le señaló que nadie, y más un príncipe heredero, debía rendirse a los influjos del hado—, y casi involuntariamente, abandona ese platonismo y desciende al plano imperfecto de lo real:

AMON.	(...)	
		Deste atrevimiento mío no tengo la culpa yo, porque en mí sólo nació esclavo el libre albedrío. No sé qué planeta impío pudo reinar aquel día, que aunque otras veces había tu beldad visto, aquél fue el primero que te amé, bellísima Tamar mía. Mas ¿qué he dicho?
TAMAR.		Tente, espera; mira que yo haciendo estoy la dama y Tamar no soy. (CA, I, vv. 501-513)

En efecto, pero algo ha visto Amón que lo ha confundido. Las palabras que a continuación pronuncia son especialmente ambiguas: ¿qué "labios y

ojos" lo han llevado a equivocarse y a identificar a Tamar con su papel, los de él o los de ella? ¿Acaso ha visto —u oído— Amón algo en Tamar que le ha empujado a abandonar la ficción acordada? ¿Acaso es diferente la actitud de Tamar a la de Casandra?

AMON. Dices bien; mas de manera
labios y ojos en la fiera
aprensión de mis enojos
confundieron los despojos,
que, equívocamente sabios,
se arrebataron los labios
en lo que vieron los ojos.
(CA, I, vv. 514-520)

Tamar perdona de inmediato el descuido "y al pasado engaño vuelvo", pero mientras que en la obra de Tirso ella responde al supuesto amor de su hermano con iguales muestras de cariño —hasta el punto de que Joab, al oírlo, quiere romper su compromiso—, representando adecuadamente su papel e intentando con ello aliviarle, pensando que, pues es una situación ficticia ningún daño hace respondiendo a las ilusiones del enfermo —sólo cuando advierta, al ver el inicial recelo de Joab y los rápidos celos de Amón, las posibles consecuencias se negará a seguir el engaño—, en la trama calderoniana Tamar acepta sentir pero rechaza al instante al príncipe aludiendo —como ella misma dijo— pretextos de honor:

Amón, príncipe, señor,
aunque yo de vuestro amor
vivo muy desvanecida,
el ser quien soy os impida
tan alto empeño, porque
si así habláis, no volveré
a escucharos en mi vida.
(CA, I, vv 524-530)

La respuesta aflige profundamente al príncipe, aunque ella le recuerde que "esto fingimiento es". Por eso mismo, Amón no comprende el rechazo,

cuando lo lógico, si ella hubiera estado realmente dispuesta a ayudarle, sería haberle correspondido:

Pues si es fingimiento, dí,
 ¿para qué me hablaste así?
 ¿Qué te importaba, Tamar,
 alguna esperanza dar
 a rendimiento tan justo?
 ¿Tenía más costa un gusto
 de fingir, que no un pesar?
 (CA, I, vv. 534-540)

Tamar se excusa diciendo que sus sentidos, como antes los de él, se han confundido (CA, I, vv. 541-550), en un intento de recuperar la razón, perdida ante el progreso de la pasión:

Ame tu pecho a quien ama,
 que Tamar no ha de hacer dama
 que no hable como Tamar.
 (CA, I, vv. 558-560)

Amón queda desolado —"¿Quién mayor desdicha vio?"—. Aunque parezca lo contrario, es decir, que la infanta es incapaz de fingir amor siquiera por un momento, la escena da muestras, en nuestra opinión, de la duplicidad moral que ya anunció su conversación con Absalón. La Tamar calderoniana, que parece lamentar profundamente el pesar de su hermano, accede a verlo a solas y provoca una confesión cuya respuesta ella misma había previsto y anunciado: la dama "podrá no agradecer, / de su honor haciendo alarde; / sentir, no". Y ese es el verdadero sentido de sus palabras cuando, en el espacio ficticio configurado y aprobado por ambos, ella lo rechaza: vive "muy desvanecida" por su amor pero el "ser quien soy" le impide admitirlo. Cuando David pregunta por Amón, Tamar declara haber estado, como él, enclaustrada; cuando éste la llama al pasar por su puerta, ella despide al acompañamiento; cuando él excusa con sus temores la verbalización de la pasión, ella insiste hasta conseguir que la publique. Es en ese momento cuando la infanta retrocede: declarado el "hermoso imposible" que los une, se

niega a admitirlo. No existe aquí un Joab enamorado que justifique la desviación de sus ansias amorosas a un sujeto distinto de su hermano; Calderón elimina una posible ambigüedad al respecto. Se trata de un incesto, y ello va contra las leyes, atenta contra el decoro que exige el honor. Y el honor es una ley, la pasión un accidente. Por eso sentir es incompatible con obrar.²⁹ Pero Amón no alcanza a penetrar lo que hay detrás de la hermosura que adora; no entiende lo que sucede, cuando para él honor y vida han dejado ya de tener fundamento si no accede a la pasión. Ofuscado, pide consejo y acude la persona menos adecuada, por carecer de honor y respeto, pero la más enterada, pues escondido lo ha visto todo, y él sí ha comprendido el fondo de la cuestión —"que al fin ve lo mismo quien / mira jugar que el que juega"; "que no hay mirón / que antes tahir no haya sido"—: Jonadab. Sustituyendo la imagen de la comida —recurrente en *La venganza...*— por la del juego, el criado no necesita decir demasiado:

²⁹ La misma solución adoptan, en principio, Casandra y Federico (*op. cit.*):

CASANDRA.

(...)

pero viendo que el amor
halló en el mundo disculpa,
hallo mi culpa menor,
porque hace menor la culpa
ser la disculpa mayor.

Muchas ejemplo me dieron,
que errar se determinaron,
porque los que errar quisieron
siempre miran los que erraron,
no los que se arrepintieron.

Si remedio puede haber,
es huir de ver y hablar,
porque con no hablar ni ver,
o el vivir se ha de acabar,
o el amor se ha de vencer.

Huye de mí, que de ti
yo no sé si huir podré,
o me mataré por ti.

(II, vv. 1981-1998)

Quizá si Tamar hubiera pronunciado estas palabras Amón no habría llegado a forzarla.

JONADAB. (...) amor
 más quiere fuerza que maña.
 AMON. Mi media hermana es Tamar.
 JONADAB. Yo digo lo que yo hiciera,
 si fuera mi hermana entera,
 llegado a encolerizar.
 (CA, I, vv . 579-584)

La sangre no basta para frenar la pasión sino que contribuye a incitarla: "pues ya a todo estoy resuelto, / porque piden mis desdichas / a gran daño, gran remedio" (CA, I, vv. 594-596).

David ha vuelto a visitar a su hijo, que continúa negándose a confesarle la razón de su pesar, pues la tristeza nace "de algún mal suceso; / pero la melancolía, / de natural sentimiento".³⁰ Amón encarna el tipo del melancólico³¹ —esa enfermedad que reaparece en la modernidad—, para el que la tragedia reside en su interior, en la imposibilidad de soportar tanto el

³⁰ Cuando un dolor inconfesable afecta al personaje, éste alega como excusa que procede de melancolía, y la melancolía, a diferencia de la tristeza, no tiene causa ni objeto. Leonor ha sido violada, pero como no sabe quién fue su agresor, no puede decir a su hermano lo que sucede:

DON DIEGO. (...) Merezca, por tus ojos,
 saber la causa yo de tus enojos.
 LEONOR. Si de causa naciera,
 ¿a quién con más cariño lo dijera?
 Toda melancolía
 nace sin ocasión, y así es la mía;
 que aquesta distinción naturaleza
 dió a la melancolía y la tristeza;
 y para ella, los medios son más sabios
 llorar los ojos y callar los labios.
 (II, vv. 61-70)

P. Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, *op. cit.*

³¹ Evangelina Rodríguez Cuadros, en su edición de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, cf. p. 47 señala la correspondencia simbólica entre los hijos de David y los elementos: Amón encarna el signo melancólico de la tierra y la ceniza, Tamar el fuego y la sangre, Absalón la cólera y el aire y Salomón el agua y la flema.

rechazo del deseo como la satisfacción del mismo poseyendo al objeto amado.³² Amón reniega de sus sentimientos pero no puede dejar de sentirlos. El único remedio es asumir ese "sentir como siento", lo cual no agrada al Rey, que le propone que se divierta y que coma. Eso mismo, "que coma, y aun de todo", le estaba aconsejando Jonadab, "Pero no me entiende". Si ha de comer algo, ya que su padre lo manda, Amón solicita que sea Tamar quien le traiga la comida, "que un enfermo / más se agrada del cariño, / señor, que del alimento". David concede sin considerar sospechosa la actitud de alguien que hasta ese momento se empeñaba en el aislamiento y pedía obstinadamente que lo dejaran solo, sin indagar por tanto acerca de tan inesperado cambio. De repente, Amón tiene una única apetencia, comer, y de la mano de Tamar —que luego intentará coger por la fuerza—.

JONADAB. Bien se ha hecho
hasta aquí.
AMON. No, sino mal;
pues traidoramente intento
añadir desesperado
culpa a culpa, incendio a incendio,
pena a pena, error a error,
daño a daño, y riesgo a riesgo.
(CA, I, vv. 680-686)

Pese a quejarse repetidamente de los influjos de su estrella, ello no le absuelve de sus responsabilidades: Amón es consciente de lo que está emprendiendo.

El sonido de un clarín —ausentes ya Amón y Jonadab— anuncia a David la llegada de Semey, que trae consigo a una "divina etiopisa", lo cual

³² Eugenio Trías lo caracteriza, ejemplificándolo en Hamlet, como una figura en la que "se descubre toda la oscuridad del deseo, la infección de una duda radical que muerde la raíz misma de todo deseo y que, por ello, bloquea toda posible acción y decisión, toda afirmación y determinación."

Drama e identidad, Barcelona, Ariel, 1984, p. 129.

disgusta al Rey, que no admite en su palacio agoreros³³ y manda que destierren a "esta torpe fitonisa". Semey trae materiales para construir el templo de Dios, pero David sabe que él no podrá hacerlo:

los materiales que traes
se guarden, porque aun no es tiempo
que la fábrica se empiece;
que yo labrar no merezco
casa a Dios: quien me suceda
la fabricará. Con esto,
que aprendáis a ser piadosos,
hijos míos, os advierto;
pues el gran Dios no permite
que yo fabrique su templo,
porque manchadas las manos
de sangre idólatra tengo.
(CA, I, vv. 735-746)

David había cometido un gran pecado en su juventud: obsesionado por gozar a Betsabé, mandó sacrificar al marido de ésta, Urías el hitita, trasladándolo a primera línea en el combate. De ella tuvo un hijo, Salomón, pero esta unión fue condenada por el profeta Natán:

"¿Por qué has menospreciado a Yahveh haciendo lo malo a sus ojos, matando a espada a Urías el hitita, tomando a su mujer por mujer tuya y matándole por la espada de los ammonitas? Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado, y has tomado la mujer de Urías el hitita para mujer tuya. Así habla Yahveh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se acostará con tus mujeres a la luz de este sol."³⁴

Arrepentido de sus faltas, David recomienda a sus hijos que no cometan los mismos errores, que sean piadosos para no ser también castigados por

³³ A diferencia de Basilio (*La vida es sueño*), tan inclinado a augurios, horóscopos y profecías.

³⁴ Cf. *II Samuel*, XII, 9-11. David expió su pecado (*II Samuel*, XII, 14-18).

Dios, pues no se le escapa que la maldición afecta a sus descendientes. Maldición que no se explicita en ningún momento pero a la que se alude como mar de fondo del conflicto. Inesperadamente Teuca —la etiopisa—, en un raptó frenético de los sentidos, comienza a profetizar el destino de los allí presentes. De Semey —"Sacrflego aleve, / detente que al verte tiemblo" (CA, I, vv. 761-762)— y Joab —"Injusto homicida" (v. 763)— dice: "que tú lanzas arrojando, / que tú piedras recogiendo, / me dáis horror" (vv. 765-767); de Aquitofel, "que por tu consejo, / torpe desesperación / aun te niegue el monumento" (vv. 774-776); de Salomón "hablar no puedo; / que no ha de saber el mundo / si tu fin es malo o bueno" (vv. 778-780), y de Absalón "que te ha de ver tu ambición / en alto por los cabellos" (vv. 783-784). Nada dice de Amón, que no se halla en la sala. Sin embargo, resulta significativo que la escena de las profecías se sitúe entre la decisión del príncipe de satisfacer su deseo y el efectivo logro del mismo. Así, aunque su destino no haya sido todavía anunciado, queda ligado al de los que sí reciben la predicción, pues de hecho la violación será el desencadenante de las sucesivas acciones que llevarán al desastre final de la Casa de David. Es interesante recordar que el espectador conocía la historia bíblica y, por consiguiente, su desenlace, subrayado por los pronósticos de Teuca. Una vez más estamos ante un caso de dramatización de un mito —una de las constantes de la tragedia griega—, en donde la intriga se construye en función no de "qué" sucederá sino de "cómo" se llegará a la conclusión esperada.

Absalón se complace con el vaticinio y lo interpreta erróneamente haciéndolo cuadrar con sus propios deseos e intereses, configurando las circunstancias de un futuro que desconoce a partir de su visión particular del presente:³⁵

ABSALON. (...)

 Pues siendo así, que yo amado

 soy de todos, bien infiero

³⁵ Como Ana Bolena respecto a la de Pasquín (*La cisma de Inglaterra*).

que esta adoración común
 resulte en que todo el pueblo
 para rey suyo me aclame,
 cuando se divida el reino
 en los hijos de David.

Luego justamente infiero,
 pues que mis cabellos son
 de mi hermosura primeros
 acreedores, que a ellos deba
 el verme en el alto puesto;
 y así, vendré a estar entonces
 en alto por los cabellos.

SALOMON. ¡Qué por ellos has traído
 la aplicación al concepto!
 (CA, I, vv, 813-826)

Salomón duda de que "una hermosura afeminada" "engendre más / amor que aborrecimiento", y además "hay en hijos / de David merecimientos / que te prefieren en todo", mostrando así sus verdaderas intenciones, bien ocultas a lo largo de la trama, en la que procurará dar la impresión de no participar en la red de pasiones que se teje en la corte. Absalón le recuerda entonces su origen: "No serás tú, por lo menos, / reliquia de dos delitos, / homicidio y adulterio: / hablen Bersabé y Urías, / una incasta y otro muerto" (CA, I, vv. 838-842). Tales palabras son un grave insulto a David, y Salomón le advierte de las posibles consecuencias: "De tu padre has murmurado, / Absalón (...) / ofensas de un padre siempre / las toma a su cargo el cielo" (CA, I, vv. 843-850). Joab defiende lo dicho por Salomón — "Cuerdamente ha respondido"—, y su réplica a Absalón adquiere también un tono profético:

ABSALON. ¡A mí os andáis oponiendo
 toda la vida!
 JOAB. Yo siempre
 la razón, señor, defiendo.
 ABSALON. La privanza de mi padre,
 Joab, os tiene muy soberbio.
 Vos de mí os acordaréis
 cuando esté en el alto puesto
 que mi valor me previene.
 JOAB. Entonces haré lo mismo,

recuerda que ha venido "porque mi padre lo manda"; como está hambriento, le ha traído comida:

TAMAR. Música y manjares traigo
para lisonjear a un tiempo
los sentidos.
(CA, I, vv, 905-907)

Y consiente en quedar de nuevo a solas con él cuando éste despide a Jonadab y a los músicos:

AMON. Ea, pues. Cantad vosotros;
y porque vuestros acentos
suenen de lejos más dulces,
cantad desde otro aposento.
JONADAB. Sí, que música y pintura
parece[n] mejor de lejos.
TAMAR. Ahí fuera podéis cantar.
(*Vase la música.*)
(CA, I, vv. 923-929)

Es extraña esta confianza de Tamar en su hermano, cuando no ignora ya sus intenciones; ella misma le advierte que "hoy intento / que alivien tus penas más / verdades que fingimientos" (CA, I, vv. 920-922); la verdad del deseo se revelará después con toda su crudeza. Y lo invita a comer:

TAMAR. Come tú mientras cantan.
(CA, I, v. 933)

Amón le coge la mano, signo inequívocamente amoroso, pero ella lo rechaza;³⁶ él une entonces —como todos los amantes— amor a muerte:

³⁶ Lo mismo sucede entre Enrique VIII y Ana Bolena cuando éste se declara y ella lo rechaza alegando que está casado (*La cisma de Inglaterra*).

Y entre Federico y Casandra (*op. cit.*):

FEDERICO. (...)
Sola una mano suplico
que me des; dame el veneno
que me ha muerto.
CASANDRA. Federico,

EL Y MUSICOS. *Que no tienen amor
quien tiene silencio.*
 AMON. Yo muero por ti, Tamar.
 No puedo a mayor extremo
 llegar que a morir por ti:
 mi confianza me ha muerto.³⁷
 (*Aparte.*)
 TAMAR. ¿quién pudiera prevenirlo?
 [(*Alto.*)] Mira, Amón...
 AMON. Ya nada veo.
 TAMAR. Que soy tu hermana.
 AMON. Es verdad;
 pero si dice un proverbio
 la sangre sin fuego hierve,
 ¿qué hará la sangre con fuego?
 (CA, I, vv. 951-962)

Los músicos parecen repetir, en realidad, las palabras que Tamar le dirigió antes animándole a que se declarara. Por fin Amón ha reunido el valor suficiente para hacerlo, pues entonces se disgustó porque ella no fue capaz de fingir corresponderle, pero no llegó a identificarla directamente como el objeto de su deseo. Ahora está decidido a todo y ya no ve nada, sometido a ese amor ciego —que aparece en tantas tragedias— que exige satisfacción inmediata. La sangre —el ser ella su hermana— no puede detenerlo, sino que

todo principio condeno,
 si pólvora al fuego aplico.
 Vete con Dios.

FEDERICO. ¡Qué traición!

CASANDRA. Ya determinada estuve,
 pero advertir es razón
 que por una mano sube
 el veneno al corazón.

(II, vv. 2006-2015)

³⁷ De nuevo anuncia su destino. Pero morir de amor es una imagen frecuente para expresar la pasión extremada:

CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.

FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.

(II, vv. 2024-2025)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, *op. cit.*

(CA, I, vv. 963-968)

Tamar desaprovecha la oportunidad de pedir auxilio al músico — mientras que en *La venganza...* nadie acude—. ⁴⁰ La puerta queda

⁴⁰ Susana Hernández-Araico considera diferente el perfil de Tamar en Tirso y Calderón. Mientras que la del primero es una "mujer fuerte y franca" (p. 110), la del segundo es una "mujer solapadamente apasionada" (p. 103), cuya actitud ambigua e hipócrita contribuye a precipitar y consumir el incesto:

"En su versión del drama bíblico, Calderón transforma el papel de la Tamar de Tirso sugiriendo repetidamente desde el primer acto su culpabilidad en el incesto de Amón. (...) es sólo la falta de aprobación social lo que motiva su resistencia al acoso del hermano. Calderón recodifica, pues, el enigma bíblico sobre Tamar suprimiendo toda la complicación psicológica de Amón con que Tirso justifica el deseo de éste por la hermanana —es decir, permitiendo la posibilidad de que sea ella la causante. Al mismo tiempo, Calderón la define como mujer solapadamente apasionada".

Op. cit., pp. 102-103.

"La Tamar de Tirso, en cambio, no pretende complacer al hermano si persiste en su "humor" amoroso hacia ella (II: 1072-78, págs. 93-94). No obstante su respeto a la autoridad de Amón como príncipe, la renuncia inequívoca de Tamar a darle gusto al hermano lascivo elimina todo rito de complacencia en su visita. No "sale con mucho acompañamiento", como en *Los cabellos* (I: 879-80, pág. 63) ni se encarga de llevar un cortejo musical que incite al príncipe a declarar su amor (I: 888-95, pág. 64). La clara resistencia de la Tamar de Tirso hace que el hermano se decida a gozarla e inmediatamente despida a los sirvientes.

En cambio Calderón extiende la ambigüedad al segundo encuentro de los hermanos; hace además que la misma Tamar, sin ningún recelo, repita la orden de Amón de que salgan los músicos. Luego ella lo alienta a comer con fuerte sugerencia sexual. De hecho, es por medio de Jonadab que Calderón subraya inicialmente la connotación sexual de esta comida (*Los cabellos*, I: 641-45, 667-70, págs. 56-67). Dada la ambivalencia persistente de Tamar hacia el hermano, la defensa con una daga en contra del acoso de Amón no parece entonces más que un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el príncipe obtenga la aprobación del padre. La Tamar de Calderón inclusive deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente. Y sólo

definitivamente cerrada dejando dentro a un Amón que, como Tamar deseó,⁴¹ ya nada teme:

AMON. No he de dejar de gozarte:
¡Jonadab!, cierra al momento.
(*Dentro.*)

JONADAB. Ya está la puerta cerrada.

TAMAR. Mira el riesgo.

AMON. No le temo.

TAMAR. ¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!

AMON. Tu voz ya no es de provecho
con esa sulce armonía.
(*Cantan.*)

TAMAR. Pues daré voces al cielo.

AMON. El cielo responde tarde.

TAMAR. Pues mataráte este acero
si me sigues, porque yo
fuerza mucha y valor tengo.
(*Sácale la espada.*)

AMON. Al sacarla me has herido.
y aunque puede ser agüero,
ya no temo cosa alguna,
cuando esta violencia intento.
La he de seguir, ya una vez
declarado, pues es cierto...

EL Y MUSICOS. *Que no tiene amor
quien tiene silencio.*
(CA, I, vv. 969-988)

Llegamos pues al tercer acto de *La venganza de Tamar* y al segundo de *Los cabellos de Absalón*, el supuestamente plagiado dadas las extremadas coincidencias entre ambos; con todo, no dejan de haber significativas diferencias. Gozada Tamar, Amón le dirige un discurso de improprios

llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta."

Ibidem, p. 107.

⁴¹ TAMAR. ¿Es más que una mujer?
AMON. Sí.
TAMAR. Pues quéjate, Amón, de ti.
(CA, I, vv. 448-449)

donde destaca el deseo de que ella se marche y las imágenes referentes a la falsedad e hipocresía:

AMON. ¡Vete de aquí; salte fuera,
veneno en taza dorada,
sepulcro hermoso de fuera,
arpía que en rostro agrada,
siendo una asquerosa fiera!
Al basilisco retratas,
ponzoña mirando arrojas.
¡No me mires, que me matas!
¡Vete, monstruo, que me aojas
y mi juventud maltratas!
¿Que yo te quise? ¿Es posible
que yo te tuve afición?
Fruta de Sodoma horrible,
en la médula carbón
si en la corteza apacible.
¡Sal fuera, que eres horror
de mi vida y su escarmiento!
¡Vete, que me das temor!
Más es mi aborrecimiento,
que fue primero mi amor.
¡Hola, echádmela de aquí!
 (VT, III, p. 390 a)
 [Cf. CA, II, vv. 989-1009]⁴²

Pero la réplica de Tamar es distinta:

TAMAR. Mayor ofensa e injuria
es la que haces contra mí,
que fue la amorosa furia
de tu torpe frenesí.
¡Tirano de aqueste talle,
doblar mi agravio procura
hasta que pueda vengalle:
mujer gozada es basura;
haz que me echen a la calle,
ya que así me has deshonrado;

⁴² Puesto que ambos actos son muy similares, para evitar duplicar las citas continuaremos anotándolas entre paréntesis y pondremos entre corchetes y señalando "Cf." la obra que no citemos textualmente.

lama el plato en que has comido,
 un perro, al suelo arrojado;
 di que se ponga el vestido,
 que has roto ya, algún criado.
 Honra con tales despojos
 a quien se empleó en servirte,
 y a mí dame más enojos.
 (VT, III, p. 390 a)

TAMAR. Mayor ofensa e injuria
 es la que haces contra mí,
 que fue la amorosa furia
 de tu torpe frenesí.
 ¿Cómo burlan tus antojos
 a quien se empleó en servirte
 y me das tales enojos?
 (CA, II, vv. 1010-1016)

Mientras que en *La venganza...* Tamar no se incluye entre los que se emplean en servir al príncipe sino que se contrasta con ellos, en *Los cabellos...* destaca precisamente este hecho, dando a entender que no fue tan grande su resistencia —moral al menos— como cabría suponer. Analizando sus dos encuentros pudimos comprobar la ambigüedad de sus sentimientos hacia el príncipe, que no acertaba a comprender sus reacciones contradictorias. Ahora la ve como una hipócrita que fingió despreciarlo hasta llevarle, derrotada la razón, al borde de la desesperación, hasta obligarle a consumir por la fuerza un deseo que, de haber sido correspondido desde el principio, quizá pudiera haberse resuelto de otro modo. Por eso la posesión no ha colmado su ansia sino que ha abierto una herida más profunda, la del reconocimiento de lo absurdo de haber transgredido innecesariamente las leyes humanas y divinas. La presencia de Tamar significa entonces el horror ante lo siniestro desvelado, esa cara oculta de lo bello que no debemos persistir en desvelar. Amón desea quedar ciego y sordo por no verla ni oírla (VT, III, p. 390 a; CA, II, vv. 1017-1018),⁴³ pues ha llegado, como para

⁴³ Freud ilustra su teoría de lo siniestro con el cuento *Der Sandman*, de Hoffman, y concluye que "el temor por la pérdida de

Edipo, el momento de su anagnórisis, pero Tamar le pide ahora la muerte, ya que una mujer deshonrada es "mercader sin trato". Utilizando la metáfora del juego, le reprocha que ha sido "tahir de mi honor" y le recuerda que "aunque el que pierde es molesto, / el noble no se levanta / mientras en la mesa hay resto" (VT, III, p. 390 b; Cf. CA, II, vv. 1036-1037); así, le pide que le mantenga el juego hasta terminar: "acaba el juego, traidor; / dame la muerte en barato" (VT, III, p. 390 b; CA, II, vv. 1042-1043), pues vida sin honor no es vida. Amón continúa lanzándole improperios: "¡Infierno, ya no de fuego, / pues helado me atormentas!" —ha desaparecido ese fuego tan potente—, "sierpe", "monstruo", "víbora", "peste"... Al final es él quien se marcha, sin oír las últimas palabras de su hermana:

TAMAR. Presto, villano, has de ver
la venganza de Tamar.
(VT, III, p. 391 a)
[Cf. CA, II, vv. 1072-1073]

Mientras, Adonías y Absalón discuten por la posesión del trono, y se insinúa la condición afeminada de Absalón, que lleva la espada de adorno:

ADONIAS. De tu belleza ser el rey procura;
déjame a mí Israel, que haces agravio
a tu delicadeza, a tu blandura.
(VT, III, p. 391 b)
[CA, II, vv. 1114-1116]

ABSALON. (...) Haga alarde
la espada contra quien te has descompuesto,
si porque soy hermoso soy cobarde.
ADONIAS. Por adorno no más te la habrás puesto.
No la saques así, el amor te guarde,
que te desmayarás si la ves fuera.
(VT, III, p. 392 a)

los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración".

"Das Unheimliche", en *Imago*, 5 (5-6), 1919, pp. 297-324. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, p. 42.

[Cf. CA, II, vv. 1131-1136]

La llegada de David y Salomón impide el enfrentamiento. Después aparece Tamar —"descabellada y de luto" en *La venganza*.... p. 392, "llorando" en *Los cabellos*.... p. 186— y relata públicamente su deshonra aludiendo a la supuesta enfermedad de Amón⁴⁴ y empleando de nuevo la imagen de la comida:

Estaba el hambre en el alma,
y en mi desdicha, guisó
su desvergüenza mi agravio;
sazonóle la ocasión,
(VT, III, p. 392 b)
[CA, II, vv. 1190-1193]

Tras deshonrarla la aborreció, "que al fin son / enemigas declaradas / la esperanza y posesión"⁴⁵ y ahora que todos conocen el suceso pide justicia; en primer lugar a su padre:

⁴⁴ TAMAR.

(...)

La mortal enfermedad
del torpe príncipe Amón,
peste de la honra fue;
pegóme su contagión.

(VT, III, p. 392 b)

[Cf. CA, II, vv. 1178-1181]

⁴⁵ "Vemos a muchos que aman, que, cuando han conseguido de sus amadas los actos corporales amorosos que pretendían, no sólo cesa el deseo hacia ellas, sino también por completo el amor, que en ocasiones llega a convertirse en odio. Este fue el caso de Amnón, hijo de David, que amó con tanta pasión a su hermana Tamar que por ella cayó enfermo y estuvo de peligro en muerte; y, una vez que Jonadab, con engaño y violencia, le permitió conseguir lo que deseaba de ella, de inmediato sintió tanto odio que, ya violada, la arrojó de su casa al mediodía".

León Hebreo, *Diálogos de Amor*, I, ed. de José María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, p. 150. Citado por Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, p. 49.

Esa misma filosofía muestra el Don Juan de *No hay cosa como callar*, *op. cit.* :

-
- DON JUAN. Una pregunta hacer quiero.
Esa dama que adoráis
¿poseéis o deseáis?
- DON LUIS. Deseo, sirvo y espero.
Deseo un dulce favor,
sirvo un hermoso desdén
y espero lograr un bien,
premio de mi firme amor;
porque es el alto sujeto
que idólatramente adoro,
[beldad de inmenso decoro],
deidad de sumo respeto.
Para casarme he servido
una dama, cuya pura
perfección de la hermosura
[honesto] Venus ha sido.
Imán de tan alta estrella,
a verla vuelvo, y constante
es un siglo cada instante
que tardo en volver a vella.
- DON JUAN. Aunque tan fino os halláis,
¿queréis olvidarla?
- DON LUIS. No,
ni que haya, presumo yo,
tal remedio.
- DON JUAN. ¡Oh cuánto estáis
templado a lo antiguo!
- DON LUIS. Pues
¿qué medio hay para olvidar
una hermosura?
- DON JUAN. Alcanzar
esa hermosura. Esta es
la cura, Don Luis, más cuerda;
porque ¿quién tan importuna
pasión tuvo, que de una
lograda ocasión se acuerda?
¿Por qué pensáis que Macías
enamorado murió?
Porque nunca consiguió.
Yo quise bien ocho días,
y sané luego al momento;
porque aun antes que supiera
casa, nombre ni quién era
la tal dama, en mi aposento
la hallé una noche dormida,

Véncete, rey, a ti mismo;
la justicia a la pasión
se anteponga; que es más gloria
que hacer piezas al león.

(VT, III, p. 393 a)

[Cf. CA, II, vv. 1238-1241]

Después a Absalón, hermano de padre y madre, y por último a todos, humanos y criaturas de la naturaleza: "¡Justicia os pido a todos de un traidor, / de su ley y su hermana violador!" (VT, III, p. 393 a; CA, II, vv. 1258-1259). Absalón —"Hermana (¡nunca lo fueras!)"— le aconseja que dé "lugar a la razón", pues la venganza no enmienda los errores, y que se retire a la quinta de él en Bahalator para que "puertas adentro se quede / mi agravio y tu deshonor", pues "mujer sin opinión, / no es bien que en cortes habite, muerta su reputación", y en un aparte desvela sus verdaderas intenciones: quitar a Amón "vida y reino". Tamar acepta. David, en cambio, ha quedado mudo por el dolor —"¿Esto es, cielos, tener hijos?"— y se debate —como tantos padres en la tragedia— entre la justicia que como Rey debe imponer y el amor que como padre tiene a su hijo.

Cuando Amón llega temeroso y avergonzado,⁴⁶ llamando a David "amoroso" y "piadoso" padre, éste no tiene fuerzas para castigarlo y lo

sin saber quién la llevase
allí, ni qué la obligase
a ser tan agradecida:
donde entregando al olvido
de mi memoria el cuidado,
yendo muy enamorado,
salí muy arrepentido.

(II, vv. 451-498)

También a Don Juan "sazonóle la ocasión".

⁴⁶ AMON.

[(*Aparte.*)]

El Rey mi señor me llama:
¿iré ante el rey mi señor?
¿Su cara osaré mirar
sin vergüenza ni temor?
Temblando estoy a la nieve
de aquellas canas; que son

perdona por amor, pero también por el peso del pasado: ve actualizada en la falta de su hijo la suya propia, y su conciencia de culpa es más fuerte que el rigor que debe al rango. Recuerda además que Dios perdonó sus pecados de adulterio y homicidio porque se arrepintió, y así, él quiere ahora imitar a Dios; en consecuencia, perdona a Amón, advirtiéndole que cuide de su regalo. Amón considera el suceso una hazaña del amor y decide corresponderle: "yo pagaré amor tan grande / con no ofenderle desde hoy" (VT, III, p. 394 b; CA, II, vv. 1368-1369). Sin embargo, en ningún momento manifiesta estar arrepentido; apelando con su actitud humilde a la sensibilidad de su padre, reavivando su antiguo delito y valiéndose de su condición de heredero e hijo predilecto, consigue ser perdonado sin apenas pronunciar palabra; la conciencia de David es suficiente. Y demostrará no haber aprendido la lección cuando se le presente nuevamente la oportunidad de tener a su alcance una mujer que le interese: en Balhasor conocerá a una serrana que llora una deshonra y oculta su rostro hasta ser vengada; a solas con ella, intentará descubrirla y tomarle por fuerza una mano —como hizo con Tamar—.⁴⁷ Sólo cuando compruebe con horror que se trata de la misma persona, desistirá de su empeño.

los pecados frías cenizas
del fuego que encendió amor.
¡Qué ambicioso antes del vicio
anda siempre el pecador!,
y en pecando ¡qué cobarde!
(CA, II, vv. 1310-1320)

47 AMON.

(...)

Esta hermosa mano blanca,
permite que, no haciendo
de lirios áspides, sirva
de tríaca a mi veneno.

TAMAR.

Suéltame la mano, Amón,
que ya quejarte es extremo
de un engaño.

(CA, I, vv. 941-947)

AMON.

¡Buenas manos!

TAMAR.

De pastora.

tan bien que piensa en matar a quien se interponga en su camino, esto es, a Amón y, si lo defiende, al propio David. A tiempo de escuchar estas últimas palabras sale el Rey, y Absalón disimula. Para demostrar su amor por Amón pide a David que lo deje ir junto con los demás príncipes a la fiesta del esquilmo en Balhasor. David se niega porque teme lo peor, que Absalón quiera vengar a Tamar, pero éste le hace una solemne promesa que se convierte —como la de Ana Bolena a Volseo— en automaldición:

ABSALON. (...)

Si hiciera venganza en él,

plegue a Dios que me haga guerra

cuanto el sol dora y encierra,

y contra ti rebelado,

de mis cabellos colgado,

muera, entre el cielo y la tierra.

(VT, III, p. 396 a)

[Cf. CA, II, vv. 1476-1481]

ABSALON. ¡Plegue al cielo que sea un palo

alguacil que me suspenda

cuando yo al príncipe ofenda!

(VT, III, p. 396 b)

[CA, II, vv. 1518-1520]

David lo concede al fin como prueba de amor hacia Absalón, pero le recomienda piedad. Como hizo respecto a la petición de Amón de que Tamar le diese de comer, sin investigar las causas.⁴⁹ Un escalofrío lo asalta tras tomar la decisión:

debo de ser convidado;

si el reinar es tan sabroso

como afirma el ambicioso,

no es de perder tal bocado.

Amón no os ha de gozar,

(VT, III, p. 395 a)

[CA, II, vv. 1394-1400]

⁴⁹ Everett W. Hesse, *op. cit.*, pp. 65-66 considera esta imprudencia como uno de los errores de David que contribuye a consumir la tragedia:

ABSALON. Cierta ya de tu amor quedo.
 DAVID. (*Aparte.*)
 ¿De qué dudáis, temor frío?
 ABSALON. Voile a avisar.
 DAVID. Hijo mío,
 en olvido agravio pon.
 ABSALON. No temas.
 DAVID. ¡Ay mi Absalón:
 lo mucho que te amo pruebas!
 ABSALON. Adiós.
 DAVID. Mira que me llevas
 la mitad del corazón.
 (VT, III, p. 396 b)
 [Cf. CA, II, 1526-1533]

"David es la verdadera figura trágica de la obra; sufre la tragedia de la frustración y la tragedia de haber vivido demasiado en el mundo de la imaginación, como su hijo Amón, en vez de en el de la realidad (...) David no esperaba que Absalón matara a su propio hermano. ¿Pero pensó que Amón no seduciría a su medio-hermana Tamar? ¿No podía David recordar su relación adúltera con Betsabé después de haber despachado a Urías a la batalla? Casi ingenuamente acepta el cuento de Absalón en cuanto a la corona. El amor o la pasión de David para con sus hijos pesa mucho más que su sentido común y lo ciega a la verdad de los pecados de sus hijos. Indulgentemente había permitido que Tamar le trajera manjares a Amón sin averiguar la naturaleza de su mal. Y la realidad para David, como para Absalón y Amón, se forjaba en la mayor parte en su propia mente. (...)"

(...) David está equivocado no al perdonar a Amón sino al creer el habla ambigua para engañar, por parte de Absalón, en acceder a la petición de éste y en aceptar su "amor", sin investigar el verdadero deseo de Amón al querer que Tamar le sirva. Por su imprudencia, es decir, su falta de actuar y de tomar medidas decisivas para evitar las terribles consecuencias de las temerarias acciones de sus hijos, David ha abandonado sus responsabilidades y ha contribuido a la delincuencia. En ninguna parte reprueba a sus descarriados hijos por sus maldades, y su conducta en la acción antes de empezar la comedia, no acierta a poner el alto ejemplo moral que se espera de un padre."

En Balhasor, Tamar, vestida de serrana, y Teuca esperan, junto a unos pastores, la llegada de los príncipes a la fiesta. En las obras del Barroco es frecuente este recurso del disfraz, que funcionalmente consiste en la anulación del personaje real mediante la presentación visual de otro, muy a menudo antitético o polar para aprovechar al máximo la inversión: dama / labradora, caballero / criado, dama / galán, etc. El disfraz es una forma más de hacer rentable la ausencia gracias a la presencia equívoca, pues en el disfrazado hay, en realidad, dos personajes: el que es, cuyo secreto comparten los espectadores y el que los otros, al mismo nivel de la acción, creen que es. Por tanto, hay un personaje ausente en la presencia, funcionando dramáticamente y con una variada pluralidad de posibilidades en cuanto a los que están / no están en el secreto. Es una ausencia pertinente que genera significado pero que, en cuanto que se tiene presente, es sólo apariencia de ausencia, un juego con el ser y el estar para conseguir una variada gama de situaciones escénicas muy contrastadas.⁵⁰ Emplean este recurso Amón en *La venganza...* en dos ocasiones: fingiendo ser el hijo del hortelano cuando penetra en el jardín y utilizando luego una máscara para hablar a Tamar durante la boda; Tamar (VT y CA) que, disfrazada de serrana, asiste a las profecías florales de Teuca a sus hermanos y logra con su misteriosa personalidad interesar nuevamente a Amón, y Teuca (CA), que aparenta ser una viuda con un grave problema respecto a sus hijos para lograr que David perdona a Absalón.

Los pastores insisten en que la infanta se mire en las aguas, pero ella teme hacerlo, pues "Aunque hermosa me llamáis, / tengo una mancha afrentosa; / si la veo he de llorar" (VT, III, p. 396 b; CA, II, vv. 1571-1573), y "sólo a borrarla es bastante / la sangre de un desleal" (VT, III, p. 398 a; CA, II, vv. 1588-1589), pues como sabían todos los implicados en el código del honor, la deshonra sólo se lava con sangre. Tamar teme que las aguas le

⁵⁰ Cf. José María Díez Borque, "Presencia-Ausencia escénica del personaje", en VV. AA., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

devuelvan su reflejo, huye de esa semejanza narcisista que proporcionaba el contraste con Amón, no puede soportar ya la atracción de lo que nos recuerda a nosotros mismos; viendo su reflejo vería también, aun sin quererlo, el de Amón. Los pastores no comprenden:

RISELO. (...)

¿Son pecas?

TAMAR. Pecados son.

ARDELIO. Cubrillas con solimán.

TAMAR. No queda, pastor, por eso;

toda yo soy rejalgar.

TIRSO. ¿Es algún lunar, acaso,

que con la toca tapáis?

TAMAR. No se muda cual la luna,

ni es la deshonra lunar.

(VT, III, p. 398 a)

[Cf. CA, II, vv. 1594-1601]

Tamar se ha convertido en "rejalgar", si antes fue "marcader sin trato" y "carta".⁵¹ Esa despersonalización de la infanta procede de su desvinculación social; perdida la honra no puede, como le aconsejó Absalón, permanecer en la corte, pues ha quedado en consecuencia desprovista de identidad; la única forma de recuperarla es casarse con el violador o que éste muera. Hasta entonces, debe permanecer aislada e incluso disfrazada, tal y como lo está ahora, de serrana —"Todo es tristeza y pesar" (CA, II, v. 1609)—. Entonces llega Teuca con unas flores y entrega un ramillete a la princesa,⁵² o Laureta en la versión tirsiana, en la que aparece por primera vez este personaje, de

⁵¹ JONADAB. Carta, Tamar, viene a ser;

leyóla y quiere rompella.

(VT, III, p. 391 a)

[Cf. CA, II, vv. 1062-1063]

⁵² TAMAR. Todas las que abril esmalta,

pierden en mí su valor,

Laureta, porque la flor

que más me importa, me falta.

(VT, III, p. 398 b)

[Cf. CA, II, vv. 1630-1633]

Calderón sustituye el nombre por el apelativo "amiga".

forma que en *La venganza...* Tamar y la adivina no se conocen. Mientras que Laureta le aconseja olvidar —"Olvida, si eres discreta" (VT, III, p. 399 a)—, Teuca la anima a vengarse:

TAMAR. Todas las que abril esmalta
 pierden en mí su color,
 amiga, porque la flor
 que más me importa me falta.
 TEUCA. ¡Qué presto te has de vengar!
 TAMAR. Ese es todo mi consuelo,
 y si no, trágueme el suelo.
 TEUCA. Bien te puedes consolar.
 (CA, II, vv. 1630-1637)

Existe pues una especie de complicidad entre ellas que no aparece en la obra de Tirso, y resulta un tanto extraña, pues las diferencias sociales son abismales. Susana Hernández-Araico la atribuye a la duplicidad que caracteriza a ambas, y que ayuda a provocar la tragedia:

"Hay que notar primeramente que Calderón reduce los papeles femeninos de Tirso a estos dos solamente. Las dos mujeres representan aspectos opuestos de la tragedia cuya tensión Calderón intensifica con gran ironía dramática: el determinismo y la responsabilidad personal. La expresión escénica de estos dos principios de causalidad se plantea como un engaño —en Teuca por posesión diabólica que la priva de todo sentido racional, y en Tamar por pasión amorosa que intensifica su astucia. De ambas mujeres que operan a base de duplicidad se desprende la fuerza trágica que envuelve a los demás personajes. Por eso las profecías de la pitonisa se hallan intercaladas muy estratégicamente entre las dos escenas donde se prepara y se consuma el incesto entre Amón y Tamar, el cual empuja a los demás personajes precisamente hacia el cumplimiento de esas predicciones. Es decir que por la hipocresía de Tamar que resulta en su violación, se desencadenan los sucesos que llegan a realizar las profecías equívocas de Teuca."⁵³

⁵³ *Op. cit.*, p. 101.

Pero hay además otro elemento a destacar en las palabras de Tamar; si cuando David preguntó por Amón ella alegó que "en mi cuarto encerrada, / vivo aun de los acasos ignorada" (CA, I, vv. 75-76), ahora manifiesta que su único consuelo es la venganza, "y si no, trágueme el suelo". Esta voluntad de ocultación, de enclaustramiento que, como vimos, también caracterizó a Amón, continúa definiendo el destino de Tamar, siempre aislada, siempre distante, como aquella hermosura "brujuleada entre los lejos de lo imposible". Ignoran los personajes que lo que se dice con espíritu de profecía siempre se cumple.

Llegan los príncipes y con ellos Jonadab, que en la obra de Calderón sustituye en las réplicas a Adonías en la de Tirso. Amón se fija en la serrana rebozada, pero Absalón le explica "que injurias de su honra llora / y espera verse vengada" (VT, III, p. 399 b; Cf. CA, II, vv. 1675-1677), y hasta entonces no ha de descubrirse; Amón se asombra de que haya honor entre villanas. Entonces se dirige a Laureta / Teuca —"Su Alteza pretenderá, / y después iráse huyendo" (VT, II, p. 399; CA, II, vv. 1684-1685)— y le pide que reparta sus flores. A Amón le corresponde una azucena y una espadaña:

(...) dejaos,
Amón, de deshojar flor
con espadañas de honor,
y si la ofendéis, guardaos.
(VT, III, p. 400 a)
[CA, II, vv. 1715-1717]

A Adonías una espuela de caballero:

pero guardaos, si os agrada
de una doncella casada,
no os perdáis por picar alto.
(VT, III, p. 400 b)
[CA, II, vv. 1727-1729]

A Salomón una corona de rey:

que aunque rey seréis espejo,
y el mayor de los mejores,

temo que os perdáis por flores
de amor, si sois mozo viejo.
(VT, III, p. 400 b)
[CA, II, vv. 1738-1741]

Y a Absalón un narciso:

Pues tened, Absalón, cuenta
con él, y no os queráis tanto;
que de puro engrandeceros,
estimaros y quereros,
de Israel seáis espanto.
Vuestra hermosura enloquece
a toda vuestra nación.
Narciso sois, Absalón,
que también os desvanece.
Cortaos esos hilos bellos,
que si los dejáis crecer
os habéis presto de ver
en alto por los cabellos.
(VT, III, pp. 400 b - 401 a)
[CA, II, vv. 1745-1757]

Mientras que los demás quedan confusos y Amón incluso considera la predicción fruto de la locura de la pitonisa, Absalón la toma en serio y vuelve a interpretarla equivocadamente a través del filtro del deseo:

Espera; fuese. (Si en alto
por los cabellos me veo,
cumplirás mi deseo:
al reino he de dar asalto.
—¿En alto por los cabellos?
Mi hermosura ha de obligar
a Israel, que a coronar
me venga, loco por ellos.)⁵⁴

⁵⁴ Estos versos de *La venganza...* son sustituidos en *Los cabellos...* por:

(Al oído a TEUCA.)
ABSALON. Teuca, advierte que si en alto
por los cabellos me veo,
yo premiaré tu deseo,
y a Israel daré un asalto.

(...)

(Aparte.)

Sobre el trono, me han de ver,
de mi padre, coronado.
Muera en el convite Amón,
quede vengada Tamar,
dé la corona lugar
a que la herede Absalón.

(VT, III, p. 401 a)

[Cf. CA, II, vv. 1764-1769]

Los cabellos de Absalón ilustra como pocas el peligro que encierran las trampas del lenguaje. La realidad se identifica con la metáfora, y ésta es erróneamente descifrada porque se la traduce en términos simbólicos y no literales. El lenguaje, instrumento fundamental de la comunicación humana, deviene aquí inútil o ineficaz. El espectro pasional de Amón configura la dialéctica del decir o callar el sentimiento, cuando la palabra no agota el sentido y lo que no se dice es precisamente lo que se desea expresar. El torrente verbal y metafórico con el que Amón —en *La venganza...* y en *Los cabellos...*— intenta ocultar o disfrazar sus intenciones y al mismo tiempo convencer a Tamar de que lo acepte siquiera en el plano de la ficción, pretende crear un dique entre la pasión y la palabra, consciente —como dijo Casandra (*El castigo sin venganza*)— de que está "el veneno entre el corazón y el labio", y que la verbalización impide el retroceso aun habiendo sido rechazado, máximo temor del príncipe. Y la escena metateatral invita a hacer "real" un sentimiento que la metáfora contiene a duras penas: la comida, el apetito, el juego de naipes, serán los cauces expresivos de la relación incestuosa que media entre los hermanos. Por otra parte, las profecías de Teuca engloban a los personajes en un marco de expectativas que afectan a un

 (CA, II, vv. 1758-1761)

Con ello perfila Calderón lo que será el tercer acto, y el sujeto trágico que potencialmente es Absalón y será también David, mientras que Tirso, como dijimos en un principio, aunque señala las intenciones de Absalón, concentra su atención en el motor trágico del incesto. Siguiendo el consejo de Aquitofel (CA, I, vv. 867-875), Absalón intenta primero ganar seguidores.

futuro aún por descubrir —cuyas circunstancias se desconocen— pero interpretable, gracias a las claves proporcionadas por la pitonisa, desde el presente, sólo que la interpretación pasa otra vez por el tamiz de las aspiraciones y desvirtúa la realidad atribuyéndole un alcance simbólico que nada asegura que sea el acertado. Se intenta descifrar coherentemente la realidad y para ello se utiliza el deseo y se eluden las evidencias; después se construye una actuación en consecuencia: Absalón, por ejemplo, funda su derecho al trono en su propia hermosura y en el vaticinio de Teuca (CA, I, vv. 813-826), del cual justamente infiere que sus deseos se harán realidad. Nadie advierte la posibilidad de que lo que parecen palabras enigmáticas deban leerse "al pie de la letra", y en esta disfunción entre lenguaje y sentido, que se percibe cuando lo dicho se ha cumplido y ya no hay retorno, estriba la gran ironía de la peripecia dramática. La palabra define con exactitud el futuro, pero es incapaz de reflejar y aprehender el presente. El lenguaje ha dejado de ser inocente; sus consecuencias rozan lo siniestro cuando el verbo abandona los dominios de lo abstracto para invadir lo cotidiano, para ordenar y determinar la vivencia. La tragedia barroca es por tanto —como la de Eurípides— un exponente de la "devaluación de la fe en el lenguaje", de "la dolorosa escisión de los conceptos", y ello es, de algún modo, y "pese a posibles reticencias, un anticipo de la crisis del pensamiento moderno".⁵⁵

Antes de acudir al banquete, Amón se queda hablando con la disfrazada Tamar, empeñado en verle el rostro; ella le contesta con alusiones a la deshonra continuando con la metáfora del juego. Intenta cogerle por fuerza la mano —"¡Qué amigo sois de forzar!"— y luego una flor, "flor violada" (VT, III, p. 402 a; le entrega violetas), "Flor de Tamar" (CA, II, v. 1807). Cuando al fin consigue verle el rostro, su horror es tan grande como al principio del acto:

AMON. ¡Ay cielos! Monstruo. ¿Tú eres?

⁵⁵ Cf. Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, op. cit., p. 55.

¡Quién los ojos se sacara
 primero que te mirara,
 afrenta de las mujeres!
 Voime, y pienso que sin vida;
 que tu vista me mató.
 No esperaba, cielos, yo,
 tal principio de comida.
 TAMAR. Peor postre te han de dar,
 ¡bárbaro, cruel, ingrato,
 pues será el último plato
 la venganza de Tamar!
 (VT, III, p. 402 a)
 [CA, II, vv. 1814-1825]

Calderón añade unos versos: "Amón, ya ha llegado el día / en que tu muerte has de ver, / que agraviada una mujer..." (CA, II, vv. 1826-1828) y a continuación se escuchan dentro las voces de los comensales, sobrecogidos y espantados porque Absalón, como Caín, ha asesinado a Amón durante la comida:

ABSALON. La comida has de pagar
 dándote muerte, villano.
 [(Dentro.)]
 AMON. ¿Por qué me matas, hermano?
 [(Dentro.)]
 ABSALON. Por dar venganza a Tamar.⁵⁶
 (Cf. VT, III, pp. 402 b - 403 a)
 [CA, II, vv. 1830-1833]

En *Los cabellos...* los acontecimientos se precipitan y suceden por sorpresa y con rapidez, como si debido a esto nadie hubiera podido evitarlos. En *La venganza...*, en cambio, el clímax trágico se diluye por las intervenciones de los pastores y criados, que enmarcan el asesinato, separando las últimas palabras de Tamar y las primeras de Absalón después del mismo; todos tratan de ponerse a salvo, e incluso Tirso lleva consigo su comida antes de huir; ello, en nuestra opinión, resta dramatismo al desenlace.

⁵⁶ Pero el espectador sabe que no es éste el único ni el principal motivo.

La violencia *dentro* da paso al senequismo en escena; se descubre el cadáver ensangrentado de Amón sobre los manteles revueltos. La metáfora de la comida, tan ligada al incesto y la deshonra, adquiere ahora su pleno y definitivo significado:

ABSALON. Para ti, hermana, se ha hecho
el convite; aqueste plato,
aunque de manjar ingrato,
nuestro agravio ha satisfecho:
hágate muy buen provecho.
Bebe su sangre, Tamar;
procura en ella lavar
tu fama, hasta aquí manchada;
caliente está la colada,
fácil la puedes sacar.
(VT, III, p. 403 a)
[Cf. CA, II, vv. 1834-1843]

Tamar se muestra contenta y agradecida, pues vengada "ya podré mirar la gente / resucitando mi honor; / que la sangre del traidor / es blasón del inocente / (...) / sepulcro del deshonesto / es la mesa, taza y plato" (VT, III, p. 403 b; Cf. CA, II, vv. 1850-1857). Esta escena nos revela un aspecto insólito de la princesa: su vampirismo; sólo bebiendo la sangre de Amón quedará satisfecha, sólo beber su sangre le ha devuelto el ser social, la honra y la vida; como los vampiros, Tamar necesita sangre para sobrevivir, mostrando así ese lado siniestro de lo bello que Amón se empeñó en penetrar sin pensar que ello sería irreversible y tremendo. Pero no es un caso único; aquellos que polarizan su existencia en torno a su honor, que rechazan en su nombre el amor —como ella hizo—, quedan convertidos al fin en una sombra de sí mismos, sorbido el seso por ese código que adquiere, en sus mentes, proporciones inhumanas.⁵⁷

⁵⁷ Recordemos qué haría Don Gutierre si llegara a sentir celos:
D. GUTIERRE. (...)
con hechos inhumanos
a pedazos sacara con mis manos
el corazón, y luego

Absalón huye a Gesur a pedir protección a su abuelo; desde allí espera cumplir su deseo, que Tamar apoya: "Heredar el reino trato" y que todo Israel lo vea "en alto por los cabellos".

David espera ansioso el regreso de sus hijos, pues en el fondo teme que Absalón se haya vengado de Amón; luego lo descarta porque al fin son hermanos. Sin embargo, "la sangre hierve sin fuego", la de Absalón es heredada, y "Amón culpado en efecto" (CA, II, v. 1881):

Absalón, ¿no me juró
no agraviarlo? ¿De qué tiemblo?
Pero el amor y el agravio
nunca guardan juramento.

envuelto en sangre, desatado en fuego,
el corazón comiera
a bocados, la sangre me bebiera,
el alma le sacara,
y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
si capaz de dolor el alma fuera.

(II, vv. 1007-1015)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

O Don Lope de Almeida:

D. LOPE.

(...)

Y si llegara a creer...,
¿qué es creer?, si llegara
a imaginar, a pensar
que alguien pudo poner mancha
en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
en mi opinión y en mi fama,
y en la voz tan solamente
de una criada, una esclava,
no tuviera, ¡vive Dios!,
vida que no le quitara,
sangre que no le vertiera,
almas que no le sacara;
y éstas rompiera después,
a ser visibles las almas.

(II, vv. 856-869)

P. Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

La esperanza y el temor
 en este confuso pleito,
 alegan en pro y en contra;
 ¡sentenciad en favor, cielos!
 (VT, III, p. 404 a)
 [Cf. CA, II, vv. 1882-1889]

El silencio de Adonías y Salomón le confirman sus sospechas. La maldición de Natán auguraba que el mal se alzaría desde dentro de su propia casa. David perdonó un crimen a uno de sus hijos, y ahora otro de ellos, quebrantando esa decisión piadosa, ha cometido un delito aún mayor. El pesar se convierte en desesperación:

DAVID. Pierda el consuelo
 la esperanza de volver
 al alma, pues a Amón pierdo.
 Tome eterna posesión
 el llanto, porque sea eterno
 de mis infelices ojos
 hasta que los deje ciegos.
 Lástimas hable mi lengua.
 No escuchen sino lamentos
 mis oídos lastimosos.
 ¡Ay, mi Amón! ¡Ay, mi heredero!
 Llore tu padre con Jacob diciendo:
 ¡Hijo, una fiera pésima te ha muerto!
 (VT, III, p. 404 b)
 [Cf. CA, II, vv. 1907-1917]

Calderón sustituye estos dos últimos versos por:

Búsquese luego a Absalón,
 marchen ejércitos luego
 a buscarle.
 ADONIAS. Señor, mira...
 DAVID. No hay que aconsejarme en esto.
 ¡Ay Amón del alma mía!
 Tú y Absalón me habéis muerto.
 (CA, II, vv. 1918-1923]

Así termina el segundo acto de *Los cabellos de Absalón*; el círculo trágico quedará completo en el tercero. Y termina así también el tercer acto de

La venganza de Tamar, con unas palabras que recuerdan y subrayan la tragedia de la infanta:

AUTOR. Y de Tamar la historia prodigiosa
acaba aquí en tragedia lastimosa.
(VT, III, p. 404 b)

Calderón prosigue la historia en el tercer acto, apuntando ahora el núcleo trágico hacia Absalón y David que, pasados dos años, no ha querido perdonarlo. Pero Joab —para que no se dude de su lealtad hacia Absalón (CA, III, vv. 1976-1980)— y Semey desean que lo haga, para lo cual urden un engaño: disfrazada de viuda, Teuca relata al Rey que tenía dos hijos y, en una disputa, uno de ellos mató al otro, pero ella, pese a su dolor por lo ocurrido, ocultó al que quedó vivo para que no murieran los dos, y ahora la justicia le reclama que lo entregue o que muera ella por encubridora. David le concede el perdón, pues "hace más el que perdona / su dolor que el que se venga", y ella aprovecha para recordarle que su situación es la misma, y que no hará bien en no ejecutar lo que él mismo ordena:

pues, opuesto a tu sentencia,
muerto uno y ausente otro,
quieres que entrambos se pierdan.
Vuelva Absalón a tu gracia,
o verá Israel que yerras
en no hacerlo, pues no obras
lo mismo que tú sentencias.
(CA, III, vv. 2115-2121)

David perdona a Absalón —y a Joab por engañarlo—, cuyo delito es también, como lo era el de Amón, imagen de uno de sus pecados, el homicidio y manda que venga a la corte

y ya conozco que es fuerza
que, un hijo muerto, otro vivo,
llore uno y otro defienda;
que si el uno se perdió,
nada el enojo remedia,
y es justo amparar al otro

Aquitofel, pues "quisiera obligarle / [(*Aparte.*)] por el temor que en mí engendra". Ensay lanza un vaticinio:

¿A Aquitofel la habéis dado?
 ¡Plegue a Dios que no suceda
 que él premiado, y yo quejoso,
 yo os sirva, y él os ofenda!
 (CA, III, vv. 2180-2183)

También Salomón y Adonías acuden a felicitar a su padre y a dar la bienvenida a Absalón, que es públicamente perdonado. Aun así, David desea quedar a solas con él para advertirle —temiendo la condición rebelde de su hijo— "que sepas / que yo vivo, que yo reino, / que la sagrada diadema / está en mis sienes muy fija, / aunque oprime más que pesa, / y que sabré..." (CA, III, vv.2255-2260). No llega a formular la amenaza; en su lugar, para mostrarle lo sincero de su perdón, decide confiar plenamente en él: "Seamos, Absalón, amigos: / con amorosas contiendas, / con lágrimas te lo pido". Tan conmovedor discurso resume Absalón calificándolo ante Aquitofel de "Mil impertinencias", pues "¿No perdonó a Amón? ¿No es más / delito hacer una afrenta / que vengarla?":

ABSALON. ¡Qué caduco está mi padre,
 pues cuando sé yo que intenta
 dar el reino a Salomón,
 quiere que yo me enterezca
 de sus lágrimas!
 (CA, III, vv. 2280-2284)

Aquitofel le reprocha no haber entrado por la fuerza en Jerusalén para obligar a David a que lo tema antes de perdonarlo. Pero Absalón está actuando, sin saberlo, de acuerdo con los designios de la maldición:

teatro funesto es, donde importuna
 representa tragedias la fortuna.
 (III, vv. 2428-2443)

P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

pero, con todo, he querido
reconciliarme con esta
fingida amistad, porque
hace más segura guerra
un enemigo de casa
solo que muchos de fuera.
(CA, III, vv. 2314-2319)

Para ganar partidarios, decide ofrecer justicia y fortuna a todos aquellos que salgan descontentos de las audiencias con el Rey, y mientras escribe a Tamar, que se encuentra en Hebrón con la gente de Gesur para que lleguen "a la deshilada" y esperen el momento en que "a sangre y fuego" haga Absalón guerra a su padre y sus hermanos y se corone de laureles.

Jonadab se dirige con Teuca hacia donde Tamar espera las órdenes de su hermano. La pitonisa no está muy conforme con la farsa realizada, pues no comprende que el espíritu de odio, ira, rencor y discordia que la habita haya podido concordar a David y Absalón:

TEUCA. [[*Aparte.*]]
 (¿Yo instrumento de hacer dos amistades?
 ¿Yo unir dos tan discordes voluntades?
 Mas sí, que ya vendrán a iras atroces.)
 (CA, III, vv. 2382-2384)

La duplicidad de su conducta la emparenta con Tamar, de la que se ha hecho gran amiga —la saluda diciéndole "¡Oh Tamar divina!"—.

"Este vínculo del engaño entre princesa y pitonisa se realza con el nuevo papel cómico que Calderón asigna a Jonadab. (...) Por las observaciones cómicas de Jonadab en el primer acto respecto a la princesa y en el tercero respecto a la pitonisa, se patentiza entonces la ironía de Calderón en cuanto a la autenticidad de las dos. El gracioso encarna, pues, el humor fundamental del teatro calderoniano que irónicamente destaca la falsedad de la conducta humana ligándola con la del quehacer dramático; de ahí que sirva de eslabón entre la hipocresía de Tamar y el aparente determinismo que Teuca representa."⁵⁹

⁵⁹ Susana Hernández-Araico, *op. cit.*, pp. 101-102.

En efecto, Tamar reconoce a Jonadab como "el tercero / de aquella afrenta que vengar espero / (...) / siendo testigo / la gran Jerusalén de mis hazañas", e informa a Teuca de los planes de Absalón:

(...) porque no dudo
que esta fingida paz disponer pudo
sus intentos mejor y mis intentos,
que han de ser escarmientos,
según nuestra esperanza,
de su hermosa ambición y mi venganza.
(CA, III, vv. 2408-2413)

Y con la excusa de que Jonadab lo ha oído todo, cuando ha sido ella quien lo ha contado en su presencia, manda que lo maten. Este deseo de aniquilar al criado puede entenderse como un rastro de su venganza: habiendo muerto Amón, desea que también lo haga su cómplice. Pero también puede deberse a la voluntad de impedir que revele lo que sucedió, pues él lo vio todo. Aunque Tamar relató públicamente la afrenta, quizá el único testigo tenga una versión diferente de los hechos, lo que pudiera ser posible a juzgar por el comportamiento equívoco de la princesa respecto a su hermano. Quizá Jonadab observó que la resistencia de Tamar se debía a motivos sociales pero no sentimentales, y que en el fondo ella compartía la pasión de Amón. También es curioso que la infanta justifique su colaboración con Absalón como un medio de vengar una afrenta que se supone ya vengó éste matando al agresor; de hecho, a Tamar parece molestarle que se explique su actuación en virtud de este hecho: "aunque la fama diga / que mi pasada ofensa a esto me obliga" (CA, III, vv. 2418-2419). Así pues, su actitud continúa siendo ambigua; podría ser que la ofensa se refiera al hecho de que ni su padre ni su pueblo fueron capaces de vengarla cuando ella les pidió justicia, de ahí que espere vengarse ahora "como ya en mi enemigo, hoy en toda Israel". Un eslabón más cierra la cadena de sus intenciones. Alude a "sus intentos" —los de Absalón, como sabemos— y "mis intentos", y antes (I, vv. 219-222) señaló que se holgaría de ver a Absalón en el trono en lugar de Amón por ser

ellos hermanos de padre y madre: Tamar participa, en realidad, de las ambiciones de Absalón, aunque se excuse en la venganza para justificar su apoyo a la rebelión. El personaje vampírico que es Tamar ha pasado de la sed de honra a la sed de poder.

Pero antes de que pueda ejecutar la sentencia sobre Jonadab llega Aquitofel con una carta de Absalón dándole instrucciones: deben marchar todos en silencio hacia Jerusalén, y atacar la ciudad cuando Absalón dé la orden, repitiendo "¡Absalón viva!". Tamar obedece, pues sus intenciones son las de su hermano —"por quien honores tan crecidos gano"—, y hasta sus palabras:

Jerusalén verá que a sangre y fuego
sus almenas derribo,
sus torres postro, su palacio altivo
ruina sin polvo yace.
Póngase el sol caduco, pues que nace
joven otro que da rayos más bellos
con el crespo esplendor de sus cabellos.
(CA, III, vv. 2481-2487)

Y accede a perdonar la vida a Jonadab porque Teuca se lo pide; le ata las manos y lo deja preso, pero Aquitofel lo libera y le pide a la pitonisa que le aclare la profecía —"¿que el aire había de ser mi monumento?"—. Aunque el espíritu no la secunda ahora, ésta ve "como entre pardas sombras de algún sueño / que ese cordel anda a buscar su dueño" (CA, III, vv. 2504-2505). Aquitofel, como Absalón, lo interpreta erróneamente guiándose por sus deseos:

AQUITOFEL. Pues si su dueño busca
ya le halló: ni me admira ni me ofusca,
porque así ser espero,
coronado Absalón, el juez primero.
Que contra la malicia
en mí su dueño tenga, pues justicia
he de hacer: teman todos su castigo,
que va el ministro del rigor conmigo.
(CA, III, vv. 2506-2513)

En palacio, Absalón continúa con su campaña de ganar adeptos entre los descontentos, por eso ofrece a Ensay hacerlo de su consejo ya que su padre no lo hizo:

ENSAY. Vivo el Rey, no será ley
que yo este cargo reciba.
ABSALON. Si es el daño que el Rey viva,
presto no vivirá el Rey.
ENSAY. Su larga edad yo confieso
que a los umbrales está
de la muerte; pero ¿ya
sabéis que os nombre?
ABSALON. Por eso
me quiero nombrar yo a mí
(CA, III, vv. 2542-2550)

Ensay tiene dos opciones: aceptar o morir, ya que ahora conoce los planes secretos del príncipe. Pensando en salvar la vida y ayudar a David contándole los pasos de Absalón, finge unirse a él: "Tuyo he sido, y tuyo soy, / por ti vivo desde hoy".

La llegada de Salomón interrumpe la conversación y ambos se retiran, dejando a éste solo en escena. El príncipe está preocupado por el regreso de Absalón, pues teme que éste intente impedir o al menos dilatar su nombramiento como sucesor de David, por ello piensa hablar con el Rey de parte de Bersabé y comunicarle sus inquietudes. Si hasta el momento Salomón había sido un personaje neutro con una intervención marginal en los acontecimientos, sin tomar claro partido en ninguno de ellos, ahora se revela semejante a sus hermanos, impulsado por el deseo de poder, que ya consideraba a su alcance, y el miedo a perderlo por la concurrencia de circunstancias inesperadas. No es pues el personaje inocente y de buenas intenciones que parecía, sino responsable, como los demás, en la cadena de hechos que van hilvanando la tragedia y ahondando las profundas grietas que sacudirán los cimientos de la casa de David pese a los esfuerzos del monarca por impedirlo. El Rey está teniendo un funesto sueño:

SALOMON. Las amistades que ha hecho



mi padre con Absalón,
 aunque para mí no son
 de enojo, turban mi pecho,
 temiendo que estorbar trate
 la feliz elección mía,
 y ya que no aqueste día
 la deshaga, la dilate:
 y así, a mi padre hablar quiero
 de parte de Bersabé
 en mi pretensión, porque
 de la dilación infiero
 peligro; durmiendo está
 no es justo que le despierte.
 (*Córrese una cortina y se descubre a DAVID*

durmiendo.)

DAVID. Hijo, no me des la muerte.
 (CA, III, vv. 2602-2616)

Salomón decide despertarle, y este gesto lo iguala con Absalón, que quiso hacer lo propio cuando David perdonó a Amón.⁶⁰ Además, si Absalón entonces quiso hablarle de Amón, Salomón quiere hacerlo ahora de Absalón, y el tema es el mismo: la sucesión. Ambos hermanos, haciendo caso omiso de los ruegos y advertencias de su padre de que sean piadosos y fraternos, tienen idéntica preocupación: heredar el reino cuanto antes. David comprobará impotente que en cuestiones de poder la sangre se olvida fácilmente, aunque Salomón indique que lo despierta "porque tu quietud pretendo / al verte inquieto", y "que yo / ni te mato ni te ofendo". Como Enrique VIII, el Rey judío ha tenido un sueño premonitorio,⁶¹ y cuando consolado al ver que no

⁶⁰ ABSALON.

(...)

Si yo soy del Rey segundo,
 ya por sus culpas primero, [las de Amón]
 hablar a mi padre quiero
 y del sueño despertalle
 con que ha podido hechizalle
 Amor, siempre lisonjero.

(CA, III, vv. 1384-1389)

⁶¹ DAVID.

¡Ay hijo del alma mía!
 ¡Qué triste y funesto sueño
 me puso en mortal empeño

es realidad se dispone a contárselo a su hijo, suenan los gritos que anuncian la rebelión de Absalón:

TODOS. [(*Dentro.*)] ¡Absalón viva!
 DAVID. ¡Ay de mí! ¿Qué es lo que he oído?
 SALOMON. Escándalo es de horror fiero.
 DAVID. Ya el pesar es verdadero
 y el contento es el fingido.
 (CA, III, vv. 2649-2653)

Entonces acude Ensay, aunque tarde, a avisarle, pero a tiempo de recordarle al Rey lo erróneo de su decisión pasada:

ENSAY. Con él Aquitofel viene:
 mira a quien premia allí
 y mira aquí a quien ofendes,
 pues él tu muerte apresura
 y yo defendiendo tu muerte.
 (CA, III, vv. 2663-2667)

Pero le asegura que será "traidor leal" y permanecerá junto a Absalón "para que tengas siempre / avisos de sus designios / en cuanto te sucediere". Joab, Salomón y Adonías pretenden que David huya mientras ellos quedan defendiendo su retirada, pues lo más importante es salvar la vida del Rey —lo mismo aconsejaban a Basilio Astolfo y Clotaldo—, pero éste se niega a hacerlo si ellos no lo acompañan:

JOAB. Si eso resuelves,
 menos importa el huir
 que aventurar solamente
 tu vida. Esto no es temor;
 que como tú vivo quedas,
 con tu valor y tu vida
 todo harás que se remedie.
 (CA, III, vv. 2725-2731)

este instante que dormía!
 (CA, III, vv. 2630-2633)

Cuando los sublevados ocupan el palacio, la fuga se ha consumado y no pueden cumplirse las órdenes de Absalón, que son las que David tenía en sueños: matar a su padre.

AQUITOFEL. El cuarto del Rey es éste.
 ABSALON. No escape de muerto o preso.
 ENSAY. Tarde ese triunfo previenes,
 que al monte huyendo ha salido.
 ABSALON. ¡Descuido fue que no hubiese
 las puertas tomado!
 (CA, III, vv. 2759-2764)

El gran estratega que cree ser Absalón ha tenido un descuido imperdonable; ahora, los partidarios de David se dirigen también hacia las montañas. La ciudad ha quedado dividida: "¿Cómo haremos que esto cese?, / que los reyes sin vasallos / no pueden llamarse reyes" (CA, III, vv. 2771-2773). A la pregunta de Absalón responde Aquitofel, que le aconseja hacer "una demostración tal / que no fuere eternamente / posible volver a ser / amigos", algo que impidiera el perdón definitivamente, para que sus seguidores comprobaran que nunca serán juzgados por traidores, lo cual sucedería si Absalón fuese nuevamente absuelto por el Rey.

AQUITOFEL. (...) nunca caen amistades
 sobre celos solamente,
 (...)
 y más celos del honor
 que es duelo que el alma ofende.
 Pues, siendo así, en ese cuarto
 están todas las mujeres
 concubinas de tu padre...
 ABSALON. No prosigas, cesa, tente.
 Ya te he entendido: eso baste,
 que hay cosas que no parecen
 tan mal hechas como dichas.
 En él mis soldados entren
 y sin reservar alguna
 a la gran plaza las lleven,
 que hoy he de asombrar al mundo.
 (CA, III, vv. 2798-2816)

AQUITOFEL. ¿No sabes cuán pocas veces
la dura razón de Estado
con la religión conviene?
Aquesto a la duración
desta enemistad compete.
(CA, III, vv. 2821-2825)

La "dura razón de Estado", un concepto que en sí mismo debiera ser positivo, aparece en boca de Aquitofel como la justificación para violar, asesinar y agredir, en definitiva, la integridad del prójimo; es ella quien obliga a realizar hechos inhumanos. Y ésta precisamente es la que ha querido evitar David como norma de conducta, olvidando el rigor como rey y perdonando y ejerciendo la piedad como padre. Pero ninguno de sus hijos ha asimilado sus enseñanzas ni ha aprendido de su ejemplo:

ENSAY. Señor,
pues entras a reinar, que entres
ganando al principio afectos
de piadoso y de clemente;
que una monarquía fundada
en rigor, no permanece,
pues el mismo la deshace
que fortalecerla quiere.
ABSALON. Dices bien, pero ya es tarde.
(CA, III, vv. 2856-2864)

Absalón ha consumado ya la profecía, la maldición de Natán se ha cumplido; con su conducta irreflexiva y violenta para asegurar un puesto político logrado de forma ilegítima, ha truncado, en efecto, la posibilidad de una reconciliación con su padre. Ahora pide nuevamente consejo a Aquitofel y Ensay: duda entre perseguir a David por las montañas o permanecer en la ciudad asegurándola. Otra vez sus validos se contradicen: Aquitofel lo insta a que "le sigas, / le prendas y le des muerte", pero Ensay, que quiere ganar tiempo para que los partidarios del Rey destronado se organicen, le dice que "conservar lo ganado / es la batalla más fuerte", y que es mejor esperar a mañana. Esta vez Absalón escucha al segundo y lo nombra juez de Israel,

cargo que Aquitofel ambicionaba; cuando éste se lo recuerda y lo amenaza con derrocarlo, ya que lo encumbró —"¡Puntual acreedor eres!"—, Absalón le advierte "que valerse de un traidor / no es bueno para dos veces". Perdido el favor de su Rey —"¿Que esto escuche yo de quien / esperé tantas mercedes?"—, eclipsado el sol que lo alumbraba —imagen que ha identificado a Absalón durante toda la obra—, no encuentra más salida que el suicidio, cumpliéndose así la profecía de Teuca, cuyo significado descifra el personaje siempre en el último momento:

AQUITOFEL. (...)
 Sin vida estoy, sin aliento:
 que se me eclipsa parece
 el sol, la tierra me huye,
 y el mismo viento me ofende.
 El corazón a pedazos
 salirse del pecho quiere,⁶⁴
 aborreciendo el vivr,
 amando la acerba muerte.
 Este áspid que en el seno
 [(*Saca el cordel.*)]
 abrigué (¡ay de mí!) me muerde;
 no en vano me dijo Teuca
 que andaban estos cordeles
 buscando su dueño en mí.
 Ministro soy de mi muerte;
 que pues ya no hay que esperar
 de Absalón, que me aborrece,
 ni de David, que aborrezco,
 mejor es que desespere.
 Deme monumento el aire,
 y la tierra me le niegue;
 que quien pendiente de un hombre
 en vida estar quiso, en muerte
 será justo que un cordel
 le deje al aire pendiente.
 (CA, III, vv. 2932-2955)

⁶⁴ Imagen recurrente, como hemos comprobado, de la violencia pasional.

En el monte, Joab, Salomón y Adonías se encargan de asegurar la vida de David, cuya única preocupación es el dolor que le ha causado Absalón — expresado en términos garcilasianos—:

DAVID. ¿Quién creará, ¡ay infeliz!, que desta suerte
a pie, cansado, solo y perseguido
David camina, de Absalón huyendo?
Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.
(CA, III, vv. 2960-2963)

En éste, una vez más, triunfa la condición de padre y lo perdona para evitar la ira de Dios hacia el hijo usurpador:

DAVID. Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.
 ¡Ay Absalón, hijo querido mío,
 cómo procedes mal aconsejado!
 No lloro padecer tu error impío,
 mas lloro que no seas castigado
 de Dios; a Él estas lágrimas envío
 en nombre tuyo, porque perdonado
 quedes de la ambición que a esto te indujo.
(CA, III, vv. 2979-2986)

Semey lo sorprende y lo maldice: "¡Mal haya quien a padecer nos trujo!". David se excusa alegando que la culpa no la tiene él sino el hado, pero ello no convence al vasallo, que intenta vengarse apedreándolo, haciendo realidad de este modo el vaticinio de Teuca. Ensay llega a tiempo de evitarlo: "¿Qué haces, infiel, sacrilego homicida?", pero David perdona a Semey porque lo considera un instrumento de Dios, que lo castiga por sus pecados:

DAVID. (...)
 Ministro eres de Dios, que a castigarme
 envía, y pues que son justicias tuyas,
 en mi vida de ti no he de quejarme.
 (CA, III, vv. 3007-3009)

Si al conocer el estado melancólico y la postración de Amón David le invitaba a vencerse y a no rendirse a su condición asegurándole que la

voluntad humana era siempre más poderosa que el influjo de las estrellas — "imperio tiene / el hombre sobre sí propio" (CA, I, vv. 175-176)—, ahora es él quien culpa al hado de todo lo acontecido, completando un círculo fatídico que empieza en Amón y termina en él mismo, y que ha incluido las dos actitudes fundamentales que han sostenido los personajes: la acción vs. la contemplación. Moviéndose entre unos y otros, tratando de contentar a todos y de conciliar posturas enfrentadas, David no se ha distinguido en realidad de los demás, pues como sus hijos, ha realizado una lectura de la realidad mediatizada por un código pasional: si el de Amón fue el instinto (la *libido sentiendi*), el de Tamar la honra, el de Salomón el provecho y la cautela y el de Absalón la ambición (la *libido dominandi*), el de David ha sido la creencia de que el amor y la piedad como sustitutivos —no siempre racionales y pocas veces objetivos— de las leyes pueden cambiar el transcurso de los acontecimientos y modificar con su influjo las conductas. Como ellos, fracasa. David, personaje de sobra conocido en la época de Calderón,⁶⁵ que incorpora por tanto, como Tirso, el elemento mítico —cuya recuperación engendra, como el de Semíramis respecto a Virués (*La gran Semíramis*) y Calderón (*La hija del aire*), lecturas diferentes— propio de la tragedia griega, "era ya el símbolo más desgarrado de la naturaleza humana: David significa la patética epifanía de la inutilidad de la propia piedad para regenerar las culpas del inalcanzable pasado. Su inevitable e imperioso encuentro, en el cruce entre la eternidad y el instante, con la misericordia divina."⁶⁶

Ensay le pone al corriente de lo sucedido en la ciudad:

ENSAY.	Que ya en Jerusalén se ha coronado Absalón.
DAVID.	¡Ojalá del mundo fuera

⁶⁵ Hasta el punto de que Victor Dixon lo considera "un personaje de alusión casera". "El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*", en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano* (ed. Hans Flasche), Berlín / Nueva York, 1976, p. 85

⁶⁶ Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, op. cit., , p. 60.

Jerusalén metrópoli eminente,
 porque de todo el mundo señor fuera
 mi Absalón, coronando la alta frente!⁶⁷
 ENSAY. Tan tarde ser amigo tuyo espera,
 que al culto de tu honor más reverente
 se atrevió, pues violando...⁶⁸
 DAVID. No prosigas,
 y si es lo que imagino no lo digas:
 no lo quiero saber, porque no quiero
 que el dolor a decir ¡ay Dios! me obligue
 alguna maldición, pues aún espero
 que el cielo le perdone y no castigue.
 ENSAY. Consejo fue de Aquitofel el fiero;
 mas ya desesperado...
 DAVID. ¡Ay Dios!, mitigue,
 Señor, vuestra justicia su castigo.
 (CA, III, vv. 3011-3026)

Tampoco quería saber lo que le sucedía a Amón una vez que lo supo por boca de Aquitofel (CA, I, vv. 77-112). David entiende que verbalizar, revelar el secreto, implica poner en marcha el dispositivo trágico de forma irremediable e irreversible. Aun conociendo lo terrible de las acciones de su hijo, no quiere que Ensay cuente el suceso pues teme lanzar entonces alguna maldición y sabe que, como la que cayó sobre él, éstas siempre se cumplen. Su amor continúa por encima de la venganza, y cuando llega a saber que Absalón con sus tropas se ha lanzado al monte a buscarlo, pone como condición para no participar en el combate —y lo que importa a sus leales es que no muera— que Salomón y Adonías —que sienten con ello afrentado su honor— permanezcan junto a él y no tomen parte en el mismo para salvaguardar sus vidas; encarga a Joab y a los presentes que, por encima de todo, salven la vida de Absalón:

JOAB. Señor...

⁶⁷ Su distorsión de la realidad en virtud de su propio código pasional llega aquí a su punto culminante.

⁶⁸ Aquitofel acertaba: los delitos contra el honor son las mayores ofensas, y en cualquier otro personaje que no fuera David hubieran tenido una réplica inmediata y sangrienta.

mero sentido de trascendencia religiosa, sino en el de su realización humana a través de una ley moral. Sólo así podremos aceptar sin objeción la inclusión de LOS CABELLOS... en la llamada *tragedia morata*, no porque cumpla asumir una interpretación literal —y ejemplar— del texto bíblico, considerando el pecado de David como la causa de los hechos trágicos, sino porque dicho pecado no es sino el instrumento providencial de una justicia sancionada por la voluntad divina y que se cumple a través de la humana."⁶⁹

Sólo Tamar se duele "de una tragedia tan triste, / de un castigo tan funesto"; eclipsado el sol que la alumbraba —como le sucedió a Aquitofel—, confirma un destino anunciado:

TAMAR. Cruel hijos de Israel,
¿qué estáis mirando suspensos?
Aunque merecido tengan
este castigo los hechos
de Absalón, ¿a quién, a quién
ya no le entenece el verlo?
Cubridle de hojas y ramos,
no os deleitéis en suceso
de una tragedia tan triste,
de un castigo tan funesto;
que yo, por no ver jamás
ni aún los átomos del viento,
iré a sepultarme viva
en el más oscuro centro
donde se ignore si vivo
pues que se ignora si muero.
(*Vase.*)

TEUCA. Y yo también desde hoy
en su ley seguirla quiero;
(*CA*, III, vv. 3178-3195)

Queda así sellada la alianza entre las dos mujeres, que compartirán idéntica suerte. Tamar cumple su deseo —formulado antes de la muerte de Amón— de que el suelo la trague (*CA*, II, vv. 1635-1636) si no llegara a

⁶⁹ Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, p. 61.

realizar su venganza. La sangre del agresor no fue suficiente para calmarla, también quería la de su padre y la de todos cuantos fueron testigos de su humillación y no la ayudaron a borrarla. Muerto Absalón, oculto el sol para siempre, eso ya es imposible, por eso sólo queda un camino: la oscuridad, el aislamiento voluntario, que ella misma predijo y aceptó cuando Absalón le sugirió retirarse de la corte.

TAMAR. Bien dices: viva entre fieras
quien entre hombres se perdió;
que, a estar con ellas, es cierto
que no muriera mi honor.
(CA, II, vv. 1290-1293)

Progresivamente, se van resolviendo los destinos de los participantes en la tragedia. Joab y Semey temen ahora la ira de David y el castigo, el uno por desobedecerle, el otro por haber cometido "contra él tan grande sacrilegio", pero el Rey llega llorando la muerte de su hijo —"¡Ay hijo mío, Absalón, / no fuera yo antes el muerto / que tú!" (CA, III, vv. 3198-3200)— y ajeno a planes de venganza:

JOAB. Señor...
DAVID. Joab, nada me digas,
ya sé que el vencedor quedo...
Toda la victoria diera
de una vida sola en precio...
(CA, III, vv. 3204-3207)

El senequismo que define la presencia en escena de los cadáveres de Amón y Absalón ha quedado reducido en la tragedia española del siglo XVII a elemento espectacular que, como hemos visto en casos anteriores, acentúa el patetismo de determinados momentos y subraya lo errado de algunas conductas. Pero el horror material no va acompañado ya de un horror moral, pues han desaparecido los reyes tiranos, usurpadores o soberbios que repugnan al espectador para dar paso a reyes humanizados que se equivocan

y, como Basilio o David, se arrepienten y son derrotados.⁷⁰ Si la tragedia española del Siglo de Oro ha sido dividida en dos generaciones, la de Lope y la de Calderón, caracterizadas por escenificar la primera el conflicto entre *ius sanguinis* vs. *ius religionis* y terminar con el triunfo del padre sobre el hijo rebelde (*El castigo sin venganza*) y la segunda las pasiones de la *libido sentiendi* y la *libido dominandi* y concluir con el fiasco trágico del padre,⁷¹ *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón* serían una muestra de este segundo planteamiento. Basilio (*La vida es sueño*) es física y moralmente vencido por Segismundo, pero David pierde a sus hijos y con ellos la razón de su existencia. La victoria es, en realidad, la derrota del credo davidiano, de un credo fundado en el amor, la piedad, el perdón y el temor a Dios, que no ha podido, pese a lo legítimo y positivo de sus valores, triunfar sobre el código que sustenta la "dura razón de estado" y sobre la maldición que pesaba sobre el Rey por sus pecados, maldición que se hacía extensiva a sus descendientes, y que de hecho se cumpliría por y a través de ellos. Conociéndola, David ha intentado evitarla cambiando de conducta, advirtiéndola a sus hijos con su ejemplo, perdonando las mayores ofensas en espera de ganar el perdón divino y conjurar la tragedia, "siendo persona que

⁷⁰ "Pese a los esfuerzos de los tratadistas ortodoxos, la tragedia española del siglo XVII no iba a dejar sitio para una imitación directa o literal de las tragedias de Séneca."

Ibidem, p. 64

⁷¹ Cf. Marc Vitse, "Notas sobre la tragedia áurea", en *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 15-33.

"En total contraposición con este fracaso repetido de la instancia paterna, simbolizada por la decadencia basiliana, el héroe filial es quien, por lo general, logra vencer la fortuna, es decir, en la dramaturgia calderoniana, quien sabe triunfar en el preciso y siempre denodado combate contra el tiempo."

P. 24.

Esta afirmación vale para *La vida es sueño*, pero en *Los cabellos de Absalón* el fiasco paterno no va contrastado ni acompañado por el triunfo de los hijos, víctimas también del trágico cumplimiento de un destino inexorable al que no se oponen y no vencen.

hace y que padece" (CA, III, v. 3051).⁷² Desde el principio, sin embargo, teme lo peor, que sus vástagos no sean más fuertes que él, por eso, al conocer la postración de Amón, hecho que le aflige en extremo —cuatro hijos con salud no bastan para aliviar el pesar que le causa ver a uno sin ella—, se lamenta de la propia condición humana: "¡Oh ingrata y descontenta / condición que tenemos / los humanos, haciendo siempre extremos!" (CA, I, vv. 122-124) —la misma "fiera condición" que intentaba reprimir Segismundo—, y luego insta a Amón a que intente dominarla. Pero, como en todos los casos, el pasado no puede borrarse, y su sombra se proyecta indefectiblemente sobre el presente y el futuro. Si David se perdió por sus

⁷² Francisco Ruiz Ramón apunta que este verso es el que define y explica la tragedia de David, "arquetipo de héroe sufriente":

"En cada uno de los actos que se van cumpliendo contra su voluntad y a pesar de su amor y su perdón, ve David el castigo de Dios y sus justicias. David no quiere la muerte de Absalón, pero Absalón debe morir. Joab no debe matarlo, pero Joab lo matará, como Semef debe apedrear a David. Actos ya vaticinados por Teuca, actualizadora de la tragedia, según ya dijimos, de la maldición, anterior al tiempo concreto de la tragedia, pero inserta en el verdadero tiempo trágico. David, mediante ese reconocimiento de su condición de culpable y de víctima, fundamento de la paradoja trágica, enlaza cada una de las acciones libres de quienes le ofenden, así como la catástrofe final a que esas acciones inexorablemente le conducen, con la maldición divina, con su propia conciencia de culpa original y con la libertad humana.

Impotente y libre, víctima y culpable, nada ha podido contra el Dios de Israel, aunque haya intentado patéticamente, con su amor y su perdón, desviar castigo y justicia divinos. Es más, su actitud de perdón, única arma de que disponía, ha ayudado a la realización de acciones que merecen el castigo, y por las cuales la justicia de Yahvéh no es arbitraria, sino merecida por cada personaje. Pero todas esas acciones, férreamente encadenadas, tienen en David su unidad y su sentido últimos, pues el conflicto trágico se sitúa, a la vez, en dos planos: entre el padre y sus hijos, y entre David y su casa y el Dios de Israel."

Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 61.

pasiones, lo mismo les ocurre a sus hijos, cuya *hybris* termina por destruirlos sin vislumbrar siquiera el camino de la redención. La escena en el bosque es el momento de la *anagnórisis* del rey, la triste comprobación de que los designios que él labró con sus errores se han cumplido. Pero mantiene su actitud y perdona a aquellos que, sintiéndose superiores al sentimiento, lo apedrearon a él y mataron a su hijo, es decir, deja con vida a quienes se encargarán de perpetuar la ley que pende invisible pero terrible sobre todos:

y aunque tú arrojando lanzas
y tú piedras esparciendo,
los dos me habéis ofendido,
yo os perdono... no me vengo.
Salomón, lo que has de hacer
te dirá mi testamento...
Y agora, no alegres salvas,
roncos, sí, tristes acentos
esta victoria publiquen,
a Jerusalén volviendo
más que vencedor, vencido.
(CA, III, vv. 3218-3228)

CONCLUSIONES

Vencido porque su amor nada ha podido contra ese cúmulo de errores y culpas que añaden a las suyas sus descendientes, cuyo castigo —justificado— presencia como el cumplimiento inexorable de la maldición. Y esto es precisamente lo que confiere unidad a la obra, esa línea que une y equipara la conducta de David —adúltero y homicida— con la de Amón —violador e incestuoso— y Absalón —fratricida, rebelde y violador—, ese espejo que de los pecados del Rey son, a pesar suyo, sus hijos, y que metafóricamente se vehicula a través del simbolismo de la comida, que iguala el pecado moral de los tres.⁷³ Si la tragedia, como decían los antiguos, se

⁷³ La imagen de la comida y el apetito —tanto en *La venganza...* como en *Los cabellos...*— acompaña a Amón en toda su trayectoria dramática, antes, durante y después del incesto —aquí se incorpora además la del juego de naipes— y llega hasta su muerte, significativamente ocurrida sobre la mesa del banquete. Pero también la emplean David y Absalón:

DAVID. No te rindas a ti mismo, [a Amón]
 no te avasalles medroso
 a tu misma condición:
 mira que el pesar es monstruo
 que come vidas humanas
 alimentadas de ocio.
 (CA, I, vv. 179-184)

AMON. Ya está bueno:
 todos cansan más que alivian, ["alegres
 porque como yo no tengo divertimientos"]
 gusto, se me vuelven todos
 en más pena, porque es cierto
 que en el humor que domina
 se convierte el alimento.

DAVID. Aunque en metáfora sea
 eso que has dicho, yo quiero
 ya que de alimentos hablas,
 materialmente entenderlo.
 ¿No es de desesperación
 especie, que un hombre cuerdo
 aun este humano tributo

cuyo elevado coste moral desearía no haber pagado.⁷⁴ Y más cuando existía, como siempre, la posibilidad de la enmienda, la irónica certeza de que la tragedia podía haberse evitado. Los príncipes podían haber aprendido de la experiencia de su padre, que arrepentido ha cambiado la violencia por la piedad y el temor a Dios; sólo que después de haber cometido el pecado, a diferencia de Segismundo, que vence sus inclinaciones antes de que éstas le lleven a despeñarse por el abismo pasional en que caen tantos personajes trágicos. Como él, por tanto, obran libremente y libre y conscientemente eligen transgredir las normas y cometer las mismas imprudencias que su progenitor —cuyo ejemplo de nada les sirve—, similares atentados a las leyes humanas y divinas, estrellándose inevitablemente contra el horizonte legal que los incluye y absorbe, convirtiéndose en víctimas expiatorias del mismo.⁷⁵

⁷⁴ La nueva tragedia española del Siglo de Oro, la que reivindicaría Lope de Vega, se estructura precisamente no tanto en los hechos en sí como en la disposición, en la articulación de los mismos, atendiendo al "efecto de montaje" más que al "*pathos* de la representación de crueldades":

"Aquella tragedia que recuerda a Horacio ("*multaque tolles ex oculis, quae mox narret facundia praesens*") y que enfrenta al espectador no con horrores desmesurados, sino con lo terrible de un proceso implacable de racionalidad, basada en el reconocimiento del error, en la profunda huella del tiempo —"la lima de las horas" como dirá el mismo David— y en una interpretación de la catarsis que no pasa por el concepto quirúrgico de la castración de las pasiones sino por la dolorosa evidencia de la ponderación y de la propia contingencia. Ese es el sentido del círculo descrito por Calderón desde el trazo inicial de la rutilante brillantez metafórica del David triunfante, hasta la diáspora de su duelo final."

Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Los cabellos de Absalón*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁵ "La libertad de cada uno de los personajes, fuente de su responsabilidad y de su culpa, aparece en la tragedia calderoniana dialécticamente trabada —con esa dialéctica consustancial a la tragedia como visión del mundo desde los griegos hasta el Barroco— a la maldición divina, anterior a la acción, pero inserta en ella por los vaticinios de Teuca. Una

Dejándose guiar por el consejo de un sirviente interesado en lugar de por el de su padre, obsesionado el uno, envanecido el otro, Amón y Absalón desperdician la oportunidad de labrar un destino que les permita integrarse en la sociedad que como príncipes encabezan y ocupar en ella el puesto que corresponde a su rango. Los dos están demasiado preocupados por otros asuntos. Mientras que Amón, el heredero, sólo piensa en el modo de satisfacer su deseo con Tamar, Absalón, el segundo, acumula expectativas sobre el trono fundadas —como dijimos— en dos razones engañosas y de poco fundamento: su propia belleza y la profecía de Teuca, en función de las cuales adapta la realidad a su sueño; pero a la corona —que tan simbólicamente se prueba— se llega por encima de los cadáveres de Amón y de su padre. Si David quitó la vida a Urías, Amón quita a Tamar su honra, su vida social, la posibilidad de permanecer en la corte, y Absalón quita la vida a Amón. Cuando llegue la anagnórisis —otro motivo de unión estructural— será demasiado tarde para los tres. Por encima de todos obra, haciendo de Joab su instrumento, la mano de un principio que los domina y los incluye: "la dura / justa razón de Estado", que no admite ni ampara a quienes la contradicen o arriesgan.

La muerte de Absalón no es el final de la tragedia que, como las estudiadas, posee un final abierto. La derrota moral de David augura las calamidades del reinado de su sucesor. Si el Rey piadoso y arrepentido deja una herencia de sangre y destrucción pese a sus esfuerzos por cambiar el curso del destino —consciente de la maldición— nada asegura que quien le siga mude de vida y costumbres, y más cuando para alcanzar ese puesto debe superar antes algunos obstáculos humanos. No hay además personajes inocentes, aunque la crítica haya considerado así en algún momento a Tamar

vez más, Calderón muestra que, en el conflicto entre el poder divino y el poder humano, la voluntad divina se cumple siempre, no contra la libertad humana, sino a través de ella, único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino."

Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 62.

y Salomón. Tamar porque apoya desde un principio la ambición de Absalón y lo que ésta implica, a lo que cabría añadir su velada complicidad en el incesto; Salomón, que en cierto sentido remeda a Jonadab —hecho que, en nuestra opinión, lo degrada— en su afán por no inmiscuirse en los acontecimientos que le rodean pero no le incumben,⁷⁶ se muestra sin embargo muy preocupado ante el regreso de Absalón y la amenaza que intuye representa éste para su nombramiento como sucesor de su padre; cuando todo parecía seguro, el segundo hijo vuelve y obtiene el perdón; inmediatamente, Salomón decide hablar con el Rey y, como hizo Absalón, despertarle del sueño en que se encuentra.

La tragedia de la casa de David es la tragedia del fracaso del amor: amor mal entendido por Amón y Tamar, incapaces de frenar ni de unir sus pasiones, obsesionados por destruirse el uno al otro, y amor despreciado por todos, el amor de David, el amor del Padre que perdona siempre a sus hijos, que ejerce antes la piedad que la justicia, el cariño que el rigor, para quien la razón de Estado no cuenta cuando está en juego el sentimiento, aunque ello suponga atentar contra las normas que se supone, como Rey, defiende. El amor, en el fondo, de Dios por sus criaturas, a las que perdonó aun habiendo sacrificado a su Hijo.⁷⁷ La tragedia española del Barroco incorpora los

⁷⁶ Así en la violación de Tamar cuando ésta pide justicia:

SALOMON. [(*Aparte.*)]
 La infanta es hermana mía,
 del príncipe hermano soy,
 la afrenta de Tamar siento,
 temo el peligro de Amón.
 El Rey es santo y prudente,
 el suceso causa horror:
 más vale dar con el tiempo
 lugar a la admiración.

(CA, II, vv. 1302-1309)

⁷⁷ Francisco Ruiz Ramón considera *Los cabellos de Absalón* un claro ejemplo de la tragedia española del Siglo de Oro, capaz de invalidar las opiniones contrarias al respecto:

"David, héroe trágico, ha sido vencido por la divinidad, pero esa derrota es su triunfo, en el sentido de la

elementos de la griega —*mito, mimesis, hamartía, hybris, pathos, anagnórisis, catarsis*— que tantas veces se le han negado y es, como dijo Hegel, política, divina y, en consecuencia, trascendente.

trascendencia, porque ha aceptado la voluntad divina. Calderón, siguiendo la letra y el espíritu de la Biblia, ha conseguido crear una gran tragedia en donde están presentes todas las grandes fuerzas de la eterna tragedia. Como en la tragedia griega, como en la tragedia de Shakespeare, como en la tragedia de Racine, es imposible separar de la acción poesía y trascendencia.

Esta sola obra, a la que pudieran añadirse otras, invalida la afirmación de Ramón Sender, tan extendida entre algunos críticos del teatro español del Siglo de Oro: "en la tradición teatral española no hay una sola tragedia que pueda considerarse como tal". (R. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid, Gredos, 1965, p. 94.)"
Historia del teatro español, Madrid, Alianza, 1971, vol. I, p. 292.

CAPITULO XX

MORIR PENSANDO MATAR

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

CAPITULO XX

MORIR PENSANDO MATAR(1642)¹

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Morir pensando matar, como muchas de las tragedias estudiadas, parte de una fuente histórica: la victoria de Alboino, Rey de los longobardos (o lombardos) sobre los gépidos, y su matrimonio con Rosimunda (o Rosamunda), hija del difunto Rey Cunimundo, muerto en la batalla. Alboino murió en el año 573. El acontecimiento dio lugar a la llamada "leyenda de Rosimunda", cuya forma definitiva se remonta a la obra *De Gestis Longobardorum* (ca. 790) de Paulo Warnefrido —Pablo *el Diácono*—. De ahí la recogió Pero Mexía, que la cuenta en el capítulo XXIV del libro III de su *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540) y luego la puso en verso Gabriel Lasso de la Vega en su "Romance Dezimoséptimo, de la sangrienta vengança de Rosimunda con Alboino su marido Rey de los Longobardos". Estas dos últimas versiones son las que inspiraron principalmente la obra de Rojas.

La tragedia comienza con una escena entre enamorados: Albisinda, hermana del Rey Alboino, y Flabio, duque de Lorena, que se ha adelantado a

¹ *Morir pensando matar* fue publicada en la Parte 33 de *Doce comedias famosas de varios autores*, Valencia, 1642, según hace constar Raymond R. MacCurdy en su edición de la obra, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. XL, a la cual pertenecen las citas que realizaremos en lo sucesivo. Se ignora la fecha de composición y la del estreno.

¿Quitarme el reino fue poco veneno?
 Mas ya ¿de quién me quejo? ¿En quién confío,
 si solo el viento sabe lo que peno?
 Hacia dentro llorad, ojos, mis males.

.....
 LEONCIO. ¿Casóse el rey con Rosimunda, ¡ay cielos!,
 (Aparte.)
 siendo de mi valor despojo?
 Con mi fidelidad luchan mis celos,
 y con mi propio honor lidia mi enojo.
 (I, vv. 365-376)

Rosimunda ha sido casada a la fuerza y, por lo tanto, sin amor, como tantas protagonistas de la tragedia barroca. Por otra parte Leoncio, que imaginó que Alboino se la concedería por haberla hecho él prisionera, se debate entre su lealtad al Rey y su pasión por la Reina.

En el banquete, Alboino ofrece de beber a Rosimunda en el cráneo de Floribundo en señal de cortesía, hecho del que se compadece Polo, el gracioso —"Ah pobre reina, / ¿para aquesto se casó / contigo el rey? ¡Qué crueldad! / Movídome ha a compasión" (I, vv. 449-452)— y que la joven interpreta como una maldad y una ofensa intolerables, pero nadie comprende su reacción, pues desea marcharse. Dirige antes unas palabras a Alboino calificándolo de salvaje, recordándole todo el daño que ha hecho a su reino, a su padre y a ella misma, reprochándole su falta de piedad para con los vencidos, y acaba lanzándole una terrible maldición pidiendo a los Cielos que la venguen:

Mas ruego al cielo, enemigo
 rey —que no es justo que te nombre
 de otra suerte—, que escarmiento
 los siglos futuros tomen
 en ti, vengándome el cielo,
 (...)
 Mátete el mayor amigo,
 después que el honor te robe;
 y a celos y a puñaladas,
 mayores haga los golpes;
 y aún no quedaré vengada

de haberme ofendido torpe
 en este vaso. Los cielos
 mi afrenta a su cargo tomen.

(...)

¡Ay ingrato! ¡Ruego a los dioses
 que me den de ti venganza!

(I, vv. 561-597)

Ni siquiera una muerte como la que ella misma describe podría satisfacer su sed de venganza; cegada por la ira y el desamor, Rosimunda está perdiendo todo sentido de la justicia y de la piedad, mientras su marido sigue sin comprender el disgusto, pues en su país el más valeroso es el que "más trofeos humanos / tiene en sus aparadores". De nuevo es Polo el único que la entiende y ridiculiza la costumbre: "No sé que pueda ser justo / el beber por un cogote; / ni el empinar una nuca / pueda ser brindis de porte" (I, vv. 623-626).

Leoncio es enviado por el Rey a consolar a la Reina; éste ya ha decidido anteponer el amor a la lealtad y se alegra de tener una ocasión propicia para confesar su pasión. Todavía en el banquete, Polo advierte a Flabio, a la vista de lo que puede decir o hacer una mujer enojada —como ha pasado con Rosimunda—, que se guarde de dar celos a Albisinda, pero ambos enamorados reafirman su mutuo amor, pese a advertirles el gracioso que sean prudentes y no hablen así en público —lo que ya recomendó a Flabio por el mismo motivo (I, vv. 48-50)—: "Acechar / os podrán; no hagáis alarde / del amor" (I, vv. 718-720).⁴

⁴ Eso debiera haber aconsejado Batín a Federico y Casandra, cuyos amores son descubiertos al contemplar Aurora el reflejo de un beso en un espejo:

AURORA.

(...)

miré y vi ¡caso terrible!
 en el cristal de un espejo
 que el conde las rosas mide
 de Casandra con los labios.

(...)

Parecióme que el espejo
 que los abrazos repite,

A solas, Rosimunda siente que:

Víbora, arroyo y fuego
 es mujer ofendida,
 que hiere, anega, abrasa
 su ofensor, su enemigo y aun su casa.
 (I, vv. 747-750)

Y cuando ve venir a Leoncio, sabiendo de su amor secreto por ella, decide utilizarlo como instrumento de su venganza "si como de enamorado, / se preciase de resuelto" y alentarle a que se declare para, "con fingidas caricias / animarle a lo que emprendo". Tras conseguirlo, ella le confiesa que le costó "si no amor, algún desvelo" pero que tuvo que dar "el sí violento" al "bárbaro Alboino, / más que por gusto, por miedo". Poniendo a prueba el amor del duque, le pide que se lo demuestre matando al Rey:

Si como decís me amáis,
 sabed que el mayor cohecho
 para negociar mi mano
 es cortar su infame cuello.
 Procurad quitarme de mí
 este embarazo grosero;
 y adiós, que os he dicho mucho.
 (I, vv. 849-855)

Leoncio le propone que Flabio sea quien lo realice. Para ello, la Reina, sabiendo que por las noches se ve con Albisinda en el jardín, idea hacerse pasar por ella y pedirle que mate a Alboino con la excusa de que éste nunca permitirá el matrimonio. Leoncio, por su parte, decide ir también al jardín e

por no ver tan gran fealdad,
 escureció los alindes,
 pero más curioso amor
 la infame empresa prosigue,
 donde no ha quedado agravio
 de que no me certifique.

(III, vv. 2074-2096)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

lealtad a la pasión y decide disimular para que no se lo cuente a otro y avisar después al Rey.

Sigue ahora una escena propia de la comedia de enredo, donde las identidades se confunden, las apariencias engañan y nadie es quien dice ser: Leoncio salta la tapia, y al oír el ruido, Flabio sale a averiguar de qué se trata. Rosimunda lamenta haber confiado el secreto al duque —a Flabio—, lo cual es escuchado por otro duque, Leoncio que, temiendo haber parecido cobarde, promete enardecido a Rosimunda que matará al Rey. En pago al favor, la Reina confiesa: "Digo, Flabio mío, / que os adoro y que soy vuestra". Albisinda llega a tiempo de escucharlo y se siente traicionada. Mientras, en otro lugar del jardín, Polo cuenta a Flabio que ha visto entrar a un hombre, lo cual enciende sus recelos, que quedan confirmados cuando oye hablar a Leoncio y Rosimunda y cree que se trata de Albisinda. Enfurecidos los enamorados, dan con Polo cuando iban a marcharse y se descubre el engaño, pues las voces continúan escuchándose. Creyendo que era Flabio, Rosimunda se ha entregado a Leoncio, y al darse cuenta le advierte que "ya este empeño / os obliga al homicidio / del rey", con lo cual quedará por fin vengada:

Pagarás, bárbaro rey,
de una vez tantos delitos;
que una mujer ofendida
es áspid, es basilisco.
(II, vv. 1423-1426)

Flabio corre a avisar al Rey, pero rechazando el consejo de Polo de tomar el camino más corto, pasar por el cuarto de la infanta, prefiere ir dando un rodeo para no levantar sospechas, mostrándose más preocupado por las apariencias y por su propio honor que por la vida de Alboino. Este se halla en su aposento "Melancólico, triste y cuidadoso, ajeno de reposo" y asaltado por funestos presentimientos: "¿Qué recelo me advierte / los dudosos presagios de mi muerte?", que la llegada de Leoncio interrumpen: la Reina ha quedado

"algo más desenojada / y de la pena olvidada ", y ha prometido ir esa noche a visitarlo:

REY. Vendrá a volverme la vida.
LEONCIO. (Antes, darte la muerte.) [Aparte.]
(II, vv. 1507-1508)

Como sucede en toda tragedia, el personaje no implicado en la trama ideada por los demás no comprende la ambigüedad del lenguaje o su posible doble sentido. Funciona esa clase de ironía en virtud de la cual se enuncia una realidad que los acontecimientos se encargarán de desmentir, produciendo el resultado contrario al esperado.⁶

Nuevos presagios vendrán a turbarlo. Para esperarla despierto, comienza a leer un pasaje de Suetonio que describe la muerte del Emperador Claudio a manos de su ambiciosa esposa, Agripina, y no puede evitar relacionarlo consigo mismo:

¿Qué me espanto yo, pues que Rosimunda,
guiada del enojo en que se funda,
solicite mi muerte y su ruina?
Pero no han de ser todas Agripina;
(...)
El sueño me fatiga,
y a matarme no viene mi enemiga.
¿A matarme? ¡Bien dije!
de amores vendrá a ser.
(II, vv. 1535-1554)

Albino interpreta erróneamente los augurios, a los que, como Herodes, Mariene o Absalón concede el significado deseado, juzgándolos desde el propio interés y no por lo que son o anuncian, negando, en

⁶ Igual le sucede a Casandra, *op. cit.*, al llegar a la Corte de Ferrara, donde espera ser feliz:

CASANDRA. Con tales favores entro
que ya en todas mis acciones
próspero fin me prometo.
(I, vv. 855-857)

Será asesinada por su marido por haberlo deshonrado.

consecuencia, las evidencias para acomodarlas a su propia visión de la realidad. Así pues, confiando en la palabra de Leoncio y en que Rosimunda habrá comprendido que fue una costumbre y que no hubo intención de molestarla, no toma precauciones. Pero aun en sueños, la inquietud no lo abandona:

¿qué mucho, pues, que yo en la sombra fría
tema lo mismo que recela el día?
No puedo, aunque procuro, defenderme;
que un triste aún no descansa cuando duerme.
(II, vv. 1597-1600)

Rosimunda incita a Leoncio a consumir el crimen, pues aunque no tiene fama de gran soldado "su amor y la corona / que aguarda le harán valiente". Crimen que se comete en virtud de la sed de venganza de ella⁷ y del amor de él.⁸ La Reina ata la espada de Alboino a una silla, mientras éste, en sueños, dice que lo mata y vuelve a disculparse por haberla ofendido, pero nada puede ya valerle. Rosimunda entrega a Leoncio la daga de Flabio y apela de nuevo a sus sentimientos: "Si me tienes afición, / muestra aquí agora tu aliento / (...) Toma, y véngame de todo" (II, vv. 1652-1654). Leoncio, como todos los protagonistas de la tragedia barroca española, es consciente de lo que hace y de sus consecuencias:

-
- 7 ROSIMUNDA. (...)
Hoy has de pagarme aquí
la injuria que tienes hecha
a mi padre; satisfecha
he de quedar hoy de ti.
(II, vv. 1617-1620)
- 8 ROSIMUNDA. ¿Qué temes? ¿Qué te acobarda?
LEONCIO. ¿Yo cobarde? ¿Yo temor?
¿Cuándo no ha sido alentado
un amor determinado?
ROSIMUNDA. ¿Que al fin me tienes amor?
LEONCIO. Por ti vivo, y por ti muero.
ROSIMUNDA. Pues esto y más fiaré
de ti.
(II, vv. 1604-1611)

REY. Dioses soberanos,
valedme, ya que en el suelo
no hay quien me defienda.

LEONCIO. El cielo
se venga en ti por mis manos.
(II, vv. 1673-1676)

La muerte, como sucede en otras tragedias estudiadas, se consuma fuera de escena, pero sí contemplamos la agresión. Cuando la ayuda llega, es demasiado tarde. Flabio acusa a Leoncio, pero la daga ensangrentada le pertenece, hecho que lo inculpa, y aunque alude a la escena del jardín,¹¹ de nada valen sus protestas; él también se aclama al cielo:

FLABIO. El cielo tiene
llave de los corazones,
y descubrirá algún día
vuestra maldad y mi celo;
que no ha de tener el cielo
parte en una alevosía.¹²

ROSIMUNDA. Da las armas.

FLABIO. ¡Ah inhumano!
En mi inocencia se funda
mi verdad. ¡Ah Rosimunda!
(II, vv. 1727-1735)

¹¹ LEONCIO. La reina está satisfecha
de mi lealtad.

FLABIO. De tu amor,
di; y tú de su hermosura.
(II, vv. 1720-1722)

¹² Y es quien venga las mayores ofensas, que escapan al control humano:

SALOMON. De tu padre has murmurado,
Absalón, y aunque yo puedo
por mis manos castigar
tan osado atrevimiento,
el cielo me ata las manos,
quizá porque él quiere hacerlo;
que ofensas de un padre siempre
las toma a su cargo el cielo.
(I, vv. 843-850)

P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, op. cit.

Tampoco las voces de Albisinda, que denuncia la traición del duque de Verona y de la Reina, pueden impedir el encarcelamiento de Flabio —que continúa pidiendo justicia al cielo: "¡El cielo piadoso / descubra traición tan fiera!"—. Rosimunda finge sentir la muerte del Rey, y el acto termina con otra promesa de venganza, esta vez por parte de Albisinda:

ROSIMUNDA. Murió el rey, ¡ah desdichada
monarquía!
ALBISINDA. ¿Y tú le lloras?
ROSIMUNDA. El cielo muda las horas.
(Contenta voy, y vengada.) (Aparte.)
ALBISINDA. Vengaréle, ¡vive Dios!,
de tan grande alevosía.
¡Ay hermano! ¡Ay prenda mía!
Vengarme tengo en los dos.
(II, vv. 1753-1760)

Ha transcurrido un mes cuando empieza la tercera jornada: Flabio sigue preso, y Rosimunda y Leoncio se han casado y van a coronarse ese día. Ya Rey, Leoncio dirige un discurso a sus súbditos anunciando que acepta la corona hasta que Albisinda se case, mas con cualquiera que no sea Flabio, "pues de tan gran delito ha sido el reo". Todos le obedecen, pero el Senescal revela en un *aparte* sus verdaderos pensamientos: "(Miente el labio; / que es un tirano y ella una traidora." Albisinda, de luto, los interrumpe (III, vv. 1888-2027) y, apelando a la fama, lealtad y homenaje de defender el reino que deben los longobardos "si no a mí que los heredo, / a quien conmigo se case", denuncia a los usurpadores, cuyo plan Flabio y ella conocían, califica de indicio contingente el haber hallado la daga,¹³ apela de nuevo al cielo —al

¹³ Albisinda alega que el mismo Flabio pudo lanzarla para intentar herir a Leoncio e impedir la agresión al Rey (III, vv. 1922-1934). Don Gutierre, *MH, op. cit.*, en cambio, estima indicio concluyente de su deshonor el haber hallado en su casa una daga (II, vv. 365-386), hecho ante el que Mencía reacciona con un temor inusitado; luego descubrirá que es del Infante Don Enrique y juzgará culpable a su esposa.

que tienen de su parte por defender la verdad—, recuerda las virtudes y hazañas de Flabio, que degolló al Rey Floribundo, por lo cual Rosimunda quiere también vengarse de él, y, llamándose "ejemplo de agradecidas y de amantes", se describe como "loba enfurecida", "toro garrochado", "inexorable tigre", "fiero áspid" "y al fin, mujer ofendida", al lado de la cual —como dijo Rosimunda— esos animales parecen mansos. Compara el valor de Flabio con el de Leoncio, que huyó de sus estados y recibió el título de duque de Verona de Alboino, para honrarle hechas las paces, y recuerda que la fortuna de Rosimunda estuvo en agradar al Rey, que también la favoreció. Por último, termina incitando a la rebelión contra los tiranos:

Vasallos y confidentes,
soldados y capitanes,
justicias y consejeros,
exarcos y senescales,
mi honor está en opiniones,
Flabio sin culpa en la cárcel,
tiranizado está el reino;
los que os preciáis de leales,
los que blasonáis de nobles,
defendedme y amparadme.
Decid que la libertad
viva, y mueran los parciales.
SENESCAL. ¡La infanta viva, soldados!
(III, vv. 2016-2028)

El reino queda dividido, y también difieren las opiniones de Leoncio, que quiere huir a Italia, y Rosimunda, que quiere marchar a Panonia. Al fin, el nuevo Rey decide atrincherarse en palacio y acabar con su rival envenenándolo, pero no revela a la Reina sus intenciones. Esta se disgusta, y de nuevo la ironía, sin saberlo, salpica sus palabras. Se trata de esa "ironía sofoclea" en virtud de la cual las alusiones a la tragedia sólo cobrarán pleno sentido en el desenlace:

ROSIMUNDA. ¿Y te vas sin darme cuenta
de tu intento? Poco sabe
el que no toma consejo,
y más de mujer, que darle

suelen tal vez, y acertado.¹⁴
 Quizá pudiera importarte
 que yo llegara a sabello.
 (III, vv. 2122-2128)

Rosimunda no imagina el plan y lo considera un cobarde por esconderse en su habitación en lugar de hacer frente al motín. Mientras, Polo acude a contar a su amo las novedades, al tiempo que Albisinda, el Senescal y sus leales, toman la cárcel y lo liberan. Allí mismo, Albisinda promete ser su esposa: "Aunque le pese al de Verona / y a Rosimunda, tuya es la corona". Sin sospecharlo, Flabio anticipa el futuro:

Antes que llegue el golpe ejecutivo,
 no me ha de quedar vivo
 ningún traidor; y conseguirlo puedo,
 pues bastará su miedo
 a quitarles las vidas,
 siendo ellos mismos muertos y homicidas.
 (III, vv. 2280-2285)

Confiados en el valor y la verdad, esperan alcanzar el triunfo (III, vv. 2295-2296).

Contrastando con la valentía de Flabio y sus seguidores, Leoncio permanece encerrado en su cuarto sin dar explicaciones. Rosimunda desespera al ver lo que ella considera cobardía, y se arrepiente de haber confiado en él, "que si amor el suyo fuera, / ni dudara ni temiera; / mas fue codicia, y no amor" (III, vv. 2329-2331); "¡Qué necia fui / en confiarle mi honor / y estos reinos a un villano, / a un cobarde, a un lisonjero! / ¿Tú amante? ¿Tú caballero? / ¿Tú...? Mas yo me canso en vano; / que te quiten la corona" (III, vv. 2342-2348). Leoncio sale horrorizado, tropezando con el retrato de Alboino, negando ser Rey y asegurando que le dará el trono a la

¹⁴ No es la única que piensa así:
 D^a. MENCIA. Dicen que el primer consejo
 ha de ser de la mujer;
 (I, vv. 405-406)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, *op. cit.*

infanta.¹⁵ Rosimunda lo esconde y manda traer agua para que se recupere, al tiempo que desmiente el temor supersticioso que causa el augurio en su marido:

ROSIMUNDA. ¿Qué te acobarda?
 ¿Tú recelos? ¿Tú temores?
 Leoncio, ¿de qué te asombras
 de una pintura? ¡Qué errores!
 LEONCIO. ¡Ay!, que tienen esas sombras
 vida, y alma estas colores.
 ¡Qué fiero, qué vengativo
 mi muerte y la tuya traza!
 ¡Qué justiciero y qué esquivo
 con los ojos me amenaza;
 como si estuviera vivo!
 (III, vv. 2387-2397)

Fuertemente impresionado por el retrato, Leoncio se siente amenazado de muerte e insiste en que devolverá el reino a Albisinda. Ante la tardanza de los servidores, es la propia Rosimunda la que le trae un vaso de agua. Pero estando bebiendo, sospecha que haya podido envenenarlo y, amenazándola de muerte, la obliga a beber el resto. Razón tenía la Reina cuando le advirtió que quizá fuera mejor que le comunicase sus planes, pues accidentalmente ha traído el veneno preparado para Flabio, y ambos comienzan a sentir los síntomas cuando oyen llegar a los rebeldes:

LEONCIO. No hay duda; veneno es este
 que me has dado.
 ROSIMUNDA. No hay veneno
 como el temor de la muerte.
 (III, vv. 2483-2485)

¹⁵ También el retrato de Mariene jugó un importante papel en *El mayor monstruo del mundo*: por él se enamoró Octaviano de ella, y mandó que lo pintaran más grande, y fue el retrato precisamente el que, al caer accidentalmente, se interpuso entre Herodes y Octaviano, impidiendo que éste último pereciera.

Alboino ganó la batalla frente a Floribundo además de por la valentía de su ejército por ciertos augurios desfavorables que espantaron al enemigo y lo hicieron huir desordenadamente, causando su derrota. Flabio anunció que los traidores morirían de miedo incluso antes de que los mataran, y ahora Rosimunda reconoce que el temor a la muerte —que en otras tragedias es provocado por el conocimiento de un horóscopo, como en *El mayor monstruo del mundo*— es el peor de los venenos. Cuando Flabio llega pretende incendiar y destruirlo todo, y el Senescal desea matar a los tiranos. Pero entonces sale Rosimunda y, agonizante, cuenta la verdad y reconoce sus culpas, "que aqueste castigo / le padezco justamente": ella indujo a Leoncio a matar al Rey, y ahora éste había preparado un veneno para Flabio "porque él no fuese / causa de nuestra ruina, / y con esto fue más breve" (III, vv. 2531-2533). Como sucede tantas veces en las tragedias, las acciones tienen un resultado contrario al esperado, y se logra y favorece lo que se quería evitar. Al igual que las víctimas del Veinticuatro en *Los Comendadores de Córdoba*, Rosimunda reconoce que merece tal final, y enuncia la moraleja:

ROSIMUNDA. (...) y el cielo
 quiso que en ella trujese [en el agua]
 para los dos el veneno,
 porque muera quien ofende.
 (...) Yo rabiando al fin
 muero, si él rabiando muere; [Leoncio]
 (...)
 Con razón muero, Albisinda;
 nadie como yo se vengue,
 y más de una ofensa hecha
 por un marido imprudente.
 Nadie tampoco por serlo
 fíe; que a un áspid ofende,
 ofendiendo a su mujer,
 que ha de vengarse si puede;
 y aunque sean propias, al fin,
 irritadas, son mujeres.
 Reinad pues; que vuestra dicha
 y mi fortuna lo quiere.
 Yo muero; el cielo me ampare.
 ¡Valedme, dioses, valedme! (Vase.)

(III, vv. 2544-2571)

El cielo, efectivamente, no podía ser cómplice de una alevosía y ha castigado a los culpables. El Senescal quiere acabar de matarlos, pero Flabio insiste en que los dejen, "pues ellos mismos pudieron, / primero que yo lo hiciese, / castigarse el delito, / para que el mundo escarmiente" (III, vv. 2574-2577). Y el comentario metateatral y distanciador del gracioso relaja la tensión y disminuye el horror:

POLO. Muy bien ha dicho su alteza.
Dejen que vayan a ponerse
bien con Júpiter y Apolo;
que no es razón que vustedes,
que aquí han venido a tomar
placer, dineros les cueste
ver al uno hacer figuras,
ver al otro estremecerse.
Basta Alboino, y aun sobra;
que el poeta no pretende
lastimaros; pues ninguno
gusta que en las tablas juegue
de uno y dos y tres difuntos,
y doble lo de repente;
esto es fuera de la historia.
(III, vv. 2578-2592)

Otón confirma la muerte de Rosimunda y Leoncio, que serán enterrados por orden de la infanta "con la pompa que se debe / a quien ciñó la corona":

FLABIO. (...)
Hoy se han visto dos tiranos,
por un caso y de una suerte,
morir pensando matar.
ALBISINDA. El cielo tu vida aumente.
(III, vv. 2602-2604)

CONCLUSIONES

Termina así "felizmente" un suceso capaz por sí mismo de sobrecoger al espectador. Final legítimo según Aristóteles, que contemplaba la posibilidad en el desenlace del cambio hacia la dicha o hacia el infortunio. Tras una serie de acontecimientos trágicos —crueldades, venganzas, muertes...— la obra concluye con la restitución del orden, el arrepentimiento de los traidores, la destitución de los tiranos y la recuperación del reino por parte de los que verdaderamente están destinados a ser sus soberanos. Sin embargo, quizá el final, ejemplar desde luego, no sea tan feliz como parece. A lo largo del conflicto ha destacado siempre el enfrentamiento entre cuatro figuras divididas por parejas: Rosimunda / Albisinda, Leoncio / Flabio, teniendo especial relevancia, a nuestro juicio, el protagonismo femenino. Son las mujeres las que impulsan a los caballeros a cometer acciones justas o injustas, y en nombre siempre del amor, sentimiento noble empleado por Rosimunda con fines deshonestos y por Albisinda con fines violentos. Porque si entre los duques, ambos italianos, la cobardía del uno y su deslealtad sirve de contraste a la valentía y virtudes del otro, que de este modo quedan destacadas, los caracteres de las damas no son tan dispares. Ambas juran venganza, la una de su marido, la otra de los traidores, y ambas la consiguen a sangre y fuego. Son, contra lo que pudiera creerse, un espejo la una de la otra, y utilizan las dos medios violentos para lo que creen fines legítimos atendiendo a la posición en que se encuentran. Quizá de ahí la advertencia de la agonizante Rosimunda en el momento de su *anagnórisis* — la de Leoncio se produjo al contemplar el retrato de Alboino—, dirigida precisamente a Albisinda: que nadie la imite, que nadie se vengue de un marido imprudente, y que el marido se cuide de ofender a su mujer, porque una mujer irritada es —como en su momento dijeron ambas— peor que una fiera y capaz de todo.

Así pues, en nuestra opinión, esta tragedia, como las estudiadas, presenta un final abierto. Albisinda y Flabio han llegado al poder con similar violencia a como lo hicieron Rosimunda y Leoncio, pasando por encima, no de uno, sino de dos cadáveres, aunque sus razones, según dicen, sean justas, pues el trono pertenece a la infanta y Flabio estaba en la cárcel víctima de una calumnia. Pero ello no basta para borrar la impresión de crueldad que ellos y sus seguidores transmiten, especialmente el Senescal, que insiste en rematar a quienes ya están muriendo. Los longobardos continuarán teniendo —Alboino, Leoncio, Flabio...— reyes más amigos del rigor que de la piedad.

El azar juega un papel muy importante en esta tragedia, donde la casualidad permite reconocer las traiciones y castigar a los malvados. El azar ayudado por los errores de los protagonistas, tales como la imprudencia de Flabio y Albisinda —advertida dos veces por Polo— de declararse su amor en público, lo cual da la idea a Rosimunda de hacerse pasar por la infanta para intentar hacer cómplice a Flabio de sus planes de venganza, la de Leoncio y Rosimunda, utilizando el marco inconveniente del jardín para consumir sus amores, la de Alboino, que ofrece una bebida a su esposa en el cráneo de su difunto padre y luego no da crédito a las promesas de venganza y a la maldición lanzada por ella ni a los presagios, y espera dormido la muerte, o la de Leoncio, que oculta a Rosimunda la existencia del veneno, propiciando que ella, ignorando lo que contiene el vaso, se lo dé a beber y ambos mueran. No hay personajes inocentes, y como sucede siempre en la tragedia, todos son responsables de sus actos y de las consecuencias, tanto personales como colectivas, de éstos.

Además del azar, están presentes otros elementos constantes en la tragedia, tales como la maldición —recordemos las palabras de la ofendida Rosimunda—, que siempre se cumple literalmente, y el augurio, que invade la intimidad de los personajes antes de que se realice la amenaza, dándoles la posibilidad de prepararse y evitar su consumación. Alboino, Rosimunda y Leoncio reciben avisos del destino que no saben aprovechar, interpretando la realidad de acuerdo con su visión parcial y limitada de los acontecimientos.

Confiando más en sí mismos y en la imagen que tienen de los demás — Rosimunda considera superstición los temores de Leoncio, y Alboino cree que su esposa lo ama— que en las señales, se esfuerzan en negar las evidencias, tratando de eliminar el lado simbólico de los acontecimientos:¹⁶ Alboino se siente a salvo al ver que no fue Agripina sino su hijo quien mató a Claudio, y Rosimunda esconde el retrato caído sin apenas mirarlo, pese a que el duque de Verona insista en el gran parecido con el natural, que lo hace casi real; sólo Leoncio les da crédito, pero es demasiado tarde: cometida la maldad, resta esperar el castigo que, en virtud de la "justicia poética", siempre se realizará de un modo o de otro —no siendo necesariamente la muerte—.

Se ha destacado en el teatro de Rojas el gusto por el horror, su tendencia a retratar personajes atípicos y desmesurados. Dietrich Briesemeister resume así las opiniones al respecto:

"Pone preferentemente en escena conflictos violentos, casos extremos desde el punto de vista de la conveniencia moral y de la convención literaria. Para salir de sus dilemas pavorosos, los protagonistas cometen actos truculentos y chocantes"¹⁷

Sin embargo, D. Briesemeister no comparte tal opinión, señalando que Rojas realiza un uso consciente y dramático del horror que lo distancia de la tragedia renacentista —aunque el tema del rey tirano o de los usurpadores provenga de ésta—, muestra personajes responsables de sus actos y por tanto culpables de lo que sucede, y no sorprende con truculencias, sino que prepara

¹⁶ En otras tragedias, en cambio, como *Los cabellos de Absalón*, por ejemplo, el error es no interpretar literalmente las palabras y los sucesos: así, que Absalón estará "en alto por los cabellos", como dice la profecía formulada por Teuca, no significa que su hermosura — posee una larga cabellera— le conducirá al trono, sino que morirá alanceado por Joab al quedar suspendido en el aire por habersele enredado la melena en una encina.

¹⁷ "El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla", en *Criticón*, nº 23, 1983, p. 160.

emocionalmente al público para asistir al crimen por medio de la premeditación y la ironía:

"Junto con los preparativos se observa igualmente un distanciamiento irónico del acto horripilante por boca del gracioso, quien deshace la ilusión teatral."¹⁸

Así sucede, en efecto, en *Morir pensando matar*, donde las palabras de Rosimunda en el banquete hacen temer su venganza, la ironía salpica alusiones y acciones y los comentarios metateatrales de Polo tanto tras ofrecer de beber en el cráneo del vencido como tras las muertes de Leoncio y Rosimunda, sirven para distanciar al espectador emocionalmente, propiciando de este modo la catarsis.

Morir pensando matar es, en opinión de Raymond R. MacCurdy, "un ejemplo notable de tragedia de revancha",¹⁹ en donde la venganza desempeña un papel destacado en esta trama "*de doble constitución*", "donde con grande claridad se ven introducidos dos distintos i lastimosos sucesos (la muerte de Alboino y la de Rosimunda y de Leoncio), que discurriendo por todo el cuerpo de la Tragedia, juntos la forman i componen".²⁰ Pero se trata también de una tragedia pasional en la que, como en *La cisma de Inglaterra*, *La hija del aire* o *El mayor monstruo del mundo*, amor y ambición, y en este caso también venganza, se conjugan. El amor es utilizado como motor y justificante de la violencia, pues matar se considera aquí una prueba de amor. Es su amor por Rosimunda lo que lleva a Alboino a hacerla de cautiva Reina, y a obsequiarla con la popular costumbre de beber en el cráneo del derrotado; es su afán de poseerla lo que empuja a Leoncio a ser desleal y traidor, en lo que, por su cobardía, probablemente no hubiera caído de no haber sido por

¹⁸ Ibidem, p. 169.

¹⁹ *Op. cit.*, p. XXXVI.

²⁰ Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro "De poética" de Aristóteles Stagirita*, segunda edición, Madrid, 1770, tomo II, p. 35. Citado por R. MacCurdy, *op.cit.*, pp. XXXVI-XXXVII.

su pasión y las exigencias de Rosimunda; es en nombre del amor en el que fingiéndose la infanta, la Reina pide a Flabio que mate al Rey porque se opone a su casamiento, y es su amor por Flabio lo que lleva a Albisinda a provocar una rebelión para liberarlo y derrocar al tiempo a los tiranos. Por lo tanto, el amor es también aquí motor trágico, pero al servicio de los intereses personales, que lo convierten en instrumento para hacer realidad los deseos. Flabio y Albisinda dicen estar firmemente enamorados, pero al menor contratiempo, cuando se sienten traicionados, dudan el uno del otro y se consideran mutuamente traidores sin atender a más explicaciones; de no haber sido por Polo y el azar, que les permite escuchar la conversación en el jardín de los falsos "Flabio" y "Albisinda", probablemente hubieran hecho como Don Gutierre (*El médico de su honra*) con Leonor y hubieran roto su compromiso, dominados por los celos y el despecho. Es destacable además el hecho de que los verdaderos sentimientos salgan a relucir en los *apartes*, que desvelan al espectador las intenciones ocultas para el resto de los personajes. No es la primera vez que el síntoma de la incomunicación caracteriza a la tragedia barroca española. Así pues, desde la personal óptica y tratamiento que Rojas concede a un suceso histórico —que son, como hemos visto, los que suelen inspirar las tragedias—, asistimos una vez más a una trama en la que el laberinto pasional formado por amor, ambición y venganza, aderezado por el azar y los errores de los protagonistas —fruto de su actuación consciente—, contribuye a configurar y consumir una tragedia política y amorosa.

CAPITULO XXI

CUANTO SE ESTIMA EL HONOR

GUILLEN DE CASTRO

CAPITULO XXI

CUANTO SE ESTIMA EL HONOR(1625)¹

GUILLEN DE CASTRO

Si pretendemos que nuestro recorrido por el panorama trágico español del siglo XVII sea completo, necesariamente debemos estudiar el modelo trágico propuesto por Guillén de Castro, que podríamos calificar en cierto sentido de enlace entre la tragedia renacentista y la barroca. El teatro del autor valenciano ha sido dividido en dos etapas:

1) Antes de 1600: *El amor constante, Progne y Filomena, Dido y Eneas...* Recoge la herencia de los trágicos valencianos.

— Período de transición, ca. 1600: *El conde Alarcos, El conde Irlos, El nacimiento de Montesinos...*

2) Después de 1600: *Cuánto se estima el honor, El perfecto caballero, Las hazañas del Cid, La piedad en la justicia...* Pervivencia de temas y motivos trágicos de la primera época junto a la asimilación de la influencia de Lope de Vega. Pero hay rasgos que singularizan a Castro e impiden considerarlo mero discípulo del Fénix, tales como el tono trágico que impregna su teatro o la profundización en la psicología de los personajes, que

¹ Fue publicada en la Segunda parte de las obras de Guillén de Castro.

se debaten —como hacían los de Lope, Tirso o Calderón— entre opciones opuestas entre las que deben elegir de forma responsable y consciente.²

Uno de los conflictos recurrentes en la dramaturgia del autor que nos ocupa —y que la crítica ha relacionado con una experiencia autobiográfica— es el problema del amor, tratado desde diversos puntos de vista:³ la insatisfacción amorosa, cuando un personaje es obligado a unirse a otro sin desearlo pero ama a un tercero, el amor no correspondido, que lleva a olvidar la posición social y a desarrollar una estrategia que puede llegar a ser inmoral para conseguir al objeto amado, o los obstáculos que encuentra el amor correspondido para poder consumarse, dificultades que en ocasiones cuentan con la alianza de factores sociales, al ser alguien de rango superior como el Príncipe o el propio Rey el que se interpone entre los enamorados. Todos estos problemas aparecen en *Cuánto se estima el honor*, obra estructurada en torno al conflicto amoroso, en donde amor, poder, deseo, honra y honor forman el nódulo pasional que configura la trama.

La primera escena sirve de "puesta en situación": Celia se dispone a acompañar a la Princesa, que va a visitar a su "injusto esposo" "en la casa de placer, / donde su ciega pasión / dilata tan largos días, / que ya sus

² "Castro no es sin más, por su técnica teatral y su temática, un discípulo de Lope como lo serán, cada cual con su personalidad y su genio específicos, Mira de Amescua o Tirso de Molina, por ejemplo. Es, más bien, un dramaturgo que, con una obra ya iniciada, perfecciona su incipiente sistema fecundándolo con el ejemplo del estilo dramático de Lope. Es decir, no parte de Lope, como quien parte del punto cero, sino que sigue a Lope cuando ya lleva recorrida una etapa del camino."

Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971, vol. I, p. 199.

³ En opinión de F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 201, Castro "muestra una aguda sensibilidad para los aspectos trágicos del amor humano", y en el fondo del conflicto amoroso existe "una clara intención de mostrar cómo la sociedad, con sus leyes y sus normas, atenta contra la esencia misma del amor humano".

melancólfas / fábulas del mundo son" (I, p. 93 a).⁴ Al igual que le sucede a Amón (*La venganza de Tamar, Los cabellos de Absalón*) o Federico (*El castigo sin venganza*), el personaje que ama sin ser correspondido o que sabe o siente inalcanzable su objeto, cae en una profunda melancolía que le impide verbalizar el sentimiento.

TEODORA. Lástima tengo
 a un Príncipe enamorado,
 tanto, que muere de amores.
CELIA. Necia estás.
 (I, p. 93 a)

Celia sólo está interesada en su primo Alejandro, de quien está enamorada y espera ser pronto su esposa, y no le preocupa que Teodora le advierta "que anuncian daños / en primos los casamientos", pues "la sangre que en dos es una, / si se mezcla, hierva más".⁵ El llanto de Costanza las interrumpe; ésta viene a pedir a Celia que la ayude a reconciliarse con su hijo, Aurelino, que por haber conseguido mejor estado la trata ahora mal. En realidad se trata de un engaño para entregarle una carta del Príncipe, que Celia rechaza. Al marchar Aurelino llega Alejandro y pide a Celia que no lo maten sus favores, pues eso sería ser desdichado. Ella en cambio, tiene un concepto más puro e idealizado del amor: "Pues ¿qué dichas mayores / que amar sin celos y morir de amores? (...) si el fino contrapunto / del amor entendieras, / que es, hubieras sabido, / dicha el morir de muy favorecido" (I, p. 95 b). El pequeño enojo, aderezado con la dialéctica amor - muerte, se resuelve en la reiteración del amor, aunque Celia se niega todavía a darle la mano "porque la estimes más cuando sea tuya".

⁴ Citamos por la edición de Eduardo Juliá Martínez, *Guillén de Castro. Obras*, Madrid, RAE, 1925, tres vols., pp. 92-126.

⁵ Lo mismo piensa Amón (VT; CA), enamorado de su media hermana Tamar, cuya actitud ambigua le hace exclamar que si la sangre sin fuego hierva "¿Qué hara la sangre con fuego?".

En otro lugar el Príncipe de Sicilia se lamenta de "amar aborrecido" y de "aborrecer amado", pues estando "sin el alma y con la vida", preso el albedrío, adora los desdenes de Celia y desprecia los favores de la Princesa, consciente de que cifra su deseo en un imposible y al mismo tiempo de que no puede evitarlo —como Federico, Enrique VIII o Amón⁶—:

y que desta verdad, deste escarmiento
tenga conocimiento,
y tras esto no pueda
volver los ojos, deshacer la rueda,
y animando el despecho,
mudar el alma, aunque reviente el pecho!
(I, p. 96 b)

Aurelino le confiesa que había pensado engañarle haciéndole creer que Celia le correspondía y facilitándole consumir luego el deseo con otra mujer, pues "cuando la pasión / le niega la obligación / y le aplica al apetito, / ten por segura verdad / que en arribando al empleo / de logrársele el deseo, / acaba la voluntad" (I, p. 97 a). Tal y como vimos en otros casos —Amón, Don Juan (*No hay cosa como callar*)— se consideran enemigos declarados esperanza y posesión, pero el Príncipe desconfía del remedio pues no sólo emplea "en Celia ardiente deseo, / sino inclinación severa". Aurelino insiste en que

⁶ AMON. (Aparte.) ¿Cómo,
calladas pasiones más,
a esta ocasión me reporto?
(...)
¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo
el daño no reconozco?
¿Pues cómo al daño me entrego?
¿Vive en mí más que yo propio?
No. ¿Pues cómo manda en mí,
con tan grande imperio otro,
que me lleva donde yo
ir no quiero?

(I, vv. 293-310)

P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

imaginar y realizar son cosas distintas, y que "donde se logra el deseo / deja sin alma el cuidado"; a través de "una cautela extraña" Celia podrá ser suya.

El Rey acude a hablar con su hijo, preocupado por sus tristezas y porque no ha querido consumar su matrimonio con la Infanta de Nápoles, y le advierte de las implicaciones políticas del caso:

Mirad que ese casamiento
tratamos su padre y yo,
porque con él se escusó
de la guerra el fin sangriento,
(I, p. 98 a)

Llorando por amor, el Príncipe confiesa que aunque no lo deseaba, aceptó ese matrimonio de conveniencia —como tantos otros en la tragedia amorosa— fundado "en razón de estado" y "tan a mi costa infelice" por obedecer a su padre, ya que entonces se hallaba libre; pero un día vio un grupo de jóvenes jugar en la playa y quedó prendado al instante —como sucede siempre en la tragedia— de una de ellas, de suerte que cuando llegó la Princesa ya no le interesaba. La situación se ha convertido en insostenible, pues no puede amar a quien lo ama ni ser amado por quien ama. Aunque a diferencia de otros protagonistas el Príncipe —como sucedía en *Reinar después de morir*— se decide a contar la verdad, oculta de momento la identidad de la dama, pero no puede disimular su turbación cuando recibe la noticia de que la Princesa, en cuyo acompañamiento figura Celia, llega a visitarlo.

Preocupada por la causa de su melancolía la Princesa —a quien el Príncipe se ha negado a dar la mano—, hermanando, como suele hacerse, amor y muerte, llega al extremo de desear morir si supiera que así remediaba la enfermedad —esta concepción del amor es también constante en la tragedia española— de su esposo:

pero si, muriendo, fuera
que a consolarte alcanzara,
hasta el alma me matara,
si el alma morir pudiera.

CELIA. bien a mi costa averiguo. *Ap.*
 Confusa estoy de ofendida. *Ap.*
 DUQUE. De turbado estoy corrido. [*Ap.*]
 PRINCIPE. Estoy loco. [*Ap.*]
 AURELINO. Por instantes [*Ap.*]
 el secreto y el juicio
 acabo.

(I, 102 b)

Una carta interrumpe momentáneamente la confusión: el Rey va a recibir el ataque del Rey de Nápoles, y designa al Duque y a Alejandro — nombrado Almirante— para dirigir su ejército, dejando a su hijo que gobierne Sicilia "pues le falta / salud para el ejercicio / de la guerra", con lo cual impide el casamiento —"que aunque es tan justo, es mi hijo / quien muere", pensando que quizá esa dilación favorezca su remedio—, el Duque marcha temeroso por su honra, aunque confía en Celia, y renacen las esperanzas del Príncipe:

REY. ¿Cómo os sentís?
 [A/ PRINCIPE]
 PRINCIPE. Cobré aliento,—
 pues no pienso, ya que vivo [*Ap.*]
 a mi esperanza abrazado,
 morir a mi amor rendido.

(I, p. 103 a)

La segunda jornada comienza con las nuevas que el embajador Leonato trae a Celia de la guerra: pacificados los ánimos por una carta de la Princesa a su padre y a su suegro, se ha concertado una tregua y se están negociando las paces. El Duque y Alejandro, alertado "por las dudosas palabras / que vió de tu mano escritas / en su sospecha apuradas" llegarán al día siguiente. Tranquilizada al saberlo —"ya mis recelos / se pierden, si no se acaban; (...) ya mi amor con mi firmeza / previene mi confianza; / ya viene quien me dio el ser; / ya viene a quien debo el alma" (II, pp. 103 b - 104 a)—, Celia se suelta el pelo y va desnudándose para acostarse mientras describe a Teodora cómo imagina el apasionado reencuentro. Pero los gritos de Leonato le anuncian

que alguien ha entrado en la casa, y por tratarse del Príncipe, éste no puede defenderla:

PRINCIPE. Teneos, que el Príncipe soy.
LEONATO. Contra el Príncipe no pasa
la defensa a deslealtad;
perdone el Duque.
(II, p. 104 b)

En un buen vasallo la lealtad es siempre antes que cualquier otra consideración, amén de no estar capacitado para juzgar las acciones —justas o injustas— de sus superiores, por eso Leonato debe ceder aun sabiendo que peligra el honor del Duque.

Asiendo a Celia de los cabellos, el Príncipe impide su huida, gozoso de la "hermosa ocasión" que se le presenta. Ella le recuerda quién es y le reprocha estar ciego —"¿Qué he de ver, no viendo más / mis ojos que a tu belleza?"—, pero él no atiende a razones y está dispuesto a todo.⁷ Celia entonces reflexiona y decide evitar a toda costa la deshonra —"La vejación

⁷ El pretendiente se precia de tener la ocasión y no está dispuesto a perderla. Don Enrique —a quien Jacinta, la criada, facilita la entrada en la casa estando ausente Don Gutierre— aborda de noche a Mencía en el jardín de su casa, y de nada valen las protestas de la dama. Sólo la llegada inesperada del marido desbarata el encuentro:

D. ENRIQUE. Ya llegué a hablarte, ya tuve
ocasión, no he de perderla.

D^a. MENCIA. ¿Cómo esto los cielos sufren?
Daré voces.

D. ENRIQUE. A ti misma
te infamas.

D^a. MENCIA. ¿Cómo no acuden
a darme favor las fieras?

D. ENRIQUE. Porque de enojarme huyen.
Dentro DON GUTIERRE.

D. GUTIERRE. Ten ese estribo, Coquín,
y llama a esa puerta.

D^a. MENCIA. ¡Cielos!
(II, vv. 120-128)

P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

me conviene / redimir con la cautela"—. Promete entonces favorecerlo, quedando obligada si éste renuncia a agraviarla ahora públicamente, y buscar una ocasión mejor para corresponderle. El Príncipe se deja engañar conmovido por su llanto y esperanzado, "porque podría / ser posible que tu amor, / de no rendirse al rigor, / se rinda a la cortesía".

CELIA. Libertad fué el prometer *Ap.*
favores; mas siendo tales
los peligros, de dos males
el menor se ha de escoger.⁸

⁸ Lo mismo piensa Mencía (*MH, op. cit.*) que, para explicar la presencia de un hombre —Don Enrique— en su casa elige, entre contar a su esposo la verdad o engañarlo diciéndole que es un ladrón, el segundo medio, considerando menor peligro "engañar con la verdad". Los resultados serán contraproducentes: Gutierre encontrará la daga del Infante y considerará infiel a Mencía.

JACINTA. Grande atrevimiento fué
determinarse, señora,
a tan grande acción ahora.

D^a. MENCIA. En ella mi vida hallé.

JACINTA. ¿Por qué lo hiciste?

D^a. MENCIA. Porque
si yo no se lo dijera
y Gutierre lo sintiera,
la presunción era clara,
pues no se desengañara
de que yo cómplice era;
y no fué dificultad
en ocasión tan cruel,
haciendo del ladrón fiel,
engañar con la verdad.

(II, vv. 325-338)

Mencía intenta también elegir el menor daño al enterarse de que Don Enrique se marcha. Creyendo que es por culpa suya, decide escribirle una carta, aun sabiendo lo que arriesga. Don Gutierre la sorprenderá con lo que él juzgará la prueba definitiva de la deshonra.

D^a. MENCIA. Pruebas de honor son peligrosas pruebas;
pero con todo quiero
escribir el papel, pues considero,
y no con necio engaño,
que es de dos daños éste el menor daño,

(II, p. 106 a)

Celia corre a asegurar su honor junto a la Princesa, que a diferencia de otros personajes femeninos secundarios —Leonor (*El médico de su honra*), Aurora (*El castigo sin venganza*)—, no desea vengarse de su rival, sino que valora su resistencia y no tiene celos "pues me asegura / el valor que advierto en ella"; es más, el empeño del Príncipe la hace adorarlo más porque comprende mejor su situación, ya que ella también ama sin ser correspondida (II, p. 106 b). Aunque "para eximirse / de culpas no averiguadas, / las resistencias honradas / han de hacerse y no decirse", Celia le pide que la ampare y defienda:

PRINCESA. (...)

 ¿Con qué le tienes tan loco,

 que nunca yo pude atalle?

CELIA. Señora, con no miralle,

 ni respondelle tampoco.

 (II, p. 107 a)

En efecto, el Príncipe llega enloquecido por la burla —"Tan desatinado amor / no ha tenido humano pecho"— y cuenta a su esposa lo ocurrido para desahogarse y disculparse por no poder amarla, "porque no es la voluntad / potencia del albedrío"; "venía a ser / Tarquino desta Lucrecia", pero el respeto y autoridad de la Princesa lo ha detenido, de suerte que decide marchar lejos para acabar de morir; ésta lo comprende y perdona, y a solas con Celia, le reprocha incluso el no corresponderle y le pide que le dé alguna esperanza: "Mira que en peligro pones / su vida al mundo tan cara", a lo que Celia se niega: "¿he de fingir que no soy / lo que sé que debo ser?".

Regresan entonces Alejandro y el Duque, que sospecha alguna desventura al ver allí a Celia descompuesta y desarreglada; ésta asegura a su primo, que no está celoso pero sí inquieto por el rango superior de su

si hay menor en los daños que recibo.

(III, vv. 360-365)

oponente, que el poder no vencerá su resistencia, y que si es preciso morirá por amor: "mi muerte puedes temer, / pero mi mudanza no".

Aurelino anuncia que el Príncipe celebra audiencia pública y que requiere la presencia de Celia, lo cual es motivo de vergüenza, por eso la Princesa decide acompañarla. Temiendo alguna desdicha, los enamorados se despiden:

ALEJANDRO. ¡Mi bien!
 CELIA. ¡Mi gloria! El cuidado
 pierde, que por ti, aunque muera
 seré de acero y de cera.
 ALEJANDRO. Soy dichoso y desdichado.
 (II, p. 110 a)

Se trata de un ardid ideado por Costanza para que el Príncipe consiga al fin su propósito: cuando el Duque pide explicaciones de por qué ha sido llamada Celia "como mujer ordinaria / a tan público lugar", éste le responde que no es hija suya sino de Costanza, pues la Duquesa dio a luz una niña que murió al día siguiente y puso en su lugar la de la criada para no dar pesar al Duque, que estaba entonces ausente. Por lo tanto, Celia queda bajo la protección del Príncipe, a pesar del estupor y la indignación general. Sin embargo Alejandro, haciendo alarde de algo inusitado en un caballero, antepone el amor al honor y sigue insistiendo en querer casarse con ella:

 y consiste un casamiento
 en solas dos voluntades,
 sin averiguar verdades
 de tan poco fundamento,
 cesar puede la porfía
 de quién es Celia o quién fue;
 que yo me contentaré
 con sólo saber que es mía.
 (II, p. 112 a)

Celoso, el Príncipe se opone a la boda por ser Alejandro pariente suyo y no poder consentir que se case "tan ciega y tan bajamente", y aunque éste reclama el derecho a su libertad, el Príncipe no cede. Celia cuenta lo sucedido

y pide ayuda a los sicilianos incitándolos a la rebelión —como Albisinda en *Morir pensando matar* o Laurencia en *Fuenteovejuna*—, "pues heroicas lealtades / no obligan a sufrir reyes tiranos". El tema del Rey tirano procede de la tragedia del siglo XVI y es también uno de los favoritos de Guillén de Castro, que muestra al soberano sujeto a las mismas debilidades que los demás y el peligro que esto encierra para el reino. De hecho el Príncipe, contra toda súplica o evidencia, apela al fin a su poder para legitimar su deseo:

y haber nacido Rey, ¿de qué sirviera
si el poder me animara y yo muriera?
(II, p. 113 b)

El Duque pide que lo dejen despedirse a solas de Celia, y entonces le confiesa que se debate entre la lealtad que debe al Príncipe y el amor que siente por ella; no puede rebelarse porque sería traición, y puesto "que los hombres principales / estiman más el honor / que la vida", decide matarla para que no pierda el honor, porque es mejor morir que vivir siendo infame. De nada sirven las súplicas de Celia, que le recuerda su inocencia y le asegura que sabrá resistirse, pues perder en público el honor aunque no se pierda en secreto es lo mismo. A las voces de la joven acuden todos, pero ya está herida de muerte. El Duque se justifica ante el Príncipe:

y porque veas, pues hace
un vasallo estas hazañas
y estos rigores un padre,
cuánto se estima el honor
que no muere cuando nace.
(II, p. 115 a)

Celia pide la mano de su primo antes de morir. Celoso y desesperado,⁹ el Príncipe manda encarcelar al Duque y prender a Alejandro, que se defiende; después, morirá de pena o se suicidará:

⁹ PRINCIPE. ¡Qué he de hacer cuando me salen
pedazos de las entrañas

PRINCIPE. Muera en él la causa infame
de mis celos, y después
muera yo entre tantos males,
adonde, si no mis penas,
mis propias manos me maten.
(II, p. 115 a)

En la tercera jornada, conocemos que el reino ha quedado "entre confuso y quejoso, / alborotado y suspenso" "después del infelice suceso", y que el Rey, enojado, regresa "a poner remedio / en estos males". Aurelino le advierte que es Rey justiciero, y que el amor de padre no le impedirá cumplir con su deber, pero el Príncipe no puede evitar —como Amón o Federico— sentir lo que siente: odia al Duque por haber matado a Celia, y a Alejandro por ser la causa de que él fuese desdénado, y así, como si estuviera viva, "tengo / desesperadas envidias / y desalumbrados celos". La Princesa la enterró en secreto, temiendo que "se levantaran las piedras / por querellarse a los cielos". El Príncipe llega entonces a automaldecirse —como Absalón o Ana Bolena—:

Pluguiera a Dios que cayeran
sobre mí, o a herir mi pecho,
más rayos que anima el sol,
bajaran rayos de fuego:
bien merecido castigo
y bien empleado ejemplo.
(III, p. 116 a, b)

Como tantos héroes trágicos, se siente atormentado por la lucha entre emociones contradictorias que libra en su interior:

¿Qué extremo

por la boca, sino helarme
entre brasas!...

(II, p. 115 a)

En la tragedia amorosa es frecuente la imagen del pecho convertido en volcán —Segismundo, Semíramis—, para simbolizar el dominio de la pasión.

se vió jamás como el mío,
 pues asisten en mi pecho
 dos contrarios, que están siempre
 conformes y contrapuestos?
 (III, p. 116)

La llegada de la Princesa, a quien estima y respeta como amiga pero aborrece como esposa, le sirve de desahogo, pues su postración ha llegado al punto de desear la muerte. La Princesa le aconseja que olvide, que el tiempo es el mejor remedio, pero el Príncipe se siente culpable:

por cualquier parte veo
 por mi culpa a Celia muerta;
 y estoy tal, que siempre ansí
 el alma tengo bañada
 en la sangre desdichada,
 que la sacaron por mí;
 y así en tal punto se halla
 mi piedad, que ya, por vella
 viva, trocara el tenella
 aunque muriera al dejalla.
 (III, p. 117)

Sin saberlo, está dando quizá el primer paso hacia su redención, pues por primera vez antepone la vida ajena a la propia, la voluntad del otro a la suya; mas se empeña en continuar aislado, abandonando sus deberes para con el reino.

Pero Celia está viva y oculta en casa de un labrador —como ocurre en otras obras del autor—, sin poder decir a nadie la verdad, pues así lo ha acordado con la Princesa, que intentará solucionar el conflicto. Mientras, un mensajero informa a la segunda de que las paces se han hecho y el Rey vuelve "con enojo tan despierto, / que de su hijo enemigo, / por inclinarse al castigo, / no se inclinará al concierto". Por su parte, el Duque, antes tan respetado, se lamenta de estar preso y de que nadie haya comprendido su heroicidad:

Ejemplo raro, desventura extraña;
 mas debieron tener por cruel exceso

lo que yo hice como heroica hazaña;
 valor fué de gentil, yo lo confieso;
 ¡matar mi hija, cuya sangre baña
 mis canas con mi llanto, y carga el peso
 de mi edad!... Mas, con todo, no desmiente
 que fué en mi honor resolución valiente.
 ¡Ay, santo honor; qué bien te llama santo
 quien tus milagros valeroso advierte!
 ¡Cuánto debe estimarte, cuánto, cuánto,
 quien llega, por tratarte, a conocerte!
 ¡Tanto te estimo yo, a quien cuestras tanto,
 que con dar sentimientos a la muerte
 de Celia, tan de padre, no he podido
 estar de habella muerto arrepentido!
 (III, p. 119 a, b)

Curiosamente, el Duque es el único que responde al título de la obra, pues los demás personajes anteponen el amor al honor, prefiriendo conservar el sentimiento a las apariencias: el Príncipe y la Princesa se han puesto en evidencia, y Alejandro ha llegado incluso a aceptar el matrimonio con una villana. Por eso, en efecto, nadie puede disculpar la "heroica" acción del Duque, que quizá en una trama calderoniana o lopesca hubiera encontrado la respuesta esperada, pero que Castro, sin embargo, trivializa, haciendo notar lo inútil y absurdo de su comportamiento. Con todo, Celia no lo ha abandonado, y sus cantos al pie de la torre distraen al cautivo, que llega a llamarla "hija"; ésta le reprocha entonces no haber confiado en ella ni respetado su inocencia, pero el Duque, cortado según el patrón de los maridos afrentados, alega la sutil mas importante diferencia entre el honor privado y la honra pública, que sirve de justificante a lo que hizo:

y como el honor consiste
 en opinión y la fuerza
 fué en público, el haber sido
 en secreto la defensa,
 su virtud acrisolara
 para con Dios, pero fuera
 imposible con el mundo

escusarse de la afrenta.¹⁰
(III, p. 120 a)

Celia lo perdona pero no le revela su identidad. En el bosque, desesperado —situación típica de las obras de Castro—, Alejandro está a punto de suicidarse porque no puede vivir sin ella, pero la voz de la joven, que lo observa escondida, lo detiene. Saca entonces las prendas que ella le entregó, y contemplándolas cae rendido al sueño.¹¹ Llega el Príncipe — "¿Dónde, dónde / voy sin mí?"—, y envidioso al verlo "rodeado de favores /

¹⁰ Casandra, debatiéndose entre la fidelidad que debe a su esposo y el amor que siente por su hijastro, diferencia también claramente entre el pecado público y el privado:

CASANDRA. (...)

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. 1586-1591)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

¹¹ También Inés (*El Caballero de Olmedo*) quiere entregar un listón a Don Alonso, pero por azar es recogido por otro pretendiente y surgirá el equívoco.

La entrega de *recuerdos* era un signo sentimental y una prueba amorosa:

"Las pasiones dejan fuertes impresiones en la memoria. Cierto es que el vocabulario íntimo, la palabra "recuerdo" no está reservada a la memoria de las pasiones, pero se convierte en su designación preferente en el transcurso del siglo XVII. Incluso toma dos sentidos, pues indica un hecho de memoria y un objeto muy trivial —una cinta o un peine de la amada— o un regalo que manifiesta claramente la identidad de quien lo da o lo recibe. El intercambio de recuerdos hace que el yo se convierta en el otro y viceversa. Todos los recuerdos son intimidades únicas, pero casi siempre son reconocibles como recuerdos por la sociedad."

Historia de la vida privada, bajo la dirección de Philippe Ariès y Georges Duby. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, vol. 5, Madrid, Taurus, 1991, pp. 234-235.

de su dama" y celoso por considerarlo el principal obstáculo para conquistar a Celia, decide matarlo a traición para vengarse. La voz de Celia lo hace dudar y Alejandro se despierta a tiempo de evitar el crimen. Mientras Alejandro huye de lo que cree sombras, el Príncipe considera lo sucedido un prodigioso agüero e intenta comprobar si es sombra o fiera la que corre por el monte.

El Rey ya ha comenzado a hacer justicia. Reprocha primero al Duque haber matado a Celia en palacio, pero éste se defiende alegando que, por ser el Príncipe quien pretendía quitarle el honor y no poder, al deberle lealtad, castigarlo, la única forma de impedir que él dejara de ser quien es era matando a su hija, aunque fuese inocente; sólo quitando la ocasión evitaría el peligro:

DUQUE. (...)

 Pues el quedar sin honor,

 por ser un hijo del Rey

 el que le quita, no hay ley

 que a tal obligue, señor.

 (III, p. 123 b)

Después traen a Alejandro —que pide la muerte— maniatado por orden del Príncipe, lo cual enfurece más al Rey, pese a los ruegos de piedad de la Princesa. Cuando el Príncipe comparece, el Rey le niega toda muestra de afecto y lo acusa de tirano, el peor pecado en la monarquía:

REY. (...) bueno sería

 tratar como hijo yo

 quien deroga y tiraniza

 con fuerza leyes humanas,

 sin temer leyes divinas.

 (III, p. 124 b)

Costanza y Aurelino confiesan su mentira, urdida para dar "gusto y remedio" al Príncipe. Considerando los delitos de su hijo —la muerte de Celia, la prisión del Duque, las ataduras de Alejandro, el desprecio a la Princesa...— decide darle —contrariamente a lo que hubiera hecho David— un castigo ejemplar:

REY. (...)

la impaciencia o la injusticia.
(III, p. 125 b)

Esta inusitada muestra de la voluntad femenina por parte de ambas damas desencadena precisamente el retorno de la razón al Príncipe, llegando entonces su *anagnórisis*:

PRINCIPE. ¿Quién ha visto en dos mujeres
diversamente ofendidas,
tal piedad y tal firmeza?...
tanto ya mi alma estima
la firmeza de la una,
como la piedad me obliga
de la otra. ¡Oh, razón clara;
así en las humanas vistas
alumbras las ceguedades
y las pasiones alivias!...
Como cuando el sol deshace
las nubes, o cuando quita
del mar las borrascas fieras,
la serenidad tranquila,
nuevo ser tengo, y así
quiero que su fin consigan
Alejandro y Celia.
(III, p. 125 b)

Contento con la transformación de su hijo, el Rey lo perdona:

REY. Desde luego serás Rey,
por mi heredero en Sicilia.
PRINCIPE. Tu hijo obediente soy,
y yo a la Princesa mía
adoraré hasta que muera
y serviré mientras viva.
PRINCESA. Vivas más años que el tiempo
para que en mi pecho vivas.
PRINCIPE. Y en la Princesa y el Duque
el fin desta historia diga,
cuánto alcanza el sufrimiento
y cuánto el honor se estima.
(III, p. 125 b - 126 a, b)

CONCLUSIONES

Termina así una tragedia de difícil clasificación, pues no responde a los cánones tradicionales del género. Sin embargo, si atendemos a lo dicho por Aristóteles en su *Poética*, no por ello deja de serlo, ya que posee los elementos característicos del mismo, tales como lances patéticos, escenas de gran sufrimiento, intriga, peripecia... Ha sido la crítica la que *a posteriori* ha considerado mejor el final desastroso para la tragedia, pero no es eso lo que dice el estagirita:

"Si en un argumento encontramos reconocimiento y peripecia, incluso una historia con un final feliz, puede producirse *phobos* y *eleos* que inquieten el alma y el infortunio no puede encontrarse ni al principio ni al final, sino en la mitad. Cuando considera cuatro tipos de argumentos *complejos*, Aristóteles prefiere uno que tenga un final feliz. ¿Por qué? Pues sencillamente porque lo tiene todo: *phobos*, *eleos*, reconocimiento, peripecia, más sorpresa que en un argumento del tipo de *Edipo*, muchas emociones adicionales al final, y, de ahí, un efecto catártico mayor. En resumen: menos desagradable.

(...) Según la *Poética*, lo que es trágico en un drama es su poder para despertar *phobos* y *eleos* y permite un alivio emocional de estas tensiones. *Edipo* lo hace en un nivel altísimo, pero los dramas con escenas muy bien escritas, que despiertan ambas emociones y luego tienen un final feliz, son, según Aristóteles, mejores que las que terminan catastróficamente. (...) Aristóteles no discute la tragedia como una de las glorias más altas del espíritu humano, ni implica que los filósofos puedan aprender mucho de los poetas trágicos. Al contrario. A diferencia de Platón, dice que para la gente "dada a *eleos* y *phobos*" la tragedia es más sana que perniciosa. Y aunque Sófocles consiguiera una obra de *virtuoso* en el caso de *Edipo*, hay que conceder a los platónicos que la representación de hechos desagradables es mucho más problemática que el tipo de obra donde los ultrajes están a punto de cometerse, pero que se evitan en el último momento. Si esta última clase de obras está bien escrita, nos encontramos con

mucha más estimulación emocional y quizás con mucha más satisfacción".¹²

También la preceptiva italiana renacentista, protagonista de un debate teórico en torno a la *Poética*, contempla la posibilidad del final feliz para la tragedia, tal y como manifiestan Trissino (*Le sei divisioni della Poetica*, 1540-1550), Giraldo Cinthio (*Lettera o Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, 1545), Castelvetro (*Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570), Giason Denores (*Discorso*, 1586), Gabriele Zinano ("Difesa delle tragedie 'finte' ", 1590), o Angelo Ingegneri (*Discorso della poesia rappresentativa*, 1589), y los dramaturgos lo practicaron en sus tragedias: G. Cinthio (*Altile*, 1543), Pietro Aretino (*Orazia*, 1546), Antonio Cavallerino (*Telefonte*, 1582, *Ino*, 1583?), G. B. Liviera (*Cresfonte*, 1588) o Pomponio Torelli (*Merope*, 1587-1589).

Cuánto se estima el honor posee además una figura trágica como la del Príncipe, cuyo trazado pasional enlaza con el de tantos héroes que se debaten entre opciones contrapuestas pero legítimas, lo cual les causa sufrimiento; entre la pasión y la razón, entre el amor y el honor, entre sus deberes como Príncipe y sus sentimientos, el personaje toma el partido de la irracionalidad e intenta por todos los medios conseguir su deseo. Y quizá en la pluma de otro dramaturgo lo hubiera logrado, con las penosas consecuencias que se hubieran derivado de ello. Pero el demiurgo que es Guillén de Castro, autor admirado como trágico en su época,¹³ considera suficientes las emociones

¹² Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 124-127.

¹³ Así lo hace constar Lope en su dedicatoria de *Las almenas de Toro*:

"Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene Vm. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma (...) obligado estaba yo a dirigir a Vm. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo".

Y en un *Panegrico por la Poesía*, aparecido en Montilla en 1627: "don Guillén de Castro tiene gran primor en lo cómico y superior lugar en lo trágico".

proporcionadas a lo largo de la acción —Celia está a punto de ser violada por el Príncipe, asesinada por su padre, que la apuñala en escena, concluyendo el segundo acto con su agonía, Alejandro casi se suicida y luego por poco es asesinado a traición por el Príncipe, que está a punto de ser ejecutado por su padre, Celia resulta estar viva, la Princesa renuncia a su amado...— y prefiere un desenlace feliz,¹⁴ dando así a las parejas la oportunidad de ser dichosos en una tragedia donde todos, excepto el Duque, cuya "heroica" acción, a su pesar, queda incomprendida, han estimado el honor siempre y cuando no interfiriera en el deseo, y han valorado el amor como núcleo de su existencia y, en consecuencia, como motor trágico, pues es precisamente el amor no correspondido —como sucede en otras tragedias del mismo autor— el que desencadena el conflicto y se interpone entre los sentimientos amorosos recíprocos. La tensión se mantiene hasta el último momento, pues la renuncia de la Princesa hace desaparecer el obstáculo que impedía al Príncipe conseguir a Celia, a la que podrá ahora hacer su esposa, y lleva a temer la consumación de un matrimonio —uno más— sin amor en el que la protagonista, como tantas otras, deberá rechazar el amor en favor del honor, cambiando la dicha por el poder. Pero una llamada final a la cordura evita el desenlace calamitoso y contribuye, excepcionalmente, al triunfo y la consumación del amor.

"la condición necesaria para que una obra sea una tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada con un sufrimiento tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión".¹⁵

¹⁴ "Las tragedias de Esquilo y Sófocles con final feliz tienen también escenas de un sufrimiento tan intenso y abrumador que en modo alguno podemos decir que el final sea lo predominante. Por lo tanto, no es tan paradójico como puede parecer a un lector moderno el hecho de que algunas de las mejores tragedias no acaben catastróficamente."

W. Kaufmann, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 401.

A esta idea responden las tragedias de la segunda época de Castro, tras una primera etapa guiada por planteamientos senequistas propios de la tragedia española del Renacimiento. Las tragedias escritas en el XVII siguen una estructura común: transgresión del orden, tensión, solución y final feliz, que llega tras la *anagnórisis* —primer paso para el cambio de fortuna favorable— y la muerte o el arrepentimiento del agresor. Así sucede en *La piedad en la justicia* (1625), donde tanto el Rey como el Príncipe cometen acciones injustas —deshonran y matan— pero al final se arrepienten y restituyen el honor a quienes se lo habían quitado, o en *El perfeto caballero* (1618), en la cual Don Miguel Centellas está a punto de matar a su esposa creyendo que lo engaña con el Rey, pero una confesión final descubre la mentira y evita la muerte de la inocente, aunque no la del Rey, que era además un usurpador, lo que desvía el conflicto de posibles implicaciones políticas. Pese al desenlace, estas obras escapan del ámbito de la tragicomedia por el rango de sus protagonistas y el influjo senequista que se deja sentir todavía en el tratamiento del tema del Rey tirano, otro de los favoritos de Castro, preocupado por mostrar que el gobernante está sometido a las mismas debilidades que sus súbditos pero que debe vencerlas y combinar en su reinado la piedad y la justicia, tema que no continuará sin embargo la tragedia barroca.

La tendencia general del teatro trágico de Castro es resolver el conflicto con el triunfo del amor después de haber atravesado éste numerosas vicisitudes que incluyen sufrimiento y lances patéticos, y que ilustran una visión del mundo no condicionada por un destino inevitable; de hecho, es la propia Celia, zarandeada y víctima de todos a lo largo de la acción, la que decide su suerte, en un alarde inusitado de valentía, atreviéndose a manifestar una opinión contraria a la de la realeza, en una obra cuyo título debiera ser *Cuánto se estima el amor*:

"Desde el punto de vista de la tradición literaria,
Guillén de Castro representa una línea de tragedia

intermedia entre la tragedia de final triste y la tragicomedia, línea que estaba conectada con la tragedia italiana, tanto en la preceptiva (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores) como en la praxis (Cinthio, Torelli) y ésta, a su vez, con el modelo aristotélico de tragedia compleja, pues las obras de Castro muestran más de un cambio de fortuna, primero hacia la desdicha, después hacia la dicha, agniciones y lances patéticos, y por todo ello despiertan "eleos" y "phobos", emociones trágicas por excelencia, y sus finales felices, si por un lado responden a un afán de ejemplaridad, por otro se adecúan al gusto aristotélico y a su tradición posterior, que prefería estos desenlaces, dado que suponían unos argumentos más complejos (más sorpresas, emociones adicionales al final y mayor efecto catártico) y el infortunio no tenía por qué encontrarse al principio o al final, sino en la mitad, durante el proceso doloroso que sufría el héroe trágico, independientemente de que al final venciera o fuera derrotado."¹⁶

Y es que la tragedia es un género proteico, y como tal, según decían Aristóteles y los preceptistas italianos, susceptible de diversas lecturas y traducciones escénicas. La propuesta de Castro es una más entre las posibles, diferente a las que hemos ido analizando, y una prueba de que tragedia y desenlace funesto no tienen por qué ser equivalentes, porque a veces, aunque no abunden los casos, tras el sufrimiento el amor puede triunfar y actuar como lo que debería ser, un puente hacia la felicidad.

¹⁶ Amelia García-Valdecasas, "El "final feliz" en las tragedias de Guillén de Castro", en prensa.

CAPITULO XXII

LOS DOS AMANTES DEL CIELO

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAPITULO XXII

LOS DOS AMANTES DEL CIELO(¿1636-1651?)¹

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

¿Hay más dicha, hay más contento
que adorar una hermosura,
brujuleada entre los lejos
de lo imposible?

Los dos amantes del cielo,
Calderón.

Para concluir nuestro recorrido por el panorama trágico aurosecular hemos escogido *Los dos amantes del cielo*. Síntesis del universo calderoniano,² se sitúa en equilibrio inestable al filo de los borrosos límites

¹ Angel Valbuena Briones, en su edición de *Los dos amantes del cielo*, en *Obras completas* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I, *Dramas*, p. 770, cita ambas fechas: según H. W. Hilborn en su *A chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, 1938, la obra fue escrita hacia 1636, atendiendo a los diversos tantos por cientos del número de estrofas; Cotarelo, por su parte, en *Colec. Autores Españoles, Comedias de Calderón*, tomo IV, 1850, dice: "Escrita ya en 1651".

² Coincidimos al respecto con el juicio formulado por Eugenio Trías en *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 131:

"Esta obra desmiente, al parecer del sujeto del método, todos los argumentos sofisticadamente enhebrados por Menéndez Pelayo para demostrar que es confusa, fallida, bien planeada

que parecen separar tragedia y comedia, pues cuenta la historia de una conversión y un martirio que terminan con la glorificación final de quienes lo padecen. Y es que en esa imprecisable línea que separa el mar del cielo es donde vivirán su amor Crisanto y Daría, "los dos amantes del cielo".

Eclipsada tal vez por la popularidad de otra obra de características similares, la también calderoniana *El mágico prodigioso*, la tragedia que nos ocupa ha pasado en muchas ocasiones desapercibida en el bosque de estudios dedicados a su progenitor. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, ofrece un notable interés: es el relato de una conversión religiosa que desemboca en la fe y el amor a Dios —ese gran desconocido en quien confían y acaban creyendo los protagonistas— que pasa por otro amor igualmente abnegado, sincero y dispuesto al sacrificio, un amor humano y temporal por el que los paganos Crisanto y Daría —personaje muy emparentado con Narciso— renunciarán a sus creencias, su honor y hasta su vida.

La jornada primera se inicia con una escena propia de *Fausto*, en la que el estudioso Crisanto medita sobre el comienzo del Evangelio de San Juan, que a él le resulta incomprensible:³

y mal realizada. Muy al contrario: condensaría como pocas todos los grandes temas calderonianos, el experimento "de la torre" al que Crisanto es sometido, la experiencia "de la gruta", en la que Daría halla su prueba formativa: ambos sufren esa *experiencia* como Segismundo (*La vida es sueño*) o como el Ludovico de *El purgatorio de San Patricio*, que les permitirá mudar su vieja humanidad de paganos (Fausto y Diana) en la conversión (*metanoia*) formativa en la cual resplandecerá, en la transparencia, su *destino eterno*, sellado por el sintagma que da título a la obra. Llegarán a ser, al final de la pieza, eso que el título enuncia: *Los dos amantes del cielo*."

³ También *El mágico prodigioso* empieza con las reflexiones de Cipriano acerca de una definición de Dios dada por Plinio que no entiende:

CIPRIANO.

(...)

Un lugar de Plinio es
el que me trae con mil ansias
de entenderle, por saber

CRISANTO. ¡Qué corto es el caudal mío!
 ¡Qué torpe mi entendimiento!
 ¡Qué sin razón mi discurso!
 ¡Qué sin discurso mi ingenio!
 (...)
 "En el principio era el Verbo..."
 (...)
 Dice más: "Y el Verbo estaba
 con Dios, y Dios era el mismo
 Verbo: esto era en el principio
 y todas las cosas fueron
 hechas después por su mano,
 y nada sin El fué hecho."
 (...)
 Dice: "El Verbo fué hecho carne."
 Pues ¿cómo puede ser esto?
 (...)
 ¡Deidad que no comprehendo!:
 si eres Verbo o si eres Dios,
 principio y fin de ti mismo,
 si en tiempo criaste al mundo
 estándote en ti sin tiempo,
 si eres vida y si eres luz,
 da luz y vida a mi ingenio.⁴

DEMONIO. quién es el dios de quien habla.
 Ese es un lugar que dice
 (bien me acuerdo) estas palabras:
 "Dios es una bondad suma,
 una esencia, una sustancia,
 todo vista y todo manos."
 (I, vv. 163-171)

Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*. Citamos por la edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

⁴ Para Cipriano (*op. cit.*) Dios es también una suma de contradicciones:

CIPRIANO. Pensar que hay un Dios,
 suma bondad, suma gracia,
 todo vista, todo manos,
 infalible, que no engaña,
 superior, que no compite,
 Dios a quien ninguno iguala,
 un principio sin principio,
 una esencia, una sustancia,

(I, pp. 771 a, b - 772 a)⁵

En respuesta a sus palabras acuden dos Espíritus —en el caso de Cipriano el propio Demonio— que le dan informaciones contradictorias (I, p. 772 b), lo cual aumenta su confusión; decide entonces ir a consultar a Carpóforo, "el más célebre maestro / en todas las ciencias" de Roma, perseguido ahora por cristiano y oculto "en los ásperos desiertos". Pero Crisanto es noble e hijo de Polemio, hombre de confianza del Emperador Numeriano y encargado de prender y ajusticiar a los cristianos. Este, preocupado por su salud y temiendo que el aislamiento acabe en locura —deseando incluso que la causa de las tristezas procediera de "algún devaneo / de amor"⁶—, encomienda a su sobrino Claudio que lo distraiga. La curación de Crisanto será un premio de los dioses por servirles tan fielmente:

un poder y un querer solo;
y cuando como éste haya
una, dos o más personas,
una deidad soberana
ha de ser sola en esencia,
causa de todas las causas.

(I, vv. 285-298)

⁵ Citamos por la edición de A. Valbuena Briones, *op. cit.*

⁶ Como en *El caballero de Olmedo* o *La dama boba*, el amor es considerado aquí como un remedio capaz de sanar e incluso cambiar el carácter, de ahí que Polemio quisiera que esa fuera la causa de la desconocida aflicción de su hijo:

POLEMIO. Claudio, como padre siento
de Crisanto las tristezas,
y que hayan de parar temo
en locura. Pues tú eres
su primo y su amigo, haciendo
ambos oficios, procura
saber de sus sentimientos
la ocasión, para que yo
la enmiende; que te prometo
que aunque yo llegue a saber
que sea algún devaneo
de amor (que en aquella edad
esto será lo más cierto),
no me disguste ni enoje.

POLEMIO. ¿Tú, en efecto, sabes
dese monte en lo secreto
la cueva de Carpóforo?
AURELIO. A ponerle me prefiero
en tus manos.
POLEMIO. Pues la gente
con recato y con secreto
guía; que han de morir todos
cuantos con él estén. ¡Cielos!
Pues veis con la vigilancia,
la religión, culto y celo
que el honor de vuestros dioses
solicito, destruyendo
esta nueva ley de Cristo
que con el alma aborrezco,
premiadme con mejorar
de Crisanto los intentos.
(I, pp. 774 b - 775 a)

Claudio y el gracioso Escarpín llevan a Crisanto a los bosques que rodean el templo de Diana, "de las hermosuras centro", "de las bellezas patria", "de las deidades cielo", donde salen a recrearse sus nobles sacerdotisas y allí las galantean los jóvenes caballeros:

ESCARPIN. No lo apruebo;
 (...)
 Mejor es que le llevemos
 por Roma, donde hay palpables
 deidades de carne y hueso.
CLAUDIO. ¡Qué como hombre bajo hablas!

ESCARPIN. Y no sé si diga, viendo
 sus tristezas, que estimara
 el saber que nacían desto.
 Un sacerdote de Apolo
 tenía dos sobrinos necios;
 sobre necios, miserables;
 sobre miserables, puercos;
 y viendo que hace amor limpios,
 liberales y discretos,
 no les decía otra cosa
 que: "Enamoraos, majaderos".
 (I, p. 774 a, b)

¿Hay más dicha, hay más contento
que adorar una hermosura,
brujuleada entre los lejos
de lo imposible?
(I, p. 775 a)

Tal vez las palabras de Claudio, pronunciadas casi al azar, sean las que mejor definan al personaje femenino protagonista de las tragedias: una hermosura adorada a lo lejos, intuita entre las sombras de lo imposible, un amor que no puede realizarse, que escapa a quien intenta atraparlo. Eso es Rosaura para Segismundo, Mencía y Serafina para su marido y su pretendiente. Esa es, en fin, la trágica condición femenina, destinada a ser adorada en los altares, para luego ser inmolada en aras de valores que desdibujan la humanidad en virtud de ideales más o menos legítimos aunque capaces en cualquier caso de enajenar al sujeto adorador: "encerradas bellezas, / en cuyos altos empleos / el pensamiento más digno / es indigno pensamiento" (I, p. 775 a).

En el bosque se entretienen Nísida cantando,⁷ Cintia —amada de Claudio— glosando lo que ésta canta y leyendo los *Remedios de amor* de Ovidio y Daría que, ocupada sólo de su belleza,⁸ reprende a las demás por

⁷ NISIDA. (Canta.)
Ruisseñor que volando vas,
cantando finezas, cantando favores,
¡oh, cuánta pena y envidia me das!
Pero no; que si hoy cantas amores,
tú tendrás celos, y tú llorarás.
(I, p. 776 a)

Recordemos la importancia de las canciones en el universo trágico.

⁸ CINTIA. (...) Nísida se inclinó
a cantar, a escribir yo,
y tú a adorar tu hermosura.
¿Es mejor ocupación
que la de la habilidad,
la de la gran vanidad
que tiene tu presunción?
¿Qué mañana no te vi,

hablar sobre el amor, materia competente a Venus, estando en el templo de Diana.⁹ Es más, la altiva Daría sólo podrá enamorarse de aquel que cumpla una dura condición:

DARIA. (...)

tan lejos, digo, mi pecho

vive de cuanto es amor,

que el imposible mayor

de cuantos la mano ha hecho

de Júpiter soberano,

me parece que sería

que permitiese a Daría

el átomo más liviano

de amor a su pensamiento;

pues sólo de una manera

posible el querer yo fuera,

y éste es el desvanecimiento.

CINTIA. De qué manera nos di.

DARIA. Cuando un hombre hubiera estado

de mí tan enamorado,

que hubiera muerto por mí,

entendiendo yo por cierto

el que por mi amor murió,

entonces pudiera yo

amarle después de muerto.

(I, p. 777 a)

Creyendo que es locura, la dejan sola. Ocultos entre los árboles, los jóvenes contemplan la escena; Claudio sale tras Cintia y Crisanto, prendado al instante de Daría¹⁰ —que también le gusta a Escarpín,¹¹ el cual debe

con aseo impertinente,
en el cristal de una fuente
enamorarte de ti?
(I, p. 777 a)

⁹ No es la primera vez que observamos la oposición entre ambas diosas; también en la calderoniana *La hija del aire* se mostraban contrarias respecto a la suerte que debía correr Semíramis.

¹⁰ Como sucede siempre en las tragedias:

CRISANTO. Confuso quedo
porque a mí mismo no puedo
preguntarme yo por mí.

abandonar el lugar a instancias de su amo—, se decide a hablarle:

Desde el instante que vi
esta rara perfección,
soy horror, soy confusión,
y en mil temores deshecho,
todo es Babilonia el pecho,
todo es Troya el corazón.

(I, p. 778 b)

Rosaura emplea la misma imagen par aludir a la confusión que produce el amor:

Astolfo fue el dueño ingrato,
que olvidado de las glorias
(porque en un pasado amor
se olvida hasta la memoria),
vino a Polonia, llamado
de su conquista famosa,
a casarse con Estrella,
que fue de mi ocaso antorcha.

(...)

Yo ofendida, yo burlada,
quedé triste, quedé loca,
quedé muerta, quedé yo,
que es decir que quedó toda
la confusión del infierno
cifrada en mi Babilonia;

(III, vv. 2786-2803)

P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

11

ESCARPIN. Pues común de dos ha sido
entre los dos ese efeto;
que yo también te prometo
que estoy perdiendo el sentido
desde que la vi.

(I, p. 778 b)

ESCARPIN.

Yo me iré.

Que si la hablas no sé
si podré sufrir mis celos.

(I, p. 778 b)

Es curioso que un gracioso tenga tales sentimientos, que se enamore, como su señor, de la protagonista, y que llegue a tener celos de éste. Esta situación, más que ensalzarla, degrada al personaje de Daría; al final comprenderemos la funcionalidad de ese estado anímico del gracioso.

estudios. Se siente hechizado por alguna deidad que quiere impedir que penetre los misterios del libro que leía:

Pero ¿qué digo?, que una
 pasión sucedida acaso
 no ha de ser bastante, no,
 para enajenarme tanto.¹³
 Si de un astro la violencia
 a una deidad me ha inclinado,
 no me ha forzado, que no
 fuerzan, si inclinan, los astros.
 Libre tengo mi albedrío,
 alma y corazón: volvamos
 a más generosas dudas
 que las de amor,

¹³ A Cipriano le ocurre lo contrario. Ocupado en sus estudios, preocupado por llegar a comprender esas palabras de Plinio que le resultan tan misteriosas, todo lo olvida cuando, al pedirle Lelio y Floro que interceda por ellos ante Justina, la conoce y se enamora al momento de ella:

CIPRIANO.

(...)

Hablaros, pues, ofrecí,
 señora, para que vos
 escogierais de los dos
 cuál queréis (*Ap.* ¡infeliz fui!)
 que a vuestro padre (*Ap.* ¡ay de mí!)
 os pida. Aquesto pretendo;
 pero ved (*Ap.* ¡yo estoy muriendo!)
 que es injusto (*Ap.* ¡estoy temblando!)
 que esté por ellos hablando
 y que esté por mí sintiendo.

(I, vv. 807-816)

Esa pasión convierte en secundarios sus primeros intereses:

CIPRIANO.

(...)

Moscón, prevenme mañana
 galas; Clarín, tráeme luego
 espada y plumas; que amor
 se regala en el objeto
 airoso y lucido; y ya
 ni libros ni estudios quiero,
 porque digan que es amor
 homicida del ingenio.

(I, vv. 1025-1032)

(I, pp. 799 b - 780 a)

El reconocimiento de la libertad del albedrío es un paso previo y necesario para pasar la prueba formativa. En lo sucesivo, Crisanto se enfrentará a diversas experiencias —la disipación de sus dudas, el descubrimiento de Dios, la revelación del amor— ante las que se verá obligado a realizar una elección consciente de la que dependerá su destino. La primera de ellas es buscar, aun sabiendo que Polemio lo persigue, a Carpóforo, porque "él solo / puede, por docto y por sabio, / rescatar mi entendimiento / de la confusión que paso" (I, p. 780 a). Movido por su afán intelectual, Crisanto desafía el peligro y atiende las explicaciones del cristiano, que le despeja las aparentes contradicciones del Evangelio: Dios posee naturaleza humana y divina, "siendo un Dios y tres personas, / cifra de misterios tantos" (I, p. 781 a). Pero son sorprendidos por los soldados romanos, que por orden de Polemio, los prenden y les cubren el rostro. Una voz del cielo libera a Carpóforo; "Porque quiero acrisolar / la constancia de Crisanto, / no le guardo" (I, p. 782 a). Cuando Polemio llegue y descubra al prisionero comprobará con horror no sólo que es su hijo —lo cual ya es un agravio al honor—, sino que éste defiende las ideas de los cristianos:

CRISANTO. No es mágica lo que vine
a aprender, misterios altos
sí de su fe, a quien ya debo
admiraciones y espantos.
(I, p. 782 b)

CRISANTO. (Ap.)
Dios, que hasta ahora ignoré,
dame tu favor y amparo,
que hasta conocerte más,
sufiré inmensos trabajos.
(I, p. 782 b)

El acto acaba con las dudas de Polemio que, como Segismundo, quisiera arrancarse el corazón del pecho y, como Clotaldo, no sabe si castigar como juez o perdonar como padre:

(...) (*Aparte.*) ¿Qué aguardo,
 ¡cielos! que del pecho yo
 el corazón no me arranco?
 ¿Qué he de hacer en tantas dudas?
 (...)
 ¿Castigaréle? Es mi hijo.
 ¿Libraréle? Es mi contrario.
 Pues entre estos dos extremos,
 haya un medio. No le hallo;
 que como juez le aborrezco,
 y como padre le amo.
 (I, p. 782 b)

En la segunda jornada, conocemos la suerte que ha corrido Crisanto. Presionado por las insistentes preguntas de Claudio, que cree que su primo ha desaparecido,¹⁴ Polemio le cuenta la verdad: ajustició en su lugar a un

¹⁴ Escarpín siente celos:

ESCARPIN. Desde el día
 que de Diana en la selva
 tú conmigo le dejaste,
 y yo, señor, con aquella
 beldad, no pareció más.
 ¡Sabe amor lo que me cuesta!
 CLAUDIO. De tu lealtad no lo dudo.
 ESCARPIN. Pues aunque lealtad parezca,
 no es todo lealtad.
 CLAUDIO. ¿Pues qué?
 ESCARPIN. Imaginaciones negras
 de pensar que allí encubierto
 se quedó a vivir con ella.
 (...)

ESCARPIN. Acá con ciertas quimeras
 de un desesperado amor,
 que con celos me atormenta.
 CLAUDIO. ¿Tú amor y celos?
 ESCARPIN. Yo celos
 y amor: ¿soy alguna bestia?
 CLAUDIO. ¿De Daría?
 ESCARPIN. Yo no sé
 si es Daría, diese o diera;
 pero sé que tomaría,

esclavo y lo tiene encerrado en su casa sin atreverse a liberarlo porque ha descubierto que es "tan afecto a los cristianos" que teme que se marche con ellos; "elevada y suspensa / siempre el alma", unas veces habla de morir por una hermosura y otras se pregunta: "¿Cómo tienen / tres personas una esencia?". Polemio, que fue clemente la primera vez, teme ahora que "dejado llevar / de sus afectos, ofenda / su ilustre sangre, manchando / mis blasones sus afrentas" (II, p. 785 b):

Aquestos sucesos tanto
le privan y le enajenan,
que olvidado de sí mismo,
de sí mismo no se acuerda.
Nada a propósito habla:
locuras son manifiestas
cuantas dice, desatinos
cuantos imagina y piensa.

(...)

De suerte que está mi vida
en varias dudas envuelta.
Si le pongo en libertad,
no dudo, según le ciegan
discurso y entendimiento
de los cristianos las ciencias,
que se declare cristiano;
cosa que es preciso sea
pública nota en mi sangre,
vil infamia en mi nobleza.
Si le tengo en la prisión,
según es su gran tristeza
melancólico y confuso,
no dudo que el juicio pierda.
Y, finalmente, yo tengo,
sobrino, por cosa cierta
que estos mágicos cristianos
hoy hechizado le tengan,
y que en odio de mi sangre,
y de mi oficio en ofensa,
hoy en Crisanto, mi hijo,

tomara y tomase della
cualquier favor subjuntivo.
(II, p. 783 a)

de mis justicias se vengan.
(II, pp. 785 a, b)

Polemio y Claudio observan escondidos a Crisanto, que se debate en la confusión de desear la muerte para verse "de una beldad favorecido" y querer la vida por saber "de un trino Dios misterios celestiales". Claudio aconseja a su tío que suavice el rigor, y si es verdad que los cristianos lo tienen hechizado, el mejor remedio para vencerlos será casar a Crisanto a su gusto, porque entonces, "aunque pretenda / divertirse, no podrá / después, porque es cosa cierta / que un marido enamorado, / de nadie, señor, se acuerda" (II, p. 786 a). Polemio acepta: sacará a su hijo al jardín, traerá músicos que le distraigan, y manda publicar un bando:

(...) que aquella
mujer ilustre por sangre,
que a divertirle se atreva
de sus pasiones curando
con el amor la tristeza,
será su esposa, aunque humilde
por el caudal y la hacienda.¹⁵
Y si aquesto no bastare,
dale un talento de renta
al médico que le cure,

¹⁵ Para facilitar el encuentro, Polemio manda dejar solo a Crisanto; a Escarpín le asombra tanta diligencia:

POLEMIO. Claudio, ven.

Dejarte a solas es bien,
porque mejor se entretenga,
sin el miedo y el respeto
que puedo causarle yo.

CLAUDIO. Quien el consejo te dió,
ayudar debe a su efeto.
Salgamos todos de aquí.

POLEMIO. Dicha esta acción me promete.

(Vanse POLEMIO y CLAUDIO, los Músicos y

Criados.)

ESCARPIN. (Ap.)

El primer padre alcahuete
es que yo en mi vida vi.

(II, p. 792 b)

CLAUDIO. haciendo en él experiencias.
 ¡Oh piadoso amor de padre!
 ¿Qué, qué no harán tus finezas
 por la vida y la salud
 de un hijo?
 (II, p. 786 b)

Mientras, en el bosque, Daría ha salido de caza, y accidentalmente cae junto a una boca de la que sale una música que entona una estremecedora canción:

(*Dentro.*)
 MUSICOS. ¡Feliz mil veces el día
 que piadoso el Cielo vea
 que este oscuro centro sea
 el sepulcro de Daría!
 (...)
 DARIA. Pues ¿quién ordena que yo
 muera sepultada aquí?
 MUSICOS. Daría, el que ya por ti
 enamorado murió.
 (II, p. 787 b)

Al principio cree que se trata de Crisanto, que sepultado allí pide que cumpla su promesa, pero luego lo desecha atribuyéndolo a que "todo es sombra de mi pensamiento: / que mal hallar podía / música aquí" (II, p. 788 a). Nísida y Cintia acuden en su ayuda y le cuentan lo que saben acerca del bando de Polemio. Confirmada la información por Escarpín, que ha ido a ver a Daría,¹⁶ Nísida, que competirá con su música —"pues con la música el

¹⁶ El gracioso parodia también los amores de Claudio:

CLAUDIO. (...) (*Aparte.*) Cintia bella,
 pues hoy no puedo ir a verte,
 perdóname tanta ausencia. *Vase.*
 ESCARPIN. Mientras andan estas cosas,
 en informándome dellas,
 a verte, hermosa Daría
 iré. Mi amor no te ofenda,
 pues nacer para querida
 es pensión de la belleza.
 (II, p. 787 a)

más / sañudo hechizo se vence"— decide presentarse por interés —"como llegar a mirarme / dulce esposa de quien tiene, / por hijo del senador, / riquezas tan eminentes" (II, p. 789 b)—, Cintia, con su ingenio y su dominio de la poética, por vanidad —"porque vea Roma que / el ingenio en las mujeres / es la mayor perfección, / y que a todas se prefiere" (II, p. 789 b)— y Daría con su belleza para, ofreciéndola a los dioses, vencer el hechizo de los cristianos —"sacrificarla a los dioses / intento para que llegue / a verse la poca fuerza / que en sí los cristianos tienen" (II, pp. 789 b - 790 a)—.

También Carpóforo acude al llamamiento de Polemio. Disfrazado de médico y con el pretexto de sanarle —"Pues yo el alma he de curarle, / si el Cielo me favorece" (II, p. 791 a)—, cumplirá la misión para la que los Cielos lo salvaron: instruir a Crisanto en los misterios de la fe cristiana —"la fe en todas cosas fué / la que más facilitó / la dificultad, y yo / os he de curar por fe" (II, p. 791 b)—. Le advierte, sin embargo, que debe guardarse del deseo y las tentaciones:

CARPOFORO. (...)

Y yo te bautizaré

después que, catequizado,

te haya, Crisanto, enseñado

los principios de la fe.

Sólo lo que ahora te advierto

es que te aguarda y espera

la lid más sangrienta y fiera

de los hombres, pues es cierto

que de mujeres buscado,

de deseos combatido,

de lascivias oprimido

y de deleites cercado

te has desde este día ver;

ESCARPIN. (...)

Con esto, adiós. (*Aparte.*) Que si vine,

hermosa Daría, por verte,

con haberte visto, es justo

que de tus ojos me ausente.

(II, p. 789 a)

no te dejes vencer dellas.
 CRISANTO. Pues ¿quién de mujeres bellas
 se ha podido defender?
 CARPOFORO. Quien de Dios se ayudó.
 CRISANTO. Vos
 se lo pedid.
 CARPOFORO. Sí lo haré,
 y ayúdate tú, que al que
 se ayuda, le ayuda Dios.
 (II, p. 792 a)

Prevenido pues, Crisanto rechaza los cantos de Nísida y las glosas y razonamientos de Cintia, pero acosado por éstas, que no se dan por vencidas, pide ayuda a Dios —"¡Dios que adoro! Pues me ayudo / yo, ¿cómo a ayudarme faltas?" (II, p. 794 a)— y ambas quedan paralizadas —"Maravillas son de un Dios / que adoro con vida y alma" (II, p. 794 b)—. Sólo Daría logra librarse del encantamiento, pues es de quien Crisanto está enamorado y no desea resistirse a ella:

CRISANTO. En cuanto a que tú podrás
 vencer sola mis desgracias,
 yo te lo concedo; en cuanto
 a que en los cristianos haya
 hechizos, yo te lo niego.
 (II, p. 795 a)

Pero sus diferencias religiosas los separan irremediabilmente;¹⁷ uno de los dos debe rendirse para que su unión sea posible, pero ninguno está dispuesto a renunciar a sus creencias. El amor no es suficiente para hacerles

¹⁷ Idéntico caso es el de Cipriano y Justina (*op. cit.*), pero a éste no le importa, ya que, a diferencia de Crisanto, aún no ha conocido la doctrina cristiana, y sólo le interesa conquistar a Justina:

CIPRIANO. Todo lo demás ignoro,
 y en tan abrasado empeño,
 cielos, Justina es mi dueño,
 cielos, a Justina adoro.)
 (II, vv. 1053-1056)

Ignora —como muchos protagonistas de tragedia— que la idolatría, aunque sea por amor, es un pecado.

cambiar de parecer, e inician un combate verbal y moral presidido por el entendimiento:

DARIA. Yo te he de dar a entender
que nuestros dioses se agravian
de tus sentimientos.

CRISANTO. Yo,
que son sus deidades falsas.

DARIA. Pues prevénate a la contienda;
que no he de volver la cara
hasta vencer o morir.

CRISANTO. No vencerás mis constancias,
aunque mi libertad venzas.

DARIA. Pues toque mi voz al arma.

CRISANTO. Rendirás el corazón,
primera posta del alma;
pero no el entendimiento,
que es alcaide que la guarda.

DARIA. Tú me creerás, si me quieres.

CRISANTO. Tú a mí no, si no me amas.

DARIA. Podrá ser que sí; porque
no he de darte esa ventaja.

CRISANTO. ¡Pluguiera al amor que yo
a tanta dicha llegara!

DARIA. ¡Oh, quién pudiera, Crisanto,
desengañar tu ignorancia!

CRISANTO. ¡Oh, quién pudiera, Daría,
hacer que fueses cristiana!

(II, p. 795 b)

En la tercera jornada, Polemio no acaba de entender la relación entre su hijo y Daría, pues amándose, los dos rehúsan casarse hasta "acabar una porfía". Tampoco se consuma la relación entre Claudio y Cintia al saber éste que ella acudió a distraer a Crisanto:

CLAUDIO. Yo no he de argüir contigo¹⁸

¹⁸ Con Escarpín, que acaba de decirle:

ESCARPIN. Tan ella fué [Cintia] como fué
ella, Daría, en que iguales
están nuestros sentimientos;
y aun es el mío más grande

(porque fuera disparate)
 si quien ama sentir debe
 más que el favor el desaire
 de lo que ama; porque a mí
 saber que ella fué me baste
 quien, del interés movida
 o la vanidad, a hablarle
 vino, para que mi amor
 de su amor me desengañe.
 (III, pp. 796 a, b)

Daría y Crisanto continúan su disputa; ella sin comprender cómo él prefiere verse aborrecido por sostener un engaño que amado,¹⁹ y él intentando convencerla de la falsedad de unos dioses que no poseen las condiciones del suyo, de que existe "un primer Criador de todo", "que en Dios delitos no caben" y que ese Dios es, precisamente, el que ha cumplido la condición impuesta por Daría:

CRISANTO. (...)
 Fuera de que otro argumento
 quiero que te desengañe.

cuanto va de que Crisanto
 la aborrezca a que la ame.
 (III, p. 796 a)

¹⁹ CRISANTO.
 DARIA.

¿Qué engaños?
 ¿No son, Crisanto, bastantes
 los de persuadirme a que
 tú me quieras, tú me ames,
 siendo así que a mis intentos
 respondes siempre cobarde?
 ¿Cómo es posible que un hombre
 tan ilustre por su sangre
 tan divino por su ingenio
 tan amado por sus partes,
 quiera deslucirlo todo
 con un error tan notable,
 a verse por un engaño
 aborrecido e infame?

CRISANTO. Ni partes, sangre, ni ingenio
 tuviera yo, si negase
 un primer Criador de todo:
 (III, p. 797 a, b)

Doy que Júpiter sea dios,
 que esté en su cielo triunfante;
 que Apolo también lo sea:
 ves aquí que fulminase
 Júpiter un rayo al mundo,
 y Apolo no quiera darle,
 supuesto que es dél, el fuego:
 de acciones tan desiguales
 de los dos, ¿no era preciso
 que uno vencido quedase?
 Luego no pueden ser dioses,
 dioses con dos voluntades.
 Uno es el Dios que yo adoro...
 ¡Y éste, en fin, es el amante
 que murió de amor por ti!
 (III, pp. 797 b - 798 a)

Darfa no quiere seguir escuchándolo, y como no está dispuesta a renunciar a la ley que ha conocido desde que nació, prefiere romper con él y evitar ese mutuo amor que no puede vivir en mundos opuestos e irreconciliables como los suyos:

DARIA. (...) Y pues no he de mudarme,
 porque nunca convencida
 de tí ofenda sus deidades,
 quédate en paz; que en mi vida
 no he de verte, no he de hablarte
 y no he de oírte, Crisanto;
 porque tienen de su parte
 mucho poder las mentiras
 cuando parecen verdades. *Vase.*

CRISANTO. ¿Pues cómo sin tí podré
 vivir yo, si son imanes
 los ojos, que tras tí llevan
 todas mis felicidades?
 Vuelve, Darfa.
 (III, p. 798 a)

Carpóforo lo detiene, disgustado porque Crisanto no ha sabido resistir a los encantos femeninos, tal y como él le advirtió —"¿No te previne, Crisanto, / que habían de contrastarte / del deleite los vaivenes, / y del amor los combates / que resistieses?" (III, p. 798 b)—. Teme que, de no haber

llegado él, la hermosura de Daría le hubiera hecho repudiar sus nuevas creencias. Pero el amor de Crisanto por Daría es legítimo y sincero, y cabe por tanto en la ley de Dios, donde Crisanto ha aprendido que existe un sacramento para unir dos voluntades. Con este argumento, rechaza los reproches de su maestro:

CARPOFORO. (...) hasta que, voluntarioso, te rendiste al agradable hechizo de una hermosura, que en ti tanto efecto hace, que prevaricar te hiciera, si más durara el examen?

CRISANTO. (...) razones tengo bastantes para disculparme a mí, pues tú mismo me enseñaste que es sacramento en mi ley la unión de dos voluntades. No te ofenda, Carpoforo... (Aparte.) Pero ¿qué he dicho? ¡Mi padre!
(III, p. 798 b)

Polemio, en efecto, llega a tiempo de oír el nombre del falso médico, del que ya sospechaba advertido por Aurelio de la posibilidad del engaño (III, p. 796 a). Pero disimula —como antes lo hicieran Carpóforo y Crisanto en su presencia (II, pp. 791 a, b - 792 a)—²⁰ y finge llevárselo para recompensarlo; suceso tan feliz aviva las esperanzas de Crisanto respecto a la conversión de Daría, "con quien no puedo / ser cristiano y ser amante".

Contra su voluntad, pudiendo más el amor que el entendimiento, Daría regresa para que Crisanto le aclare la revelación que le hizo. Según ella, "ser

²⁰ Igual sucede en *Los comendadores de Córdoba*: Doña Beatriz, Doña Ana y los Comendadores fingen no amarse delante del Veinticuatro, esposo de la primera, y emplean un lenguaje ambiguo cuyo significado éste no imagina. Más tarde, cuando descubra el engaño, será él quien finja pleitesía —y nadie advertirá sus verdaderas intenciones— para poder luego llevar a cabo su venganza.

Dios y morir, / (...) no puede ser". Ahora puede aplicar Crisanto, despejadas sus dudas, las enseñanzas de Carpóforo respecto al Evangelio de San Juan: el Dios cristiano posee dos naturalezas, "divina y humana", de modo que "no nació en cuanto Dios / y sí murió en cuanto hombre" (III, p. 799 b). Daría debe creerlo para poder conseguir el amor de Crisanto:

CRISANTO. (...)

mas Dios Padre, que es increado,

Dios Hijo, que es engendrado,

Dios Espíritu, que ha sido

de Hijo y Padre procedido,

siendo un solo Dios, no dudo

que con sólo un poder pudo,

Dios y hombre, haber nacido.

Y hasta que esta verdad creas,

no he de verte, no he de hablarte,

porque es mi muerte el mirarte.²¹

²¹ El caso de Cipriano (*op. cit.*) es el contrario. Justina se resiste a su amor por no compartir las mismas creencias, ya que ella es cristiana y él pagano. Mientras que Crisanto antepone el entendimiento a la pasión, Cipriano llega al extremo de ofrecer su alma al diablo para conseguir a Justina:

CIPRIANO. (...)

Ya tanto aquesta pasión

arrastra mi pensamiento,

tanto (¡ay de mí!) este tormento

lleva mi imaginación

que diera (despecho es loco,

indigno de un noble ingenio)

al más diabólico genio

(harto al infierno provoco),

ya rendido, y ya sujeto

a penar y padecer,

por gozar a esta mujer

diera el alma.

DEMONIO. Yo la aceto.

(II, vv. 1189-1200)

Encerrado con él en una gruta, aprenderá sus artes mágicas porque cree que así se verán realizados sus deseos. Pero cuando compruebe lo que sospechaba —"que sobre el libre albedrío / ni hay conjuros ni hay encantos" (II, vv. 1898-1899)— y descubra que ni siquiera el Demonio puede vencer la voluntad de Justina —"No

(III, pp. 799 b - 800 a)

El lamento de Carpóforo, "Alma, busca al que murió / enamorado de ti" (III, p. 800 a), interrumpe la discusión. Ambos sienten discurrir el frío aliento de la muerte. Entonces se descubre a Carpóforo degollado, y su cadáver preside la escena siguiente. Este gusto senequista, propio de las tragedias del XVI, pervive en las del XVII, donde las muertes y asesinatos suceden también en escena —Semíramis, Eco y Narciso, Clarín, Serafina y D. Alvaro, Mariene, D. Alonso— o, si se producen *dentro*, se muestran al final, como ejemplo o escarmiento, los cuerpos sin vida de las víctimas —Federico y Casandra, Mencía, Leonor, Ana Bolena, el Duque de Guimaráns, Elvira y el Duque de Viseo, D^a. Beatriz y D. Jorge, D^a. Ana y D. Fernando, Amón, Absalón—. Así, Crisanto pide a su padre la muerte tras oír repetir la frase a la cabeza exánime de Carpóforo —"a prodigios tantos / no niegues la admiración / ni los que milagros son / encantos llames" (III, p. 800 b) le dice a Polemio— que, como su Maestro, vino a dar vida y halló la muerte: "mátame, que es importuno / rigor que él aprenda de uno / y de dos no aprenda yo" (III, p. 800 b). Es más, ya no considera a Polemio su progenitor, pues él le dio la vida, pero Dios le ha dado el "ser del alma", y "más de padre el nombre adquiere / el padre que por mí muere / que el padre que por mí mata" (III, p. 800 b). Polemio manda prenderlo y encerrarlo en "una torre oscura, / que ha de ser su sepultura". Daría no acierta a comprender lo que sucede, pero Crisanto le recuerda su promesa de amar a quien muriera por ella. Entonces se produce la reacción de la joven:

CRISANTO. No me aflijo ni me espanto,
pues va conmigo mi llanto,
que es mi mejor compañía.
Adiós, hermosa Daría;
y pues sabes quién murió

fuera libre albedrío / si se dejara forzar" (III, vv. 2322-2323) dice ella—, llegará su anagnórisis y el momento en que comprenda sus errores; arrepentido, podrá aspirar al perdón divino y convertirse, poco antes de soportar, junto a Justina, el martirio.

de ti enamorado, no
 le quebrantes este día
 la palabra que le diste
 de amarle después de muerto.
 Llévadle de aquí.

POLEMIO. Si advierto
 DARIA. que su muerte preveniste
 porque confesar le viste
 al gran Dios de los cristianos,
 en mí tus sangrientas manos
 prueben su rigor cruel.
 Llévame a morir con él,
 pues digo a voces que vanos
 son los dioses que seguí,
 y que sólo crer espero
 en Cristo, Dios verdadero,
 en quien tantas obras vi,
 que murió de amor por mí.²²

22 La conversión de Cipriano (*op. cit.*) se produce por cauces diferentes. Intrigado por saber quién es el Dios que con tanto empeño ha protegido el honor de Justina librándola de las artimañas del mismo Demonio, deduce que Este es el que responde a la oscura, en un principio, definición de Plinio, ya que "solamente es uno, / pues con una voluntad / obra más que todos juntos" (III, vv. 2664-2666), "es suma bondad, / pues que no permite insultos" (III, vv. 2673-2674), "todo es vista, / pues vio los daños futuros" (III, vv. 2679-2680) y "todo es manos, / pues que cuanto quiso pudo" (III, vv. 2685-2686):

CIPRIANO. (...)

Dime, ¿quién es ese Dios,

en quien he topado juntos

ser una suma bondad,

ser un poder absoluto,

todo vista y todo manos,

que ha tantos años que busco?

DEMONIO. No lo sé.

CIPRIANO. Dime quién es.

DEMONIO. ¡Con cuánto horror lo pronuncio!

Es el Dios de los cristianos.

CIPRIANO. ¿Qué es lo que moverle pudo

contra mí?

DEMONIO. Serlo Justina.

CIPRIANO. ¿Pues tanto ampara a los suyos?

DEMONIO. (*Con rabia.*)

Sí, mas ya es tarde, ya es tarde
para hallarle tú, si juzgo
que, siendo tú esclavo mío,
no has de ser vasallo suyo.

(III, vv. 2687-2702)

Arrepentido Cipriano, solicita también amparo para sí mismo:

CIPRIANO. ¡Esclavo yo del Demonio!
¿Yo de un dueño tan injusto?

DEMONIO. Sí, que el alma me ofreciste,
y es mía desde aquel punto.

CIPRIANO. ¿Luego no tengo esperanza,
favor, amparo o seguro
que tan gran delito pueda
borrar?

DEMONIO. No.

CIPRIANO. Pues ya ¿qué dudo?

No ociosamente en mi mano
esté aqueste acero agudo;
pasándome el pecho, sea
mi voluntario verdugo.

Mas ¿qué digo? Quien de ti
librar a Justina pudo
¿a mí no podrá librarme?

DEMONIO. No, que es contra ti tu insulto;
y El no ampara los delitos,
las virtudes sí.

CIPRIANO. Si es sumo
su poder, el perdonar
y el premiar será en El uno.

DEMONIO. También lo será el premiar
y el castigar, pues es justo.

CIPRIANO. Nadie castiga al rendido:
yo lo estoy, pues le procuro.

(III, vv. 2719-2742)

Y, como Daría, la manifestará luego públicamente declarando
ante el Gobernador —principal perseguidor de los cristianos—:

El gran Dios de los cristianos
es el que a voces confieso;
que aunque es verdad que yo ahora
esclavo soy del infierno,
y que con mi sangre misma
hecha una cédula tengo,
con mi sangre he de borrarla
en el martirio que espero.

(...)



(III, p. 801 a)

La conversión de Daría es fruto del amor (la de Cipriano del conocimiento): del amor de Dios, que murió por ella, el único que cumplió la condición impuesta —y ahora lo comprende a la vista de tantos prodigios—, y de su amor por Crisanto, que le lleva, contra todos, a confiar en él y a creerle. Su amor es tan sincero y legítimo como el de Crisanto, hasta el punto de llevarla a desear correr la misma suerte —por penosa y dura que sea— que él:

POLEMIO. Prendedla también, pues ya
 publica cuán ciega está.
DARIA. Manda encerrarme también,
 señor, con Crisanto, a quien
 la mano de esposa daba
 mi amor, pues sólo faltaba
 para casarnos los dos
 el tener los dos un Dios.²³

que yo rendido y resuelto
a padecer dos mil muertes
estoy, porque a saber llego
que, sin el gran Dios que busco,
que adoro y que reverencio,
las humanas glorias son
polvo, humo, ceniza y viento.

(III, vv. 2919-2944)

²³ Así lo manifestaron ambos al encontrarse tras establecer su porfía, deseando convencer el uno al otro para poder unirse:

DARIA. (*Aparte.*)
 El está aquí, y aunque ya
 el verle, ¡ay de mí!, y hablarle
 ha despertado en mi pecho
 vivo fuego que me abrase,
 ha de confesar mis dioses,
 primero que me declare.

CRISANTO. (*Id.*)
 Ella viene aquí, y aunque
 en su hermosura idolatre,
 primero ha de ser cristiana
 que yo mi esposa la llame.

(III, pp. 796 b - 797 a)

CRISANTO. Sola esta dicha esperaba
para morir.
(III, p. 801 a)

Enfurecido por su resignación y serenidad, Polemio decide entonces castigarlos con lo que más les duela, darles la pena "más contraria a su deseo, / por hacer más importuno / su dolor": a su hijo, amante de la soledad, lo encerrará en la cárcel pública, donde no "sea en nada preferido / al más torpe delincuente", y a Daría, para que se "aleje su beldad pura", manda que "Entre las viles mujeres, / como vil mujer esté". Esa es, desde luego, la mayor humillación:

ESCARPIN. (Ap.)
Allí mi amor lograré. [Alto.]
¡Lindo sentenciador eres!

CRISANTO. Señor, si vengarte quieres,
mátame: tuya en rigor
la vida es; mas el honor
no le ofendas a Daría.

DARIA. Si te enoja la fe mía,
véngate en mi fe, señor;
no en mi castidad, porque
ella nunca te ha ofendido,
y más que el sol pura ha sido.
(III, p. 801 b)

Para librarse de la punición, deben negar a Cristo, pero ninguno acepta.
Este los ayudará:

CRISANTO. ¡Ay infelice de mí!
Mas ¿qué temo? Esposa amada,
ten fe y no receles nada;
pues padecemos por Dios,
Dios volverá por los dos.

DARIA. En El vivo confiada;
que si murió por mi amor,
y es mi amante, bien arguyo
que guardará el honor suyo.

CRISANTO. Él sabe que es mi dolor
no verte más. ¡Qué desvelo!...

DARIA. Pierde, Crisanto, el recelo,
y espera que nos veamos

cuando en el Cielo seamos
los dos amantes del Cielo.
 (III, p. 802 a)

El primero en acudir a la mancebía es Escarpín, cuyos deseos amorosos podrán al fin consumarse, pues ha llegado el tiempo "de que tanta perfección / alhaja viniese a ser / del baratillo de amor" (III, p. 802 b). De forma inesperada, las aspiraciones del gracioso, insólitas en un personaje de tal índole, que parecían imposibles dado el objeto al que apuntaban, se convierten en potencialmente realizables. Pero Daría se resiste y pide favor — "¡No desampares, Señor, / esta esclava tuya!" (III, p. 803 a)—²⁴ y aparece de repente un león que se había escapado y la libra de las pretensiones de Escarpín.

DARIA. (...) Tras ti voy,
 pues me rescata tu asombro
 desta infame confusión.
 ¿Qué finezas no hará, amante,
 quien supo morir de amor?
 (III, p. 803 b)

²⁴ Del mismo modo, Justina (*op. cit.*) se aclama a Dios cuando está en apuros:

JUSTINA. Pues voy a ampararme así,
 cielos, de vuestro favor,
 confío...

LISANDRO. Vamos de aquí.

JUSTINA. Vuestra es la causa, Señor.
 Volved por vos y por mí.
 (III, vv. 2404-2408)

Y Cipriano:

DEMONIO. Dejaréte yo primero
 entre mis brazos difunto.

Luchan.

CIPRIANO. ¡Grande Dios de los cristianos!,
 a Ti en mis penas acudo.

Arrójale de sus brazos.

DEMONIO. Ese te ha dado la vida.

CIPRIANO. Más me ha de dar, pues le busco.
 (III, vv. 2755-2760)

El león la conduce hasta la boca en la que Daría oyó la canción que anunciaba felicidad el día de su muerte. También Crisanto, libre como ella, acude al lugar. Allí son cercados por los soldados de Polemio, que desea matarlos antes de que llegue Numeriano para que "no piensen de mí que tengo / a mi hijo más amor / que a mis dioses" (III, p. 805 b):

DARIA. Pues ¿qué haremos?
 CRISANTO. Tener fe y morir constantes.
 DARIA. Una y mil veces le ofrezco;
 que le debo mucho a Dios,
 y seré feliz si pierdo
 por El la vida.
 (...)

DARIA. Una cosa sola siento
 en mi muerte, que es no estar
 bautizada.

CRISANTO. Ese recelo
 pierde; que el martirio es
 bautismo de sangre y fuego.
 (III, p. 805 a)

Ambos aceptan felices la muerte, porque mueren por amor a Dios y porque es el único medio de consumir su mutuo amor:

POLEMIO. (...)
 Coged a los dos, y en esa
 honda sima, cuyo centro
 es un abismo, arrojadlos;
 y pues en vida tuvieron
 un amor, es bien que en muerte
 tengan un sepulcro mismo.
 CRISANTO. ¡Oh, qué alegre a morir voy!
 DARIA. También yo, pues ahora veo
 que el grave anuncio de que
 sería feliz, es cierto,
 el día que mi sepulcro
 fuese aqeste oscuro centro.
 (III, p. 805 b)

El vaticinio, como siempre, se ha cumplido, como también la promesa de Daría de amar a aquel que muriese de amor por ella.²⁵ Pero en este caso anunciaba el final, el paso de la prueba formativa, cuando Daría, a través de una serie de experiencias en las que puso a prueba sus creencias, abandonó su altivez y arrogancia y peligró incluso su honor, hubiese renunciado a todas aquellas vanidades que antes eran su principal preocupación. Por amor a Dios y a Crisanto ha sido capaz incluso de aceptar con alegría la muerte. ¿Qué mayor prueba de amor?

Una tempestad extremece el firmamento:²⁶

NUMERIANO. Hoy toda Roma es portentos,
pues hace una gruta fiestas
cuando hace el sol sentimientos.
(III, p. 805 b)

²⁵ También Justina cumple la promesa dada a Cipriano (*op. cit.*), que ha llegado incluso —como dijimos— a vender su alma al diablo para conseguir su amor; lo cual de nada le ha valido ante la firme resistencia del albedrío de Justina, convencida de que "Mi defensa en Dios consiste" (III, v. 2331). Ahora, presos ambos, Cipriano se arrepiente de sus pecados poco antes de ser conducidos al cadalso:

JUSTINA. (...)

No te acobardes, Cipriano.

CIPRIANO. Fe, valor y ánimo tengo;

la vida ha de ser el precio,

quien el alma dio por ti,

¿qué hará en dar por Dios el cuerpo?

JUSTINA. Que en la muerte te querría

dije; y pues a morir llego

contigo, Cipriano, ya

cumplí mis ofrecimientos.

(III, vv. 3041-3050)

²⁶ Una repentina tempestad se desencadena también cuando Cipriano y Justina (*op. cit.*), como Crisanto y Daría, mueren como mártires:

LIVIA. La casa se viene abajo.

MOSCON. ¡Qué confusión! ¡Qué portento!

GOBERNADOR. Sin duda se ha desplomado

la máquina de los cielos.

(III, vv. 3087-3090)

Y un coro de ángeles repite la canción: "¡Feliz mil veces el día / en que todo el mundo vea / que este oscuro centro sea / el sepulcro de Daría!" (III, p. 805). En lo alto de la cueva, un ángel informa de que ésta ha quedado sellada:

ANGEL. Aquesta cueva que hoy tiene
tan grande tesoro dentro,
de nadie ha de ser pisada:
y así, este peñasco quiero
que la selle, porque sea
losa de su monumento;
y para que sus cenizas
nunca pisadas del tiempo
vuelen, durante inmortales
siglos de siglos eternos,
este rústico padrón
estará siempre diciendo
a las futuras edades:
"Aquí yacen los dos cuerpos
de Crisanto y de Daría,
los dos amantes del Cielo."
(III, pp. 805 b - 806 a, b)

CONCLUSIONES

Sólo en el Cielo podrán Crisanto y Daría ser esos dos amantes ejemplares, pero previamente en la tierra han hecho una difícil elección: entender el amor como sacrificio y renuncia de lo propio en favor de lo ajeno, como medio de comunión y no de dominio, como puente de realización humana y no de satisfacción de la ambición y el deseo separado del entendimiento. Algo que no todos —como hemos ido viendo— saben comprender. También Cipriano y Justina conseguirán una unión perfecta, siquiera espiritual, después de muertos, unidos para siempre en el martirio. Amor y muerte, invocados a la vez siempre en las tragedias, logran una conjunción que parecía imposible: en la muerte podrá realizarse el amor, por eso ésta no es motivo de tristeza sino de alegría, por eso los enamorados no se equivocaban cuando enunciaban la muerte mientras declaraban su amor. Pero no todos serán capaces de atravesar el cerco, de acceder a ese amor verdadero que, a diferencia de otros, sí da la felicidad:

"Quizá todo amor o *gran* amor exige de sus protagonistas ser o llegar a ser eso: los dos amantes del cielo. Quizá el verdadero amor no es de este mundo. Desborda y trasciende el *cerco* del entorno cotidiano porque quiere conjugar lo imposible. Apunta a la belleza que, como se dice en un pasaje de esta pieza calderoniana, "brujulea en el lejos de un imposible". Se materializa en usos nada ortodoxos del lenguaje: en adverbios, como *siempre*, *nunca*, *por siempre jamás*, *nunca jamás*. El amor se sitúa en las fronteras gramaticales del mundo."²⁷

El amor es el mayor de los enigmas. Y presidiendo ese Amor, un amor aún mayor, el de Aquel que, por amor, fue capaz de entregar su vida, de morir por Daría, Crisanto o Carpóforo, pero también por Polemio, Escarpín o Numeriano: el Amor de Dios por los hombres, el Amor de Dios por todo lo

²⁷ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 130.

creado. La única seguridad que proporciona la experiencia al final del camino, el único aprendizaje que puede salvar al hombre de la caída en el cerco de lo fatal, en el limbo de la enajenación, en el desierto de la insatisfacción. Ese, en definitiva, "Obrad bien que Dios es Dios" o ese "pues sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa", que Calderón propone como solución a las dudas existenciales, a los golpes de la vida, a las tinieblas que amenazan con inundar de monstruos la razón. Si decíamos al principio que *Los dos amantes del Cielo* condensa los grandes temas calderonianos, digamos además ahora que completa también el círculo hermenéutico de nuestras investigaciones. En ella, y en cierto modo también aunque con menor intensidad en *El mágico prodigioso*, hemos hallado la respuesta a tantas cuestiones planteadas a lo largo de los análisis anteriores en torno al amor, ese amor que parecía escaparse sin remedio sin colmar las ansias de nadie, sin llenar los deseos de plenitud y felicidad que en él se cifraban. Quizá el verdadero amor no es de este mundo, quizá nunca llegaremos a ser, como Crisanto y Daría, los dos amantes del cielo, pero existe y debemos aspirar a conseguirlo. Quizá su ejemplo ayude a trazar el camino, a cruzar el puente que entre el deseo y la muerte nos conduzca, a través del entendimiento y el albedrío, a ese amor que nos descubra la dicha plena y que, como Dios, posee dos naturalezas, humana y divina. Y sólo aceptando y asumiendo este hecho el *Amor* podrá ser lo que, en el fondo, siempre hemos deseado que fuera: el vínculo con la felicidad.

CONCLUSIONES

***PARA UNA POETICA DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
DEL SIGLO DE ORO: LA TRAGEDIA AMOROSA***

**PARA UNA POETICA DE LA TRAGEDIA ESPAÑOLA
DEL SIGLO DE ORO: LA TRAGEDIA AMOROSA
(A modo de conclusión final)**

**1. LA TRAGEDIA ESPAÑOLA EN LA PRECEPTIVA
DRAMATICA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII**

Que entre los preceptistas de los siglos XVI y XVII la tragedia es un hecho, lo hemos verificado estudiando sus escritos. Pero el enfoque del tema evoluciona de un siglo a otro. En el XVI preocupa definir la comedia con respecto a la tragedia, género de mayor antigüedad y prestigio, y se crean definiciones que acogen los mismos términos pero con distinto signo. Se dignifica la comedia y se la eleva a la altura de la tragedia en un intento de constituir un panorama dramático sostenido por dos géneros dominantes que, junto con la épica, ocuparan una posición privilegiada respecto a todos los demás, lo cual supone el eclipse de la sátira, situada en el siglo XV al mismo nivel que tragedia y comedia. Paralelamente, asistimos a la reivindicación de un teatro —cómico o trágico— escrito "siguiendo el uso y plática española", como dice Andrés Rey de Artieda en el prólogo a *Los amantes* (1581). Y es que los dramaturgos no son menos activos en su propósito de recuperar una tragedia que conciben de raíces clasicistas pero que desean responda a la demanda cultural española. Tragedia, sin embargo que, pese a la consciencia

del intento, no obtiene el éxito esperado, sea por no acertar a crear el modelo adecuado, sea por la ausencia de un dramaturgo que presidiera la escuela, sea por no llegar a conectar con los gustos del público. Pero tragedia necesaria y con un importante papel histórico y cultural: surgida en una época de transición, sirve de enlace entre la tradición naharresca y el "teatro nacional" y, paradójicamente, actúa como puente hacia la Comedia Nueva, entendida como un todo en el que se incluyen los distintos géneros dramáticos.

"Confirman [las tragedias renacentistas], dentro del ámbito que se les concede, la vitalidad y plasticidad de la comedia áurea, género polifónico en el que suman su voz al coro. Por fin, ilustran la permanente capacidad que tiene la categoría de lo trágico para amoldarse a esquemas sucesivos, sin tener que someterse a los cánones de un género normativo."¹

Pero lo efímero del caso se convirtió en un motivo más para cimentar la creencia en la insuficiencia trágica española.

Con el redescubrimiento del teatro griego —Fernán Pérez de Oliva adapta, en 1521, tragedias de Sófocles y Eurípides— y, a finales del XVI, de la *Poética* de Aristóteles, sustituta de la tradición senequista que presidiera el Renacimiento, la tragedia cobra importancia pero no retrocede a posiciones clasicistas. Lope de Vega supo ver, y lo plasmó en su *Arte Nuevo*, que lo esencial no era conservar pautas formales sino contribuir y permitir a la tragedia adaptarse a nuevas directrices estéticas que favorecieran una evolución natural y acorde, como todo lo demás, con los tiempos. Dos referentes sustanciales debían enmarcar la teoría teatral, independientemente del género que se considerase: la atención al gusto y la demanda del espectador y una visión de la vida completa, o sea, tragicómica. Ello propicia la confluencia hacia un nuevo concepto de tragedia que él mismo llamaría

¹ Jean Canavaggio, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", *Academia Literaria Renacentista*, V, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, p. 195.

"tragedia española" y la admisión de un nuevo modelo teatral, la "tragicomedia" que, junto a tragedia y comedia se inscribe en el proyecto global de la Comedia Nueva.

Si la preceptiva del XVI se preocupa por definir y caracterizar géneros teniendo en cuenta las ideas heredadas de la Antigüedad y las procedentes de los clasicistas extranjeros contemporáneos, la del XVII reacciona o acciona inspirada o movida por la práctica dramática, y libra la batalla entre el neoaristotelismo y los partidarios del teatro nacional, que intentan justificar el alejamiento de los preceptos clásicos y la incorporación del principio de la mezcla en la nueva dramaturgia. Ya no interesa definir géneros particulares sino una forma de concebir y hacer teatro, la española, avalada por la seguridad que da la experiencia y el éxito y enfrentada conscientemente a la teoría; incomprendida al comienzo pero después alabada e imitada porque respondía, no a coordenadas localistas sino universales. La discusión acerca de qué es tragedia o qué es comedia o cómo debe ser el teatro, es sustituida por la constatación de cómo es el teatro y por qué es así. Tragedia y comedia quedan englobadas bajo un mismo epígrafe, "españolas", y junto a ellas, de idéntica naturaleza, la tragicomedia. El término "comedia" adquiere un valor genérico, de ahí que "tragedia" se prodigue menos en los escritos de preceptistas y dramaturgos.

En definitiva, la existencia de tragedias en España no es puesta en duda ni por la preceptiva del siglo XVI ni por la del XVII, que siguen una evolución semejante aunque posterior a la de la práctica: se pasa del clasicismo a la reivindicación de la modernidad, de la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos. Entre los teóricos el trágico continúa siendo el género más antiguo y prestigioso y así permanece pese a la dignificación de la comedia o la aparición de la tragicomedia. Pero teoría y práctica no podían ser ajenas la una a la otra, y aunque la primera trató de imponerse a la segunda, el resultado fue el contrario. Siempre precursora la práctica, la relación entre ambas se invirtió en el paso de un siglo al siguiente. Al XVI corresponde una época de titubeos escénicos, de experimentaciones dramáticas, frente a una

teoría que se sabe heredera de toda una tradición cultural —de diversa índole: griega, medieval, italiana...— y con arreglo a la misma dicta normas, define y caracteriza géneros. En el XVII las vacilaciones se trasladan a la preceptiva: ante una práctica escénica cimentada por el éxito y desvinculada paulatinamente de los modelos antiguos, la posición teórica es criticarla e intentar enderezarla o justificarla y ponderarla. De lo particular se pasa a lo general, de las especies dramáticas al teatro. Y se constituye y adopta un nuevo credo estético fundado en la verosimilitud y la imitación de la naturaleza, que contempla en su seno la convivencia de opuestos. Por eso el nuevo modelo teatral no puede tener un único signo ni un signo puro. Por eso tragicomedia, comedia, y la hasta entonces sacrosanta tragedia, admiten la mixtura como componente esencial, lo cual no significa la desaparición de ninguna de ellas. Para sobrevivir en una época de exigencias populares y populistas, los géneros debían adaptarse a los tiempos, esto es, al gusto del público y del trasfondo ideológico gubernamental que los potenciaba. Y eso hizo la tragedia, que se convirtió —al igual que comedia y tragicomedia— en "española" para llegar, precisamente, a ser universal. Y el cambio no significó la extinción, porque al mismo tiempo suponía la adquisición de caracteres propios y distintivos que, paradójicamente, han servido, en más de una ocasión, para negarla más que para reconocerla.

2. LA TRAGEDIA ESPAÑOLA DEL BARROCO DESDE LA MODERNIDAD

Así pues, si una de las razones —como decían F. S. Escribano o James A. Parr— para desautorizar la tragedia ha sido la no existencia de géneros puros en la España del Siglo de Oro —por influjo de Lope y su escuela—, por lo mismo habría que negar también la comedia y la tragicomedia españolas del XVII. La mezcla se impone como principio común a todos ellos, pues todos, insistimos, son producto del afán de reflejar la vida en su complejidad, de manera que la imitación de la naturaleza no se reduce a unos cuantos aspectos separados los unos de los otros. Además, es precisamente aquel que impone el modelo tragicómico el que se precia de escribir una tragedia "al estilo español", rechazando explícitamente otras concepciones trágicas y otros modelos formales. Si Lope ha sido acusado por la posteridad de haber impedido la posibilidad de la tragedia en España, probablemente él no hubiera pensado lo mismo, a juzgar por la explícita dedicatoria de *El castigo sin venganza* (1634), subtitulada años más tarde *Quando Lope quiere quiere* (1647). En un momento en que el Fénix siente decaer su teatro ante el empuje de nuevos valores, elige escribir, para rehabilitarse, precisamente una tragedia y mostrar con ella que sigue siendo el que siempre fue. Ello no puede ser casual en un hombre que había sabido comprender la esencia de lo escénico y que tan conscientemente había potenciado y conducido unos principios teatrales. Y es una muestra de que la tragedia existía y gustaba. La Comedia Nueva no fuerza la desaparición de ningún género, pero condiciona los que contempla, porque ella misma, como práctica escénica global, está limitada por los intereses de la clase dominante —a la que no pasaba desapercibida la potencial influencia que el teatro podía ejercer sobre las conciencias— y por los gustos de un público que quiere ver sobre las tablas destellos de su propia realidad, de sus propios mitos y creencias.

Se trata, efectivamente, de un teatro orientado hacia los gustos del público, atento a sus deseos y expectativas, pero en ningún modo simplista o vulgar. Ni tiranizado por el pueblo pues, en primer lugar, es un teatro más que popular populista, esto es, conscientemente dirigido desde el poder — tengamos presente que del intelectual políticamente marginado del siglo XVI hemos pasado al intelectual integrado y al servicio del sistema— y en segundo lugar procede de la pluma de unos autores cuyo extenso sustrato cultural está fuera de duda. Por lo tanto, esgrimir esta "orientación popular" como impedimento para que pueda darse un auténtico argumento trágico o una visión trágica de la vida, no nos parece aceptable. Se pueden escribir tragedias para los corrales, y de hecho se escriben, mientras que el teatro cortesano y, por ende, elitista, prefiere la diversión que proporciona la comedia mitológica y se recrea con la fastuosidad que la envuelve. Las obras que con mayor unanimidad han sido consideradas tragedias por la crítica se representan ante el público del corral. Pero si se espera un argumento o una visión trágica al estilo de la griega o la inglesa, desde luego no la encontraremos, porque como Esquilo o Shakespeare, Lope y Calderón escriben para su público, y precisamente por tenerlo en cuenta es por lo que pueden componer obras que aúnen calidad y éxito. La visión trágica de la vida que transmite el teatro español aurosecular es, como la de otros países, producto de unas circunstancias propias, emanada de una realidad concreta y destinada a un público capaz de comprender que la pasión, desbordada la justa medida, puede conducir al dolor, al infortunio y a la tragedia.

Y ello es constatable aunque las obras no sean rotuladas por los dramaturgos "tragedias", hecho que ha llevado a sostener que no existe conciencia del género trágico entre éstos. En el XVII no se trata de defender la tragedia o de demostrar su existencia, sino de legitimar —tras el necesario distanciamiento de los preceptos clásicos— el nuevo teatro, fundado en la verosimilitud entendida como imitación de la naturaleza en su complejidad y, por tanto, de la vida en sus diversos aspectos, cuya inmediata consecuencia estética es la asunción del principio de la mezcla como componente de todos

los géneros dramáticos. Se considera la Comedia Nueva mejor que el teatro antiguo porque ha sabido adaptarse a la ley más inexorable de todas: el paso del tiempo y con él el cambio en los gustos. Tragedia, comedia y tragicomedia, "españolas", pertenecen a esa causa común y proclaman la evidencia de la necesidad de sumarse a la modernidad, que ya habían adelantado teóricos y dramaturgos del siglo XVI. Las tres se someten al gusto del dramaturgo, del público y de la ideología dominante, expresando una misma realidad: que el colectivo está por encima del individuo y que éste debe aceptar sus reglas si quiere permanecer en el cuerpo social. Y precisamente porque la visión de la vida que comunican es la misma, lo fundamental no es separar géneros sino integrar actitudes, y el dramaturgo no insiste en llamar "tragedia" lo que podría llamarse igualmente "comedia" atendiendo al valor genérico que el término había ido adquiriendo hasta designar una obra teatral en verso y en tres actos o jornadas.

Dicha evolución terminológica se desarrolla a lo largo de los siglos XVI y XVII, pues se advierte que no se puede diferenciar tragedia de comedia atendiendo a elementos formales como el estilo, los personajes o el desenlace, sino que es necesario adoptar un criterio que apunte a la esencia de ambas: la acción, ya que el teatro es imitación de una acción, lo cual lo hace inseparable de una visión de la vida, y ésta es compleja, tragicómica. Hay un momento de transición del siglo XV al XVI en el que las formas clásicas del teatro se sienten como inadecuadas para interpretar la vida y entonces el diletantismo parece caracterizar los títulos de las obras, que alternan términos como "tragedia", "comedia", "farsa" o "tragicomedia", en ese intento de captar la vida en sus múltiples manifestaciones. La práctica escénica, por tanto, asume conscientemente la mezcla, que se convierte con Lope en fuente de verosimilitud aunque atente contra la pureza de los géneros; es más, repasando los escritos de preceptiva observamos que los teóricos tienen conciencia de la misma ya desde finales del XVI, a pesar de que este siglo había intentado, con el redescubrimiento de la *Poética* aristotélica, diferenciar y separar géneros. En el paso de un siglo a otro se produce una remodelación

paulatina del concepto español de tragedia y una convergencia hacia el concepto de tragicomedia, que cristalizará en el XVII. En ese momento la palabra "comedia" engloba no sólo especies dramáticas particulares sino al mismo fenómeno teatral. Ir a la comedia es ir al teatro, es decir, asistir a la representación de una obra en verso y en tres jornadas —sea comedia, tragedia o tragicomedia— y de los géneros breves que se sitúan entre acto y acto y al principio y final de los mismos —loa, entremés, jácara, mojiganga, baile—. Por lo tanto, titular "comedia famosa" una pieza puede tener un doble significado: tratarse, efectivamente, de una comedia —atendiendo a las convenciones que la caracterizan— o referirse simplemente a una pieza teatral, a una obra dramática cuyo argumento puede aproximarse a tragedia, comedia o tragicomedia. En una época de oscilaciones terminológicas en que los mismos preceptistas, que advierten este creciente empleo de una sola palabra para aludir a géneros diversos² se ven obligados, ante la evidencia de la práctica escénica, a admitir nuevos elementos en sus definiciones, y en que no hay acuerdo en la caracterización de los géneros, no es extraño que la cuestión de la nomenclatura no inquietara excesivamente a los dramaturgos, que no se ocupan ya de justificar teóricamente su teatro. *Los cabellos de Absalón, El príncipe constante, El médico de su honra, El pintor de su deshonor, A secreto agravio, secreta venganza, Morir pensando matar, Reinar después de morir...* son tituladas por sus autores "comedias famosas", cuando su asunto, en nuestra opinión, se inclina más a la tragedia que a la comedia. Y negarles una posible condición trágica sólo por no poseer en su

² Recordemos las palabras de Pellicer, ya citadas:

"mas no se lo passo por alto saber, que aunque todas las Acciones que se representan ya sean Históricas, ya Novelas, ya Fabulas, están por el uso comprehendidas con el nombre, al parecer, genérico de Comedias, no todas lo son... Aquella donde se introduce Rey, o Señor soberano, es Tragedia. Donde muere el héroe, que es el primer galán, es Tragi-Comedia, la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay Principe absoluto."

Idea de la comedia de Castilla (1635), fol. 150 v.

encabezamiento la denominación "tragedia" nos parece exceso de celo profesional o una tendencia al matiz poco tolerante. El texto es —como decía Lope en su *Arte nuevo*—³ quien tiene siempre la última palabra, por encima de los nombres que parezcan encasillarlo. Negar que existe conciencia de un género porque el marbete —cuyas motivaciones extraliterarias no siempre están a nuestro alcance— lo esconda, cuando no hay más que leer las obras para comprobar que lo desmienten, es no tener en cuenta las circunstancias históricas y culturales —que hemos ido mencionando— que concurrieron en el proceso de absorción terminológica, e incluso menospreciar a los dramaturgos que propiciaron con su labor que el teatro español fuera considerado tan alta cima literaria que mereciera el título de áureo.

Y la misma parcialidad se advierte en aquellas opiniones que fundan la ausencia de tragedias españolas en la incapacidad para ello del propio carácter nacional. Considerar a todo un país inepto para producir un género literario determinado es tanto como estimar la psicología no sólo individual, sino colectiva como un criterio infalible y autosuficiente, olvidando el resto de fenómenos —históricos, sociológicos, culturales, políticos e incluso económicos— que concurren en la cristalización de la producción literaria y cultural de un período y nación concretos. Y la historia española, como la de las demás naciones, puede proporcionar materia para múltiples tragedias. Y cuando no la historia o la tradición, la relación analógica con la realidad llega a ser bastante elocuente. Puede que el español sea un pueblo "que trata de superar la risa y el llanto", como decía Sender,⁴ pero en ningún caso es un

3 "Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo."

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en Emilio Orozco, *¿Qué es el 'Arte nuevo' de Lope de Vega?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, p. 74, vv. 387-389.

⁴ Cf. Ramón Sender, "Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia", *Cuadernos Americanos*, XI, Núm. 5, 1952, p. 242.

pueblo ajeno a la violencia, al dolor y al sufrimiento, y precisamente en el Barroco, donde las tragedias van a ilustrar un tema recurrente: la derrota de la individualidad, la frustración del deseo, rematada por el desolador desenlace de morir o continuar viviendo con la desesperanza del intento fallido de autoafirmación que se sabe irrepetible. Toda rebeldía es castigada, y la persona se diluye en el colectivo o sucumbe definitivamente, pues vivir supone asumir el anonimato del ser como los demás. Y es éste un tema universal que las tragedias barrocas españolas, y en concreto la tragedia amorosa, reflejan con la misma o mayor intensidad si cabe que otros países, porque la nuestra es una sociedad absolutista y contrarreformista, con todo lo que de coacción personal entrañan ambas realidades.

Absolutismo y cristianismo han sido pilares básicos para negar la existencia de tragedias en la España del XVII. Se ha dicho que la ortodoxia que caracteriza la realidad social y religiosa española impedía el cultivo de la tragedia. Tragedia y cristianismo son incompatibles, pues en las obras de los dramaturgos católicos siempre quedará la esperanza de la salvación, de la compensación del sufrimiento en el Más Allá, y donde hay "salvación y optimismo providencial no hay tragedia", decía V. Llorens, pues no podrá llevarse el conflicto hasta sus últimas consecuencias. Lope y Calderón pueden admitir el mal en sus obras, pero como apuntaba Clifford Leech, "se trata de un mal en espera del perdón divino o de un castigo aceptable", o se llega siempre "a un desenlace piadoso o patriótico, vibrante de devoción a Dios, al rey o a la patria", según opinaba Herbert Muller. Religión y política "fueron los mayores enemigos de la tragedia en el teatro antiguo español", señalaba V. Llorens, y A. Reichenberger recordaba que tragedia y fe son incompatibles, mientras que para Lope y sus contemporáneos sólo la fe podía ofrecer soluciones a las últimas cuestiones de la vida.

Cabe señalar varias matizaciones al respecto. En primer lugar, la tragedia nace en Grecia vinculada estrechamente a la religión y se desarrolla como cauce expresivo de los mitos y creencias helenos, y en segundo lugar tragedia y realidad histórica son inseparables, de manera que el género

responderá a las coordenadas socioculturales, políticas, ideológicas... en que se inscriba.

La influencia del *fatum*, las intervenciones favorables o contrarias de los dioses —no simplemente nombrados sino presentes también como personajes participantes en la acción—, sus caprichos volitivos, los oráculos, profecías, el influjo de las fuerzas de la naturaleza y de lo sobrenatural, son elementos constantes en las tragedias griegas, las cuales progresivamente, en el ciclo comprendido por la producción de sus tres grandes dramaturgos, irán expresando el enfrentamiento del hombre con la *polis*, sus esfuerzos por comprender lo inexplicado o aquello cuyo sentido no siempre logra descifrar, su sentimiento de ignorancia o de impotencia frente a sus propias acciones, conducidas desde otra dimensión... hasta llegar con Eurípides, en el camino de humanización de los personajes y sus vivencias, al anhelo de introspección interior e incluso al cuestionamiento de la fe. Y nadie las ha negado por ello. Lo que sin duda es una de las características y condicionamientos de la tragedia griega, la presencia de lo sobrenatural y de lo religioso, ha sido sin embargo uno de los obstáculos para considerar tragedias las españolas. Que el signo religioso haya cambiado de un país a otro es algo, más que comprensible, lógico y verosímil. Y que la religión griega, con todo lo que conlleva de determinismo y causalidad, sea admitida como desencadenante de conflictos trágicos y se niegue esa prerrogativa a la cristiana es casi tanto como suponer que sólo es posible un modelo trágico, el griego, y cerrar la puerta a otras concepciones. Por lo tanto, si observamos el nacimiento de la tragedia, podemos sostener que tragedia y religión no son incompatibles sino necesarias la una a la otra. Si lo que se niega entonces es la relación específica entre tragedia y religión cristiana habrá que sondear si este tipo de religión es capaz de generar y producir modelos, conflictos y problemáticas trágicas propias, distintas de las propiciadas por otras religiones pero de idéntica esencia trágica. Y al respecto se ha hecho hincapié en la incompatibilidad de fe y tragedia. La respuesta es fundamentalmente la misma, pero cabe aún hacerse una pregunta ¿Estamos teniendo en cuenta la posible influencia de su

fe en la actuación de los personajes, o solamente la que se supone al dramaturgo y a la sociedad a la que pertenece? Es decir, se habla de que la fe impide al autor apurar el conflicto hasta el final, pues ésta no le permite sumir al personaje en la desolación, ya que siempre es posible la redención en el más allá. Pero ¿Qué esperanza le queda a Segismundo? El príncipe polaco consigue al fin el trono que con tanto empeño le habían negado, triunfa sobre sus enemigos y se impone moralmente a su padre, pero ello no le proporciona la felicidad, ni siquiera la tranquilidad de una vida resignada, porque ha logrado su victoria a costa de un alto precio: la renuncia al deseo, a la individualidad pasional, y no sólo eso, sino lo que es aún más grave ¿no sería posible advertir en sus últimas palabras un profundo descreimiento hacia todo, hacia la realidad misma, un terrible nihilismo incluso, disfrazado de prudencialismo?

"¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño.
Y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare"⁵

Tras las traumáticas experiencias dentro y fuera de la torre, a Segismundo no le queda nada cierto en que creer, pues lo que pensó realidad resultó ser "sueño", y el sueño se convirtió en una realidad más espectacular de lo que podía esperar él, que sólo anhelaba la libertad concedida a las criaturas de la naturaleza y de pronto se ha visto convertido en príncipe con

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, vv. 3305-3316, p. 169.

poderes absolutos, los cuales, paradójicamente, no le sirven para realizarse como ser humano. La tragedia amorosa española muestra la inutilidad del poder, que de nada sirve al individuo, pues no puede darle lo que quiere, y en ocasiones incluso —como acabamos de ver— es el mayor impedimento para realizar el deseo.

Es más, ¿Impide su fe a algún personaje ejecutar la violencia? ¿Es la fe un obstáculo para consumar el crimen? ¿Evita tomar decisiones equivocadas y fatales para sí mismo y/o para los demás? Cuando se trata de colmar las ansias personales o de contentar a la opinión ningún personaje recuerda las palabras evangélicas, tan explícitas como concluyentes, tales como "amarás a Dios sobre todas las cosas y a tu prójimo como a ti mismo", o "un mandamiento nuevo os doy: que os améis los unos a los otros como yo os he amado; en esto conocerán que sois mis discípulos", y ninguno antepone la ley divina a la humana, a la social, cuando está en juego la satisfacción del deseo. Ni fe, ni religión, ni el propio Dios ensombrecen en esos momentos el acto volitivo. Incluso Casandra (CSV), cuando reflexiona sobre la posibilidad del adulterio, advierte "que diferencian intentos el ver Dios los pensamientos y no los ver el honor", y decide entregarse a su hijastro Federico. Ninguno de ellos se detiene hasta que consigue lo que se ha propuesto: Amón viola a su hermana (VT; CA), Absalón usurpa el trono a su padre (CA), Tamar se venga de Amón (VT; CA), Enrique VIII es excomulgado pero se casa con Ana Bolena (CI), Semíramis asesina para obtener el cetro (HA), y el propio Segismundo no fuerza a Rosaura porque es narcotizado rápidamente (VES). Incluso Cipriano (MP), convertido luego en adalid del cristianismo, recurre a todos los medios a su alcance —incluido el pacto con el diablo— para vencer la resistencia de Justina. Y sólo cuando, olvidando todo respeto al prójimo —al que debemos amar como a nosotros mismos—, se ha consumado la violencia es posible, en algunos casos, la *anagnórisis*, el reconocimiento del error y de la culpa, y la intuición de las trágicas e inevitables consecuencias de lo hecho. Entonces interviene la "justicia poética" para recordarnos que toda rebeldía contra las leyes sociales y divinas debe ser castigada, y para señalar

que los sacrificios en el altar del honor o del deseo no merecen la aprobación de un Dios que ha predicado el amor entre los hombres y los ha llamado hijos y hermanos.

Así pues, que la tragedia española del siglo XVII se produzca en una sociedad cristiana no significa que ésta sea ajena a problemáticas universales, y no impide tampoco que el personaje atraviese las fases de la *hamartía* y la *hybris*, que ni fe ni religión son capaces de contener. La rebeldía contra las imposiciones sociales en aras de la satisfacción individual antepone lo propio a lo ajeno y atropella los derechos de los demás, diluidos en las prioridades de lo personal. Y ello lleva a cometer acciones trágicas, con consecuencias trágicas, y sumerge al héroe y a cuantos le rodean en el sufrimiento — *pathos*— que había querido evitar mediante la consumación del deseo. Por tanto, esos protagonistas creados por dramaturgos cristianos, a los que se ha negado el privilegio de lo trágico alegando que la religión es un obstáculo para apurarlo, no están libres, en la misma medida que no lo estaban los griegos o los personajes de Shakespeare —modelos considerados como máximos exponentes de la tragedia—, de cometer errores y, lo que es aún más grave, con plena consciencia del hecho e intuición de sus resultados. En el marco, precisamente, de una sociedad católica, se cometen los más terribles pecados, los que anteponen la honra, la opinión o la razón de Estado al amor que, como cristianos, debemos a los demás, y que no impide llegar hasta el asesinato (*El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza, El castigo sin venganza, Los Comendadores de Córdoba...*).

Por otra parte, el escenario trágico escapa con frecuencia a las coordenadas espacio-temporales de la España áurea, y el conflicto se plantea en épocas pretéritas y en ciudades o países lejanos, tales como Polonia (*La vida es sueño*), Israel (*Los cabellos de Absalón, La venganza de Tamar*), Antioquía (*El mágico prodigioso*), Siria y Babilonia (*La hija del aire*), Jerusalén (*El mayor monstruo del mundo*), Roma (*Los dos amantes del cielo*), Inglaterra (*La cisma de Inglaterra*), con lo que no podemos hablar del

absolutismo o del fuerte catolicismo español como un impedimento para la tragedia, dado que el dramaturgo ha situado la acción en sociedades distintas a la española precisamente para eludir que se pueda producir una identificación con lo inmediato. De manera que podemos admitir, como apuntaba Frolidi, que la sociedad española condiciona su producción trágica, desde luego, pero no que limita tanto los temas a tratar que no pueda hablarse más que de elementos trágicos en la comedia y no de tragedias, pues el contexto en que se desarrolla la problemática trágica es, en muchas ocasiones, ajeno y diferente a la España aurosecular. Como los grandes dramaturgos de todas las épocas, los españoles comprendieron que determinados conflictos cuya esencia universal les hacía imposible evitar su tratamiento, sólo podían expresarse metafóricamente, es decir, ubicándolos en países y tiempos lejanos pero haciendo referencia a la realidad española, amén de que la historicidad de ciertos temas requería de tales escenarios para cumplir la necesaria verosimilitud —regla primera del teatro áureo— que implicaba toda creación teatral.

En consecuencia, es cierto que el trasfondo político, social y religioso condiciona la producción teatral española tanto pero no más que la de otros países. El hecho teatral es, lógicamente, un fenómeno implicado y reflector de la realidad histórica que lo enmarca, y ello en todo tiempo y lugar. Por lo tanto, no es extraño que catolicismo y absolutismo formen parte de nuestra tragedia, como otras religiones y otros sistemas políticos han formado parte de otras concepciones trágicas. Negar por tanto la tragedia española del Siglo de Oro precisamente por ser producto de su época es, en nuestra opinión, un error de perspectiva; monarquía y religión no impiden o evitan, sino que permiten y explican la concepción que de la tragedia tiene la España aurosecular. Porque la problemática a la que se enfrentan los héroes españoles en la tragedia amorosa es la de la difícil elección entre el deber y el querer, entre el colectivo y el individuo, entre el sistema y el gusto, entre el honor y el amor, entre el deseo y la norma, independientemente del escenario elegido para situarla. Y ahí estriba su tragedia: en la necesidad de realizar una

elección consciente entre dos partidos en igualdad de condiciones y bondades, sabiendo que ello implica un inevitable desgarramiento emocional, un inminente sufrimiento, que puede perjudicar a sí mismo y a los demás, y que desembocará en la aniquilación, social y vital en ocasiones, pasional siempre.

También la ironía y la presencia de la comicidad han servido para negar la tragedia española áurea. La intervención de elementos cómicos, o lo que es lo mismo, la mixtura tragicómica, impide la realización de la tragedia. Si ello es condición *sine qua non*, ninguna de nuestras tragedias, en efecto, sería tal, pues el estudio de la teoría y de la práctica dramática nos ha permitido constatar que el teatro español sufre una evolución de un siglo a otro que le lleva a integrar paulatinamente la mezcla de lo trágico y lo cómico como el principal componente de sus diversos géneros. Tanto la ironía como la comicidad forman parte de la tragedia española áurea, pero en lugar de distorsionarla se ponen a su servicio para contribuir a crear el clima trágico. La tragedia española es un ciclo donde todas las piezas guardan una perfecta sincronía. Y puesto que el libre albedrío es una de ellas, la ironía estriba en que toda tragedia podía haberse evitado, pero al mismo tiempo una serie de azares, casualidades y malentendidos ayudan a propiciarla. Como irónicas aunque inconscientes son también las palabras de aquellos personajes — Casandra (CSV), Serafina (PD)— que se prometen prósperos augurios y sin embargo atravesarán una trayectoria vital marcada por el sino trágico que no cobrará pleno sentido hasta llegar al desenlace, según la llamada "ironía sofoclea". La ironía reside también en el cumplimiento literal de toda maldición, profecía, sueño o premonición: Absalón muere "en alto por los cabellos", Don Gutierre llega a ver "bañado en sangre" su deshonra, Basilio acaba a los pies de Segismundo, Enrique VIII desafía a la Iglesia por una mujer... sin que nada ni nadie pueda impedirlo; todos los esfuerzos para evitar lo inevitable resultan infecundos.

La comicidad corre a cargo del gracioso. Es él quien desvía la atención con sus cuentos, sus historias y sus intervenciones a destiempo, como el Juanete de *El pintor de su deshonra*. Pero su presencia no es en modo alguno

inútil. En primer lugar, muestra la existencia de un punto de vista diferente al sustentado por la conciencia alucinada del protagonista, incapaz de contemplar objetivamente los hechos. En segundo lugar, es el único, debido a lo distanciado de su mirada, que puede apreciar la veracidad de lo sucedido, el único que sabe quién es quién —cuando Serafina es raptada por Don Alvaro (*El pintor de su deshonra*)— y conoce la inocencia del presunto culpable —Mencía en *El médico de su honra*— o la culpabilidad del presunto inocente —Semíramis en *La hija del aire*—. El gracioso de la tragedia sabe, conoce, deduce y comprende, pero además llega, a diferencia del de la comedia, a implicarse en el conflicto hasta el punto de arriesgar en ocasiones su propia vida, sentimiento ajeno a dicho personaje en cualquier otro género: así, Coquín (*El médico de su honra*), denuncia ante el Rey —pese a haber pretendido éste arrancarle los dientes— a su amo, Don Gutierre, por haber asesinado a su esposa, Doña Mencía, Batín (*El castigo sin venganza*) abandona, horrorizado, al Duque de Ferrara al comprobar que éste ha dispuesto y ejecutado la muerte de Federico y Casandra, o Tello, que al hallar a Don Alonso muerto en el camino entre Medina y Olmedo pide a gritos que le den también muerte y después, representando a una clase que no es la suya, la de los padres del Caballero, denuncia el hecho al Rey y, desvelando los nombres de los traidores, pide justicia (CO).

Así pues, ironía y comicidad no son elementos desvinculables de la tragedia española. La primera no destruye la tensión sino que acentúa lo trágico al mostrar lo absurdo de muchas acciones que podrían haberse eludido y la inconsciencia con que los personajes hablan y actúan, sin advertir las consecuencias de sus palabras y acciones más que cuando ya es tarde para remediarlo. La segunda encarna, en el gracioso, la esperanza de la lucidez en un mundo alucinado, al ser el único que percibe los errores del protagonista, cuya actuación, mediatizada por las propias pasiones, puede llegar con frecuencia a la crueldad más desapasionada.

Creemos, en conclusión, que los motivos alegados en contra de la tragedia española del Siglo de Oro tienen su justificación y su razón de ser, pero no nos parecen concluyentes ni definitivos. Es posible predicar la existencia de tragedias desde un contexto propio y estructuradas por determinadas coordenadas generadas por el texto, producto de una ideología, cultura y realidad histórica específica. Con la agudeza y consciencia teatral que lo caracterizaba, supo ver Lope que nuestra tragedia sólo podía ser "española", con todo lo que de innovación, de adaptación a los tiempos y de búsqueda de modernidad —problemática ampliamente reflejada en la evolución de la preceptiva de los siglos XVI y XVII— suponía la palabra. Negarla porque no responda a las directrices trágicas de otras épocas o países sería como negar por parte de la crítica que sí contempla nuestra tragedia toda tragedia que no fuera como la española. Si la exclusividad se toma como criterio distintivo, éste puede funcionar en ambas direcciones, lo cual nos parece de todo punto inoperante e incluso absurdo. Tomemos, como decíamos antes de empezar los análisis de obras dramáticas, la tragedia española por lo que es y no por lo que no es, para intentar descubrir en sus textos la esencia trágica de una época, de todo un país, de todo un pueblo.

3. DE LA COMEDIA A LA TRAGEDIA: EL AMOR COMO TEMA APTO PARA LA TRAGEDIA

La tragedia española del Siglo de Oro es un compuesto de tradición y modernidad, de lo particular y lo universal. Universales son los temas que trata, particulares los contextos en que los sitúa. Así, es innegable la presencia del amor en nuestras tragedias, pero siempre en permanente lucha con valores de idéntica calidad pero irreconciliables, con los absolutos que configuran el mundo que habita el individuo. Absolutos como la razón de Estado, la religión, o el honor, cuya inteligencia ha ido variando de una cultura a otra.

Durante mucho tiempo tuvo vedado el amor el acceso a la tragedia en el pensar de los entendidos. Sin embargo, creemos que no sólo es un tema apto para ésta, sino que además posee la facultad de dotarla de universalidad. Por ello hablamos de tragedia amorosa en lugar de drama serio o drama de honor, como hace Alfonso De Toro:

"Como Drama de Honor se puede calificar todo texto dramático en el cual, siendo el conflicto del Honor la acción central, se comete una agresión, supuesta o real, secreta o pública contra el Codex del Honor, agresión que reclama satisfacción (restitución del Honor) por medio de venganza secreta o pública o juicio."⁶

⁶ Alfonso de Toro, "Sistema semiótico. Estructura del drama de honor de Lope de Vega y Calderón de la Barca", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, p. 295.

En artículos posteriores, el autor considera más conveniente hablar de "tragicomedias de honor": "Observaciones para una definición de los términos 'tragoedia', 'comoedia' y 'tragicomedia' en los dramas de honor de Calderón", *Archivum Calderonianum*, Band 3, *Hacia Calderón*, Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 1984, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1985, pp. 17-53 y "Tipos de tragicomedias de honor en Lope de Vega: destrucción vs. restauración" *Iberoromania*, Nummer 22, Neue Folge, 1985, pp. 1-28.

Ahora bien, el concepto del amor sufre una evolución, producto de las circunstancias históricas, con el paso de la Edad Media al Renacimiento y de éste al Barroco, y recibe un tratamiento distinto según el género que lo acoja.

3.1. EL AMOR EN LA EDAD MEDIA

El siglo XII trae consigo un mayor bienestar social y material y un cambio de gusto en la clase dominante que, paulatinamente, pasará de los hábitos guerreros a los intelectuales; el noble gusta de los torneos y aprecia la poesía amorosa trovadoresca, al tiempo que disminuye su interés por el relato de gestas bélicas. El castillo se convierte en la Corte, el noble en mecenas y se intenta rescatar a la mujer de la incultura en que se hallaba, enseñándola a leer y a escribir. Se impone entonces la cortesía, un conjunto de comportamientos específicos que caracterizan la vida de la Corte y hacen sentirse a quien la practica diferente y superior a las restantes clases sociales, pues el amor cortés es un privilegio reservado tan sólo a élites espirituales.

En el terreno literario la mujer, siempre de noble estirpe, es ahora la *amada*, suma de todas las perfecciones, y en ella encuentra el amante arquetípico el espejo de su alma, el ideal del *yo* en el *tú* ideal. Al contemplarla, el poeta manifiesta su estado cortés de *joi*, una especie de exaltación casi mística que induce, más allá de la realidad, a una aspiración indefinida de amor; la ausencia engendra tristeza. Es la distancia señalada por *l' amour courtois* en esa relación en que la dama es el señor (*midons*) y el trovador el vasallo (*om*) que le rinde homenaje (*ligansa*) dentro de una formulación feudal, empleando términos propios del vasallaje (*bona fides, traició, servir, largheza...*). El poeta, representante de todos aquellos que comparten su situación, se dirige a un destinatario doble: el público cortés, capaz de comprenderlo, y la amada, siempre casada —lo cual obstaculiza la pasión amorosa—; ésta podía ser real o tratarse de la sublimada proyección de un deseo de amar, personalizado, en cuyo camino nacerá la *donna angelicata*

de la poesía italiana. Además de los impedimentos sociales o morales, la dama debía resistirse inicialmente ante los deseos del enamorado, que oscilan entre el afán de posesión carnal y la elevación del espíritu mediante la purificación que causa el sufrimiento. Esta resistencia inicial pasará a la tragedia amorosa del Barroco español, donde la mujer, siempre que narra su trayectoria sentimental, destaca el hecho de las dificultades que interpuso antes de rendirse.⁷

⁷ D^a. MENCIA. (...) Vuestra Alteza,
 liberal de sus deseos,
 generoso de sus gustos,
 pródigo de sus afectos,
 puso los ojos en mí:
 es verdad, yo lo confieso.
 Bien sabe, de tantos años
 de experiencias, el respeto
 con que constante mi honor
 fué una montaña de hielo,
 conquistada de las flores,
 escuadrones que arma el tiempo.
 (MH, I, vv. 289-300)

D^a. LEONOR. (...) Puso los ojos, para darme enojos,
 un caballero en mí, que ¡ojalá fuera
 basilisco de amor a mis despojos,
 áspid de celos a mi primavera!
 Luego el deseo sucedió a los ojos,
 el amor al deseo, y de manera
 mi calle festejó, que en ella vía
 morir la noche y espirar el día.
 ¿Con qué razones, gran señor, herida
 la voz, diré que a tanto amor postrada,
 aunque el desdén me publicó ofendida,
 la voluntad me confesó obligada?
 De obligada pasé a agradecida,
 luego de agradecida a apasionada;
 que en la universidad de enamorados
 dignidades de amor se dan por grados.
 (MH, I, vv. 625-640)

Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Pero el adulterio, la vía amorosa preferida por los poetas, es considerado por los teólogos y moralistas un pecado mortal del que no se salva ni siquiera el que se casa con la mujer a quien desea, pues como dijo

SERAFINA.

(...)

En fin, ya te acuerdas, digo,
de cuánta ocasión tuvieron
nuestras continuas visitas
para hablarnos, para vernos
yo y don Alvaro tu hermano...

(...)

De aquellas, pues, continuadas
visitas, Porcia, nacieron
su atención y mi cuidado,
su inclinación y mi afecto;
que aunque es verdad que al principio
le respondí con despegos,
acá en el alma quedaba
(sí ahora la verdad confieso)
cierto género de agrado,
cierta especie de contento,
que ni bien era cariño,
ni bien dejaba de serlo,
porque a media luz no más,
andaba mi pensamiento
en crepúsculos de amor,
si agradezco o no agradezco.

(PD, I, vv. 381-416)

P. Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

D^a. LEONOR.

Esperad, yo

seré más breve. Yo sé
que muchos días rondasteis
mi calle, y a mi desdén
constante siempre, tuvisteis
amor firme y firme fe,
hasta que os favorecí.
¿Qué no han llegado a vencer
lágrimas de amor?, que lloran
los hombres que quieren bien.

(SASV, II, 590-599)

P. Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*. Citamos por la edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

Sixto Pitagórico: "Adulter est amator ardentior in suam uxorem". Y ello es peor que si el marido amase con igual ardor a otra mujer, pues la lascivia es un pecado y el matrimonio un sacramento: "Magis quam ille qui est amator alteris mulieris" (Santo Tomás, *Summa Teologica*). Para los teólogos, el amor no se distingue de la *concupiscentia*, y ambos son pecado. Sólo conceden que el deseo sexual es un apetito natural si está sujeto a la razón. La mujer es un instrumento maléfico del Maligno capaz de corromper con sus artimañas a las almas más puras y a los varones más santos; es la culpable del pecado original y la responsable de la pérdida del Paraíso.

Hubo, no obstante, reacciones contrarias a las ideas de la ortodoxia cristiana y, partiendo de la proposición de que la intención divina fue que se multiplicase y perpetuase la humanidad —"Vendrán a ser los dos una sola carne", *Génesis*—, se llega a opiniones tan heterodoxas como la de mirar la castidad como un pecado, tal y como aparece en boca de algún personaje del *Roman de la rose*, el cuento de la mujer de Bath, de Chaucer, o Celestina cuando quiere encandilar a Melibea; en las vidas de santos medievales el Diablo tentador suele recurrir a este argumento. Se aprecia aquí el influjo de la tradición árabe, aristotélico-averroista.

Entre los médicos el enamoramiento era considerado una enfermedad que, como cualquier otra, admite la diagnosis y el tratamiento, pues afecta a la salud mental y física. Es una especie de virus "selectivo" al que son más sensibles las almas superiores, esto es, las de linaje noble. Estas creencias medievales perdurarán en el Renacimiento, que sigue imprimiendo los tratados médicos de Arnau de Vilanova.

No sólo los médicos podían calificar de demente al enamorado; también el pueblo llano lo creía así: para sus criados, Calisto está loco, lo cual aflige a los poetas, que consideran fácilmente explicable el fracaso de la razón por la excelencia de la amada. Esta oposición Pasión / Razón continuará en la tragedia amorosa del XVII. Pero la tradición popular identifica el amor con el instinto sexual, tiene por mentecato o hipócrita al hombre "enamorado" de una mujer, a las que se considera como sexo inferior, y no mira el amor

carnal como un pecado muy grave, si es que lo era. Además, como puede apreciarse en algunas actitudes y episodios del *Libro de Buen Amor*, la *Celestina*, los *fabliaux* franceses o Boccaccio, se reconoce la sexualidad femenina. En estas obras ya no es el hombre el único que siente deseos, apetencias o puede enamorarse; la mujer, que ha dejado de ser perfecta e inaccesible, es representada, en este sentido, con las mismas debilidades e inclinaciones. Así sucederá también con algunas protagonistas de la tragedia lopesca, tales como Casandra (*El castigo sin venganza*) o Beatriz (*Los Comendadores de Córdoba*).

En estas sociedades en vías de desarrollo donde la mujer tiene que ser inferior o superior pero nunca igual,⁸ las palabras amorosas empleadas en la

⁸ "La sociedad moderna aún conserva restos de una actitud masculina muy ambigua: aunque avanzamos tropezando hacia la igualdad de los sexos, todas las sociedades civilizadas han encontrado desconcertantes las "diferencias" entre los hombres y las mujeres, y se han empeñado en ordenarlas y graduarlas, terminando por considerar a las mujeres no como "distintas" sino como superiores o inferiores a los hombres, o bien superiores e inferiores a la vez. Por toda la Edad Media se hallan reflejos de esta ambigüedad dentro de los mismos autores. Boccaccio en el siglo XIV, igual que el autor de la *Comedia Thebaida* en el XVI, es capaz de condenarlas como raíz de todos los males. Alfonso X, el Sabio, y los poetas gallegos de su corte escriben refinada poesía amorosa y a la vez obscenidades jocosas, mientras Diego de San Pedro y los demás poetas que contribuyen a las "Obras de burlas", también componen poesías en la llamada tradición cortesana y son capaces de salir con alguna obra brutal y grosera. Se podría pensar en términos de acción y de la reacción, del embelesamiento y del desengaño, de la pasión y de la razón; pero parecen más bien humores pasajeros, contradicciones ligadas a la profunda incertidumbre masculina acerca del papel y del estado de las mujeres. Por una parte la mujer es Eva y Dalila y por otra es María y madre."

Keith Whinnom, Prólogo a *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, Madrid, Castalia, 1981, pp. 20-21.

En la tragedia amorosa del XVII la mujer, por sus perfecciones, será colocada por el varón en un altar donde más tarde, cuando el

lítica y en las novelas sentimentales no son diminutivos afectuosos, y a sus damas las llaman *señora, princesa, reina, luna, sol, diosa, paraiso, cielo, dios*, terminología que conserva la tragedia amorosa barroca.⁹ El abismo entre el valor del amador y el de la amada se dilata tanto que el poeta puede insistir en que su amor no es insano sino completamente razonable y, adentrándose en la tradición europea, se llega a recurrir a la ecuación platónica de la identificación de lo hermoso con lo verdadero y con lo bueno.

Quizá el género más próximo a la concepción que del amor como enfrentamiento entre fuerzas antagónicas tendrá la tragedia barroca sea la ficción sentimental del siglo XV española, donde amor y honra se constituyen en códigos morales opuestos. Mientras que la mujer —Laureola (*Cárcel de amor*), Lucenda (*Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*), ambas de Diego de San Pedro— antepone su fama al sentimiento, el caballero —Leriano y Arnalte, respectivamente—, insiste en conquistar los favores de la dama. La intransigencia de ambos sexos convertirá en irreconciliables las posturas, y el resultado será, inevitablemente, la victoria de una de ellas. El Caballero será al fin rechazado y morirá de amor —Leriano— o vivirá desesperado —

amor desaparezca o se la considere culpable de deshonor, será inmolada.

⁹ Sirva de muestra un ejemplo de entre los muchos que salpican las tragedias españolas del Siglo de Oro: Don Gutierre (*MH, op. cit.*) distingue, en atención al amor que siente, entre el valor de su esposa, Mencía, y el de una novia anterior, Leonor.

D. GUTIERRE. Ayer, como al Sol no vía,
hermosa me parecía
la Luna; mas hoy, que adoro
al Sol, ni dudo ni ignoro
lo que hay de la noche al día.

(...)

Una llama me alumbraba;
pero era una llama aquélla,
que eclipsas, divina y bella,
siendo de luces crisol;
porque hasta que sale el Sol,
parece hermosa una estrella.

(*MH*, I, vv. 520-544)

Arnalte—, afirmándose, en consecuencia, la supremacía de los valores sociales sobre los individuales. Esta situación contiene el germen de lo que será el conflicto entre absolutos de la tragedia amorosa española del Siglo de Oro, aunque el desenlace, invertidos los valores en las relaciones personales, sea, lógicamente, distinto.

3. 2. EL AMOR EN EL RENACIMIENTO

El Renacimiento afirma los valores vitales y la personalidad, y supone una nueva pasión de vivir, por cuanto significa el triunfo de la belleza, de la gracia y del amor. La literatura renacentista sigue moviéndose bajo el signo de la erótica de Platón y en ella predomina "una atmósfera de sensualidad, de cinismo amoroso y de naturalismo, aunque externamente adornado con el culto a la Virgen o con la idealización de la mujer —a lo Beatriz, a lo Laura, a lo Dulcinea—, a veces, casi con el lenguaje de los poetas, de los profetas o de los místicos...".¹⁰ Como consecuencia o contrapartida de esa idealización femenina "la crisis moral del Renacimiento recae en la mujer, que es conceptuada como la meta de las desbordadas pasiones eróticas masculinas, características de esta época, que de grado o de fuerza reservan a la mujer el papel preeminente de aquella alegre comedia humana, artística y amorosa, en detrimento de los valores morales antes atesorados".¹¹ Esta segunda faceta es la que destacan las tragedias renacentistas, interesadas fundamentalmente por transmitir un mensaje moral e, indirectamente, social. En éstas la mujer aparece en muchas ocasiones como un ser negativo capaz de las mayores atrocidades en provecho propio, atropellando a su paso todo valor ético o moral en favor de las ambiciones personales. En *La gran Semíramis* se censura la osadía femenina, López de Castro insiste en la infidelidad de la mujer, Argensola muestra en la *Isabela* sus ideas antifeministas, la *Farça a*

¹⁰ J. A. Pérez-Rioja, *El amor en la literatura a través del espacio y del tiempo*, Madrid, Tecnos, 1983, p. 215.

¹¹ *Ibidem*, p. 215.

manera de tragedia es una gran sátira contra la mujer inconstante, y se ataca la hipocresía femenina.

"Añadamos a todas estas consideraciones de signo marcadamente negativo los casos de la inconstante Sigura en *Los amantes* de Artieda, de la apasionada y fogosa mujer de Putifar en la *Josefina* de Carvajal y de la sexualmente desenfrenada Semíramis de Virués, y habremos completado el triste panorama femenino que ofrecen las tragedias. Hay que tener en cuenta, además, que en el mecanismo dramático la mujer suele tener, muy a menudo, la función desencadenadora de los diferentes hechos que provocarán la catástrofe final."¹²

El amor, considerado tradicionalmente como tema de comedia, ocupa aquí sin embargo un puesto principal entre los móviles de las catástrofes, y la pasión amorosa se convierte en el objetivo preferido de las críticas más violentas. "El concepto generalmente pesimista que nuestros trágicos tienen del amor, explica, en parte, el carácter antifeminista de buen número de obras, ya que suele ser la mujer quien encarna la maldad del amor y arrastra al hombre hasta hacerlo perder conciencia de sus propios deberes."¹³

"No fie nadie en el amor
que es muy falso y muy traydor.
Entra amor muy manso y blando
con deleytes halagando
mas si aquestos van faltando
roba la vida y honor
que es muy falso y muy traydor."¹⁴

¹² Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 517.

¹³ Ibidem, p. 544.

¹⁴ Villancico final de la *Josefina* de Carvajal, Edic. Gillet, vv. 2680-2686. Citado en ibidem, p. 454.

3.3. EL AMOR EN EL BARROCO

Platonismo y senequismo se conjugan en la literatura renacentista mostrando dos vertientes diferentes de un mismo tema. Sin embargo, la concepción neoplatónica del amor ideal, que engendraba una corriente de optimismo en la humanidad, no podía resistir el enfrentamiento con la realidad y menos recibir su beneplácito, de modo que en el período siguiente predominará el segundo aspecto. Surge y crece entonces el fantasma de la desilusión ante el amor ideal, considerado inalcanzable, ya que se comprueba la incapacidad de la vida para conseguir la felicidad que el amor prometía. Al aplicarlas al amor por la mujer, tales ideas adoptan una forma visible sobre los escenarios españoles, canalizadas a través de un estoicismo revivido que ha sido llamado "filosofía de la desilusión".

"La era de la desilusión llevó la faceta animal del amor a un enfrentamiento con el ideal y planteó el problema existencial permanente. Tras un período de transición en el que lo Real y lo Ideal se presentan uno al lado del otro, el cuerpo y el espíritu se plantean como unión indisoluble y se nos muestra su contradicción como fundamental en la experiencia humana (...). En esta filosofía no está de ningún modo ausente el sentido del pecado, pero lo que se subraya es la violencia física y las convulsiones sociales que puede causar la sexualidad no controlada. Nada hay más degradante para la dignidad humana, sea la de un hombre o la de una mujer, que el acto de la violación. Se trata de la expresión más absoluta de la búsqueda personal de placer, y por ello de la negación total del vínculo social. La pasión sexual engendra celos, que también pueden conducir a la violencia y al asesinato. La violencia de esta especie, junto con la traición y el engaño a que puede dar lugar la rivalidad en el amor, son los pecados del amor que acentúan las comedias de Calderón. Pero permanece el problema, más profundo, con respecto a la dignidad de la

naturaleza humana (...). Lo que él encuentra pecaminoso es lo mismo que ningún hombre de razón podría defender."¹⁵

La tragedia amorosa española del Siglo de Oro expresa precisamente ese lado oscuro del amor que desata la violencia y conduce a la infelicidad y al crimen. En la "era de la desilusión" no abundan los amores correspondidos, y éstos son de difícil realización y suelen tener un final trágico: Federico y Casandra (*CSV*), Don Jorge y Beatriz (*CC*), Don Pedro y D^a. Inés (*RDM*), Enrique VIII y Ana Bolena (*CI*), Herodes y Mariene (*MM*), Don Alonso e Inés (*CO*)... El amor no es un aliado sino un contrincante de absolutos tan legítimos como él mismo, y se presenta no como medio de realización personal sino como obstáculo que debe ser vencido para sobrevivir. En las tragedias en las que se enfrenta a la honra, esposas como Mencía (*MH*) y Serafina (*PD*), atrapadas en un matrimonio de conveniencia, deben elegir entre el amor pasado y el honor presente, conscientes de que les va la vida en ello, y deciden asumir la frustración vital para tener derecho a *seguir siendo quienes son* en la escala social. Por su parte, el amor enfermizo del esposo engendra una pasión devoradora alimentada por los celos, espoleadores de la voluntad aunque nunca reconocidos, que desemboca en el sufrimiento y en la alienación en el momento de tomar la misma decisión que poco antes se planteó a su esposa, solo que con una variante: el marido escoge entre el amor presente y el honor futuro y apuesta por algo que ni siquiera tiene aún y que nada ni nadie le asegura; de hecho, la vida le pasa factura con esa sombría y amarga ironía final con que se saben públicas las venganzas más secretamente ejecutadas. Olvidando más que el amor a su mujer, el respeto por la vida humana, el don divino máspreciado, mata a quien considera le ha desposeído de su honra, en un intento desesperado de aferrarse al carro de una sociedad que ningún sentimiento ni sacrificio —como la renuncia de la esposa al amor— puede detener. Coincidimos en este punto con aquel sector de la

¹⁵ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 235-237.

crítica que veía en las tragedias barrocas españolas una censura implícita al sistema vigente. Una censura y una denuncia, añadiríamos, porque tanto Lope como Calderón supieron lo que era ser creadores en una sociedad de masas, no de individuos, y vivieron en sus carnes la problemática del mecenazgo, que tantas puertas cerraba a la originalidad y a la rebeldía. Si Lope luchaba por conseguir una renta y Calderón debía plegarse a los gustos cortesanos, es decir, si mentes tan lúcidas como las suyas debían contentar a la clase dominante al tiempo que advertían los conflictos subterráneos que latían en un siglo de zozobra y desengaño, difícil resultaba conjugar el ideal con la realidad que se les exigía que ofreciesen. Por eso la palabra "confusión" es favorita de sus personajes, y el amor se muestra como absoluto irreductible y contrario a los demás en un colectivo que no da cabida al individuo. Ningún héroe o heroína, ni siquiera Segismundo, que triunfa sobre sus enemigos, tiene acceso a la felicidad, porque no tiene acceso a la realización del deseo. Deben renunciar y vencerse a sí mismos, ir en contra de las pulsiones más íntimas porque ese deseo que invade el terreno del otro no suele encontrar la debida correspondencia. Surge entonces la violencia, y con ella el sufrimiento, la culpa y el castigo. Y la violencia puede trasladarse también a sociedades no católicas, como la que transitan Amón y Tamar, Semíramis, Herodes o Cipriano, donde también el amor resulta una agresión al *tú* desde el *yo* autoinvestido de prerrogativas divinas, como la potestad de decidir sobre la existencia ajena. El hombre del XVII descubre el eros "como espejo de contradicción, estado naciente de vitalismo y, sin embargo, pulsión de la discordia y de la muerte."¹⁶

Consideramos por tanto el amor como tema fundamental de la tragedia barroca. Las conclusiones extraídas del análisis de las obras estudiadas mostrarán las formas de manifestación y realización del mismo en la tragedia

¹⁶ Evangelina Rodríguez Cuadros, edición de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 65.

española del Siglo de Oro y, en concreto, en lo que hemos denominado "Tragedia Amorosa".

"Como todo absoluto, el amor determina un estado límite para el hombre barroco, un ámbito en el que surge el drama y la epifanía de lo irracional a causa de la dificultad de lograr el acomodo entre el oráculo literario que facilita el existir teatralizado que apetecía la época y el lado oscuro de la pasión que, entonces como ahora, nos somete a un periplo de perplejidades, a una exploración de los distintos modos de sentir o transgredir esa suerte de narcisismo con que ya Platón prefiguraba el amor."¹⁷

Narcisismo, efectivamente. Y ese narcisismo lleva, en las tragedias definidas por la dialéctica amor / honra, tanto al esposo como al pretendiente a mirarse en un espejo, la mujer deseada, que esperan les devuelva su propia imagen. Mas en vano, porque en su lugar encuentran lo más temido, esto es, pese a sus esfuerzos por poseer esa hermosura que ambos consideran suya por derecho, sólo logran verse el uno al otro en el reflejo que esperaban propio. Entonces vienen los celos y las reclamaciones, el acecho y la insistencia, el *tour de force* cuya consecuencia es la destrucción del objeto amado, la ruptura del espejo, y con ella la insatisfacción, la alienación y hasta la muerte —D. Alvaro (PD), D. Luis (SASV)—.

Pero no es la honra y el honor el único planteamiento posible en la tragedia amorosa española del XVII. Además de éstos, otros absolutos vienen a condicionar la vida del sujeto, que se ve obligado a elegir entre los mismos, consciente de su responsabilidad y de las consecuencias.

¹⁷ Ibidem, p. 64.

4. LA TRAGEDIA AMOROSA COMO MODELO DRAMATICO EN LA TRAGEDIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Estudiados los presupuestos teóricos y temáticos y tomando como referencia los análisis de obras dramáticas realizados, podemos concluir que:

La tragedia española del Siglo de Oro responde al modelo definido por E. Oostendorp como "tragedia cerrada", es decir, aquella que se plantea atendiendo al enfrentamiento entre el individuo y el orden, el marco de absolutos que preside su vida y la del colectivo que habita, y que puede aceptar o rechazar. Según la opción tomada como punto de partida, la tragedia presenta dos tipos de personajes: los encargados de velar y mantener el sistema (los *victimarios*): Aurora, Duque de Ferrara (*CSV*), Don Gutierre (*MH*), Don Juan Roca (*PD*), Don Lope de Almeida (*SASV*), Don Fernando el Veinticuatro (*CC*), el Rey Don Juan II de Portugal (*DV*), Basilio, Astolfo, Clotaldo (*VES*), Aquitofel, Joab (*VT; CA*), Rey Don Alonso (*RDM*), Duque (*CEH*), la Princesa María (*CI*), Don Rodrigo y Don Fernando (*CO*), Liríope (*EyN*), Polemio (*DAC*); y los rebeldes y / o las víctimas del mismo: Federico y Casandra (*CSV*), Mencía (*MH*), Serafina (*PD*), Leonor (*SASV*), Beatriz (*CC*), el Duque de Viseo y Elvira (*DV*), Segismundo y Rosaura (*VES*), Semíramis (*HA*), Amón, Absalón, David (*VT; CA*), Inés de Castro y el Príncipe Don Pedro (*RDM*), Enrique VIII y Ana Bolena (*CI*), Don Alonso e Inés (*CO*), Eco y Narciso (*EyN*), Crisanto y Daría (*DAC*), Cipriano y Justina (*MP*).

El conflicto que genera el enfrentamiento con la norma siempre es pasional, y dicha pasión se constituye en marca de individualidad. Diversas pueden ser las pasiones en torno a las cuales define el personaje su existencia —ambición, poder, opinión (honra y honor) sabiduría, celos, venganza...— pero hay una que destaca sobre éstas por convertirse en hilo conductor de todas las tramas estudiadas: el amor, realidad manifiesta o latente pero

presente en todas las problemáticas, de ahí la denominación de "Tragedia Amorosa" para el modelo que proponemos.

El amor, por tanto, es el principal motor trágico, el absoluto —de idéntica naturaleza y condición que los demás— en nombre del cual los protagonistas se enfrentarán al sistema. Pero el amor puede ser entendido y vivido de dos maneras diferentes, que serán las que definan la estructura trágica:

1) Como absoluto irrenunciable que enajena y hace perder las perspectivas, es decir, como pasión exclusiva y unívoca que rechaza el entorno y no admite ningún complemento, oponiéndose, por lo tanto, a todo lo que no sea él mismo. Es el "amor ciego" que se convierte en agente de destrucción —como pueden serlo la honra, la libertad, la razón de Estado o la religión mal entendidas—. Tal planteamiento hemos hallado en *El mayor monstruo del mundo*, *La cisma de Inglaterra*, *El castigo sin venganza*, *Los Comendadores de Córdoba*, *Reinar después de morir*, *La venganza de Tamar* (Amón), *Los cabellos de Absalón* (Amón), *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza*.

2) Como absoluto pero destinado al complemento con los valores sociales, como medio de realización personal en el marco de la colectividad, es decir, como puente entre la fatalidad y el destino y vía de salvación, de redención, para el personaje. Así sucede o podría suceder, ya que los errores de los protagonistas juegan un importante papel en la determinación de la trayectoria amorosa y pueden propiciar que un sentimiento nacido en circunstancias adecuadas resulte infructuoso, en *Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, *Cuánto se estima el honor*, *La venganza de Tamar* (David), *Los cabellos de Absalón* (David), *Eco y Narciso*, *El caballero de Olmedo*.

Decimos "podría suceder" porque el desarrollo del conflicto no depende de los absolutos implicados —no es el amor el que dirige las conductas— sino de la manera en que el personaje los vive, de ahí que sean posibles distintos tratamientos de un mismo mito (*La gran Semíramis* de Cristóbal de

Virúes / *La hija del aire* de Calderón; *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina / *Los cabellos de Absalón* de Calderón). La tragedia barroca española guarda, como veremos, importantes puntos de conexión con la tragedia griega —pese a lo dicho por la crítica en ocasiones—, pero no es éste uno de ellos. Si en la tragedia clásica el *fatum* determina y condiciona la actuación del personaje que, arrastrado por éste puede llegar a ejecutar sin penetrar el sentido de sus acciones hasta el último momento, el de la *anagnórisis*, como le sucede a Edipo, en la tragedia española del XVII, por el contrario, el personaje es consciente y, en consecuencia, responsable de sus actos, y es él mismo el que labra su destino a partir de la cadena de errores o aciertos que va constituyendo su existencia a medida que avanza en el espacio y el tiempo.

El héroe español debe elegir, como decía Hegel, entre dos fuerzas de similar condición y con los mismos derechos pero excluyentes. Dicha elección es siempre consciente y voluntaria y acarrea sufrimiento porque implica renunciar a una parte del ser. Escogido un partido, se debe actuar en consecuencia hasta el final, por eso, coincidiendo con Parker, creemos que el personaje es responsable de sus acciones, y éstas repercuten en los demás. Así pues, cuando la tragedia posee un marco histórico (*La cisma de Inglaterra*, *El mayor monstruo del mundo*, *La venganza de Tamar*, *Los cabellos de Absalón*, *Reinar después de morir*) el conflicto personal se convierte en conflicto colectivo y la tragedia privada pasa a ser tragedia pública. Como consecuencia, no hay personajes inocentes en nuestra tragedia: todos los participantes tienen su parte de responsabilidad y, por tanto, de culpa, en el desarrollo de los acontecimientos y su desenlace. La división entre defensores y rebeldes al orden no significa que ésta sea también entre buenos y malos o viceversa; los personajes, independientemente de sus intenciones, cometen imprudencias por las que luego deben pagar.

No hay error sin punición, todo paso en falso queda firmemente hollado y no hay retroceso posible. Los ensayos no existen —excepto en el caso de Segismundo (*VES*), que vuelve dos veces a la torre— y las decisiones son irreversibles. Al final, la "justicia poética" convierte el dolor

en escarmiento, la equivocación en ejemplo, y alcanza incluso a los que sobreviven que, de un modo u otro, deberán rendir cuentas de sus faltas.

El libre albedrío es el instrumento que permite introducir un hiato entre el ser y el papel social asignado, con el que no siempre se está de acuerdo, y más si contradice la tendencia pasional. El héroe español es, además de consciente, libre para elegir, pero esa libertad puede ejercerse bien o mal. Es el caso de los personajes sobre los que pesa un horóscopo, profecía, maldición o augurio, que siempre es, por ende, negativo. Si les afecta desde su nacimiento (*La vida es sueño*, *La hija del aire*, *Eco y Narciso*), sus progenitores deciden, considerándolos rebeldes y candidatos a destruir el orden, aislarlos y privarlos de humanidad; si lo conocen siendo adultos (*El mayor monstruo del mundo*) el temor es idéntico, y en ambos casos la actuación queda condicionada a intentar impedir el cumplimiento del horóscopo. Pero ese es un error tan grave como el haber desafiado las estrellas intentando penetrar lo oculto y saber más que el Creador; se camina entonces en dirección contraria a la deseada pero sin saberlo, pues la predicción ha sido mal interpretada. Desde el presente se intenta descifrar el futuro, cuyas circunstancias se desconocen, dando un significado simbólico a lo enunciado y pasándolo por el filtro del propio temor o deseo. El resultado es el cumplimiento del horóscopo a través precisamente del ejercicio de la libertad, desembocando en un destino del que se pretendía huir.

Porque en la tragedia española hay que distinguir entre hado —"orden inevitable de las cosas" (*Diccionario de Autoridades*)— y destino —"orden de las cosas naturales regido por Dios" (*Diccionario de Autoridades*)—. El hado, procedente de la tragedia griega, es un elemento estético de carácter estructural que se cumple siempre de forma literal y, por lo mismo, irónica. Ningún personaje descifra adecuadamente el mensaje porque no advierte que hay que leerlo "al pie de la letra", lejos de metáforas o dobles sentidos. El destino, en cambio, es propio de la tragedia cristiana. Cristiana porque, como toda producción literaria, responde y refleja el momento histórico y el país que la produce, y España es católica. Pero ello no se traduce siempre

directamente en la trama, situada en muchas ocasiones, como dijimos, en países y tiempos remotos. El destino, por tanto, no sale al encuentro del personaje; éste llega a él por sus propios medios, a través de una experiencia formativa en la que aprenderá a conquistarlo o renunciará para siempre, cegado por las pasiones, a dominarlo. De las tragedias estudiadas, sólo "los dos amantes del cielo" y Segismundo logran señorear sobre su destino; los primeros renunciando a la vida, el segundo al amor. Crisanto y Daría saben hacer del amor un complemento existencial que los engrandece en vez de anularlos —como sucede a muchos otros personajes que lo convierten en absoluto único—; Segismundo, utilizando correctamente su libre albedrío, es capaz de tomar las decisiones adecuadas a su rango y encontrar y ocupar el puesto social que durante tantos años se le había negado.

Así pues, la integración en la sociedad exige un alto precio que no todos están dispuestos a pagar, debiendo entonces sucumbir: la castración sentimental, la renuncia al deseo, a la individualidad. Segismundo "debe" casar a Rosaura —una mujer deshonrada pero a la que ama— con su ofensor y concertar también para sí mismo un matrimonio de conveniencia con Estrella, y debe soterrar además sus impulsos so pena de regresar a la torre si se comporta mal. Los maridos deshonrados aunque sólo sea con el pensamiento —Don Gutierre (*MH*), Don Juan Roca (*PD*), Don Lope de Almeida (*SASV*)— o, en efecto, con la acción —el Duque de Ferrara (*CSV*), el Veinticuatro (*CC*)— que actúan de acuerdo con las leyes del honor —pese a lamentarlas— recuperarán su honra a cambio de entregar la pasión —aman a sus esposas pero deben sacrificarlas— y la conciencia, que permanecerá para siempre enajenada, ligada a un sistema que no osan cuestionar, llegando al punto de asumir identidades ficticias pero en las que acaban creyendo firmemente en el caso de Don Gutierre, el "médico de su honra" y de Don Juan Roca, "el pintor de su deshonra". Y lo más amargo es que su despliegue retórico y actancial para disfrazar el castigo de accidente y evitar la sospecha de una venganza y, en consecuencia, de una deshonra, es inútil; los demás conocen la verdad, de forma que matan para mantener una opinión que ya

estaba perdida, se arrancan su lado pasional, su amor conyugal, para acabar igualmente en las lenguas de la fama.

Y es que la ironía es otra de las constantes de la tragedia amorosa: toda tragedia podía haberse evitado, y las acciones encuentran un resultado contrario al esperado. La esposa decide "engañar con la verdad" para evitar males mayores, y ese secreto mal guardado enciende la sospecha en el marido, que nunca se reconoce celoso —que sería tanto como admitir que hay alguien que lo supera por ser capaz de arrebatarle el afecto del máspreciado de sus bienes— pero siempre afrentado. Aparece también la llamada "ironía sofoclea", en virtud de la cual los acontecimientos y alusiones que anuncian la tragedia cobran en el desenlace su auténtico sentido, y así sucede, por ejemplo, con los personajes que —como decíamos— intentan evitar un horóscopo y acaban propiciando su cumplimiento. La ironía afecta también a las maldiciones, que siempre, como las profecías, se cumplen literalmente, siendo a veces el propio personaje el que, prometiendo algo, llega a automaldecirse si faltara a su palabra (*Ana Bolena, Absalón...*). En estos casos el público es el que posee mayor cantidad de información, pues suele conocer el desenlace, ya que la tragedia se funda en muchas ocasiones en mitos y temas hagiográficos (*Eco y Narciso, Los dos amantes del cielo, El mágico prodigioso*) o en sucesos históricos o bíblicos (*La cisma de Inglaterra, Reinar después de morir, El caballero de Olmedo, El mayor monstruo del mundo, El Duque de Viseo, La venganza de Tamar, Los cabellos de Absalón, El castigo sin venganza...*), es decir, conocidos. El *suspense* por tanto no radica en "qué" sucederá sino en "cómo" se llegará al desenlace esperado, lo cual produce un efecto de circularidad en la acción.

Pero no todo es conocido. El espectador sabe acerca del desenlace, pero no siempre acerca del pasado de los protagonistas, tal y como sucede en las tragedias en que amor y honra libran un duro combate. En éstas un antiguo amor de la esposa regresará del pasado para reclamar sus derechos en el presente, esgrimiendo la relación habida como prerrogativa. No conocemos exactamente cómo fue esa relación ni hasta qué punto las razones del recién

llegado pueden ser más fuertes que las de la dama, que insiste en su condición de casada para hacerle comprender la imposibilidad de su intento. Pero en la tragedia amorosa pocos personajes comprenden a los demás. La realidad se configura siempre según la medida del deseo, y el resultado es una visión parcial, subjetiva y limitada de la misma en función de la cual se ordenan todos los acontecimientos, se obtienen potestades sobre las vidas ajenas o se decide sobre el futuro de un pueblo cuando son los reyes los que se equivocan.

Razón y pasión se enfrentan en estas tragedias donde el sentimiento parece incompatible con la convivencia. Pocas veces el objeto de deseo es el adecuado, y si lo es, pocas veces puede colmar las ansias, pocas veces puede realizarse el sentimiento amoroso sin que ello suponga la transgresión de las normas. Y cuando el amor se vuelve antinormativo se convierte en antisocial y por tanto en un blanco a destruir. Los personajes de la tragedia amorosa están dominados por lo que ha sido llamado "la violencia del signo de Saturno", son víctimas de un deseo imposible porque el objeto del mismo es inaccesible (Amón en *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*; Federico en *El castigo sin venganza*; Segismundo en *La vida es sueño*; Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*...). Sobreviene entonces la crisis y la angustia, la agonía existencial que no parece tener remedio, y que encuentra un importante freno en la palabra. Mientras el deseo permanezca en la imaginación —elemento importantísimo en estas tragedias donde no hace falta ver para suponer y creer—, el personaje estará a salvo de sí mismo. Su experiencia pasional configura la dialéctica entre el decir / callar ese amor que, contra todas las normas, no puede dejar de sentirse. Por eso el mal no cabe en la razón sino sólo en el sentido, y el veneno está entre el corazón y el labio o, palpitando el corazón, se tiene el alma entre los dientes. El personaje sabe que no debe verbalizar la angustia, que debe ocultar el sentir porque expresarlo equivale a poner en marcha el mecanismo que conducirá a la tragedia, ya que dar forma al deseo a través de la palabra equivale a hacerlo presente en sociedad, a reconocerlo públicamente, a legalizar la transgresión, y ello es

intolerable; la dura razón de Estado, la honra o cualquier otro imperativo darán el justo castigo al rebelde, aquel que se ha singularizado con deseos extraños al colectivo. La tragedia discurre entonces desde el momento de pasión irracional hasta el momento de racionalización por medio de la palabra, pero ello sólo puede conseguirse negando las evidencias, cayendo por tanto en un error de interpretación irreparable. Por eso los personajes creen o rechazan los augurios basándose, igualmente, en apreciaciones subjetivas y deducciones simbólicas que pretenden ocultar el problema sin lograrlo. El héroe de la tragedia española del Barroco es el personaje sin centro, sin referencias, perdido en su bosque pasional, continuamente perplejo e interrogante, debatiéndose entre la libertad del pensamiento y el encadenamiento de la acción. Si, voluntaria y conscientemente, no renuncia a la pasión en favor del bien del grupo, como hace Segismundo, ésta estalla sin posibilidad de retroceso. Se consume entonces el deseo: Amón hace suya a Tamar, Federico a Casandra; ambos perecerán y serán castigados por su pecado; y Enrique VIII se casa con Ana Bolena anteponiendo el amor a la religión y a la política y provocando un cisma incurable que ya no tendrá remedio; su error pasado se proyectará para siempre en el futuro no sólo propio sino de todo un pueblo.

Como los errores de otro Rey, David (VT; CA), que le costaron incluso una maldición que pesa inevitablemente sobre sus descendientes. Consciente del peligro que encarna el pasado, David intentará borrar la violencia de antaño, desviar lo profetizado utilizando el amor y la piedad, perdonando lo imperdonable. Nada es suficiente. El pasado reaparece en el momento más inesperado para pasar factura sobre el presente y, en consecuencia, sobre el futuro. Pero será, en última instancia, el propio albedrío, la actuación libre del personaje, los errores de sus hijos, los que sellen el cumplimiento del destino, pues el determinismo está ausente de la tragedia amorosa española, donde cada personaje es responsable de su pasado, su presente y su futuro.

Pero si el error de los personajes citados es propiciar una oportunidad que no les correspondía, otros en cambio no saben aprovechar la que tienen,

como les sucede a Don Alonso e Inés (*El caballero de Olmedo*), a Herodes y Mariene (*El mayor monstruo del mundo*) o a Eco y Narciso en la tragedia del mismo nombre. Estas parejas disfrutaban de un amor perfecto por ser correspondido, pero no saben canalizarlo adecuadamente. El Tetrarca se deja llevar por los celos y su esposa por el temor a un horóscopo, pasiones ambas irracionales, y los otros enamorados emplean medios inapropiados para realizar el sentimiento. Don Alonso, noble y soltero como Inés, recurre a una alcahueta y prefiere luego ocultar su relación con la joven, esperando un momento propicio para hacerla pública que nunca llegará, Eco elige mal y se precipita en su declaración amorosa, provocando el rechazo de Narciso, que decide huir de ella además por temor al cumplimiento de un vaticinio. Asistimos por tanto al desperdicio de tantas buenas cualidades, al desamor entre personajes capacitados para amar y ser amados, y en ese derroche inútil y absurdo de facultades es donde radica su tragedia.

El amor es por tanto, como decíamos, un absoluto que vehicula todas las tramas porque en todas ellas orienta la actividad de los protagonistas, bien sea para intentar suplir sus carencias y completarse, como sucede en los casos de amor correspondido en que no existen trabas sociales para su realización —pero puede fallar por los errores individuales—, bien sea para enfrentarse al orden, pero en ambas circunstancias aparece vinculado a la muerte. El personaje insiste en que muere de amor o en que el amor lo mata, consciente de la semilla destructiva que en sí engendra el sentimiento cuando es constituido o se constituye por oposición al resto de valores que hasta ese momento determinaban la existencia del individuo. El amor provoca siempre un estado de tensión que quien lo padece debe resolver de un modo u otro, alentando su consumación u ocultándolo y rechazándolo. Pero cuando la realización pasa por el camino de la violencia pasional y de la transgresión, desemboca en la muerte. De hecho, son pocos los que sobreviven: Celia y Alejandro (*Cuánto se estima el honor*) —aunque tengamos en cuenta la preferencia de Guillén de Castro por los "finales felices", al que se llega rozando lo inverosímil con el arrepentimiento forzado y rápido del Príncipe en

el último momento—, Flabio y Albisinda (*Morir pensando matar*) en una trama más política que amorosa, Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*) que despierta —como Federico (CSV)— del sueño del amor para abordar el resto de una vida en la que, desilusionado y tardíamente arrepentido, no hará sino recordar sus errores pasados y no podrá evitar sentirse culpable del cisma provocado para satisfacer sus pasiones de hombre olvidando sus deberes de Rey y, por último, Segismundo y Rosaura (*La vida es sueño*), separados para siempre, renunciando al amor casi al tiempo de nacer, sacrificando la individualidad al puesto social por el que tanto han luchado. Así pues, no se muere sólo físicamente, se puede conservar el cuerpo a costa de sacrificar el alma, y ello, probablemente, no es menos doloroso. Morir de amor puede ser fácil, más difícil sea quizá vivir sin amor: ambas circunstancias son igualmente trágicas.

De ahí los terribles finales abiertos de estas tragedias, que dejan flotando en el aire la siniestra posibilidad de que la violencia se repita, de que el ciclo pueda volver a empezar en el momento más inesperado, tras un presente que se ha convertido en pasado y que, en consecuencia, afectará al futuro de los que permanecen. Don Gutierre (MH) entrega a Leonor una mano bañada en sangre en prenda de esposo, recordándole que ya ha sido "médico de su honra" y que no ha olvidado la ciencia; Leonor acepta gustosa consintiendo incluso en que repita la cura si ella cae, como Mencía, enferma. El homicidio de Don Juan Roca (PD) y Don Lope de Almeida (SASV) es perdonado por el Rey —como lo fue el de Don Gutierre: "Cuerdamente / sus agravios satisfizo" (III, vv. 745-746)— pese a conocer la verdad del caso y la mentira con que el esposo ha intentado encubrir la venganza y el asesinato. También el Veinticuatro de Córdoba (CC), que mata no sólo a los adúlteros sino a todos los habitantes de su casa, incluido el papagayo porque hablaba y no le dijo la deshonra, recibe como premio la mano de una nueva esposa, Costanza, y la potestad de repetir en ella sus rigores. Tras las muertes de Federico y Casandra (CSV), propiciadas en parte por un papel anónimo que denunciaba al Duque la deshonra, Aurora, invocadora de un mundo de

absolutos al que sin embargo se opone cuando le afectan a ella misma — pregonando entonces que "el casarse ha de ser gusto"—, abandona Ferrara para casarse con el Marqués Gonzaga, el cual, cuando ella le confesó que había descubierto el adulterio le aconsejó marchar con él a Mantua, donde "no hayas miedo que peligrés", recordándole antes que tan fea mancha sólo puede limpiarse con sangre "para que jamás se olvide". ¿Estará, efectivamente, a salvo Aurora? Por no hablar de la desolación del Príncipe Don Pedro (*RDM*) tras la muerte de Inés de Castro, a la cual es consciente de haber contribuido con su conducta imprudente por haber ocultado su matrimonio con ella; convertido en Rey tras la repentina muerte de su padre, comienza su gobierno con violencia, mandando ajusticiar públicamente a los ejecutores de su amada. Y no espera mejor sucesión a Herodes (*MM*), que se suicida sin que se haya hecho mención de una posible descendencia, David (*VT; CA*), cuyo hijo Salomón llegará al trono pasando por encima de la deshonra de su hermana Tamar y de los cadáveres de sus hermanos Amón y Absalón, o Enrique VIII (*CI*), que deja en el trono a su hija María jurando en falso para obtener el cetro, todo ello ante el cuerpo exánime de Ana Bolena. Aunque Flabio y Albisinda (*RDM*) cuentan con el apoyo del pueblo, han recuperado sus derechos a costa de la violencia y por un error del destino cuando los usurpadores toman accidentalmente un veneno. ¿Serán capaces de gobernar combinando la piedad y la justicia?. Y pese al "final feliz" que hermana a las parejas desunidas ¿Será sincero el arrepentimiento del Príncipe (*CEH*) y dejará, cuando ésta se case con Alejandro, de perseguir a Celia que, siendo inocente, estuvo a punto de ser asesinada por su propio padre para que no perdiera el honor? ¿Qué hará su esposo si llega a sospechar algo semejante? Tras la muerte de las personas que aman, Inés (*CO*) y Liríope (*EyN*) dispondrán del resto de sus días para recordar sus errores; la primera por no haber sabido aprovechar la oportunidad de un amor perfecto, la segunda por haber causado la desgracia de su hijo, al cual, por egoísmo, intentaba proteger.

Sólo *Los dos amantes del cielo* y *El mágico prodigioso* ofrecen la esperanza de la felicidad, de la realización completa y satisfactoria del amor. Pero se trata de una esperanza cifrada en el Más Allá, en esa vida eterna que no todos, a tenor de su actuación, podrán alcanzar. Quizá el verdadero amor exija una entrega plena que lleve incluso a la renuncia de la vida en aras de la dicha, quizá el verdadero amor no sea de este mundo.

La muerte es por tanto una constante en la tragedia amorosa, independientemente de su significado, de ser justa o injusta, merecida o no, lleve consigo la promesa de la redención o el absurdo del desamor. Numerosos son los cadáveres que en un momento u otro jalonan la escena; las muertes suelen suceder *dentro* pero luego se muestran los cuerpos sin vida de los ajusticiados como ejemplo y escarmiento para los que sobreviven. Este gusto senequista procedente de la tragedia del XVI tiene ahora, sin embargo, otro valor. La tragedia amorosa del XVII se sirve del horror material, del horror físico, para subrayar el clima de desolación, de sufrimiento, de absurdo muchas veces que ha dejado tras sí la estela pasional, pero ha desaparecido el horror moral. Ya no hay personajes desmesurados de carácter abominable, ambiciosos y tiranos que ilustran la maldad humana, sino seres descentrados, dubitativos, perplejos, a medio camino entre el deber y el querer, conscientes de la necesidad de la elección y la renuncia pero no siempre dispuestos a consumarla; personajes con virtudes y defectos que conmueven porque nos recuerdan un poco a nosotros mismos, porque el dramaturgo intenta huir de planteamientos maniqueos para llegar al fondo de la cuestión, para construir una tragedia capaz de trascender los límites de su historia. Si la catarsis ha sido contemplada como la purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor, en la modernidad "catarsis", como decíamos en los primeros capítulos, es apercibirse de las propias pasiones y aceptar el reto que nos proponen, el reto que es vivir cada día siendo responsables de nuestro destino. Por eso los personajes deciden y actúan, y por eso mismo pueden acertar o equivocarse; si aciertan, el siguiente paso será igual de complejo, la encrucijada quedará sin resolver hasta que se realice

la elección definitiva entre la pasión o el vínculo social; si yerran deberán rendir cuentas y asumir un destino no deseado pero construido por ellos mismos utilizando erróneamente el libre albedrío, porque en la tragedia amorosa española el héroe es el único responsable.

En ello difiere, como decíamos, de la tragedia griega, donde un *fatum* determina el final de los protagonistas. Sin embargo, hay otros elementos de la tragedia clásica que reaparecen en la nuestra y que no siempre han sido debidamente considerados. En primer lugar hemos podido comprobar que gran parte de las tramas trágicas parten de un hecho conocido, ya sea histórico, bíblico, hagiográfico o mitológico, pero al que el público probablemente tenía o podía tener acceso —de ahí que se oculte el nombre del Tetrarca en *El mayor monstruo del mundo* para evitar predisponer desde el principio al espectador contra el personaje de Herodes, responsable según la Biblia de la matanza de los inocentes—. El *suspense*, por tanto, no recaía en el suceso en sí sino en la forma de enfocarlo y desarrollarlo. En segundo lugar, el conflicto se construye de acuerdo con las exigencias de la *mímesis*, esto es, de la imitación verosímil de la naturaleza, aunque por verosimilitud entiende Lope —según manifiesta en el *Arte nuevo*— la mezcla de lo trágico y lo cómico —"buen ejemplo nos da naturaleza, que por tal variedad tiene belleza"— y la ruptura con las unidades clasicistas de acción, tiempo y espacio. En tercer lugar, los protagonistas de las tragedias estudiadas son ejemplos de nobleza tanto social —excepto Eco y Narciso, componentes del acervo mitológico— como moral, es decir, pertenecientes a una élite espiritual, mejor capacitada, en opinión de los poetas y tratadistas medievales, para sentir el amor. Además, si la tragedia "se asienta sobre pecados de reyes", basta observar la actuación de Basilio (*VES*), David (*VT; CA*), Enrique VIII (*CI*), Herodes (*MM*), el Rey Don Alonso y el Príncipe Don Pedro de Portugal (*RDM*), el Príncipe (*CEH*), el Rey Don Juan II de Portugal (*DV*), y los Reyes Alboino, Rosimunda y Leoncio (*MPM*). En cuarto lugar, el estilo es elevado, como corresponde a su naturaleza y decoro. Y en cuanto al desenlace, el final sangriento suele ser una convención tributada en muchas

ocasiones a la propia historicidad del suceso, que no podía alterarse. En otras se llega, tras la muerte de los transgresores del orden, a un "final feliz" que puede ser real: *Cuánto se estima el honor* —aquí se evitan incluso las muertes—, *Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso* —quizá podría incluirse también *Morir pensando matar* si la tomamos desde el punto de vista de Flabio y Albisinda—; o aparente: *El médico de su honra*, *Los Comendadores de Córdoba*, *La vida es sueño*, *La cisma de Inglaterra*, pues aunque terminen en bodas y ésta última con la jura como Princesa de Walia de María, no escapa al espectador la profunda amargura y la terrible ironía —también presente en la tragedia griega— que tal desenlace encierra, pues supone la consagración de la posibilidad de que el ciclo de horrores pueda volver a repetirse. Además, el postulado del desenlace "en muertes" para la tragedia y "en risa" para la comedia arranca de las poéticas clasicistas, no de Aristóteles, que en la *Poética* contempla la posibilidad de evitar el crimen previa realización de la *anagnórisis* y del cambio de fortuna en un sentido u otro:

"es límite suficiente de magnitud aquél en que produciéndose los hechos de una forma verosímil o necesaria se va de la desdicha a la felicidad o de la felicidad se cambia a la desdicha" (VII, 1451 a).¹⁸

"Es propio de la tragedia el nudo y el desenlace. (...) Y llamo nudo a lo que hay desde el principio hasta aquella parte que es la última de la que procede el paso a la dicha o a la desdicha, y desenlace a la parte que va desde el principio de ese paso al final" (XVIII, 1455 b).¹⁹

Incluso están presentes los coros de la tragedia griega en forma de canciones premonitorias relacionadas siempre con la trama que anuncian

¹⁸ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Edición de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 73.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 93-94.

sucesos funestos²⁰ o bien desvelan el estado de ánimo de los protagonistas —así el del Príncipe Don Pedro y Doña Inés (*RDM*)—, y los elementos sobrenaturales, tales como presagios —Don Jorge y Don Fernando protagonizan sucesos extraordinarios antes de llegar a casa del Veinticuatro (*CC*), el Rey Don Pedro es herido accidentalmente por su hermano, el Infante Don Enrique (*MH*)—,²¹ augurios —Don Alonso (*CO*) y Doña Inés de Castro (*RDM*) contemplan la muerte de un pajarillo—, sueños —Enrique VIII (*CI*), Inés de Castro (*RDM*)— o premoniciones.

Es interesante destacar, sin embargo, otro elemento que caracteriza la tragedia española: la implicación del gracioso. A diferencia del gracioso de la comedia, cómplice de su señor, cobarde y miedoso, el gracioso de la tragedia

²⁰ A la ya citada copla acerca de la suerte del Caballero de Olmedo podríamos añadir las que anticipan el final del Rey Don Pedro en *El médico de su honra*, *op. cit.*:

*El infante don Enrique
hoy se despidió del Rey;
su pesadumbre y su ausencia
quiera Dios que pare en bien.
(III, vv. 482-485)*

*Para Consuegra camina,
donde piensa que han de ser
teatros de mil tragedias
las montañas de Montiel.
(MH, III, vv. 586-589)*

²¹ Y manda desterrarlo.

REY. ¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto?
¡Oh qué aprensión insufrible!
Bañado me vi en mi sangre,
muerto estuve. ¿Qué infelice
imaginación me cerca,
que con espantos horribles
y con helados temores
el pecho y el alma oprime?
Ruego a Dios que estos principios
no lleguen a tales fines,
que con diluvios de sangre
el mundo se escandalice.
(*MH*, III, vv. 235-246)

empieza siendo un personaje destinado a relajar la tensión contando chistes e historietas —como el Juanete de *El pintor de su deshonra* o el Pasquín, tenido por loco, de *La cisma de Inglaterra*— y acaba siendo la voz de la lucidez y la razón en el mundo de los hombres y mujeres honrados. A lo largo de la trama ofrece un punto de vista contrastado que puede fácilmente llegar a la parodia del universo de ideales y sacrificios sentimentales de las damas y caballeros que lo rodean, pero al final muestra un valor inigualable, y un aprecio por la justicia y la verdad del que carecen sus amos, tal y como muestran los casos ya citados de Coquín (*MH*), Batín (*CSV*), Tello (*CO*), o el de Brito, criado del Duque de Viseo, que mata a Don Egas por haber propiciado la ruina y el asesinato de su señor y luego es ajusticiado (*DV*).

La actuación de los protagonistas responde también al esquema estructural de la tragedia clásica: todos ellos atraviesan las fases de *hamartía* e *hybris* —que traen consigo el *pathos*—, aunque no siempre lleguen a la *anagnórisis*, que suele además producirse, excepto en el caso de Segismundo, cuando ya es tarde para rectificar —Enrique VIII (*CI*), Semíramis (*HA*), Federico (*CSV*), Don Alonso (*CO*), David, Amón, Absalón (*VT; CA*)— elemento facultativo en nuestra tragedia. Pero lo que sí se pretende provocar es la *catarsis* en el espectador, bien por identificación, bien por distanciamiento, mostrando lo absurdo de amarrarse a las normas y lo inconveniente de abandonarse a la pasión cuando ésta se vive como absoluto exclusivo. En la tragedia amorosa del Barroco español toda pasión —incluido el amor, medio favorito de realización personal y de puente hacia la felicidad—, valor en sí mismo positivo, se convierte en negativa cuando es vivida como absoluto antepuesto a cualquier otra consideración, y contribuye a propiciar la tragedia y a destruir al individuo física y/o psíquicamente.

Pero existen diversas formas de amor, según muestran las tragedias estudiadas:

1) El amor de los padres hacia los hijos, que puede ser destructivo: Liríope (*EyN*), Duque de Ferrara (*CSV*), Basilio (*VES*), Duque (*CEH*), el Rey Don Alonso de Portugal (*RDM*); o constructivo: David (*VT; CA*).

"Destructivo" porque los padres mencionados anteponen sus propios intereses a lo que podría ser el gusto o la voluntad de sus hijos, que no se molestan en averiguar, y ejercen con ellos el rigor antes que la piedad, causando en gran parte su desgracia. Sólo el de David podría calificarse, en nuestra opinión, de "constructivo" porque el Rey judío lo antepone a cualquier otra consideración moral o social, buscando por encima de todo evitar que sus hijos cometan sus mismos errores, tratando con su perdón y entrega incondicional a ellos de desviar la violencia que predice la maldición, consecuencia de sus pecados de juventud. El resultado, en uno u otro caso, es idéntico: el fiasco paterno, la derrota moral de un padre cuyas equivocaciones superaban las imputadas a los hijos, a los que, sin embargo, advirtiendo las faltas ajenas y no las propias, se han creído con derecho a juzgar.

Mientras que todos los padres —excepto el Rey Don Alonso (*RDM*)— sobreviven, entre los hijos quedan con vida Celia (*CEH*), Segismundo (*VES*) y el Príncipe Don Pedro (*RDM*). La primera porque su vida es necesaria para mostrar los errores de un padre que se precipitó prefiriendo el honor al querer aun sabiéndola inocente, intentando, como Herodes, Mariene, Basilio, Volseo o Liríope anticiparse a los acontecimientos y actuar en consecuencia antes de que éstos se produjeran. Y el tiempo no puede adelantarse ni el destino forzarse. Don Pedro en cambio para dar testimonio no sólo de las faltas de su padre, sino también de las suyas propias. Mas su situación final será igual a la de Segismundo, ejemplo del príncipe prudente cuya cordura y lucidez, lograda, paradójicamente, a partir de una experiencia falseada y equívoca, supera a la de su progenitor: la ablación de las pasiones, la vida a cambio de la dicha, y ello en virtud, en gran parte, de la actuación errada de su padre.

2) El amor entre jóvenes solteros: Eco - Narciso (*EyN*), Crisanto - Daría (*DAC*), Cipriano - Justina (*MP*), Inés - Don Alonso (*CO*), Tamar - Joab (*VT*), Flabio - Albisinda (*MPM*), Menón - Semíramis (*HA*), Celia -

Alejandro (*CEH*), Duque de Viseo - Elvira (*DV*), Segismundo - Rosaura (*VES*).

Se trata de un amor posible socialmente hablando, pero que en contadas ocasiones logrará, sin embargo, su consumación: Eco, Narciso, Don Alonso y el Duque de Viseo mueren antes de llegar al matrimonio, pero en el caso de Eco y Narciso el sentimiento había quedado truncado —por circunstancias externas: la actuación de Liríope, que envenena a Eco y domina a Narciso, e internas: la "mala educación" de Narciso, que desconoce lo más elemental acerca de la vida y de la humanidad— aun antes de que tal posibilidad pudiera plantearse. Tamar, Joab, Menón, Semíramis, Segismundo y Rosaura, deben, en cambio, renunciar por circunstancias ajenas a su voluntad: el rey Nino, valiéndose de su condición, arrebató a Menón su prometida, Semíramis, y la propia ambición de ésta contribuye a desatar el enlace; Joab —general de los ejércitos del Rey David— y Segismundo —Príncipe y futuro Rey de Polonia— no pueden casarse con una mujer deshonrada —Tamar y Rosaura, respectivamente— aunque la amen. Así pues, un cúmulo de circunstancias adversas al que se ha llegado a través de los errores de los protagonistas, impiden la realización de un amor posible en su nacimiento pero mal desarrollado y enfocado.

Sólo Celia y Alejandro y Flabio y Albisinda podrán casarse tras vencer muchas dificultades, entre las que se encuentran la derrota moral o física de príncipes o reyes tiranos, planteamiento ausente de las obras de Lope, Tirso o Calderón estudiadas, donde los soberanos, pese a sus errores, jamás serán derrocados, ni siquiera en nombre de la justicia por personajes que pudieran tener más cualidades para gobernar (*DV*; *VES*; *MM*).

El amor pleno, el Amor con mayúsculas, tanto en Lope (*El Duque de Viseo*) como en Calderón (*Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso*) trasciende los límites de lo humano y sólo puede realizarse tras la muerte, en el Más Allá, en los confines de un mundo donde se esté a salvo del propio egoísmo y de los errores por él causados.

3) El amor conyugal: Mencía - Don Gutierre (*MH*), Serafina - Don Juan Roca (*PD*), Leonor - Don Lope de Almeida (*SASV*), Herodes - Mariene (*MM*), Enrique VIII - Catalina (*CJ*), Inés de Castro - Don Pedro (*RDM*), Rosimunda - Alboino (*MPM*), Semíramis - Nino (*HA*), Beatriz - el Veinticuatro (*CC*), Casandra - Duque de Ferrara (*CSV*).

Sólo hemos encontrado dos "matrimonios felices", el de Doña Inés y Don Pedro y el de Herodes y Mariene, aunque ya vimos que no lo son tanto. Doña Inés acepta por amor todas las condiciones impuestas por su marido, empezando por el secreto y la vida lejos de la corte, como si se tratara de una unión ilegal. Este es uno de los mayores errores de Don Pedro y el que propiciará la catástrofe, pues ignorante el Rey Don Alonso de la situación sentimental de su hijo le concierta un matrimonio de conveniencia con Doña Blanca, Infanta de Navarra, y al enterarse los consejeros de que Inés es el único obstáculo a la alianza con el reino español decidirán, contando con la aprobación del Rey, eliminarla. Herodes, por su parte, no es mejor marido; concibe el amor como pasión ciega y absoluta, devoradora y exclusiva, y exige la misma entrega por parte del objeto amado. Mariene, en efecto, le corresponde, pero todo su amor se convierte en aborrecimiento cuando se entera de que los celos y el egoísmo de su esposo le han llevado a dictar su sentencia de muerte en caso de ser ajusticiado para que ella no pueda sobrevivirle y pertenecer a otro hombre. Tras ese cambio de actitud los acontecimientos se precipitarán y Herodes acabará matando a quien más amaba, su adorada esposa.

Excepto los mencionados, los demás matrimonios han sido realizados a la fuerza —Rosimunda - Alboino—, o por conveniencia, o una mezcla de ambos factores —Semíramis - Nino—. Una constante de la tragedia amorosa es que la boda suele responder a los intereses del varón, que se casa con un fin concreto: tener descendencia legítima, como el Duque de Ferrara, querer sentirse más joven, como Don Juan o Don Lope, por cuestiones políticas, como Enrique VIII o, incluso, por amor, como Don Gutierre y el Veinticuatro. Pero en ningún caso se contempla la voluntad de la esposa,

seleccionada y escogida por el marido contando con la aprobación del padre de la dama: Mencía, Serafina, Leonor, Casandra... se quejan cuando el amor, traído por un antiguo pretendiente —Don Enrique, Don Alvaro, Don Luis— o por alguien recién conocido —Federico—, se hace presente en sus vidas, de haberse casado sin gusto, de haber sido entregadas por su padre sin pedir su consentimiento. Por lo tanto, es difícil que la semilla del amor se convierta en recíproca y fructifique. En algún caso porque ni siquiera existe por parte del varón, como el Duque de Ferrara, en otros porque, según dicen, sólo se ama una vez, y la mujer ya entregó el corazón antes de ser esposa, por eso, una vez casada sin posibilidad de elección, queda únicamente el honor para ocupar el hueco antaño llenado por el amor y la entrega volitiva. En consecuencia, amor y honor se convierten en absolutos irreconciliables para la dama, que no puede conjugarlos por más que quiera o lo intente, porque residen, para ella, en personas distintas: el resultado es una conciencia escindida, una actuación zozobante y una conducta equívoca que lleva al marido a la sospecha y al recelo acerca de la salud de su honor, el bien máspreciado, más incluso que la esposa, a quien pudo elegir, mientras que el honor, como la honra, se hereda y se debe ser digno de él para poder conservarlo.

Así pues, un matrimonio que comienza sin amor difícilmente puede recorrer las etapas necesarias para conquistarlo, y más cuando el fantasma del pasado venga a perturbar el presente y destruir la apariencia de felicidad que el marido poseía desde su visión parcelada de la realidad, que le llevaba a considerar recíproco un sentimiento nacido en él e inculcado a la fuerza en la esposa.

4) El amor fuera del matrimonio: el pretendiente y la esposa/o. Don Enrique - Mencía (*MH*), Leonor - Don Gutierre (*MH*), Don Alvaro - Serafina (*PD*), Don Luis - Leonor (*SASV*), Octaviano - Mariene (*MM*), Ana Bolena - Enrique VIII (*CI*), Doña Blanca - Don Pedro (*RDM*), Leoncio - Rosimunda (*MPM*), el Comendador Don Jorge - Beatriz (*CC*), Federico - Casandra (*CSV*).

La esposa, casada sin gusto, fue antes una dama soltera y enamorada, pero las circunstancias desbarataron el compromiso: Mencía por ser su amado de rango superior, Serafina y Leonor por creerlo muerto. En consecuencia, cuando el pretendiente regresa de forma súbita e inesperada, ya no pueden corresponderle más que con el pensamiento, hecho que no satisface al recién llegado; éste reclama sus derechos y acusa de traidora a la dama, sin mirar que su actitud la compromete. El resultado es que la esposa debe hacer frente a una terrible disyuntiva: mantener su honor ocultando la situación a su esposo y quedarse junto a él, o seguir los dictados del corazón y abandonarlo todo por amor. Mencía y Serafina deciden permanecer fieles a sus deberes, Leonor en cambio cede, pero su amante nunca llegará a la cita; Don Lope se encargará —como Don Juan, y Don Gutierre sólo con Mencía— de matarlos a los dos para recuperar la honra, perdida ya, sin saberlo, para siempre.

Cassandra y Beatriz deben realizar idéntica elección, pero su situación es un tanto diferente: casadas a la fuerza, no es un antiguo amor el que viene a alterar su existencia sino alguien a quien conocen después de casadas, y a quien, por tanto, no les une ninguna deuda sentimental. Sin embargo, ambas se enamoran y deciden hacer realidad una pasión que saben prohibida. Si las esposas calderonianas no llegan al adulterio, las de Lope, en cambio, lo consuman. Y lo curioso es que entonces no les importa la reacción del marido ni la ofensa, sino la traición que creen estar realizando al pretendiente al tener que entregarse, inevitablemente y sin desearlo, al esposo. El final es el mismo: la muerte, juzgadas por el marido en el tribunal del honor —donde poco cuenta el amor— de alta traición. Enrique VIII, en cambio, que se enamora también estando casado, podrá desafiar desde su posición privilegiada de Rey las normas religiosas, políticas y sociales para conseguir realizar ese amor enfermizo que lo tortura, y al que Ana Bolena, movida por su propia ambición y la de Volseo, ha puesto la condición del matrimonio.

Pero existen también pretendientes no deseados, como Octaviano, Doña Blanca o Doña Leonor. El romano se enamora de la esposa del Tetrarca a través de un retrato, y ese amor irracional, como el de Herodes, causará la

destrucción de Mariene, que en un principio ni siquiera sabe que existe, y cuando lo conoce no da ninguna muestra de interés hacia él. Sin embargo, el imaginar una posible relación entre ambos llevará al Tetrarca a acabar con la vida de su mujer. Tampoco Doña Blanca es del gusto de Don Pedro, casado en secreto desde hace tiempo con Inés de Castro, de la que tiene dos hijos. Su llegada no es un obstáculo para el amor conyugal, pero sí una amenaza: juzgada más conveniente desde el punto de vista político la unión del Príncipe con la Infanta, se acabará con el único impedimento humano, Inés. Leonor, por su parte, es para Don Gutierre lo que Don Enrique para Mencía, sólo que Gutierre no se siente en deuda con ella, pues rompió el compromiso por sospechas en su honor al ver salir una noche a un hombre por el balcón de la casa de la dama. Aunque se case después con Mencía, a la que dice amar mucho más que a la primera novia, Leonor no renuncia tampoco a sus derechos y reclama justicia ante el Rey, que poco puede hacer estando ya casado el caballero. La dama, sin embargo, no se da por vencida y sabe esperar su oportunidad; viudo Gutierre, acepta una mano ensangrentada con tal de casarse con él y recuperar de este modo su honor, perdido cuando fue abandonada.

Por último, Rosimunda admite las pretensiones amorosas de Leoncio porque lo contempla como un instrumento apropiado para lograr vengarse de su marido, el Rey Alboino, con el que, tras haber sido derrotado y asesinado su padre, tuvo que casarse a la fuerza, y que ahora la ha ofendido ofreciéndole beber en el cráneo del difunto rey alegando que entre su pueblo es una señal de cortesía para con el vencido. Semíramis, por su parte, abandona a Menón y se casa con Nino, Rey de Siria, porque lo considera un peldaño para llegar a realizar su auténtico y oculto deseo: alcanzar el poder.

En cualquier caso, la presencia, querida o no, de un pretendiente o de una aspirante al corazón de uno de los cónyuges se proyectará como una sombra fatídica sobre la vida de éstos y traerá como consecuencia la aniquilación del más débil, es decir, la esposa.

5) El amor incestuoso: Tamar - Amón (VT; CA), Casandra - Federico (CSV).²²

Se trata de un amor ilegítimo y prohibido pero mucho más impetuoso y arrollador, si cabe, que los demás. El incesto es el primer tabú creado por la sociedad para evitar la atracción por lo semejante que enunciara Platón, pero ello no implica que quede eliminado de las pulsiones del subconsciente, aunque quizá sea la peor de las transgresiones. Los seres que lo sienten conocen todas las circunstancias contrarias a su deseo; se saben pertenecientes a una sociedad que impide tales manifestaciones amorosas, y de ahí nace su angustia y su desasosiego. Amón es el príncipe heredero, pero se obsesiona con la pasión que siente por su medio hermana Tamar y no cesa hasta consumarla, aunque luego él vea el horror que conlleva la aparición de lo siniestro, destruido ya lo bello. Federico se enamora en cuanto la conoce de Casandra, la mujer de su padre y por tanto su madrastra. Pero se trata de una boda de conveniencia realizada por poderes, de modo que Casandra conoce antes a su hijastro que a su esposo, y también se siente atraída por él, mucho más próximo en edad y cualidades. Ambos tratan de ocultarse a sí mismos —y a los demás— el sentimiento, conscientes de su imposibilidad social, pero los desprecios del Duque —unidos a su ausencia— animan a Casandra a forzar la declaración de Federico, consumando así la transgresión. El resultado, en ambos casos, será el mismo: la muerte de aquellos que han conmovido los cimientos del orden, que le han dado la vuelta haciendo legítimo lo ilegítimo, moral lo inmoral. Sólo Tamar, que insiste en su no participación volitiva en el acto, queda con vida. Los demás, los que hacen del amor el absoluto que orienta su existencia, perecerán sin remedio.

²² Quizá podría considerarse también el de Beatriz y Don Jorge (CC) por ser primos, pero en *El castigo sin venganza* Aurora proyecta un matrimonio con Federico que cuenta con el beneplácito del Duque de Ferrara, y también son primos.

Atendiendo a esta consideración del amor como pasión dominante en las tragedias estudiadas y, en consecuencia, opuesta a otros absolutos de similar naturaleza y bondad pero enfrentada a ellos de forma excluyente, de modo que el personaje debe inevitablemente realizar una elección consciente aun a costa de que ello le produzca sufrimiento, podemos clasificarlas en cinco grupos:

1) Amor / Honra.

Razones sociales o sentimentales impiden la realización del amor, dirigido hacia un objeto inadecuado por ser imposible (deseo saturniano). Se fuerza la situación y ello lleva a la destrucción del sujeto pasional y a la tragedia.

El médico de su honra, El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza, Los Comendadores de Córdoba, El castigo sin venganza.

Una excepción es *Cuánto se estima el honor*, pues el arrepentimiento final del Príncipe impide la catástrofe.

2) Amor / Razón de Estado.

Razones políticas o de parentesco impiden la satisfacción del deseo — también saturniano —, que se consume entonces a la fuerza. El resultado es igualmente la aniquilación y la tragedia.

La cisma de Inglaterra, La venganza de Tamar, Los cabellos de Absalón.

O bien, cuando es correspondido, se renuncia a él por circunstancias ajenas a la voluntad del protagonista pero que implican su inserción en el orden social o su destrucción.

Reinar después de morir, El Duque de Viseo, La vida es sueño.

En cualquier caso, la "dura" y "justa" razón de Estado es el obstáculo que impide la unión o la deshace.

3) Amor / Expresión y Vivencia del sentimiento.

Se posee el amor, un amor perfecto por ser correspondido, se cuenta con el beneplácito social, es decir, se dispone de todos los medios para realizarlo y, sin embargo, se desperdicia, no llega a consumarse porque los

personajes no aciertan con el modo de canalizarlo adecuadamente para que les dé la felicidad.

El mayor monstruo del mundo, El Caballero de Olmedo, Eco y Narciso.

4) Amor / Ambición.

El ansia de poder anula cualquier otro sentimiento. Los personajes son amados pero desprecian el amor que poseen en aras de la realización completa del *ego*.

La hija del aire, Morir pensando matar, La cisma de Inglaterra (Ana Bolena).

5) Amor / Religión.

En un principio la religión comienza siendo un obstáculo a la realización del amor; ningún personaje quiere ceder y admitir la posibilidad de que sea el otro quien posea la verdad, pero al final el pagano renuncia a sus creencias por amor y es capaz de llevar hasta el final el sentimiento, aceptando morir con su amado/a como mártires a causa de la ceguera de los demás, que impiden la realización del sentimiento es este mundo, pero no pueden evitar que se consume en el Más Allá.

Los dos amantes del cielo, El mágico prodigioso.

Todas las características apuntadas han contribuido a definir la Tragedia Amorosa como uno de los modelos posibles que configuran la dramaturgia trágica española del siglo XVII. Una tragedia que, pese a ser nombrada explícitamente o no como tal por quien la escribe, existe. El análisis de las obras estudiadas ha dado como resultado la obtención de una serie de rasgos comunes que nos han permitido ir definiéndola. Hemos elegido piezas de distintos autores para poder confirmar la presencia de lo trágico en el panorama teatral barroco como una forma dramática con entidad y vida propia, independientemente de las características particulares que pueda tener en cada dramaturgo. La práctica escénica ha corroborado lo que ya señalaba la teoría: que la España del Siglo de Oro tiene conciencia de la existencia del

género trágico, y que se trata de una "tragedia española", diferente por tanto de otras concepciones similares, pero conectada, como hemos podido comprobar, con la tragedia clásica. La tragedia española del XVII sigue a la griega en cuanto a componentes y estructura aunque los contenidos, como la época, hayan cambiado, y sigue a Horacio en sus postulados teóricos: "multaque tolles ex oculis quae mos facundia narret", configurando lo que páginas atrás hemos enunciado como una tragedia donde el montaje y la palabra son los constituyentes primordiales, donde lo que sucede *dentro* tiene tanta o más importancia que lo que vemos sobre el escenario, donde lo que cuenta no es el acontecimiento en sí sino la articulación, la trabazón del mismo en un todo global y coherente con el pensamiento del país y la época que produce la tragedia, donde la agonía existencial y, por consiguiente, trágica, se estructura en torno a la dialéctica del decir o callar la pasión, opciones ambas de inevitables consecuencias, y donde el desenlace se cifra en la actuación consciente, responsable y trascendente de los protagonistas, que con sus aciertos o errores, utilizando libremente su albedrío, contribuyen a labrar un destino que puede ser anunciado por algún horóscopo pero no enunciado, pues corresponde a ellos su configuración definitiva. Y en el marco de la tragedia española del XVII hemos intentado delimitar, como decíamos, uno de sus modelos, la Tragedia Amorosa, aquella estructurada en torno a la vivencia de la pasión como absoluto irrenunciable conquistado o por conquistar, pero en cualquier caso destructivo si engendra violencia o se convierte en antinormativo por ser imposible el objeto de deseo. Entonces el amor se constituye en motor trágico y los errores de los personajes hacen el resto. La solución sería sistematizar la pasión y calcular su objeto, entender el amor como valor universal y constructivo. Mientras escape al hombre el control de sus pasiones seguirá provocando tragedias, pero ello no siempre es percibido —voluntariamente o no— por los protagonistas, cegados, salvo en contadas ocasiones, por la necesidad de satisfacer sus ansias amorosas. Cuando el amor se vuelve antisocial hay que renunciar al mismo para conservar la vida. La paradoja de la tragedia española del Barroco,

ejemplificada a la perfección en Segismundo, es que los personajes luchan por alcanzar una identidad social que supone, a la postre, negar la voluntad, poner freno al deseo y a la libertad, aunque no se den cuenta de ello hasta que escalan la cima de la opinión. Se debe sacrificar la pasión y/o la razón, renunciar a la humanidad y a la felicidad y a lo que nos singularice como individuos para entrar en esa sociedad que puede darlo todo pero también quitarlo. Y en la necesidad de la ablación pasional, en esa castración sentimental —sufrida tanto por Segismundo como por Don Gutierre— que hay que tributar para seguir viviendo o, mejor, subsistiendo, y en la consiguiente aniquilación física y/o psíquica caso de no hacerlo, radica la verdadera Tragedia Amorosa de la España del Siglo de Oro, tragedia universal y trascendente que hemos intentado desvelar y definir a lo largo de estas páginas.

DICCIONARIO DE TERMINOS TEATRALES

DICCIONARIO DE TERMINOS TEATRALES

En nuestro intento de estudiar en profundidad y globalmente el género trágico hemos considerado necesario repasar las preceptivas españolas y europeas de los siglos XVI y XVII y analizar un *corpus* amplio de tragedias pertenecientes a distintos autores con el fin de ofrecer un panorama plural que permita configurar la tragedia española áurea, y en concreto la tragedia amorosa, desde perspectivas diversas pero complementarias. Queda sin embargo otro aspecto igualmente importante para nuestra investigación: la fijación del vocabulario teatral aurosecular. Para ello hemos ido anotando las definiciones recogidas por el *Thesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias y por el *Diccionario de Autoridades* —que en gran parte resume y sintetiza lo dicho por Covarrubias—,¹ así como algunos ejemplos tomados de tragedias y preceptivas.

¹ Copiamos primero la definición del *Thesoro de la lengua Castellana* (COV.) y después la del *Diccionario de Autoridades* (DICC. AUT.), haciendo constar la página y el volumen. Las iniciales (P-M I y P-M II) corresponden, respectivamente, a los libros de Alberto Porqueras Mayo *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986 y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989; (S-P) se refieren al libro de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972. Todos ellos indican ejemplos de las correspondientes palabras en la preceptiva española renacentista y barroca. Cuando los ejemplos pertenecen a textos

Ofrecemos ahora las claves de una investigación en proceso en la que pensamos continuar profundizando hasta completarla. No obstante, es posible establecer una clasificación provisional en virtud de la cual las palabras estudiadas podrían dividirse en seis grupos distintos:

1) Palabras teatrales: *catástrofe, comedia, tragedia, corral, escena, espectáculo, loa, maraña, representar...*

2) Palabras no teatrales en el *Thesoro de la Lengua Castellana* pero que adquieren un sentido teatral —probablemente por analogía y por uso— en el *Diccionario de Autoridades*: *bastidor, cazuela, gracioso, grada, ingenio, jornada, mimo, mosquetero, mutaciones, palenque, palestra, persona, personage, pie, sayn-sainete, tablado, tertulia, tramoya, vestuario...*

3) Palabras no específicamente teatrales pero aplicables al teatro: *suspender, bizarría, brío, castrapuercas, compadecer, dama, decoro, diálogo, gallardía, garbo, gesto, significar, soltura, suspender, verisimilitud...*

4) Palabras y expresiones no teatrales pero que aparecen en las tragedias: *dar de barato, en cabello, desgarro, deshecha, empellón, higa...*

5) Palabras teatrales en el *Thesoro de la Lengua Castellana* pero que dejan de serlo —probablemente por disminuir su uso— en el *Diccionario de Autoridades*: *introito, máscara, prólogo, çarabanda...*

6) Palabras no teatrales pero con algún sentido teatral: *pañó...*

Queda aún mucho trecho que recorrer, pero el camino ya está iniciado. Dado el volumen y complejidad del intento consideramos que un estudio pormenorizado sería tema de otra Tesis Doctoral o de un proyecto de investigación más ambicioso que pensamos concluir en un futuro próximo. Sirvan las páginas que vienen a continuación como muestra de la labor y el esfuerzo que estamos realizando para confeccionar ese necesario, a nuestro

dramáticos se refieren a las ediciones empleadas y citadas en los capítulos precedentes.

juicio, *Diccionario de Términos Teatrales* que permita conocer desde un punto de vista tanto teórico como dramático nuestro teatro aurosecular.

DICCIONARIO DE TERMINOS TEATRALES

DICCIONARIO DE TERMINOS TEATRALES

A

ABATIMIENTO: El tal hecho y miserable suerte (se refiere a "abatirse"; en "abatida") [COV. p. 25]

ABATIRSE: Humillarse, apocarse (en "abatida") [COV. p. 25]

ABOCHORNAR: No está en COV. La última palabra es "abocar".

ACADEMIA: Fué un lugar de recreación y una floresta que distava de Athenas mil passos; dicha assí de Academo, héroa; y por aver nacido en este lugar Platón, y enseñado en él con gran concurrencia de oyentes, sus discípulos se llamaron académicos; y oy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa la escuela universal, que llamamos universidad. [COV. p. 32]. [S-P, 108, 264, 284, 333].

ACADEMICO: [P-M, II, 71]

ACRECIMIENTO: [S-P, 341]

ACCESORIO: No está en COV.

ACCIDENTE: *Latine accidens.* Este término es muy usado de los dialécticos, y tórnase por toda calidad que se quita y se pone en el sujeto sin corrupción suya. Dezimos comúnmente el accidente de la calentura y otra qualquiera indisposición que de repente sobreviene al hombre. [COV., p. 38]

f.m. Término muy usado de los Filósofos y Dialécticos, y se toma por toda calidad que se quita, y se pone en el sujeto sin corrupción suya, o por la qualidad que sin riesgo de la substancia puede estar o no estar en ella: como el color, la blancura, & c. Viene del Lat. *Quod potest adesse & abesse eitra subjecti corruptionem.*

Vale también caso no prevenido ni pensado, successo inopinado y casual. Lat. *Casus fortuitus.*

ACICALAR: Limpiar y avivar los filos de la espada; del nombre latino *acies*, a verbo latino *acuo*. Acicálanse las armas, y toda cosa que es de hierro o azero, y queda luzido y resplandeciente. algunos quieren sea nombre arábigo, y otros hebreo. [COV. p. 38]

ACOMODADOR: No está en COV.

ACOMODARSE: Dentro de "CÓMODO". Acomodarse, ajustarse y cocentrarse, según el tiempo y la ocasión lo pide. [COV. p. 343]

ACOMODADO: Dentro de "CÓMODO". Acomodado el que está bien puesto.[COV.p. 343]

ACOTAR: Dentro de "Cota". La alegación en la margen de otros autores, y de allí se dixo acotar por alegar y traer exemplos; (...) Acotar una cosa es aceptarla por el precio en que está puesta. [COV. p. 367].

ACOTACION: No está en COV.

Vale assimismo anotación, señal, y apuntamiento, que se hace y pone al margen de alguna escritura, ò libro. Lat. *Nota, ae*. [DICC. AUT., I, p. 66]

ACROBACIA: No está en COV.

ACROBATA: No está en COV.

ACTO (DE COMEDIA): No está en COV.

Las partes en que se divide la Comedia, Opera o Tragedia, en que se incluyen las acciones menores de las personas que forman la obra, y la representan, las quales modernamente se llaman Jornadas, y por lo regular son tres, excepto en las Zarzuelas, que constan sólo de primera y segunda Jornada. *Actus comicus*. [DICC. AUT. p. 71]

-sacramental:

"Para hablar de las cosas sagradas en actos sacramentales y en comedias divinas, donde suelen platicarse disputas con herejes, forzosa es la teología, tanto positiva como escolástica".

José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla* (1635)

ACTOR: Lo opuesto a *reo*: el acusado de algún crimen o que es pedido por otro en juicio. [COV., P. 904 b]

Literalmente, significa la persona que hace; pero en este sentido no tiene uso, sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman Buen actor. Le tiene en lo forense, y legal, y vale al que propone, u deduce su acción en juicio, o el que pide, o acusa a alguno. Es voz puramente Latina. Lat. *Actor, is. Qui alium in jus vocat, aut iudicio sistit*. [DICC. AUT. p. 71].

"mas la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa".

Alonso López Pinclano, *Filosofía Antigua Poética* (Valladolid, 1596)

- ADEMAN:** Es un cierto movimiento de cuerpo y de ánimo, con que significamos voluntad o disgusto de alguna cosa. *A*, es una interjección y afecto del ánimo; *demán*, de mano, porque entre los demás miembros del hombre, las manos son las que más acompañan la voz y la ayudan a significar los afectos del alma; y así los ademanes se hacen con el movimiento de las manos: si suplican, juntan las manos, si amenazan, cierran el puño, si llaman, mueven la mano para su pecho, si despiden, la alargan para fuera, si piden, alargan la mano, si no quieren recibir la esconden, etc. [COV. p. 42]
- ADIUNAR:** Decir lo que está por venir sin certidumbre ni fundamento, con temeridad y gran cargo de conciencia; y a los que professan esta mala arte llaman adivinos. [COV. p. 43]
- ADIUNANZA:** Dentro de "Adivino". Adivinanza. Ay un * juego que llaman. "Adivina quién te dió"; éste executaron los ministros de Satanás, en Jesu Christo, Redentor nuestro, Lucas, cap. 22, num. 63: *Et viri qui tenebant illum, illu debant ei, caedentes. Et velaverunt eum. et percutiebant faciem eius: et interrogabant eum dicentes: Prophetiza, quis est qui te percussit. Ay algunos proverbios, como: "Lo que con el ojo vee con el dedo se adivina". "Por adivino le pueden dar cien açotes", quando alguno piensa que dize una cosa que, aunque está por acontecer, es ya prevista de todos por las causas de donde procede. [COV. P. 43]*
- ADMIRABLE:** [S-P, 264]
- ADMIRACION:** admirable, admirado, admirar, del verbo latino *admiror*, de *ad* et *miror*, *aris*; es pasmarse y espantarse de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa inora. Entre otras propiedades que se atribuyen al hombre es ser admirativo; y de aquí resulta el Inquirir, escudriñar y discurrir cerca de lo que se le ofrece, hasta quietarse con el conocimiento de la verdad. De aquí se infiere que el hombre que no se admira de nada, o tiene conocimiento de las causas de todos los efetos (*sed quis est iste et laudabimus eum*) o es tan terrestre que en ninguna cosa repara; tales son los simples, estúpidos y mentecatos. [COV. p. 43]
- ADMIRAR:** Causar y producir admiración en algún sujeto: lo cual no sólo se dice de las personas, sino de los objetos: como El templo de San Pedro admira a quantos le ven: la altura de la columna de Trajano admira a todos los forasteros. Lat. *Admirationem incútere. Injícere.*
Mirar una cosa con espanto de su calidad, de su valor u de su grandeza. Lat. *Mirari*. [DICC. AUT. p. 88]
- ADMIRARSE:** Suspenderse, pasmarse de alguna cosa extraña. Lat. *Mirari*. [DICC. AUT. p. 88]
- ADORNAR:** Vale ataviar, enriquecer con joyas, engalanar alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer. Los pintores adornan la tabla de

una figura con variedad de arquitectura, árboles, ríos, montes en los lexos y nubes, y aves en el aire. Lo mismo se dice de la oración cuando se enriquece de figuras y colores retóricos. [COV. p. 44]

ADORNADO: Dentro de "adornado". De *ad* y *orno, ornas*. [COV. p.44]

AFFECTO: *Latine affectus, us*, propiamente es pasión del ánimo, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador. [COV. p. 46]

f.m. Pasión del alma, en fuerza de la qual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compasión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre. Es tomado del Latín. *Affectus*. Lat. *Affectus animi*.

Llaman los Médicos algunas passiones o enfermedades del cuerpo: como afecto de calentura, de pecho, u de nervios, & c. Lat. *Passio cordis, capitis, & c.*

En la pintura es aquella viveza con que representa la figura en el lienzo la acción que intentó el pincel. Llámase también expresión. Lat. *Vivida gestus expressio*.

adj.: Agregado, unido: como prebenda afecta, dignidad afecta, & c. Lat. *Aggregatus. Annexus, a, um*.

Inclinado, sujeto a alguna pasión, o accidente: como Pedro está afecto a la gota, la pierna está afecta a la perlesía. Lat. *Obnoxius*.

Propenso, amigo, y en cierto modo parcial y benévolo, y que mira con cariño y afecto a alguno, o a alguna cosa: como los estudiosos son afectos a los virtuosos, a las letras, a las ciencias, & c. Lat. *Bene erga aliquem affectus, a, um*.

Vale también lo mismo que obligado: como estos juros o censos están afectos a la seguridad del arrendamiento de tal renta, o esta casa, o heredad está afecta a tal Capellanía o fianza. Lat. *Addictus, a, um*. [DICC. AUT. P. 103], [S-P, 321]

AFICION: f.f. La propensión, amor o voluntad del ánimo con que nos inclinamos a querer y amar alguna cosa. Es del Latino *Affectio*, por lo que en lo antiguo se escribía con dos *ff*. Lat. *Amor. Studium*. [DICC. AUT. p. 105]

AFICIONAR: Ganar la voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo a sí las personas con quien trata. Afición, el tal amor y voluntad. Aficionarse, enamorarse y acodiarse. Aficionado, enamorado. Viene del verbo *afficio, is*, que significa lo mismo. [COV., p. 46]

AFLIGIR: Del verbo *affligo, is*, compuesto de *ad* y de *fligo*, verbo antiguo, que vale *sterno, in terram conjicio et deprimo*; como si dixésemos aterrar, derribar por el suelo, traer debaxo de los pies. Comúnmente afligir se toma por oprimir, desconsolar, atormentar, angustiar.

Afligirse, verbo intransitivo. Aflicción, afligido y aflicto. [COV. p. 46]

AFLICCIÓN: Dentro de "Afligir". Aflicción, afligido y aflicto. [COV. p. 47]

AFLIGIDA: [S-P, 274]

AFONIA: No está en COV.

AGNICIÓN: No está en COV. [S-P, 82] [P-M, II, 97]

AGÓN: No está en COV.

AGRAVIAR: No está en COV.

v.a. Afrentar, injuriar, ofender a alguna persona, en la fama, honra, bienes, salud o vida. Lat. *Inferre injuriam*.

Se halla también usado por Gravar. Es voz antiquada. Lat. *Graváre*. *Oneráre*.

Metaphoricamente vale lo mismo que Agravar, o aumentar una cosa: como el delito, & c. Voz antiquada. Lat. *Graváre*. [DICC. AUT. p. 121]

AGRAVIARSE: No está en COV.

v.r. Manifestarse sentido y quejoso: tener por agravio alguna cosa, que lo sea en la realidad o no. Lat. *Se injuria affectum crédere, existimáre, profiteri*. [DICC. AUT. p. 121]

AGRAVIADO: La sinrazón que se haze a alguno y sin justicia, del verbo *gravo*, *as*, que vale agraviar y molestar. Agraviado, el que recibe la tal molestia. Entre los que han tenido pendencia, se llama agraviado el que recibió del otro injuria. Agraz, *omphacium*. [COV., p. 51]

AIRADO: **AYRADO;** Ayrarse, *vide* ira. [COV. p. 59]

AIRARSE: **AYRARSE;** Tomar cólera; airado, el encolerizado. [COV. p. 741]

AIRE: **AYRE** (expresiones). Tenemos muchas frases tomadas desta palabra ayre. *Mudar ayre*, yrse de un lugar a otro para cobrar salud. *Tener ayre*, tener gracia una cosa. *Darle ayre*, entallarla bien y agradadamente. *Tener Pedro el aire de Juan*, es parecersele en el movimiento, o en el cuerpo y rostro. *Es un poco de ayre*, no es cosa de consideración. *Mudarse el ayre*, es trocarse los tiempos y los favores. *Temerse del ayre que passa o quexarse*, tener poco ánimo o sufrimiento. *Darle el ayre*, tener barrunto de alguna cosa, tomada la semejança de los perros ventores. *Echarse el ayre*, es sossegarse el tiempo y hazer calma. *Mudarse con cada ayre*, ser fácil en trocar voluntad, según le informan. *Yr por los aires* es andar levantado de pensamiento o hazer diligencia para alguna cosa con gran presteza, como los que por arte de nigromancia dizen yr de un lugar a otro en poco espacio de tiempo. *Salir a tomar el ayre*, salirse a espaciar y recrear. *Hazer una cosa en el ayre*, hazerla con gran presteza. *Todo es ayre*, todo es burla. *Hazer ayre*, aventar con ei amoscador o avanico. Entre los músicos se usa este término: *tiene buen ayre* en tañer o en cantar. *Creerse del ayre*, creerse de ligero. *Matarlas en el ayre*, dizen del que tiene respuestas agudas y promptas, aludiendo al caçador que mata las aves al vuelo. [COV. p. 59-60]

AIROSO: No está en COV. [S-P, 343]

- ALABANZA:** Dentro de "Alabar". Día de alabanças, el día de la muerte, quando se refiere la vida de cada uno, y con seguridad se puede dezir entonces dél si fue dichoso o desdichado. [COV. p. 62]
- ALABAR:** Loar, del verbo latino *laudare*, buelta la U en B, y perdiendo la D: *labare*; con la A alabare, alabar. Proverbio: "Cada bohonero alaba sus agujas, y todos alaban su mercaduría"(...) Este término es para alabar a Dios y muy usado; y con razón alabamos a Dios en sus criaturas y en todo aquello que muestra en sí bondad. [COV.p. 62]
- ALBOROTO:** *Latine tumultus*, vale alteración de gente, ruido, bozería, pendencia; algunos quieren que se diga de *al-boceroto*, de bozería, más el padre Guadix dize de al y borod, que vale polvareda, porque la gente alborotada con el movimiento de los pies levanta mucho polvo. Y es frases muy usada para dezir que uno alborotó, usar deste término: levantóse una polvareda, etc. [COV.p. 69]
- ALBOROTADO:** Dentro de "Alborotar". El que está con la pasión y enojo inquieto. [COV. p. 69].
- ALBOROTADOR:** Dentro de "Alborotar". El que mete al lugar en ruydos y pendencias, que con justa razón los destierran dellos. [COV.p. 69]
- ALBOROZO:** **ALBOROÇO;** Un sobresalto del corazón, causado de alguna cosa buena que de próximo se espera; especie de alboroto, tomado en buena parte. Alborozarse y alborozado. [COV. p. 69] [S-P, 272]
- ALBRICIAS:** *Latine strenae, arum, evangelium, ij, graece evangelion bonum nuntium*; lo que se da al que nos trae algunas buenas nuevas. [COV.p. 69].
- ALCAHUETE:** *Latine leno, sic dictus ab alliciendo*. [COV. p. 70]
- ALCAHUETA:** *Latine lena*. La tercera, para concertar al hombre y la muger se ayuntan, no siendo el ayuntamiento legitimo, como el de marido y muger. (...) El griego llama a la alcahueta *masrropos quasi quae vocem maternam mentitur*; y es assí que para engañar a las pobres moças las llaman hijas, porque les ofrecen remedio, echándolas a perder; y las bobas, creyéndolo assí, la llaman madre. Buen exemplo tenemos en la famosa tragicomedia española dicha *Celestina*, del nombre malvado de una vieja, a la qual no sólo las moças llamavan madre, más aún los hombres. Y assí dize Calixto, hablando con su criado Parmeno: "Cien monedas di a la madre, ¿hize bien?" ... [COV. p. 70]
- ALCAHUETERIA:** Dentro de "Alcahueta". El tal ministerio y trato. [COV. p. 70]
- ALCAIDE:** Es el castellano o fuerça con gente de guarnición, y con el gobierno del lugar ve*zino, que está debaxo de la protección del castillo; y en caso que aya de salir a campaña haze oficio de capitán. [COV.p. 72]
- ALCALDE (RUSTICO):** Nombre árábigo, el que preside y gobierna en algún lugar; dizen que *cahed*, que vale presidente y gobernador.(...) ay muchas diferencias de alcaldes; los preeminentes son los de Casa y Corte de Su Magestad y los de las Chancillerías, y los ínfimos los de

las aldeas, los cuales por ser rústicos, suelen dezir algunas simplicidades en lo que proveen, de que tomaron nombre alcaldadas. [COV.p. 72]

ALECCIONAR: No está en COV.

ALEGAR: Principal acepción jurídica, [COV.p. 80]

ALEGORIA: Es una figura, cerca de los retóricos, quando las palabras que dezimos sinifican una cosa, y la intención con que las pronunciamos otra; y consta de muchas metáforas juntas. [COV. p. 80]

f.f. Es un modo artificial de la oración, por el qual se esconde un sentido debaxo de palabras que aparentemente dicen otra cosa: y continuándose unas y otras, assí en el sentido, como en la intención, resulta este artificioso modo de hablar, que comúnmente está reputado por una de las figuras Rhetóricas, ò Tropos. Es voz tomada del Griego. *Allegoria*, de quien la recibió también el Latino y Quintiliano la llamó *Inversio*. Lat. *Allegoria*, ae. [DICC. AUT., I, p. 189]

ALELUYA: Aleluya, palabra hebrea, vale *laudate Dominum*. [COV.p. 80]

ALENTADO: Dentro de "Alentar". Hombre alentado, el que detiene el resuello, sin desfallecer. [COV.p.81]

ALENTAR: Tomar aliento, tomar huelgo, *anhelo,as*, que significa lo mesmo. (...) Alentar no sólo significa tomar aliento, sino darle también a otros, y pide mucha maña y destreza el saber alentar a un cobarde. [COV. p. 81]

ALGARABIA: **ALGARRUJA;** La lengua de los africanos o ponentina, porque en respeto nuestro nos caen al poniente; de Algarve que vale poniente; aaravie, algaravía. [COV. p. 85]

ALGAZARA: Es propiamente la bozería que dan los moros quando salen de la emboscada y cogen de sobresalto a los christianos o a otros sus contrarios. [COV.p. 85]

ALGUACIL: **ALGUAZIL;** No tiene acepción teatral en COV, sólo judicial.

ALOJA: **ALOXIA;** Es una bebida muy ordinaria en el tiempo del estío, hecha de agua miel y especias. (...) La aloxa, si no pica, no se tiene por buena. Dan la fama a la de Segovia, y atribúyenlo al agua; algunos llaman a la aloxa hydromeli. [COV. p. 103]

ALOJAR: Lo mesmo que aposentarse en alguna parte. [COV.p. 103]

ALOJAMIENTO: Dentro de "Alojar". El lugar de aposento, a *locando*. [COV. p. 103]

ALOJERO: No está en COV.

ALTANERIA: Caça de bolatería, por lo alto, como la del milano y la garça y la cuerva y las demás; y los halcones amaestrados a esta caça se llaman altaneros. [COV.p. 106]

ALTANERO: El halcón, o ave de rapiña, que buela por alto, a diferencia de los que vuelan pecho por tierra. Del moço desvanecido y de poco assiento, dezimos serr altanero. [COV. p. 105]

ALTERAR: Mudar la cosa de su ser y estado, de manera que podamos dezir no ser la mesma, sino otra, *quasi altera*. Alterar la gente es causarles

sobresalto, induciéndola a qualche novedad, miedo o espanto. [COV. p. 105]

ALTERADO: Dentro de "Alterar". Alterado, el airado. [COV. p. 105]

ALTERACION: Dentro de "Alterar". Alteración, aquella passion que toma. [COV.p. 105]

ALTERCAR: *Altercor, altercaris, id est, disputando certare*, es disputar con otro. [COV. p. 105]

ALTERCACION: Dentro de "Altercar". La conferencia entre dos, quasi ad alterum. Y porque cada uno suele defender con vehemencia y * perseverancia su opinión. Pienso averse formado deste verbo altercar el nombre de terco, que vale porfiado. [COV.p. 105]

ALTIVEZ: **ALTIVEZA;** Dentro de "Altivo". Altiveza, la tal soberbia. [COV.p. 105]

ALTIVO: El soberbio y levantado de pensamientos. [COV.p. 105]

ALUCINAR (o ALUZINAR): Es verbo latino, y algunos, demasiado de bachilleres, le han introduzido en la lengua castellana. Es como adivinar una cosa, que ni se sabe ni se entiende bien, al modo del que entre las dos luzes, o de la tarde o de la mañana, viendo una cosa le parece otra de la que es. [COV.p. 106]

ALUDIR: También es verbo latino, *alludo, dis; ludendo alicui blandior alludere (ut scribit Valla, lib.4) quum aliud dicimus, et aliud sententiam latenter referimus, quum alio, quod dicitur refertur*. Dezimos una cosa, y debaxo de sus palabras damos intención de otra, y de aquí se dize de tal manera de hablar, alusión. [COV.p.106]

AMOHINAR: **AMOHINARSE;** Enojarse, tomar cólera y hinchársele las narizes; y assí mohino se dixo *quasi musino*, o del verbo latino *musso, mussas*, por reçongar y hablar entre dientes, como suele hazer el que está mohino, o del nombre toscano muso, que vale la nariz y el hozico; porque el mohino da cierta señal en esta parte del rostro evidente de su disgusto; y para sinificar quedó mohino y corrido dizen que quedó con *tanto de naso*, y porque *muso* vale hozico, dixerón *muserola* una correa que echan al cavallo por encima de la nariz para que vaya compuesto de boca, y no la abra demasiado. [COV.p. 113]

ANAGNORISIS: No está en COV.

ANCIANO: [S-P, 344]

ANDAMIO: El tablado que se haze para desde allí ver o representar alguna cosa, dicho assí por los que andan sobre él. [COV.p. 118]

f. m. Tablado que ordinariamente se hace en las Plazas, ò lugares públicos para ver las fiestas, ò para hacerlas en él. Y también sirve y se hace para levantar algún edificio, para que en él puedan trabajar los que le fabrican. Lat. *Tabulata, orum. Tabulatum, i.* [DICC. AUT., I, p. 284]

ANFIBOLOGIA: No está en COV.

ANFITEATRO: No está en COV. [S-P, 123, 339]

ANIMO: Sinifica ordinariamente valor y brío; el perderle es *animo cadere*; y tratando Séneca, en la tragedia de *Medea*, que es la séptima, de la fortuna, dize que sólo sobre las riquezas tiene jurisdicción, más no contra el ánimo, *Fortuna opes auferre non animum potest.* [COV. p. 122]

ANONADADO: No está en COV.

ANTIFAZ: El velo que se pone delante del rostro, como en algunas partes se usa tener la novia puesta en el tálamo. Vale *antefaciem.* [COV.p. 125]

ANTIFONIA: Es palabra griega *antiphonon*, latine *antiphona*, vale tanto como voz recíproca, porque la empujaba un coro la continuava otro. (...) El que primero introduxo las *antiphonas* o el cantar *alternatim* entre los griegos se entiende aver sido San Ignacio. Dizen dél, que en una visión, en que vió y oyó los ángeles que cantavan a coros hymnos a la Santísima Trinidad, tomó de allí aquel modo de cantar, y lo introduxo en la Iglesia de Antiochía, y della lo tomaron todas las Iglesias de Oriente. Entre los latinos, el primero que instituyó el cantar a coros, y *alternatim* los hymnos y psalmos, fué San Ambrosio, en su Iglesia de Milán, y della la tomaron las demás occidentales. (...) Vulgarmente llamamos ahora *antiphonas* los versos que se cantan ahora al principio de cada psalmo, o enteros o truncados; y éstos también son recíprocos, porque un coro canta uno y otro canta otro, quedáronse con el nombre. [COV. p. 127]

ANTIGUA (COMEDIA): No tiene significado teatral.

ANTISTROFICO: No está en COV.

ANTORCHA: La hacha o blandón de certa encendida; latine *funale*, de *funes*, *nis*, por la cuerda torcida de muchos hilos; y así porque los hilos de la antorcha, como los tres o cuatro velones de que consta, incorporados todos juntos en capas de cera van torcidos, se llamó antorcha, a torquendo. Es diferente de la hacha, porque la hacha va toda seguida e igual, y la antorcha va a trechos torciéndose. [COV.p. 120]

ANUDAR: v.a. Hacer nudo, o nudos, o unir y asegurar con nudos alguna cosa. Algunos dicen Añudar pero lo más común es ya decir Anudar. Es voz compuesta de la partícula A, y del nombre *Nudo*. Lat. *Nodo colligare, implicare.*

Anudarse la voz: Es quedarse como embarazada y atada la lengua, y cerradas las fauces, y vale lo mismo que no poder hablar. Lat. *Obtumescere. Vocem faucibus bærere.* [DICC. AUT. pp. 313-314]

AÑUDAR: Hazer fudo o fudos; latine *nodo, as, avi.* Algunas vezes vale hazer pausa en los estudios, y no passar adelante en saber más, por tener ingenios rudos o medrosos, y está tomada la similitud de la cuenta o otra cosa horadada que passa por la cuerda o cordón, que si llega a donde ay fudo, repara sin passar adelante. [COV., p. 128]

Lo mismo que Anudar. Lat. *Nodare. Nodo innectere.*

Vale también asegurar, o afianzar alguna cosa. Lat. *Statuere. Firmare. Stabilire.*

Añudar los labios: Metaphoricamente se usa de esta phrase, y vale tanto como hacer callar. Lat. *Linguam alicujus comprimere, astringere. Silentium imperare.* [DICC. AUT. p. 318]

APARATO: El ornato y sumptuosidad de un señor y de su casa; del nombre latino *apparatus.* [COV., p. 130]

f.m. Prevención, adorno, pompa, suntuosidad. Viene del Lat. *Apparatus,* y por esso arrimándose al origen se halla escrito con dos *pp,* especialmente en los libros antiguos, pero el uso le ha quitado la una, por la dulzura de la pronunciación. Lat. *Apparatus. Pompa.* [DICC. AUT. p. 324]. [S-P, 337]

APAREJAR: *Paro, as,* apercebir alguna cosa para que esté a punto y a mano. [COV p. 130]

APAREJADO: Dentro de "Aparejar". El apercebido. [COV. p. 130]

APAREJADOR: El que dispone la materia para que los demás labren y trabajen, como los aparejadores de obras; a verbo *paro, paras.* [COV.p. 130]

APAREJO: Dentro de "Aparejar". Lo necessario para hazer alguna cosa. [COV.p. 130]

f.m. Prevención, disposición, preparación de lo conducente y necessario para qualquiera obra, operación, u otra cosa. Viene del Latino *Apparatus.* Lat. *Præparatio.*

También se llama assí comúnmente el arreo compuesto de albarda, o silla, freno y demás piezas necessarias para aparejar una caballería, o borrico. Lat. *Clitellares paratus.*

Son también los instrumentos y cosas precisas que concurren para hazer qualquiera obra: como son los de la labranza, de las fábricas, maniobras, & c. Lat. *Culturia agraria paratus, us.*

En la Pintura son los materiales que sirven para imprimir, bruñir y dorar. Lat. *Prima tabula linimenta.* [DICC. AUT. p. 326]

APARENCIA: Lo que a la vista tiene un buen parecer y puede engañar en lo intrínseco y sustancial. Razones aparentes, las que de repente mueven, pero consideradas no tienen eficacia ni son concluyentes. Aparencias son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se buelven a cubrir; del verbo *appareo.* [COV., p. 130]

APARICION: No está en COV.

APARIENCIA: f.f. Exterioridad, y lo que se representa a la vista, que muchas veces suele ser diverso de lo que se ofrece a los ojos: como la manzana, que siendo podrida por de dentro, se ve sana y hermosa por de fuera. Esta voz en lo antiguo era común pronunciarse sin *i* antes de la *e,* y se decía Aparéncia, y de

este modo la escribe Covarr. pero el uso común se la ha añadido, para suavizar la pronunciación, y ya sería reparable decir Aparéncia. Lat. *Species, omago fallax*. [DICC. AUT. p. 327].
"Sin embargo, se deben admitir apariencias o tramoyas..."
P. José Alcázar, Ortografía castellana (ms., ca. 1690)
(Vanse y encúbrense la apariencia.)
(Tirso, La venganza de Tamar, p. 403 b)

APARTE: No está en COV.

En las Comédias es lo que el cómico dice o representa sin que lo entienda y oiga la Persóna, ò Personas con quienes habla, en que dá à entender y manifiesta los afectos y passiones interiôres, que le obligan a ocultar su sentimiento: y estos passos en las Comédias están advertidos con esta voz Aparte para que entienda el cómico quando ha de usar de ellos. Lat. *Clam. Seorsim. Verba illa que profert comicus actor, velut sibi ipsi, aut secum loquens*. [DICC. AUT., I, p. 328]

APLAUSO: La aprovación del pueblo y de todos en común, con semblante risueño y voz de alegría, y dando una palma con otra, del nombre latino *plausus, a verbo plaudo, dis, gratulor, laetitiam manibus pedibusque ostendo*. Por sólo esto ay quien sale a la plaça a esperar a un toro, sin considerar al peligro a que se pone; y muchos buenos ingenios han dexado sus estudios y seguido la compañía de los comediantes, porque saliendo al teatro, los oyentes los reciben con señal de gusto y contento; y no quiera Dios que a ninguno de los que predicán su palabra les toque este aire corrompido del aplauso y favor humano. [COV. p. 132]

f. m. Contento y complacencia general, manifestada con palabras, júbilos y otras demostraciones exteriores de saltos y palmadas, aprobando ò alabando alguna cosa. Viene del Latino. *Plausus*. [DICC. AUT., I, p. 341] [S-P, 272]

APODO: Es una comparación que hazemos con gracioso modo de una cosa a otra, por la semejança que entre sí tienen. Es nombre griego *apodosis, reditio*, porque retrae una cosa a otra. Bien es verdad que propiamente *apódosis* es una figura de la retórica galana, quando a una cláusula de diversos miembros le responde otra con otros tantos, acomodados a cada uno el suyo. [COV.p. 133]

APOLOGIA: Vale defensión, escusación, respuesta y satisfacción; nombre griego *apologia a verbo apologeo, defendo, respondo, excuso, causam do*. [COV., p. 133]

APOLOGO: Es una fábula, cuento o patraña en que introducimos a los animales brutos y a los árboles y cosas inanimadas que hablan y dizen alguna cosa, como las fábulas de Esopo. [COV.p. 133]

APORREAR: Vale defensión, escusación, respuesta y satisfacción; nombre griego *apología a verbo apologeo defendo, respondo, excuso, causam do*. [COV.p. 133]

APOSENTADOR: Dentro de "Aposentar". Los que tienen oficio de aposentar llamamos aposentadores, y **aposentador mayor** al que es sobre todos. Ay **aposentadores de Corte** y **aposentadores de camino** y **aposentadores del ejército**, que en el Real reparten los sitios. [COV.p. 134]

APOSENTAR: Dar aposento al que va de passo o en la Corte al criado o ministro del rey o embajador. [COV., p. 134]

APOSENTO: La tal casa o lugar que se señala, y también llamamos aposentos las piezas y apartados de cualquier casa. Trae origen del nombre *posa*, que vale descanso y cession; *imo a pausa, pausae, requies, intermissio, atque otium in aliqua re, a graeco nomine pausole quies*. [COV., p. 134]

f.m. Pieza o sala de qualquiera casa. Viene del verbo Posar. Lat. *Cubile*.

Significa Posada, hospedaje, albergue. Lat. *Hospitium. Diversorium*.

Aposento de Comedia: Es una pieza pequeña con reja o balcón, que sale al patio donde está el teatro de las Comedias, para ver las representaciones que se hacen en él. Lat. *Cubiculum segregatius ad spectandum in theatro comædias*.

(Otras acepciones: Aposento de Corte, Casa de *aposento* (2), Casa de *aposento* material, Composición de casa de *aposento*, Huésped de *aposento*, Exención de huésped de *aposento*, Junta de *aposento*.) [DICC. AUT. p. 347]

APOSTROFE: Nombre griego *apostrophe, conversio*; es figura de retórica y también de gramática, *a verbo apostrepho, avertio*. [COV. p.134]

APOTEOSIS: No está en COV.

APRETADOR (o REPRETADOR): de las mujeres en la cazuela.

APUNTADOR: Dentro de "Apuntamiento". Apuntador, en algunas yglesias y comunidades el que apunta a los residentes que ganan o pierden asistiendo o faltando. [COV.p. 136]

ARCHETIPO: En nuestro castellano le llamamos modelo y es lo primero que se fabrica en un arte, para exemplo y norma suya, hazer otras piezas como la que entonces se hizo primera. Si es de fábrica y cosa que tiene materia y cuerpo le llamamos modelo, si es dibujo y delineación le llamamos traça. [COV.p. 140]

ARCO: No está en COV.

ARENGA: [S-P, 183]

ARGUMENTO: En las disciplinas [argüir] vale disputar, que también se dize argumentar. Arguyente, el que arguye. Argumento, la cuestión o contrario que le pone, o el que uno haze para provar su intento, porque, como dize Quintiliano: *Argumentum est ratio, probationem praestans, qua colligitur aliud per aliud et quae, quod est dubium non est confirmat*. Otras vezes significa la materia de que trata alguna cosa que llamamos hipóthesis, del nombre griego *ipocesis suppositio*, como los argumentos de las comedias y de cualquier obra; y también

significa el thema y el propósito de algún discurso. Lo demás se queda para los que lo tratan *ex professo*. [COV., p. 144] (Dentro de la definición de ARGÜIR).

f.m. La razón con que se impugna la sentencia, u opinión de otro, dispuesta artificiosamente según las leyes de la Dialéctica. Es voz de las Escuelas que se difunde a todas las ciencias, y puramente Latina. Lat. *Argumentum. Ratio.*

Algunas veces se toma por el que argúye: y assí se dice Fulano es gran argumento. Lat. *Subtilis & ingeniosus disputator.*

Llámase assí también el assunto o materia de que habla algún libro: como argumento de la Iliada, de la Enéida. Lat. *Orationis, aut libri argumentum, scopus.*

Equivale también a prueba, indicio, o ilación: y assí se dice De que hay o hubo tal cosa, es argumento tal y tal señal. Lat. *Unius ex alio illatio, collectio, conclusio, onis.* [DICC. AUT. p. 388-389].

"Don Pedro Calderón de la Barca, (...) fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la Comedia de España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo".

Francisco Antonio de Bances Candamo, Teatro de los teatros Madrid, ca. 1698)

ARGUMENTOSO, SA: Ingenioso, laborioso y solícito. Viene del Latino *Argumentosus.* Lat. *Ingeniosus. Sedulus. Diligens, tis.* [DICC. AUT. p. 389]

ARLEQUIN: f. m. Aprendiz, y como criado del Volatín, que da vueltas y salta en la maroma. Viene à ser como el Gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego ò representación. Díxose Arlequín de cierto bufón del teatro Francés de este nombre. Covarr. dice es corrupción de Arnequín. Lat. *Funambuli mimus.* [DICC. AUT., I, p. 390]

ARMONIA: Latine *harmonia, conentus, convenientia, concordia, compositio;* es la consonancia en la música que resulta de la variedad de las voces en convenientes intervalos. (...) Qualquiera cosa artificiosa y de mucho ingenio, con variedad de correspondencias, dezimos tener armonía. [COV.p. 146]

ARNEQUIN: y corruptamente **ARLEQUIN**, es una figura humana hecha de palo y de goznes, de que se aprovechan los pintores y escultores para formar diversas posturas; ponen dentro de las coyunturas unas bolitas y cubren toda la figura de una piel y con esto se doblega por todos sus miembros. A imitación destos los bolteadores traen uno que le arrojan y hazen posturas estrañas, y por esta razón llamaron al tal bolteador arnequín. [COV. p. 145]

ARQUIMIMO:

No está en DICC. AUT. [S-P, 332]

ARQUITECTURA: No está en COV.

ARREBATAR: Es tomar alguna cosa con violencia y con fuerza, a pesar de quien la tiene; (...) Dize sobre hurtar y robar, que es como sacar la cosa de entre las manos de quien la tiene. [COV.p. 150]

ARREBATADORA: No es muy usado, vale en otra significación **arrebatarse**, trasponerse, elevarse en espíritu, y el tal **arrebatamiento** se llama por otro nombre raptó, lo mesmo que arrobarse, arrobamiento y arrobado. Hazer una cosa arrebatadamente es hazerla con furor y sin previa consideración, y el que la haze se llama **arrebatado**. [COV.p 150]

ARREBATO: No está en COV.

ARRENDADORA: (= autor)

No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

"El tercero que, haciendo estos ignorantes escritores venales sus ingenios, reciben leyes del bárbaro gusto de el pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores".

Francisco Antonio de Bances Candamo, *Teatro de los teatros* Madrid, ca. 1690)

ARROGANCIA: Es una presunción insolente y soberbia, quando alguno se jacta más de lo que será justo, o de virtud o de nobleza o de bienes de fortuna, y el tal se llama **arrogante**. [COV. p 153]

ARROSTARR: Hazer rostro de alguna cosa, o dar muestra de apeteçella. Vide rufián. [COV. p. 153]

ARRUFALDADO: Dezimos al que va con modo y ademanes de rufián. Vide rufián. [COV. p. 153]

ARRULLO: Adormecer el niño con cantarle algún sonecito, repitiendo esta palabra: ro, ro. y él mesmo suele con un quexidito en esta forma adormecerse, que llaman **arrullarse**. [COV.p. 153]

ARRUMACO: Un desvío y desdén que las mugeres suelen hazer con el rostro, arrugando la nariz y encogiéndola; y viene de romo, que en nuestra lengua vale tanto como corto de nariz; y avíamos de dezir arromaco, y dezimos corruptamente **arrumaco**. [COV.p. 153]

ARTE: *Latine ars, quae sic definitur: Ars est recta ratio rerum faciendarum;* y así toda cosa que no lleva su orden, razón y concierto, dezimos que está hecha sin arte. Es nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas. Díxose del nombre griego *apete, es virtus, id est recta ratio, probitas, integritas*. El arte que consta de preceptos se dixo a verbo *arcto, ctas, quod arctis praeeptis, id est angustis et brevibus concludatur, ut ars Servii, Prisciani, Donati et Antonii Nebrisense*. (...) Artista, el que estudia el primer curso de las artes: a diferencia del lógico. Artista, el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón della. [COV. p. 153] [S-P, 216]

ARTEFACTO: [S-P, 287]

ARTESANIA: No está en COV.

ARTESANO: No está en COV.

ARTIFICE: f.m. El Maestro en alguna de las artes mecánicas o manuales: como Maestro de Escultura, de Architectura. Viene del Latino *Artifex*, que significa esto mismo.

Metaphoricamente se extiende a significar el inventor de muchas cosas, que no caen debaxo del objeto de las artes, el que las traza, dispone y executa. Lat. *Inventor. Artifex*. [DICC. AUT. p. 426]. [S-P, 288]

ARTIFICIO: La compostura de alguna cosa o fingimiento. Artífice, el maestro de algún arte. Artificio, el que tiene en sí artificio, o la cosa hecha con arte. [COV., p. 154]

f.m. El primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa. Viene del Lat. *Artificium*, que significa esto mismo.

Metaphoricamente se toma por fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente. Lat. *Versutia. Calliditas*.

Se llama la obra executada según arte y sus reglas, o con novedad, primor y sutileza: como el artificio del reloj, el de Juanélo. Lat. *Opus mirabili opere perfectum*. [DICC. AUT. p. 426] [S-P, 271]

ARTIMANA: El engaño hecho con disimulación y cautela. [COV.p. 155]

ARTISTA: Dentro de "Arte". Ver "Arte".

ASAMBLER: No está en COV.

ASEDIO: No está en COV.

ASENTIR: **ASSENTIR;** Ser del parecer del otro, del verbo latino *assentiri*, sentir con otro. [COV p. 160]

ASIENTO: [S-P, p. 65]

ASOCIACION: No está en COV.

ASOMBRAR: **ASSOMBARR:** Espantarse de la sombra, vicio de bestias cortas de vista. **Assombrado**, el espantado; vide sombra. **Assombramiento**, el tal espanto. [COV.p. 160]

ASOMBRO: No está en COV.

ASONANTE: [S-P, 345]

ASTROFICO: No está en COV.

ATAVIAR: Vale componer, asear, adornar, *forsan a verbo latino apto, as, aptaviar*, o puede ser locución metafórica de los que se aperciben para caminar y ponen haldas en cinta, que se aptan y acomodan para aviarse o hazer su camino. El padre Guadix dize ser arábigo, *tayab*, que vale lo mesmo, y de allí *taybio, atavío*. **Ataviado**, el bien adereçado. **Desataviado**, su contrario. [COV.p. 163]

ATAVIO: Ver "Ataviar".

ATELLANA (COMEDIA) [o ATELANA]: No está en COV.

ATEMORIZAR: Poner temor, miedo y espanto; *latine pravefacio, is*. **Atemorizado**, vide temor. [COV.p. 163]

- ATENTO:** El que está con cuydado oyendo o mirando alguna cosa. **Atención**, el silencio y cuydado con que se escucha alguna cosa.; y en lenguaje antiguo castellano vale esperar. [COV.p. 163]
- ATOLONDRADO:** No está en COV.
- ATONITO:** Vale el espantado, o de algún rayo, o gran trueno o del ruido de algún gran golpe; y dixo del verbo attono, nis, por tronar reciamente el cielo; y es que como dizen los filósofos: *Excellens sensibile corrumpit sensum*. [COV. p. 165]
- ATONTADO:** Vide "Tonto". [COV.p. 165]
- ATRACCION:** No está en COV.
- ATRAER:** Llevar para sí; del verbo latino *traho*; pero de ordinario significa aficionar o reduzir a su parecer. **Atrahimiento**, aquel acto de atraer. [COV. p. 165]
- "ATREZZO":** No está en COV.
- AUDIENCIA:** [P-M, II, 172]
- AUDITORIO:** f.m. Junta, concurso y congreso de gente para oír a alguno, o a diversas personas lo que dicen: como sucede en las Iglesias, en las plazas, en los theatros. Es del Latino *Auditorium*, que significa lugar diputado para oír. Lat. *Consilio Auditorium cætus*. [DICC. AUT. p. 484]
- "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".**
José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla* (1635)
- ALUMENTO:** [S-P, 191]
- AUTO:** Término forense, vale decreto de juez y mandato; latine *actus, ab agendo*. Auto interlocutorio, el mandato del juez en prosecución de la causa. Autos, los del processo. Auto, la representación que se haze de argumento sagrado, en la fiesta de Corpus Christi y otras fiestas. [COV., p. 170]
- f.m. Decreto y determinación de Juez dada y pronunciada jurídicamente sobre la causa civil o criminal de que conoce. Es término forense, y viene del nombre Latino *Actus*. En lo antiguo se decía Acto, mas con el tiempo se mudó la *c* en *u*: y assí el día de oy se dice Auto. Lat. *Judicatum, i. Judicii concepta verba. Sententia formula*.
- Algunas veces se toma por acto o hecho ahora sea por escrito, u de otra qualquiera manera executado. Lat. *Actus*.
- Ruto Sacramental, u del Nacimiento:** Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los theatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucharistía, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comedias, sino representación continuada

sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del Latino *Actus*, que significa lo mismo. [DICC. AUT. pp. 489-490]
(Otras acepciones: Auto de caxón, Auto de Fe, u de Inquisición, Auto de Oficio, Auto Difinitivo, Auto Interlocutorio, Autos, Autos Acordados).

AUTOMATA: [S-P, 300]

AUTOR: *Latine autor*; comúnmente se toma por el inventor de alguna cosa. Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recebido, porque no ay quién dé razón dél ni le defienda. [COV., p. 170]

f.m. El que inventa, discurre, hace y da principio a alguna cosa. Por excelencia se entiende Dios, como supremo hacedor y autor de todo lo criado. Esta voz es puramente Latina, por cuya razón, y siguiendo el rigor de aquella lengua la escriben muchos con la *t* aspirada; pero el respecto de que aun en la misma latinidad es el uso promiscuo, no se necesita seguir esta regla en Castellano, y se puede escribir con la *t* simple. Lat. *Author. Opifex. Artifex.*

Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone y saca a luz otras obras literarias. Lat. *Author.*

También se toma por el que causa u da motivo a alguna cosa: y con particularidad se dice el que ocasiona y fomenta alguna discordia, novedad o motín. Lat. *Sceleris vel feditionis architectus, molitor, author.*

También se dice el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las Comedias en los corrales o theatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos. Lat. *Comædorum & histrionum præfectus.* [DICC. AUT. p. 490]

AVISO: Dentro de "Avisar". **Avisar**; Advertir. Avisar para adelante, escarmentar. **Avisado**, el advertido y discreto. **Aviso**, la advertencia o discreción. Algunos quieren que se aya dicho de la palabra *visus*, porque con los ojos del entendimiento se vee y se advierte, y también con los corporales. [COV.p. 169]

AZUZAR: No está en COV.

B

BACANTE: No está en COV.

BACCO: No tiene acepción teatral. [COV. p. 180]

BAILAR: **BAYLAR:** Lo que en latín llamamos *tripudiare, saltare, a verbo graeco balligo, ballizo, tripudio.* Es frecuentativo de *ballo, iacio, vibro*, porque los que bailan se arrojan en alto con las cabriolas y se tuercen a un lado y a otro en las mudanças. [COV.p. 185]

BAILARIN: No está en COV.

BAILE: [BAYLE, COV. p. 185] *Tripudium, saltatio, graece (...), ballismos.* Tomamos inmediatamente el nombre baile, y el verbo bailar del toscano *ballo* y *ballare*; Petrarca

Destami al suon de gli amorosi balli

El bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío; pero están reprovados los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las yglesias y lugares sagrados, como está dispuesto por muchos Concilios y Cánones. [COV., P. 185]

Se dice también el intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornada, cantado y bailado, y por ello llamado assí, que por otro nombre se llama sainete. Lat. *Chorus. Diludium, ii.* [DICC. AUT., I, p. 531].

"Los antiguos repartían sus comedias en muchos actos. Nosotros las llamamos por metáfora *Jornadas*, a imitación de los que caminan, por los descansos que hacen en la primera y segunda con el entremés, que es lo propio que intermedio, y el baile".

José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla* (1635) [S-P, 249 (también antes), 270, 320, 333, 345]

BALANCEO: No está en COV.

BALCON: Es nombre italiano; vale ventana volada, encima de la puerta de la fortaleza, *quasi balcone, seu balcone.* Es nombre veneciano, y de que usan los ginoveses. Tórnase por ventana rasgada preeminente, y de magestad. [COV. p. 187]. [S-P, 336]

BAMBALEAR: *Latine nutare,* es menearse a un cabo y a otro, como es lo que no tiene firme cimiento, asiento o rayz, y lo que está colgado al ayre que va viene. [COV.p. 189]

BAMBALINA: No está en COV.

f.f. Unos pedazos de lienzo pintados, que en los theatros donde se representa se ponen de bastidor à bastidor, con cuya pintura se finge lo superior de lo que la mutación imita aire, fuego, Cielo, & c. Llámense assí, porque se mueven, y no están firmes. Lat. *Lintea, quae in scenico theatro aetera nubes repraesentant.* [DICC. AUT., I, p. 541]

BAMBOLEAR: Es lo mesmo que bambalear, pero advierte que el uno y el otro término traen origen del verbo griego *bambaino, bambeno, tremo, trepido, vacillo,* aunque por más cierto tengo sinificar el ruydo que uno haze con los labios cuando tiembla. De aquí llamó e [t] [l] toscano al niño infante, que no habla, bambino, porque no forma otra voz que la que suena con los dos labios heridos del espíritu. [COV. p. 190]

BANCO: [S-P, 189]

Dar BARATO: Sacar los que juegan del montón común, o del suyo, para dar a los que sirven o asisten al juego. [COV., p. 192]

Dar de BARATO: Además del sentido literal, es conceder, u dar además alguna cosa de gracia y sin precisión, o porque no sea del caso, o porque puede hacer poco daño. Usase de esta locución frecuentemente en las disputas, argumentos, o cuestiones, así literarias y de las Escuelas, como de otra qualquiera materia o punto que se trata y controvierte, en que para no detenerse y passar a lo principal de la cuestión quando se propone u dice alguna cosa que no hace mucho al caso, se dice Doila de barato, esto es, por ahora la concedo o permito u doi graciosamente. Lat. *Aliquid gratuito alicui concedere, permittere*. [DICC. AUT., I, p. 552]

Ejemplo en *Los cabellos de Absalón* o *La venganza de Tamar*: "acaba el juego, traidor, dame la muerte en barato".

BARBA: El pelo luengo que nace en las mexillas, debaxo de la boca, assí al hombre como a algunos animales. El nombre es latino, *barba*; (...) La barba, cerca de los egypcios, era símbolo de la virilidad y de la fortaleza, y assí dezimos vulgarmente es hombre de barba, para sinificar tiene uno valor. (...) Y particularmente devrían considerar esto los que las tienen canas, pues les obliga a tratar las cosas con más prudencia, severidad y modestia, lo qual no milita en los moços, por eso es verdadero el refrán: "A poca barba, poca verguença". [COV., pp. 191-192]

f.m. El que hace en las Comedias el papel del viejo o anciano. Díxole assí, porque se pone una cabellera cana, y barbas postizas, para representar con propiedad el papel. Lat. *Senex, dramatis persona*. [DICC. AUT., I, p. 552]. [S-P, 344]

BARBERO (como personaje): No está en COV.

BARITONO: Nombre griego, compuesto de *baris, baris*, que entre otras sinificaciones vale *gravis, et tonos, tonus*. Grave de tono, * cerca de los músicos, es la voz entre tenor y contrabaxo. [COV. p. 195]

BARULLO: No está en COV.

BASTIDOR*: Dos perchas con sus hembras en que se embastan las orillas de lo que se ha de bordar, con que está la tela tirante para poderla bordar o labrar de aguja. [COV., p. 199]

Figuradamente se toma por todo el lienzo estirado y fijado sobre los palos o listones, y en especial se usa de esta voz en los Theatros o Coliseos donde se representan las Comedias y Operas de Música, para dar a entender las scenas y mutaciones pintadas para el adorno y propiedad de lo que se representa. Lat. *Lintea depicta, super dolatos compactos asserculos expansa, apteque disposita*. [DICC. AUT., I, p. 571]

BATALLAS: [S-P, 344]

BAYBEN: El golpe que se da con alguna máquina, movida primero en el aire con que toma más fuerça, como aquella que los antiguos llamavan ariete, máquina militar para derrocar puertas y muros. (...) Díxose

baybén de va y viene, porque va para atrás y viene para adelante, con notable y desapoderada furia; y qualquiera cosa enhiesta que con el golpe se inclina a una y otra parte, dezimos aver dado baybén. De aquí se dixo también bambalearse, *latine nutare*. [COV. p. 184]

BENEFICIO:

BIGÜELA: [P-M,I, 285]

BILLETE: No está en COV.

BIZARRIA: Vale gallardía, lozanía. Algunos quieren que sea arábigo, *biziara*; otros dicen ser nombre bascuence *bizarria* y *bizarro*, y que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho; y así la *bizarria* no sólo se muestra en el vestido pero también en el semblante y en la postura de la barba y vigotes. O se dixo *bizarro quasi bigarro*, nombre francés que vale tanto como el que va vestido de diversas colores, porque bigarrer vale lo que en latín *variare*; (...) [COV., p. 219]

f.f. Generosidad de ánimo, gallardía; denuedo, lozanía y valor. La etimología es dudosa. Algunos quieren sea voz árabe *Bizará*, según dice Covarrubias; otros que es Bascuence, en cuya lengua *bizarro* vale tanto como hombre de barba, y de hecho, y buen semblante; otros la deducen del Italiano, en cuyo idioma *Bizarro* equivale a cabezudo y duro de genio. Lat. *Magnanimitas. Munificentia. Ostentatio.*

Se suele tomar alguna vez por desorden, soltura o licencia. Lat. *Libertas immodica. Impunitas, atis. Licentia, æ.*

También significa lucimiento, esplendor en el porte, adorno y gala, así en lo que mira a la persona como de la familia y casa de uno. Lat. *Ornatus. Splendor. Pompa, æ.* [DICC. AUT., I, p. 612]

(Música: toda la compañía de dos en dos, muy bizarros; y saca Tamar un vestido rico de carmesí, y los novios detrás; dan una vuelta y éntanse.)

(Tirso, La venganza de Tamar, p. 373 a)

BOBO: Propiamente es el hombre tardo, stúpido, de poco discurso, semejante al buei, de donde trae su etimología, porque *bos, bobis*, se dixo bobo. No tiene acepción teatral. [COV.p. 222]. [S-P, 124]

BOCA:

Calga junto a una boca que ha de haber.

(Calderón, Los dos amantes del cielo, p. 787)

BOCA (TELÓN DE): No tiene acepción teatral. [COV.p. 222]

BOCRESCENA: No está en COV.

BOCAZAS: No está en COV.

BOCETO: No está en COV.

BOCHORNO: No está en COV.

BOFETÓN: No tiene acepción teatral [COV. p. 224]

BOHONERO: El que trae su tienda a cuestras en una arquilla, con diversas cosas menudas, y dízose quasi boxonero, porque al principio devieron traer cosas labradas de box, que es madera aparejada para hazer della

muchas cosas menudas, y éstas llamaron por la misma razón buxerfas, y buxetas unos vasitos de box para tener dentro olores. Otros dicen averse dicho bohonero, quasi bufonero, porque vende tocados, y entre los demás unos que llaman bufos, y por otro nombre papos, que se ponen sobre las orejas y las cubren. [COV. p. 225]

BOLTEAR: Dar bueltas, a volviendo. Boltear, el que da bueltas con el cuerpo, latine *petaurista*, el que haze bueltas en el aire y en el suelo, y passa por unos aros de mimbres dos y tres. En el suelo hazen la buelta peligrosa. El salto de la trucha, el ovillo, el molino. Este se haze poniendo la cabeça en el suelo y dando bueltas con el cuerpo a la redonda, a una y otra mano, de que hizo mención Homero, *Iliada*, 18:

*Atque illi innumerum pedibus saltare suetis
Saltantes duxere choros, facillique rotatu
Nunc hac nunc illac verbuntur, non secus ac si
Si quis adaptatam manibus prius experiatur,
Currere posse rotam figulus, mox ordine verso,
Mutua saltantes spatia in sua quisque redibat.*

Esta rueda de bolteadores en el aire se hizo en Valladolid, en unas grandes fiestas, y la meneavan con grandíssima velocidad, yendo asidos a ella los cuerpos, en el aire unos muchachos, sin soltarse ni desvanecerse, que fué cosa de mucha admiración. Otros bolteadores hazen las bueltas de Hércules, llevando unos cinco o seis, unos cabexa abaxo y otros de pies, y aviendo dado buelta con ellos al teatro, se le despiden los unos y los otros, dando bueltas en el aire y bolbiendo las armas contra él con espadas y broqueles, al son de algún instrumento, o unos contra otros hazen una batalla fingida, la cual se llama danza pírricha, o de Pirro, hijo de Achilles, o de Pirro Cretense inventor della. [COV. p. 227]

BOLTEADOR: Dentro de "Boltear".

BORRA: [S-P, 192]

BRIO: Esfuerzo, ánimo, valor, corage, erguimiento y altiveza; del verbo griego *briao*, *extollo*, et *briaros*, *fortis*, *brioso*, vel a verbo *bruo*, *bryo*, *emano*, *scaturio*, *pullulo*, *floreo*. Algunos quieren sea nombre francés, derivado* de la palabra *bruit*, *sonitus*, *tumulus*, *tumultatio*, porque el brioso con su altiveza va haciendo ruido y hablando alto. No tener brío, ser un hombre manso, tardo en su movimiento y acciones. Tomar brío, tomar ánimo y corage. [COV., p. 236]

f.m. Animo, esfuerzo, valor, corage y grandeza de espíritu. El origen de esta palabra puede venir del Griego *Briao*, que vale tener altivez y esfuerzo. Lat. *Animi virtus*, *robur*, *vigor*.

También se toma por desembarazo, garbo, despejo y donaire en las personas, y en su modo de obrar: y assí se dice comúnmente del que obra, u habla con franqueza y libertad, y en sus acciones es generoso y despejado, que obra con brío y

desembarazo. Lat. *Dexteritas. Promptitudo.* [DICC. AUT., I, p. 684]

BRIOSO, SA: adj. Animoso, bizarro, de grande espíritu, airoso y bien parecido. Viene de la palabra Brfo. Lat. *Sirenuus. Egregius.* [DICC. AUT., I, p. 685]

BUCOLIASTA: No está en COV.

BUCOLICO: No está en COV.

BUFON: Es palabra toscana, y significa el truhán, el chocarrero, el morrión o bobo. Púdose tomar de la palabra latina *bufo, nis*, por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenças, con que entretienen a los necios e indiscretos. Y púdose también dezir bufón de la mesma palabra *bufo*, en quanto significa cosa vana, vacía de sustancia y llena de viento; y assí los locos son vacíos de juyzio y seso; o se dixo de *bufa*, palabra toscana que vale contienda, porque el bufón con todos tiene contienda y todos con él. [COV., p. 243]

f. m. El truhán, juglar ò gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio el hacer reir: y se llama assí, porque entre otras muchas indecencias y molestias que sufre esta baxísima suerte de gente, es una el henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados à mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el qual al salir forma un sonido como de bufido. Lat. *Scura, ludio, onis.* [DICC. AUT., I, p. 708]

BUFONADA: No está en COV.

BUGIA: Cierta género de velas de cera delgadas, que por passarlas al hazerse por unos agujeros para que salgan apretadas e iguales, se llamaron bugías, *quasi buquicas*, a buco, que, como tenemos dicho, vale agujero. [COV.p. 243]

BUHONERO: El que vende cosillas menudas de tienda, como tocas y bufos. Vide Bohonero. [COV. p. 244]

BULULU: No está en COV.

BULLR: No tiene acepción teatral [COV. p. 245]

BURATIN:

GALINDO.

¿Soy yo buratín?

(Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, p. 27)

BURLAS: (...) Burlas se contrapone a veras. Hombre de burlas, el que tiene poco valor y assiento. Cosa de burla, la de poca sustancia. Por burla, por donaire. [COV., p. 246]

Usase esta voz en plural, especialmente cuando se habla de una acción continuada, y más comúnmente cuando suele reducirse a las palabras: como hablar de burlas. Lat. *Ridicula*, vel *Ridicularia.* [DICC. AUT. p. 717]

(Además de esta definición hay otras muchas acepciones y se explican algunos refranes con las palabras "burla", "burlas", "burlar" y "burlador"). [S-P, 134, 138]

BUTACA: No está en COV.

C

CABALLERO: CAVALLERO: Cerca de los romanos hubo cavalleros que llamavan *equites*, y de la orden eqüestre. Estos tenían algunas insignias particulares para diferenciarse de los demás, y entre otras era el anillo y traer cavallo, el qual era alimentado del público, y para obtener esta orden avían de tener de hazienda, que llamavan censo eqüestre, de los quatrocientos mil. Tenían assiento dentro de las catorze gradas que se vedavana los demás. (...) El cavallero se llama en latín *miles*; y assí ay en Cuenca una capilla que se intitula *Capella militum*, y en vulgar la Capilla de los Cavalleros. Esto trae origen del modo de elegir un cavallero, porque de mil soldados escogían uno, como lo refiere la ley 1, tít. 21, part. 2. Y lo mesmo en la ley 2 siguiente. De manera que no se dirá cavallero exclusivamente el que anda a cavallo, sino por ser escogido por la orden de cavallería, que consta de hombres escogidos cada uno entre mil. [COV.p. 323]

CABELLEAA: [S-P, 344]

Moza en CABELLO*: (...) Niña en cabello, la donzella, porque en muchas partes traen a las donzellas en cabello, sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeça hasta que se casan. [COV., p. 253]

Significa lo mismo que doncella o virgen. Es phrase antigua, que oy se conserva en Vizcaya, Asturias, Galicia, y otras Provincias Septentrionales de España, con tal rigor, que la muger que no es tal virgen, aunque no esté casada, no puede andar con el cabello suelto, sino recogido con alguna cinta, o cubierta la cabeza con alguna toca. Lat. *Passis crinibus virgo*. [DICC. AUT., I, p. 15]

Sale Tamar en cabello

(Los cabellos de Absalón, Calderón, ed. Aguilar)

CADENCIA: [S-P, 320]

CAJA: CAXA; Manera de arca, cuyá cubierta está de por sí sin cerradura ni goznes, *theca*. Pero también se dize capsas, y es nombre griego *kaxa*, del verbo *aapto*, *suspicio*, porque recibe en sí la cosa que meten dentro della, y de aquí llamamos caxa al que entre compañías de tratantes recibe y recoge el dinero por todos. Libro de caxa, el que tiene la cuenta y razón deste tal recibo y gasto. [COV.p. 324]

CALAMIDAD: Infortunio y desdicha grande; del nombre latino *calamitas*, que propiamente significa el estrago y destrucción que haze en las cañas de los ríos y las demás mieses, y granizo y la piedra y la tempestad, quitando el grano y quebrando las cañas, con que queda

frustrado el trabajo del labrador y la esperanza de coger el fruto dél. Desta metáphora usó Terencio en el Eunuco: *Ipsa egreditur nostri fundi calamitas, y assí, per traslationem, se toma por todo lo que es cuas de su perdición y destruyción*. Tiempo calamitoso, tiempo desdichado y lleno de infortunios y adversidades. [COV. p. 266]

CALIDAD: Latine *qualitas, secundum quam dicimur quales*; remítome a los señores lógicos. Persona de calidad, hombre de autoridad y de prendas. [COV.p.269]

CALLEJON: La calle sin salida. Estas tales callejuelas y callejones son muy perjudiciales y sospechosas, y comúnmente están en los arrabales, o barrios desviados de lo principal del pueblo por ser habitación de gente ruin y de mal trato. Horatius, lib. I., *Carminum, ode 25, de Lydia meretrice, Parcius iunctas, etc., ibi:*

Invicem moechos anus arrogantes

Flebis, in solo levis angiportu. [COV. p. 272]

CAMARA: En rigor es la alcoba y aposento que tiene el techo de bóveda. (...) Consejo de Cámara, el consejo donde se despachan los negocios de gracias y mercedes. Penas de Cámara, las que se aplican por el fisco del rey nuestro señor. [COV.p. 275]

CAMERINO: No está en COV.

CAMPANILLAS: [S-P, 189]

CANCERUERO: Los poetas fingieron un perro con tres cabeças, que estava a la puerta del infierno, por guarda dél, y que baxando allá Hércules le ató con una cadena y le sacó; y de su espuma que dexó sobre la tierra nació el rejalgar; latine *aconiton*. Deste perro hizo mención Virgilio, lib. 6, *Aeneidos:*

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci

Personat, adverso recumbans immanis in antro.

Tamar: Toda yo soy rejalgar

(Los cabellos de Absalón, Calderón)

[COV.p. 284]

CANCION: Canción y Cancionero; Vide cantar. [COV.p. 284]

CANCIONCILLA: No está en COV.

CANDELA: La vela de sebo o cera; latine *candela, ae*. No tiene acepción teatrales. [COV. p. 284]

CANDELERO: El asiento en que se pone la candela; latine *candelabrum*. [COV. p. 285] No tiene acepción teatral.

CANDIL: Latine *lucerna*. Este se ceva con azeyte y la lumbre de mecha, o torcida. No tiene acepción teatral. [COV. p. 286]

CANDILEJA: No está en COV.

CANTAR: Del verbo latino *cano, is*. (...) De cantar se dixo cantor, canción canturia, cantarcico, cancioneta, corrompido chançoneta, cancionero. *Cantares*, absolutamente por antonomasia significa uno de los libros sagrados dicho *Cantica Canticorum*; el qual todo se deve entender en sentido espiritual, y por ser tan dificultoso era vedado entre los judíos el poderle leer los moços, hasta tener edad madura y capacidad,

para comprender sus misterios. Canto, o es simple de una sola voz, y ésta puede ser arrimada a instrumentos, o por sí o por muchas voces juntas; y éstas hazen melodía y armonía. De aquí nace la diferencia entre canto llano, canto de órgano, contrapunto; y de cada cosa destas ay su arte. [COV. p. 289]

CANTICO: [S-P, 60]

CANTINELA: [S-P, 95]

CAPA: La vestidura que se pone sobre todas las demás, comúnmente. No tiene acepción teatral. [COV. p. 292]

CAPADORES: [S-P, 189]

CAPIROTE: [P-M, II, 201]

CARACTER: No tiene acepción teatral. [COV. p. 301]

CARRANTOÑA: Vocablo bárbaro; tórnase por la carátula de aspecto feo, y por la muger mal encarada y muy afeitada. [COV. p. 300]

CARATULA: La máscara, quasi caratela, diminutivo de cara, o según alguno *cara altera*. Latine dicitur persona a personando; porque los que representan con las carátulas dan a la voz mayor sonido; por eso y por encubrir los propios rostros, y remedar los de las personas que representan usaron dellas; y porque cubrían las mexillas se llamaron máscaras, del nombre francés *maxchere*, maxillas. (...) Algunos tienen por cierto que las primeras carátulas o máscaras, las inventaron los rústicos, tiñéndose al principio con almagro o con bermellón; Tibulo:

*Agricola et minio perfusus Bacche rubenti
Primus in experta duxit ab arte choros.*

Y porque estas fiestas se hazían en veneración del dios Baco, se untavan con las hezes del vino, saliendo a representar sus tragedias antiguas y rústicas en carros, como lo significa Horacio en su Arte Poética:

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
Dicitur, et plaustri vexisse poemata Thespis
Quæ canerent, agerentque peruncti faecibus ora.*

Después hizieron estas carátulas de las cortezas de los árboles, formándose ojos, narizes y boca. Esta invención se atribuye a los primeros troyanos que poblaron a Italia (...) [COV. p. 299]

f.f. Cara fingida hecha de cartón ò de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural y disfrazarse en las fiestas públicas, en que se permiten semejantes disfraces, la qual regularmente suele ser ridícula y fea. Lat. *Persona Larva*.

Se suele tomar por la profesión de los Farsantes, porque son éstos los que más usan de disfraces. Lat. *Ars histrionica*. [DICC. AUT., I, p. 162]

CAREERA: [S-P, 269]

CARETA: No está en COV.

CARICATURA: No está en COV.

CARMIN: Laguna, sobre Dioscórides, lib. 4, c. 49, que carmín se dixo de *karmes*, que en lengua árábica vale el gusanico que se cría dentro de la grana; y de allí carmesí, toda suerte de seda que fuere teñida con su polvo. Y porque la confección de los alquermes recibe en sí con las demás cosas cordiales el polvo de la grana, tomaron della nombre. [COV. p. 308]

CARNAVAL:

CARRACA: Especie de navío, *quasi* curraca o curruca, por alguna similitud, que devieron de notar en ella propia del carro, y será llevar mucha carga. [COV. p. 310]. [S-P, 189]

CARRO: *Latine carrus, sive currus, supra carreta, idem hic.* Añade sobre carreta el ser mayor y tener las ruedas herradas con sus llantas y cossarios que van por todo el mundo, pero las carretas no salen comarca: y estos son con los que más propiedad se dixerón a *currendo*, porque corrían en ellos la posta, como hemos dicho. Y también en ciertos juegos, que llamavan *certamines curules*, que se celebravan en Roma en el Circo Máximo. También avía carros para pelear, como se lee en Homero y otros autores; (...) Los carros, quando son tirados de dos cavallos, se llaman *bigae, arum*; y quando de quatro, *quadrigae*. Quando echavan más, era para arrancar con alguna gran máquina. Y como este género de carros se hizo para las damas, le dieron nombre de hembra, llamándose carroza, *latine carruca, vel cisium*, con que corrían la posta. [COV. p. 311-312]

Carros de autos: Se llamaban los que se hacían antes muy altos y adornados de lienzo y cartones, dentro de los cuales iban los Representantes, y tirados por bueyes llegaban a los tablados que estaban hechos en Palacio, en la Villa y otras partes, y formaban un *theatro* en que se representaban los Autos Sacramentales. [DICC. AUT., I, p. 199.]

CASO: *Latine, casus, a cadendo*, todo lo que sucede sin prevención de temor o esperanza dello, y adverbialmente dezimos a caso, fortuna, *forte, fortuna*. [COV., p. 316]

(Tiene muchas acepciones y se explican muchas frases, pero ninguna de ellas es específicamente teatral). [DICC. AUT. pp. 216-218]. [S-P, Esquivo, 147, 199].

CASTAÑETA: El golpe y sonido que se da con el dedo pulgar y el dedo medio, quando se vaia; y porque para que suene más, se atan al pulgar dos tablillas cóncavas, y por defuera redondas a modo de castañas, se dixerón assí ellas, como los golpes que dan *castañetas*. Algunos tienen por vicio, quando quieren dar a entender estiman en poco lo que les dicen, dar una castañeta. [COV., p. 317]

"De los Intermedios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales en bailes y entremeses Luis de Benaute, con lo festivo de la castañeta, por ser el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus sainetes;"

Anónimo, *A la majestad católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la comedia* (1681)

CASTRADOR:

CASTRAPUERCAS o CAPA PUERCAS: Oficio vil y rústico, y el maestro deste ministerio trae un género de flautilla, con cinco o seis silvatos, que passándole por la boca los haze sonar, con que va por las calles, pregonando su oficio; y a esta flautilla llaman capa puercas. [COV., P. 296 a] (En **CASTRADO**) El instrumento a modo de flautilla que toca el que tiene el oficio de castrar. [COV., p. 318 b]

En el teatro se usa en los entremeses.

CASTRAR: Ni más ni menos dezimos castrarse los poetas, quando dellos se quita y borra lo que tiene lascivo y poco honesto; como se ha hecho en algunos tiempos, y en nuestros tiempos. [COV., p. 318 a, b]

CATARSIS: (o **KATARSIS, KATHARSIS, CATHARSIS...**) No está en COV.

CATASTASIS: [S-P, 95, 339*]

CATASTROPHE: En la comedia, tragedia o maraña, es aquella última parte della, donde vienen a estar en su punto todos los enredos y la suspensión en que nos ha tenido hasta allí, dando fin y remate. [COV., p. 319]

f.f. La última parte de la fábula, tragedia o comedia, en la qual los enredos, marañas y suspensiones, en que ha estado el ánimo, vienen a parar en un fin alegre o triste. Es voz Griega. Lat. *Tragædia vel Comædiæ finis, exitus*.

Se toma también por el paradero y fin de alguna cosa, y por la muerte, por ser el último acto de nuestra vida. Lat. *Cujusvis rei exitus. Extremus vitæ terminus*. [DICC. AUT. p. 230]

CAUER: No está en COV.

No está.

CAZUELA : No está en COV.

f.f. Vaso de barro redondo, más ancho que hondo, de diferentes tamaños, que sirve para guisar, o para assar los manjares, y entonces suelen ser baxas y prolongadas, como las que usan en las Pastelerías y Figones. Sale de la voz Cazo. Lat. *Scutella, vel Cucumella fictilis*.

Se llama también el guisado que se hace en ella, compuesto de diferentes legumbres y carne picada. Por antonomasia se dixo assí, porque si el guisado es de otra cosa, se le añade el distintivo de cazuela de arroz, de pollos, & c. Lat. *Caro édulis, in fictile cucuma condita*.

Por semejanza se llama en los Corrales de las Comedias el sitio que está en frente del tablado donde se representa, en el qual ven las mugeres la Comedia. Debióse de llamar assí, porque entran en él todo género de mugeres, y están mezcladas unas con otras. Lat. *Communis fæminis in*

spectaculo seclusus è regione scenæ, prospectus. [DICC. AUT., I, p. 248]

CEDRERO:

CEDULA: Es un pedaço de papel o pergamino donde se escribe alguna cosa. Del nombre *schedula, graece esjediun* diminutivo de *scheda, inde cedula*. (...) Todo escrito breve se llama cédula. Poner cédula al principio de la casa, señal que se alquila. [COV. p. 398]

CELEBRACION: No está en COV.

CELEBRAR: Del verbo latino *celebro, as, frequento*. En castellano comúnmente vale engrandecer y exagerar alguna cosa que se ha hecho o dicho. Celebrar las fiestas, guardarlas y solenizarlas. Celebrar el sacerdote, dezir missa. Celebridad, festividad. Dicho célebre, notable y digno de ser celebrado. [COV. p. 401]

CENCERRAS: [S-P, 189]

CENSORES: Eran los públicos visitadores del pueblo romano; éstos examinaban las costumbres públicas y la criança de los hijos y castigaban a los baldíos. Este oficio, tan necesario, falta en nuestras repúblicas. [COV. p. 324]. [S-P, 343]

CENSURA: No está en COV. [S-P, 342, 343]

CEREMONIA: CERIMONIA; El modo y términos de honrar a Dios con actos exteriores, se llamó cerimonia y cerimonias. [COV. p. 409] [S-P, 267]

CERTAMEN: [S-P, 255/ 36 Misc C. Pérez y F. S. Escribano] [S-P, 265]

CHACONA: f.f. Son, ò tañido que se toca en varios instrumentos, al qual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre. [DICC. AUT., I, p. 298] [S-P, 137].

CHACOTA: *Quasi cacota;* del nombre latino *cachinnus, solutus risus, a sono risus fictum vocabulum, Iuvenalis* (...) Hazer chacota de un negocio, echarlo en burlas. [COV. p. 431]

f. f. Bulla y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas, con que se celebra algún festejo, ò se divierte alguna conversación. Covarr. quiere venga esta voz del Latino *Cachinnus*, por las carcajadas de que se compone la chacota. Lat. *Cabinnus jocus, i.* [DICC. AUT., I, p. 298]

CHANÇONETA: Corrompido de cancioneta, diminutivo de canción. Dízense chançonetas los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las yglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijado. [COV. p. 432] [P-M, I, 285]

CHANZRA: No está en COV. [S-P, 330, 336]

CHAPIN: Calçado de las mugeres, con tres o cuatro corchos; y algunas ay que llevan treze por dozena, y más la ventaja que levanta el carcañal, quando se apearen quedaran como aquella de quien haze mención Juvenal, sátira 6:

Aliam credas, cedo, si breve parvi

*Sortita est lateris spatium breviorque videtur
Virgine Pigmea. [COV. p. 432]*

CHARADA: No está en COV.

CHARANGA: No está en COV.

CHASCARRILLO: No está en COV.

CHIRIMIA: Instrumento de boca, a modo de trompeta derecha sin buelta, pero que se labran sin que tengan repelos porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas las manos. Tomó este nombre del griego "jeir, jeiros", *manus*, y es menester para tañer la chirimía manos y lengua y aun traer bragas justas por el peligro de quebrarse, como traían los tibicines an*iguos y los pregoneros. Y assí no es mal consejo para ministriles y aun para cantores, el andar recogidos y abrigados. En la copla de los chirimías ay tiples contranos y tenores, y los tiples no tienen llaves para los puntos baxos; acomódanse con el sacabuche que tañe los contrabaxos. [COV., p. 436 b]

CHISTAR: Querer empear a hablar; y los que están escondidos no han ni aun de chistar, que es echar el aliento con algún espíritu o sonido. [COV., p. 437 b]

CHISTE: Vale donayre; y estos chistes le tienen quando se dizen con mucha agudeza y pocas palabras, y como a la oreja, del sonido chis, chis. [COV. p. 437]

CHISTOSO: [S-P, 320]

CHITON: Que vale tanto como dezir a uno que calle y no pronuncie ni salga de su boca ni aun un chi, que es sonido, y no llega a ser voz. El italiano llama *chetto*, al quieto y callado. [COV., p. 427 b]

CHOCARRERO: El hombre gracioso y truhán, *quasi* iocarrero, a *ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beven y juegan; y a vezes medran más con los señores que los hombres honrados y virtuosos y personas de letras. Dizen que los palacios de los príncipes no pueden passar sin éstos. [COV. p. 437]

CHOTEO: No está en COV.

CHUFETA: *Quasi* trufeta, de *trufa*, que vale burla en lengua toscana, y de allí dezimos truhán, el chocarrero y hombre de burlas. (...) [COV. p. 438]

CHUSMA: La gente de servicio de la galera. Es nombre italiano corrompido de la palabra *ciurma*, que vale chusma, *quasi* turma. Algunas vezes significa la gente ordinaria y común de la casa, que no tiene nombre de oficio ni asiento en ella. [COV. p. 439]

CICLO: No está en COV.

CIRCO: No es vocablo español, pero ha nos le introduzido el libro *Mirabilia Romae* y otros. Todo ámbito en redondo se llama circo, y es lo mesmo que cerco; pero llamaron circo los latinos el lugar en el qual el pueblo tenía sus asientos para ver los juegos, y éste era en forma redonda o ovada. En Roma hubo tres circos: el circo máximo, entre el monte

Palatino y el monte Aventino; el circo Flaminio, que también se llamava Apolinario, y el circo de Nerón, en el Vaticano. [COV. p. 423]

f. m. Lugar cercado de gradas, repartidas de suerte que los que se sientan en ellas, no se impidan la vista unos à otros. También se llama Circo en las Iglesias el sitio donde se ponen los bancos, para festividades ò entierros, en que se sientan los convidados, ò otras personas de distinción. Viene del Latino *Circus*. [DICC. AUT., I, p. 356] [S-P, 264, 324]

CIRCUNSPECTO: En rigor vale tanto como el hombre que ha dado buelta en su ánimo y mirado lo que deve hazer para no caer en falta con nadie. [COV., p. 424 a]

CIRCUNSTANTE: [Newels, 172, P. Mayo I, 374.] [S-P, 268] [Chaytor, 55]

CITARRA:

CITHARISTA:

CLAMOR: La voz lamentable. Salmo, 101: *Et clamor meus ad te veniat*. Pero también clamar y clamor significan algunas vezes dar voces, amonestando y previniendo; otras pidiendo vengança. (...) Declamar, hazer declamaciones de retórica. [COV. p. 324-325]

CLAUSULA: [S-P, 341]

CLEPSIDRA:

COFRADIA: Dentro de cófrade. *Cofratérritas*, hermandad; comúnmente se entiende de los que tienen hermandad en alguna obra pía y religiosa. [COV. p. 332]

No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

COIMA: No está en COV.

COLGADURA: [S-P, 337]

COLISEO: Vale tanto como lugar en el qual ay algunas estatuas de grande estatura; de la palabra "kolossos", (...). En Roma se llamó coliseo al anfiteatro de Tito, por quanto estava cerca dél una estatua grande del emperador Nerón. [COV. p. 337]

Se llama oy comúnmente el lugar o teatro donde se representan las Comedias o fiestas de música que llaman Operas. Lat. *Theatrum, i. Scena, ae*. [DICC. AUT, I, p. 415-416] [S-P, 108, 123, 251]

COLOMBINA: No está en COV.

COLOQUIO: f.m. Conversación o plática, que ordinariamente es entre dos o más personas, y sobre materia gustosa y agradable. Viene del Latino *Colloquium*, que significa esto mismo. [DICC. AUT. p. 420]. [S-P, 344, 277]

COLOR: (...) Tienen los colores, en el vulgo, sus sinificaciones particulares que todos las saben, * y no ay para qué gastar tiempo en esto. (...) Color, absolutamente llamamos el roxo, con que las mugeres ayudan el de sus rostros y labios. (...)

Mudar la color del rostro, turbarse y alterarse. [COV. p. 339]

COLORETE: No está en COV.

COMEDIA: *Latine comædia*, nombre griego "*komodia*". Es cierta especie de fábula, en la qual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular; assí como en la *tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrados, y a vezes se introducen en ellas las personas de los dioses. Suele la comedia empeçar por riñas, quisiones, desavenencias, despechos, y rematarse en paz, concordia, amistad y contento. Lo contrario es en la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre. Dixo *comædia* (...) *hoc est a vitis*, porque los atenienses, antes que tuviessen forma de ciudad, viviendo en barrios y alquerías, inventaron este modo de entretenimiento, juntándose los moços en algún lugar aparejado y dispuesto para holgarse y solazarse. A otro les parece tener origen del Como, dios de la lascivia, del comer y del beber en chacota; en cuyas fiestas los moços componían versos descompuestos, y en ellos notavan los defetos y vicios unos de otros, hasta que por ley se les reprimió y vedó esta poesía licenciosa. Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva; que con fingidos argumentos y marañas nos dibuxan el trato y condiciones de los hombres viejos, moços, de todos estados, mugeres honradas y matronas, viejas cautelosas, moças, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin un retrato de todo lo que passa en el mundo. **Comediante**, el que representa comedias. [S-P, 345] **Cómico**, el autor dellas. [COV. pp. 341-342]

f.f. Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común; pero oy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Lat. *Comædia*. [DICC. AUT. p. 428]. [S-P, 226*, 269*, 332*, 333*]

COMEDIA AMATORIA: [S-P, 347]

COMEDIA ATELANAS: [S-P, 275*]

COMEDIA DIVINA: [S-P, 269]

COMEDIA HEROICA:* (S-P*, p. 271)

COMEDIA LIRICA: idem

COMEDIA PRETEXTATA: [S-P, 275*]

COMEDIA TABERNARIAS: [S-P, 275*]

COMEDIA TARBEATA: [S-P, 275*]

COMEDIA TARGICA: idem

COMEDIANTE, TA: Dentro de "Comedia". El que representa comedias. [COV. p. 342]

f.m. y f. La persona que representa o recita Comedias en los theatros. Lat. *Comædus*, i. *Comæda*. *Mima*, æ. [DICC. AUT. p. 428].

[S-P, 344]

COMEDIOGRAFO (o COMEDIOGRAPHO): No está en COV.

COMENDADOR (como personaje): El cavallero que tiene ábito o encomienda de cavallería. Llamáronse comendadores porque las rentas que tienen se les dan en encomienda, y no en título, por ser religioso cavalleros y seglares, incapazes de tener prebendas eclesiásticas coladas; y assí las rentas que tiene, por consistir en diezmos y primicias, se les dan en encomienda. [COV. p. 342]

COMICO, COMICA: Dentro de "Comedia". El autor dellas. [COV. p. 342]
adj. Cosa perteneciente a Comedia: y propriamente el Poeta que compone y escribe Comedias. Vulgarmente se toma esta palabra por el que las representa. Algunas veces se usa como substantivo. Lat. *Comicus, a, um.* vel *Comædus, i.* [DICC. AUT. p. 435]

COMO (Dios de la lascivia): No está en COV.

COMPADECER: COMPADECERSE: Tener misericordia del affligido y menesteroso; del verbo *compator, eris, compassus.* Compassible, compassión. [COV. p. 343]

COMPAÑIA: No tiene acepción teatral en COV.

Vulgarmente se da este nombre al número de comediantes, y Comediantas, que se juntan y forman uno como cuerpo, para hacer las representaciones de comedias, y farsas. Lat. *Comoedorum, memorum Societas.* [DICC. AUT., I, p. 445] [S-P, 179, 329, 338*, 345]

(Tocan al arma, y sale SEGISMUNDO y toda la compañía)
(Calderón, La vida es sueño, p. 164)

(Música: toda la compañía de dos en dos, muy bizarros; y saca Tamar un vestido rico de carmesí, y los novios detrás; dan una vuelta y éntranse.)

(Tirso, La venganza de Tamar, p. 373 a)

COMPARSA:

COMPAS: (...) En la música llaman compás el tiempo que ay en baxar y levantar la mano el maestro de capilla o el que rige el canto. Ay compás mayor y compasillo. Hale de llevar regularmente, o sea de espacio o sea de priessa; y si se yerra o le atraviessa, desbarata toda la música.

Salir de compás, no ir medido ni reglado uno en su modo de proceder y acciones. [COV. p. 344]

COMPASION: COMPASSION: Dentro de "Compadecerse". [S-P, 78]

COMPOSICION (de lugar, poética...): Dentro de "Componer". Componer es hazer versos, por el artificio y compostura que tienen de sílavas y consonantes en nuestra lengua. También dezimos: Fulano ha compuesto un libro, aunque sea en prosa, por el orden y concierto que lleva en él. [COV. p. 344]

COMPOSTUAA: Dentro de "Componer". El asejo en las cosas, la mesura y modestia en la persona. [COV. p. 344]

COMPUESTA:[Pinciano*, 196*]

COMPUESTO: [S-P, 343]

CONCEPTO: El discurso hecho en el entendimiento y después executado, o con la lengua o con la pluma. Concepción, *latine conceptus*. [COV., p. 345]

f.m. La idea o imagen que forma el entendimiento. Viene del Latino *Conceptus*, que significa lo mismo.

En la Pintura es la idea u dibuxo intencional que forma el Pintor que inventa, antes de llegarlo a delinear: y assí se llama bueno o mal concepto, según es el capricho de lo inventado. Lat. *Conceptus*.

Se suele tomar también por el feto. Lat. *Fætus*. [DICC. AUT. p. 471]

Se toma y dice muchas veces por sentencia, agudeza y discreción. Lat. *Præclara sententia*.

Vale también Opinión, dictamen o juicio que uno hace de alguna cosa. Lat. *Æstimatio*.

CONCEPTUOSO: No está en COV.

CONCHA: No tiene acepción teatral en COV.

CONCIERTO: Acuerdo, composición, avenencia, consonancia. "Hombre concertado, medido, ajustado", que vive con orden y concierto. [COV. p. 346]

CONCURRENCIA: No está en COV.

CONCURRIR: [S-P, 276]

CONCURSO: Dentro de "Concurrir". El ayuntamiento de gentes a un lugar. [COV. P. 346] [S-P, 265]

CONEXION: [S-P, 199*]

CONFIDENTE:

CONMISERACION: No está en COV.

CONMOUER: No está en COV.

CONSEJO REAL: [S-P, 343]

CONSEJO SUPREMO REAL: [S-P, 321]

CONSONANTE: [S-P, 345]

CONSTERNACION: No está en COV.

CONTADOR: El que cuenta nuevas y es hablador; no es muy usado. [COV. p. 351]

CONTESTADOR: No está en COV.

CONTEXTO: No está en COV. [S-P, 268]

f.m. La trabazón, composición o contenido de una historia, discurso o cosa semejante. Viene del Latino *Contextus*. [DICC. AUT. p. 553]

CONTEXTURA: [S-P, 343]

CONTINGENTE: [S-P, 287]

CONTRADEZIR: Impugnar, ser de contrario parecer. **Contraditor**, el adversario que contradize. **Contraditorio juyzio**, el que se haze con parte que contradize. [COV. p. 353]

CONTRADICCION: CONTRADICION: Dentro de "Contradezir". La repugnancia. [COV. p. 353]

CONTRAHAZER: Imitar alguna cosa de lo natural o artificial. [COV. p. 353]

CONTRAHECHO: Dentro de "Contraazer". Lo imitado en esta manera. [COV. p. 353]

CONTRACHO: El lisiado de su cuerpo; *quasi* contrahecho. [COV. P. 353]

CONTRALTO: No está en COV.

CONVERSACION: Dentro de "Conversar". La comunicación y plática entre amigos. [COV. p. 355]

CONVITE: [P-M, II, 69]

COPLA: Cierta verso castellano, que llamamos redondillas, *quasi copula*, porque va copulando y juntando unos pies con otros para medida y unos consonantes con otros para las cadencias. También se usaron coplas de arte mayor, en cuyo lugar sucedió el verso italiano, de que están compuestos los sonetos y las canciones. [COV., p. 355]

f.f. Cierta género de metro Castellano, que oy se compone de quatro versos de ocho u once syllabas, que unas veces son consonantes, y otras assonantes. Rengifo en su *Arte Poética* dice, que en la copla hai dos cosas, cierto número de versos, y cierta consonancia entre los fines de ellos: y según la variedad de estas dos cosas, se varían y diferencian las coplas: y añade se llamó assí de la voz Latina Copula, que vale union y junta, porque no es otra cosa la copla, sino unión y junta de versos. Lat. *Hispanicus rithmus reciprocus, vel reciprocans*. [DICC. AUT. p. 587]

(Otras acepciones: Coplas de ciego, Andar en *coplas*, Entenderse a *coplas*, El que te dice la *copla*, esse te la hace).

COREUTA: No está en COV.

CORIBANTE: CORYBANTES: Los sacerdotes de la diosa Cybeles, los cuales arrebatados con el furor, que ellos llamavan divino siendo diabólico, tocando unos atabalejos o panderos, hazían mil visages, con movimientos extraordinarios y descompuestos, *dicti sunt a "korporlein" * quod es caput saltando iactare; alii a galea dictos volunt, quae graece "koris" dicitur, quod galero quodam capita tecti insaniendo luderent*. [COV. p. 358]

CORIFEO: CORIPHEO: Término usado en las escuelas, *graece "korifaios", cuiusque ordinis caput*, etc. [COV. p. 359]

CORISTICA:

CORO: Comúnmente le tomamos como aquella parte del templo donde están los clérigos o religiosos que dizen los oficios divinos, y responden al sacerdote que canta la missa en el altar mayor; y otras vezes se toma por los mismos que cantan en él, y porque se dividen en dos vandas diestra y siniestra; en la que está la canturia de la semana acostumbran poner una tablita con estas palabras: *Hic est chorus*. Propiamente coro es multitud de gente que canta y se regozija. Es nombre griego "*koros*", y según Platón, lib. 2, *De legibus*, trae origen

de "jara", *chara, quae est laetitia* (...) y que de coro se dixo corro, y que es todo uno, salvo que doblamos la R; porque eso significa *chorus*, el coro del baile o danza (...) [COV. P. 361]

CORPUS (FIESTA DEL): No está en COV.

CORRAL : *Cortale*, cercado, a las espaldas de casa sin árboles. Púdose dezir *quasi* cortal de *chortos*, nombre griego que vale heno o yerva o grama, *jortos, gramen, herba, foenum, septum*. (...) Otros dizen traer su etimología de *choragium*, que, según interpreta Antonio Nebriessense, es un edificio grande detrás del tablado, donde antiguamente representavan los juegos y donde se recogían, y de allí sacavan todo lo necessario a la representación. Vitruvio, libro quinto. El Padre Guadix dize que corral, assí como suena, es arábigo. [COV., p. 362]

Se llama comúnmente la casa, patio o teatro donde se representan las comedias. Dióse este nombre porque ordinariamente están descubiertos. Lat. *Spectaculum, i*. [DICC. AUT., I, p. 606]. [S-P, 328, 339*, 278].

CORREDOR: No tiene acepción teatral en COV.

CORRIDO (CORRERSE de un exceso...): Dentro de "Correr". El confuso y afrentado. Andar corrido, andar o afrentado, o trabajado de una parte a otra. [COV. P. 363]

CORTEJO:

CORTESANO (TEATRO):

COSTUMBRE: Se usa también por genio, o natural. Lat. *Mos, ris. Ingenium, ii*.

(Aparte del significado literal, tiene otras acepciones y se explican también algunos refranes). [DICC. AUT. pp. 643-644]

COTA:

COTURNO: [S-P, 71, 225, 245, 275, 265]

CREACION (CRERR):

CRiado:

CUADRA:

ABIGAIL. Háblale, y el dolor que le molesta
alliviarás; su cuadra es, señor, ésta.

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 380 b)

CUADRO (DIVISION EN):

CUALIDAD:

CUCHICHEO:

CUENTISTA:

CUEUR:

CUERPO: [COV., p. 383; acepción no teatral, excepto las expresiones señaladas a continuación]

f.m. Vale también lo mismo que talle o gentileza: y assí se dice, Fulano tiene buen cuerpo. Lat. *Optima elegans corporis habitudo*.

En la Empresa y Emblema es la figura que se pinta, con que se expresa el contenido de ellas. Lat. *Emblemmatis caput & argumentum*.



Cuerpo a cuerpo: De persona a persona. [COV., p. 383]

De buen cuerpo: Dispuesto. [COV., P. 383]

En cuerpo: Sin capa ni otra cobertura más que el sayo. [COV., p. 383]

Modo adverbial, que explica el modo de estar uno vestido con la vestidura precisa que ciñe el cuerpo: esto es, sin capa, manto u otras ropas de mayor adorno. Lat. *Nudatus pallio*.

Hazer cuerpo: Abultar [COV., p. 383]

Huir o hurtar el cuerpo: Esconderse y escaparse de algún peligro, pesadumbre o dificultad. [COV., p. 383]

Además del sentido recto de apartar el cuerpo a un lado u a otro, para no recibir el golpe o herida, metaphoricamente vale procurar evadirse de alguna dificultad o empeño. Lat. *Refugere. Detrectare. Recusare*.

Tener cuerpo: Ser de tomo y cantero, como el paño o seda. [COV., p. 383]

Tomar cuerpo: Phrase, que explica ir aumentándose alguna cosa, de suerte que se deba hacer caso de ella: como el motín, la noticia & c. Lat. *Augeri. Ingravescere. Grassari*.

(Aparte del significado literal, tiene otras muchas acepciones: militar, forense, religiosa... y se explican también muchas frases y refranes). [DICC. AUT. pp. 687-690]

CUREÑA: [S-P, 172].

D

DAMA : Vale tanto como señora moça, hermosa, discreta, callada, noble; todo esto y más resultará de las varias etymologías que dan a este nombre. Dizen algunos viene de *domna*, o *domina*. Otros ser nombre griego, de *damar*, que vale *uxor*, y entonces se entenderá por la recién casada, especialmente el día que se vela, por el adorno con que la llevan al thálamo; (...) Otros le dan su origen del verbo griego *damaso* vel *damao*, *domo*, porque las damas doman los coraçones de los hombres, por ferozes que sean y despegados. Puede traer origen de *damalis* que vale *invenca*, por la loçanía y gallardía de la dama. Cerca de los gentiles llamavan a la *Bona Dea* en lengua griega *dama*, que significa la que se manifiesta en público y se dexa ver; y este nombre se le dio a *contrario sensu*, por aver vivido siempre encerrada, a cuya causa los griegos la llamaron *gyniceia*, *eo quod extra gynecium numquam fuerit egressa*. (...) Pues digamos que dama* vale la señora que en las ocasiones de días de fiesta y saraos, sale en público con mucha gallardía y se dexa ver de todos; y esta mesma fuera de las tales ocasiones, guarda su encerramiento y retraymiento, que ni vee a nadie ni puede ser vista. (...) [COV., p. 443]

f.f. Muger hermosa y bizarra, que ostenta lozanía y belleza. Covarr. da muchas y varias etymologías a esta voz, según sus varias significaciones; pero parece verisimil venga de la voz Griega Doomar, que según Aldrete vale Doncella que está para casarse. Lat. *Mulier speciosa & elegans*.

Significa también la muger galanteada y pretendida de algún hombre. Lat. *Amasia, æ*. [DICC. AUT, II, p. 3]

-primera: [S-P, 268]

DANZA: (**DANZANTE, DANZARIN...**) Se llama el agregado de danzantes que se juntan para alguna función, que regularmente son ocho hombres ò mugeres, acompañados de uno ò dos que tocan tamboríl, gaita, guitarra, ò otro instrumento. Delante de la primera iba un Trompeta a caballo, y una *danza* de ocho cautivos mui propia y curiosamente vestidos. [DICC. AUT, II, P. 5][S-P, 249, 345]

DEBATE:

DECIDENTES: Ver Decideras, Decidero, Decidor.

DECIDERAS : f.f. Facundia, facilidad en hablar bien, con elegancia y discreción. Lat. *Dicendi facilitas ac facundia*. [DICC. AUT., II, p. 34]. [S-P, 336]

DECIDERO, RR : adj. Modesto, razonable: como Dicho decidero, voz o palabra decidera, porque ni es ofensiva, ni indecente. Lat. *Dictu non indignus, a, um*. [DICC. AUT., II, p. 34]. [S-P, 336]

DECIDOR, RR : f.m. y f. La persona que habla bien y dice gracias. Lat. *Dicax, cis*. [DICC. AUT., II, p. 34]. [S-P, 336].

DECIA:

DECLAMAR: v. n. Orar con eloquencia y elegancia, observando los preceptos retóricos, à fin de mover, persuadir y atraer los ánimos de los oyentes para alcanzar el perdón o castigo al reo que se defiende o acusa. También suele usarse para engrandecer ò vituperar alguna cosa. [DICC. AUT, II, p. 38]

DECORACION:

DECORADO: No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

DECORADOR:

DECORAR : Si lo tomamos en la significación latina, *decoro, as*, vale hermohear con gracia, y **decoro** vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves, *a verbo* joreo, *exorno*. [COV., p. 445]

Por tomar de coro o de cabeza alguna cosa prevenida de antes, dicha o escrita, como una oración decorada o razonamiento. Es haber puesto en su corazón, y de allí en su memoria, las razones previstas y estudiadas; y así decorar se habrá dicho *a corde*. Dar lición de coro, repetir lo que está en el libro o se ha dictado, sin tener delante ninguna escritura dello; por otro término dar de memoria, y así puede venir *a verbo* joreo, *coreo*, que vale adornar, purgar, limpiar y hartar; porque el que toma de memoria la desocupa de otras cosas

fuera de aquello que ha de decorar, lo cual adorna y purifica, y lo distribuye por sus lugares, según el arte memorativa, con que harta y satisface la memoria. (...) [COV., p. 445]

v.a. Hermosear, adornar, pulir alguna cosa. Viene del Latino *Decorare*, que significa esto mismo.

Vale también ilustrar, ennoblecer, honrar; pero en esta acepción es más frecuente esta voz en la Poética, que en la Prosa, donde se usa del verbo Condecorar.

Significa también estudiar, aprender, coger de memoria y a la letra una oración, lección, Sermón u otra cosa semejante. En esta acepción viene de la voz Coro. Lat. *Memoria aliquid mandare, commendare*. [DICC. AUT., II, p. 40]

DECORO: f.m. Honor, respeto, reverencia que se debe a alguna persona por su nacimiento u dignidad. Viene del Latino *Decus*, que significa esto mismo.

Vale también circunspección, seriedad, gravedad, entereza. Lat. *Dignitas, tis*.

Significa asimismo pureza, honestidad, recato. Lat. *Pudor. Pudicitia*.

Se usa también por honra, punto, estimación. Lat. *Decorum, i*. [DICC. AUT., II, p. 41] [S-P, 146, 150, 220, 343]

DEFORME (DEFORMITAS):

DELEITACION : f.f. Suavidad, dulzura, delicia, gusto especial que se percibe o siente de lo que se executa o se oye, o en que se piensa. Viene del Latino *Delectatio*, que significa esto mismo: y aunque por esta razón debfa escribirse Delectación, el uso es promiscuo. [DICC. AUT., II, p. 58]

DELEITAR: v.a. Divertir, dar placer, gusto, suavidad, dulzura. Viene del Latino *Delectare*, que significa esto mismo: y aunque era más conforme a su origen decir Delectar, el uso está oy en contrario. [DICC. AUT., II, p. 58] [S-P, 131, 159]

DELEITANTE : part. act. del verbo Deleitar. La persona o cosa que deleita. Tiene poco uso. Lat. *Delectans*. [DICC. AUT., II, p. 58]. [131, 159]

DELEITE: Latine *voluptas, deliciae, deliciarum*; de donde tomó nombre el deleite. Deleitar, dar a otro deleite y contento. Deleitarse, holgarse, entretenerse y regozijarse. (...) Deleites, en plural, siempre se toma esta palabra en mala parte, y vale regalos y vicios perniciosos. Delei*table, toda cosa que da contento. (...) [COV., p. 448]

Sin acepción teatral en el DICC. AUT.

DELEITOSO, SA: El lugar que da contento. [COV., P. 448]

adj. Cosa que ocasiona, o puede ocasionar deleite. Lat. *Jucundus, a, um*. [DICC. AUT., II, p. 58] [S-P, 264, 280]

DELINEAR: [(mutaciones) S-P, 345]

DEMIURGO:

DEMOCRITO: [S-P, 200, Pinciano]

DENTRO: Sin acepción teatral en DICC. AUT.

Los dos amantes del cielo, p. 787.

DESAFIOS: [S-P, 344]

DESASOSIEGO:

DESCABELLADO / A:

Sale TAMAR descabellada y de luto.

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 392 b)

DESCARO:

DESCUBRIR:

(Corren una cortina y descubren a AMON sentado en una silla y muy triste.)

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 380 b)

DESDEN:

TELLO. y fuese a medio desdén,
puesta la mano en la espada.

(Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, II, vv. 945-946, p. 79)

DESENGAÑAR: Sacar de engaño al que está en él. Hablar claro, porque no conciban una cosa por otra. Desengañarse, caer en la cuenta de que era engaño lo que tenía por cierto. Desengaño, el trato llano y claro con que desengañamos, o la misma verdad que nos desengaña. Desengañado. [COV., p. 458]

DESENGAÑO: f.m. Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño. Lat. *Erroris cognitio, notio. Documentum.*

Se llama también el objeto que excita el desengaño. Lat. *Quod erroris cognitionem excitat, vel gignit.*

Vale asimismo claridad que se dice a otro, echándole la falta en la cara. Lat. *Probrum libere dictum. Dicterium.* [DICC. AUT., II, p. 162] [S-P, 108].

DESENLACE: No está en DICC. AUT.

DESENUOLTURA:

DESGARRAR: Romper, echándole la garra y **desgarrarse** es huirse, dexando el pedaço de sayo o desgarrón en las manos del que le llevaba asido. Desgarrón, lo que se rompe desgarrándose.(...) [COV., p. 459]

DESGARRO : (...) Desgarro, la bravata de un soldado fanfarrón y glorioso. Desgarrado, el bravo que echa desgarras, y a veces el que viene roto y destrozado. [COV., p. 459]

Vale también arrojito, desvergüenza, descaros. Lat. *Imprudencia. Libertas.*

Se usa también por ademán de braveza, fiero, fanfarronada, afectación de valentía. Lat. *Minarum vel ferocitatis jactatio.*

Se llama por translación el movimiento airoso y agraciado de los ojos de las damas. Lat. *Oculorum amplius coniectus. Hilaris motus.* [DICC. AUT., II, p. 174]

DESHECHA (HACER LA):

ECO. (...) mas por disimular,

y porque juzgue también
que nada siento, cantando
la deshecha quiero hacer.

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1988)

(Calderón, *El médico de su honra*, p. 83)

(Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 131. En nota a pie de página se define "hacer la deshecha" como "disimular, y también despedirse cortésmente")

(Calderón, *La vida es sueño*, p. 129)

(Calderón, *Los cabellos de Absalón*)

DESHILADA (a la):

ABSALON. (...)

parte tú, y avisa a todos
que a la deshilada vengan
para juntarse en Hebrón.

(Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 2344-2346, pp. 243-244)

DESPEINAR:

DESPEJAR:

REY. Despejad, caballeros.

(Lope de Vega, *El Duque de Uiseo*, p. 437)

(Uélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 5)

DESPEJO: [S-P, 267]

DESPERTAR:

DESTEMPLANZA: f.f. Desorden, desconcierto, alteración en las palabras o acciones. Es compuesto de la preposición Des, y el nombre Templanza. Lat. *Inmoderatio*.

Vale también descompostura, alteración y desorden en las costumbres. Lat. *Intemperantia*.

Significa asimismo la intemperie y desigualdad de los tiempos. Lat. *Intemperies*.

Por ampliación vale inconstancia, variedad, mudanza en los dictámenes, inclinaciones y afectos. Lat. *Inmoderatio*. *Excessus*.

Vale también alteración, descomposición en el pulso, que no llega a declarada calentura. [DICC. AUT., II, p. 233] [S-P, 220 (Destemplarse)].

DESTEMPLARSE : v.r. Descomponerse, alterarse, perder la moderación en las acciones o palabras. Lat. *Disturbari*. *Intemperate agere*.

Vale también encenderse en algo de calentura. Lat. *Febricula affici*.

Significa asimismo perder el temple los instrumentos de acero: como cuchillo, espada & c. Lat. *Disperdi*. [DICC. AUT., II, p. 233]

DESTREZA : f.f. Habilidad, arte, primor y propiedad con que se hace alguna cosa. Viene del latino *Dextra* por la analogía de ser la mano derecha más dispuesta y hábil para obrar. En lo antiguo se decía Destrez. Lat. *Dexteritas. Agilitas.* [DICC. AUT., II, p. 237]

DESVERGÜENZA:

DETRACTOR:

DEVOCION:

DEVOTO:

DIALECTICA:

DIALOGIA : f.f. Figura por la qual una dicción que tiene dos sentidos se repite con significación diversa en una misma proposición. Es voz Griega completa de *Día y Logos.* [DICC. AUT., II, p. 262]

DIALOGISMO: f.m. Figura retórica y especie de Prosopopeya, que se comete quando uno, sea supuesto o verdadero, dirigiendo a solas un pensamiento, se hace preguntas y respuestas como si hablase con otro. Es voz puramente Latina *Dialogismus,* y la trae Covarr. en su Tesoro. [DICC. AUT., II, p. 262] [S-P, 246, (Dialogía)]

DIALOGO: f.m. Conferencia escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose. Es voz puramente Latina *Dialogus.* [DICC. AUT., II, p. 262] [S-P, 119*]

DICACIDAD: f.f. Mordacidad, gracia en el decir, loquacidad. Es voz Latina *Dicacitas.* [DICC. AUT., II, p. 267] [S-P, 131,132]

DICCION: f.f. La primera y más significativa parte de una Lengua, de que se forman las cláusulas y en que se puede resolver. Es voz tomada del Latino *Dictio, nis.* [DICC. AUT., II, p. 267] [S-P, pp. 161, 228]

DICHARACHERO:

DICHO:

DIDRASCALIR: No está en DICC. AUT.

DIONISOS (o DYONISOS):

DIRECTOR:

DISCRETO, TA: adj. Cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar. Viene del verbo Discernir. Lat. *Dissertus. Prudens. Solers.*

Se llama también el que es agudo y eloquente, que discurre bien en lo que habla o escribe. Lat. *Ingeniosus. Dissertus. Argutus. Elegans.*

Se extiende figuradamente a las acciones, hechos u dichos con prudencia, oportunidad o agudeza. Lat. *Lepidus. Facetus.*

En la Tercera Orden de S. Francisco, y en otras Comunidades Religiosas, es el sujeto elegido, para que como Consiliario asista al superior en las Juntas, para el gobierno, con su

parecer y dirección. En este sentido se usa como sustantivo. Lat. *Discretus*. [DICC. AUT., II, p. 298] [S-P, 147-151]

DISCURSO: f.m. La carrera, el camino que se hace a una parte y a otra, siguiendo algún rumbo. Viene del Latino *Discursus*, vel *Discursio*, que significa lo mismo.

Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencias de sus principios. Lat. *Facultas discursiva*. *Ratiocinium*, ii.

Se toma también por el acto de la facultad discursiva. Es la tercera operación del entendimiento. Lat. *Discursus*.

Se toma muchas veces por el uso de la razón. Lat. *Rationis usus*, vel *exercitatio*.

Vale también reflexión sobre algunos principios y conjeturas, y sospecha o imaginación que se forma en virtud de ellas sobre alguna cosa. Lat. *Ratiocinatio*. *Meditata reflexio*. *Suspitio probabilis*.

Vale también razonamiento, plática o conversación ponderada y dilatada, sobre alguna materia. Lat. *Disserta sermocinatio*, *colloquutio*.

Significa asimismo Tratado o escrito, que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia, para persuadir o ponderar algún intento. Lat. *Tractatus*. *Dissertatio*.

Se toma también por espacio que corre o passa de un tiempo a otro, u de una cosa a otra. Lat. *Transcursus*. *Spatium temporis*. [DICC. AUT., II, p. 300] [S-P, 228, 326, 267]

DISEÑADOR:

DISEÑO:

DISFRAZ:

DISIMULAR:

DISIMULO:

DISOLUCION (O DISSOLUCION):

DISPARATE: [S-P, 286]

DISPONER (EL ARGUMENTO): [S-P, 280]

DISPOSICION:

DISTRACCION:

DITIRAMBICA: (Dithyrambica) f. f. Espécie de poema breve, en el qual se canta, danza y tañe à un mismo tiempo. Es voz Griega. Lat. Poema dithyrambicum. Pinc. Philos. Epist. 4. Fragm. I. Y assi soi de parecer, que la Dithyrambica se dará mejor à entender por aquel poema sucio y deshonesto, que dicen zarabanda, en el qual se tañe y canta juntamente. [DICC. AUT., II, p. 314]

DITIRAMBO: [S-P, 78] adj. (**Dithyrambo**). adj. Cierta suerte de hymnos, que se cantaban en loor de Bacho. Llamáronse assi, segun algunos, porque los inventó un Thebáno deste nombre. [DICC. AUT., p. 315]

DIUVERBIO: [S-P, 60]

DIUERTIMENTO: [S-P, 324, 280]

DIUERTIR:

Quédase diuertido en la fuente, y sale ECO.

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1983)

DIUINO (COMEDIAS A LO):

DOBLETE:

DONRIRE: f.m. Gracia y agrado en lo que se habla, porque Aire según Covarrubias es lo mismo que gracia, espfritu, prontitud y viveza: y assí Donaire es don de viveza. Lat. *Sermonis lepos, festiuitas. Facetiæ, arum.*

Vale también gallardía, gentileza y desenvoltura en executar alguna cosa: como en el andar, danzar, & c. Lat. *Elegantia. Venustas.*

Se toma assimismo por el chiste y gracia que se dice para atraher las voluntades de los que escuchan. Lat. *Facetiæ, arum. Sales, ium.*

Andáos a decir donaires. Phrase que da a entender que no a todos les sale bien el decir chistes, pues algunos se ofenden de ofrlos. Lat. *Cave ab scommatibus.*

Hacer donaire de alguna cosa. No hacer caso de ella, desestimarla y tenerla en poco. Lat. *Parvi facere. Scommantibus aliquid despiciere.* [DICC. AUT., II, p.335] [S-P, 135, 147, 176, 177, 249, 274, 280]

DONOSO:

DOSEL:

DRAMR : f.m. Representación ò idéa fabulosa à manéra de comédia ò tragédia, en la qual no interviene la persona del Autor, sino que solamente hablan los personajes introducidos y fingidos. Es voz Griega, de quien le tomó el Latino *Drama, tis.* [DICC. AUT., II, p. 342]

DRAMATICO, CA : adj. Lo perteneciente al Drama, y vale lo mismo que no mezclado ni entretexido: y assí por estilo dramático se entiende el simple y puro, a diferencia del mixto, en que promiscuamente habla el Autor o el Poeta y las personas que se fingen e introducen en la representación. Es del Latino *Dramaticus, a, um.* [DICC. AUT., II, pp. 342-343]

DRAMTURGO:

DULCE: (Aparte de sus acepciones más literales) Se usa translaticamente en lo espiritual, moral y político, por grato, gustoso y apacible. Lat. *Suavis. Jucundus.* [DICC. AUT., II, p. 349] [S-P, 151, 153]

DUO:

DURACION:

E

EFFECTO:**EGLOGA:** [S-P, 344]**EJEMPLOS:** [S-P, 135, 265]**ELEGANCIA:**

ELENCO: Este vocablo no es nuestro, pero usan del en la lengua castellana, como de otros muchos, que no son nuestros, y llaman elencos a las tablas e índices de los libros, que por otro nombre, que es el mismo, llaman margarita; y con mucha razón, porque no ay perla tan preciosa como estos índices, los cuales sin hojear todo un gran libro, nos señalan como con el dedo lo que vamos a buscar, que sin ellos andaríamos a ciegas. (...) Digo, pues, que elenco es nombre griego, "elegjos", *elenchus, unionis genus vulgo perla*; especialmente la que es prolongada a modo de perilla. (...) En otra sinificación *elenchus* vale lo mesmo que *argumentum, indicium, documentum, aut specimen*, y porque los índices son indicio y argumento de lo que vamos a buscar, les dieron esse nombre; del verbo "elegjo", *convinco, arguo, demonstro argumentis*. [COV., p. 503]

(Elencho) f. m. Catálogo, tabla ò índice de alguna cosa: y assi se dice, El Elencho de los Autores ò Escritores, ò cosas notables que se contienen en tal libro. Es voz puramente Griega, que significa Perla ò margarita, è introducida sin necesidad en nuestra Lengua, y se pronuncia la *ch* como *k*. Lat. *Elenchus*. [DICC. AUT., II, p. 376]

"ELEOS":**ELEVACION:** No está, está "elevar" y no tiene acepción teatral (en COV).

"Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas, y otra de gala, a un tiempo; él no las mira, sino siempre habla consigo"

(Los dos amantes del cielo, p. 772)

ELOCUCION: f.f. Aquella parte de la Rhetórica, que coloca y distribuye con arte y propiedad en la oración, las palabras y las sentencias. Es voz puramente Latina *Eloquitio*. [DICC. AUT., II, p. 377] [S-P, 135, 284]

ELOQUENCIA: Es una ciencia o arte, con la qual se habla elegantemente con mucha abundancia y propiedad de palabras, con mucho artificio y colores retóricos. [COV, p. 503]

f.f. Perfecto modo u arte de hablar con abundancia y propiedad de términos, usando con elegancia y artificio de los colores rhetóricos. Es voz puramente Latina *Eloquentia*. Lat. *Facundia*. [DICC. AUT., II, p. 378] [S-P, 129, 265].

EMBAUCAR (EMBAUCADOR):**EMBLEMA:** No tiene acepción teatral en COV.**EMBOCADURA:** No está en COV.**EMBROLLO:** No está en COV.

EMBUSTE: La mentira con invención y artificio para engañar, enredando muchas cosas. Embustero, el tal engañador. Díxose del verbo *imbuo*, porque nos hinche la cabeza de mentiras y desvanecimientos. Embustera. [COV, p. 507].

f.m. Mentira disfrazada con artificio, para engañar y enredar. Covarr. le deduce del verbo Latino *Imbuo, is*; pero puede venir de la voz Francesa *Embusché*, que significa Emboscada, que es ardid para engañar. Lat. *Fraus. Techna*.

Se llama por ampliación la gracia y donaire de los niños y criaturas, quando son pequeños, y hacen algunas monerías, que dan gusto y ocasionan contento a los padres y otras personas. Lat. *Sales pueriles, facetiæ*. [S-P, 271, 268]

EMBUSTES: Se llaman también las buxerfas, dices y alhajas curiosas, que suelen apetecer las mugeres. Lat. *Monilia muliebria*. [DICC. AUT., II, p. 396] [S-P, 135].

EMOCION: No está en COV.

EMPALAGAR: No tiene acepción teatral en COV.

EMPARRILLRDO: No está en COV.

EMPELLON: El golpe rezo que se da para sacar violentamente alguna cosa de su lugar* y asiento. Echar a uno a empellones, es echarle por fuerza y con violencia y denuesto. [COV, p. 508]

Salen AMON, echando a empellones a TAMAR, ELIRZER y JONADAB.

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 390 a)

EMPEÑAR: [S-P, 268] Sin acepción teatral en DICC. AUT.

ENRRACION: No está en COV. [S-P, 81].

ENCANDILAR: Dentro de "Candela". Perturbar la vista del que nos viene de frente, y deslumbrarle; de allí se dixo encandilar, por engañar a uno con palabras, y encandiladora, renombre de alguna mala hembra embustera. [COV. p. 285]

ENCOMENDAR: No está en COV.

v.a. Encargar a otro alguna cosa, para que la haga o cuide de ella. Este verbo es anómalo, y en los tiempos presentes recibe la i antes de la e en algunas personas: como Yo encomiendo, encomienda tú, encomiende aquel. Viene del Latino *Commendare*, que significa lo mismo.

Equivale algunas veces a celebrar, aplaudir, hacer especial memoria o mención de alguna cosa notable y singular, para que se registre y no se pierda ni olvide. Lat. *Commemorare. Memoria tradere. Celebrare*.

Llegar a tener Encomienda de Orden, de suerte que el que la tiene o consigue se llama Comendador, porque entra en el goce y honor de la Encomienda. En este sentido es verbo neutro. Lat. *Commendam obtinere, adipisci*.

Se suele usar por maldecir: y no pocas veces se toma superficialmente por encargar y fiar al diablo u del diablo,

esperando de él que haga lo que se desea, no siendo lícito hacerlo. Lat. *Diris vovere*. [DICC. AUT., II, p. 446] [S-P, 118].

ENDECHAR: [S-P, 124].

ENGALANAR:

ENJERIR: [S-P, 79].

ENJUNDIA:

ENREDAR: Enredo, la mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo. [COV, p. 521]

ENREDO: No está en COV.

f.m. El embarazo y dificultad que resulta de enredarse y enmarañarse alguna cosa, y revolverse y confundirse: como sucede en las madexas, quando se enredan, y se experimenta en las ramas de los árboles, y en los montes mui espesos y cerrados. Lat. *Implicatio. Intricatio*.

Se toma comúnmente por falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo, por la dificultad de desembarazarse de ella. Lat. *Fallacia. Fictio. Mendacium*.

Significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los theatros, mezcladas de varios lances, y texidas con arte, para tener suspenso el auditorio. Lat. *Nodus. Complicatio*. [DICC. AUT., II, p. 485] [S-P, 117, 183, 271, 280]

ENROJECER: No está en COV.

ENSALADA:

ENTABLAR (SUCEOS):

Metaphoricamente significa disponer, prevenir y preparar lo necesario para que se consiga y pueda más fácilmente lograrse: como una pretensión, un negociado, una dependencia, dando los medios y órdenes conducentes para su logro. Lat. *Rem disponere, dirigere, constituere*. [DICC. AUT., II, p. 497]

(Además del sentido literal, tiene otros referentes al juego y a la escritura en las tablas de las Iglesias). [S-P, 117, 199, 268]

ENTONACION: No está en COV.

ENTRADA:

ENTREACTO: [S-P, 251]

ENTREMES: Está corrompido del italiano *intremeso*, que vale tanto como entremetido o enxerido, y es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio. Los griegos le llaman *episodion*. [COV, p. 525]

f.m. Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del Latino *Intermedium*, y por esso algunos

ya le llaman Intermedio. Lat. *Ludicrum inter actus intermedium*. [DICC. AUT., II, p. 519] [S-P, 111, 79, 124, 270, 320, 333, 338, 339]

- de negra, ruflán, bobo, vizcaíno: [S-P, 344]

ENTREMESISTA: No está en COV.

f.m. El que entra en los entremeses y los representa. Es voz formada del nombre Entremés. Lat. *Ludicrorum, intermediorum actor*. [DICC. AUT., II, p. 519]

ENTRETENER: v.a. Detener por algún espacio de tiempo, para diferir, suspender y dilatar alguna operación. Es compuesto de la preposición Entre, y del verbo Tener, y tiene la anomalía de su simple. Lat. *Differre. Moras trahere*.

Significa también hacer menos sensible o molesta alguna cosa, o hacer que se pase con menos trabajo, u con algún gusto. Lat. *In aliquo suaviter occupari detineri. Rem blanditiis vel oblectatione decipere, tranfigere, conficere*.

Vale también divertir, recrear al ánimo, dar algún solaz y gusto. Lat. *Oblectare. Pascere animum. Recreare*. [S-P, 143].

ENTRETENERSE: Por Antonomasia vale divertirse jugando a los naipes u otros juegos: y lo mismo es decir Anoche nos estuvimos entreteniendo, que decir estuvimos jugando. Lat. *Ludere. Ludo animum recreare*.

Significa también burlarse, triscar y jugar, con acciones o chanzas. Lat. *Jocari. Tricari. Nugari*. [DICC. AUT., II, p. 522].

ENTRETENIMIENTO:

ENURRILLRDO:

EPILOGO: La conclusión del razonamiento repitiendo o recapitulándolo dicho con razones sucintas para refrescar la memoria y tener buen fin y dexo en la oración. Si esto no se hace con gala y destreza suele causar mucho fastidio. Vale tanto como razonamiento abreviado. [COV, p. 528] [S-P, 339]

EPINICIO:

EPISODIO: No está en COV.

S y P, 271. [S-P, 94, 201, 256].

EPITASIS: [S-P, (existencia) 117 no está, 95, 199, 339]

ESCARCEO:

ESCARMIENTO: [S-P, 265]

ESCARNIO (JUEGOS DE):

ESCENA: No está en COV.

f.f. Lugar o sitio donde representan los Cómicos, dicho comúnmente Tablado, u las tablas. Es tomado del Griego Scena, que vale tienda o pabellón de campaña, o enramada formada de ramas de árboles para estar cubierto uno en el campo: y en fuerza de esto la escena comprehende o significa el sitio u tablado con todos sus adornos, bastidores y mutaciones

necessarias para el complemento de la comedia que se representa. Lat. *Scena*.

Se llama también la división de la comedia, que dura todo el tiempo que está el tablado con gente: y así cuando queda enteramente solo, y salen otros personajes de nuevo, se dice que comienza otra Escena. Lat. *Actus scenicus*. [DICC. AUT., II p. 561]. [S-P, 96, también Carvallo, 270, 339]

ESCENARIO: No está en COV.

No está en DICC. AUT.

ESCENIFICAR: No está en COV.

ESCENOGRAPHIA: No está en COV.

f.f. Term. de Perspectiva. La delineación del objeto en perspectiva según su ichonografía y ortografía: y ésta es la total y perfecta delineación del objeto en quien, con sus claros y oscuros, se representan todas aquellas superficies cuyas que se pueden descubrir de un punto determinado. Lat. *Scenographia, æ*. [DICC. AUT., II, p. 561]

ESCENOGRAPHO: No está en COV.

ESCENOTECNIA:

ESCOLIASTA:

ESCOLIO:

ESCOTILLON:

f.m. Puerta ò tapa cerradiza en el suelo. Llamanse así las aberturas que hai en los tablados donde se representan las comedias. [DICC. AUT., p. 571]

ESCRITOR: [S-P, (de comedias), 328]

ESPADA:

ESPANTAR:

ESPANTRUILLANOS: (entre Cascales y Tirso)

ESPANTO:

ESPECTACULO: Lugar público y de mucho concurso, que se junta para mirar, como eran los teatros, los circos, el coliseo, etc. Espectáculos también se llamaban las mismas festas y juegos gladiatorios, caças, neumachias, etc. [COV, p. 553]

f.m. Juego y festejo público, quales fueron entre los antiguos Romanos los juegos gladiatorios, y otros festejos que se celebraban en circos, theatros y Naumáchias, a que concurría el Pueblo: y oy corresponde a los festejos de toros, cañas y otros semejantes. Es tomado del Latino *Spectaculum*. [DICC. AUT., II, p. 597] [S-P, 324]

ESPECTADOR: No está en COV.

ESPEJO DE LA VIDA: [S-P, 136].

ESPETAR:

ESPOSA:

ESTADIO: [S-P, 264]

ESTAMPA: [S-P, 264]

ESTATORIO: [S-P, 336 (no está)]

ESTEREOTIPO:

ESTETICA:

ESTILO:

ESTIMULAR:

ESTORBAR:

ESTRADO:

ADONIAS.

(...)

**Redujeras a damas tu consejo,
a trenzas tu corona, y a un estrado
el sollo de tu ilustre padre viejo;**

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 391 b)

ESTREMECER:

ESTRENO: [S-P, 330]

ESTROFA:

ESTRUENDO:

ESTRUENDOSA: [S-P, 264]

ESTRUJAR:

ETICA:

EXRGMRTICO: [S-P, 115, 119]

EXARCONTE:

EXCEDER:

EXCESO:

EXCITAR:

EXCOGITAR: v.a. Pensar de nuevo, meditar, discurrir con atención uno entre sí alguna cosa. Es voz Latina *Excogitare*. Lat. *Cogitare*. [DICC. AUT., II, p. 673]

EXEMPLO: f.m. Caso, successo u hecho que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo. Es del Latino *Exemplum*.

Significa también exemplar y dechado de lo que se debe hacer o evitar. Lat. *Exemplar*.

Vale assimismo comparación de una cosa con otra, para inferir de su cotejo sus calidades y circunstancias. Lat. *Comparatio*. *Exemplum*.

Se toma algunas veces por copia o traslado y lo mismo que Exemplar: ya sea de algún escrito, libro o Autor, ya de otra qualquier obra: como imagen, pintura, & c. Trahe esta voz en este sentido Covarr. en su *Thesoro*. Lat. *Exemplar*. [DICC. AUT., II, p. 680] [S-P, p. 135]

EXERCITAR (o EJERCITAR):

EXODO: [S-P, 94, 201]

EXORDIO: f. m. Term. de Rhetórica. Principio de algun libro, escrito, oracion. [DICC. AUT., p. 685]

EXORNACION:

EXORMAR: [S-P, 341]

EXPECTACION:
EXPIACION:
EXPLICADOR:
EXTASIS:
EXTRAORDINARIO:

F

FABRICA: Metaphoricamente vale idea fantástica: y assí se dice, Fulano hace fábricas en el aire. Lat. *Machina. Phantasia.* [DICC. AUT. p. 703]. [S-P, 343. (Comedia de) 347]

(Tiene otras muchas acepciones, pero no relacionadas con lo teatral).

FABULA: Se toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir u dissimular alguna verdad philosophica o moral. Lat. *Fabula. Stropha.*

Se entiende también por cuento o narración que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deleitar, ya sea con enseñanza o sin ella: y las de la primer especie se llaman Apólogas y las de la segunda Milesias. Lat. *Fabula.*

Se toma comúnmente por cosa sin fundamento: y assí decimos, esso es fábula, que es lo mismo que decir esso es mentira. Lat. *Artificiosum mendatium. Stropha.*

Metaphoricamente se toma por irrisión, quando se dice que uno está hecho fábula de todos, esto es objeto de la irrisión de todos. Lat. *Spectaculum. Peripsema. Fabula.* [DICC. AUT. p. 704] [S-P, 116 (de un MODO 202), 254 , 269]

(Tiene más acepciones, pero no teatrales).

FABULA BOBLE: S-P, 274

FABULOSO:

FACETO:

FACULTAD:

FACUNDIA:

FALOFORO:

FALSETE: [S-P, 337]

FANTASIA:

FARANDULA: No está en COV.

f. f. La profession de los farssantes. [DICC. AUT. p. 720]

FARANDULERO: y **farandulera** y **gente de la farándula.** Son los recitantes de comedias, hombres y mugeres. Vale tanto farandulero como recitador, y es assí que los comediantes no poseen de su casamás que sola la memoria y las acciones acomodadas a lo que van recitando, las quales faltando se pierde la gracia de quanto se dize. Dixose del verbo *for, faris*, por hablar cuyo origen trae también la palabra farsante y faraute, que es el que haze al principio de la comedia el prólogo. Algunos dicen que farautese dixo a *ferendo*, porque trae las

nuevas de lo que se ha de representar, narrando el argumento. [COV, p. 585] [S-P, 175]

f. m. El recitante de comedias, y lo mismo que Farsante. Es formado de la voz Farandula. [DICC. AUT., II, p. 721]

FARRAUTE: Ultra de lo dicho significa el que interpreta las razones que tienen entre sí dos de diferentes lenguas, y también el que lleva y trae mensajes de una parte a otra entre personas que no se han visto ni careado, fiándose ambas las partes dél; y si son de malos propósitos le dan sobre éste otros nombres infames. [COV, p.585]

Según Covarrubias es el que al principio de la comedia hace el prólogo o introducción de ella, que oy llamamos Loa. Lat. *Histrío comædiam indicens*. [DICC. AUT. p. 721] [S-P, 118]

(Hay más acepciones, pero no tetrales).

FARRAR: [S-P, 266]

FARSA: Es representación que significa lo mesmo que comedia, aunque no parece sea de tanto artificio ; y de farsa decimos farsantes, *a verbo for, faris*, por hablar o recitar, como tenemos dicho arriba. Muchos la pronuncian con Z, farza, y entonces traerá origen del verbo *farcio, is*, que es atestar cosas diversas en un saco, y assí los farçantes mezclan muchas cosas diversas, fuera del argumento principal, por recrear y divertir al auditorio. Bautista Mantuano Carmelita, *ad Iulium 2*, le parece haberse dicho de *Pharsina*, patria de Plauto, príncipe de los cómicos. Quando entre algunas personas passan cosas de entretenimiento, semejantes a las que fingen en las comedias, solemos dezir: Ha sido una farsa oyr a fulano. Otros dizen ser vocablo francés, de *farze, fabula, comedia, farceur, farcero* Horatio Tuscanela, en su diccionario Gálico, Latino, Graeco, dize assí: *Farceus, loveus, de farces, qui represententcontenauens selon l'estat des persones id est gesticulatores, histriones et comedi*. [COV, p. 586]

f.f. Representación de algún successo, fábula o invención, que viene a ser lo mismo que oy entendemos por Comedia. Su etymología es del Latino *For, faris*. Lat. *Comædia. Fabula*.

Se toma también por la compañía de los Comediantes. Lat. *Comædorum grex, vel cætus*. [DICC. AUT. p. 723] [S-P, 119, 123]

FARSANTE, TR: No está en COV.

f.m. y f. La persona que tiene por oficio representar Comedias, que por otro nombre se llama Comediante. Viene del nombre Farsa. Lat. *Comædus, i*. [DICC. AUT. p. 723] [S-P, 172, 338, 344]

FAUNO:

FERIA:

FERMA:

FESTEJAR:

FESTEJO: [S-P, 345]

FESTIVIDAD:

FICCION: f.f. Simulación con que se pretende encubrir la verdad, o hacer creer lo que no es cierto. Es del Latino *Fictio, onis*, que significa lo mismo. En lo antiguo se solía decir Fición.

En estilo familiar se toma por gesto o figura que se hace con el rostro. Lat. *Gestus, us*. [DICC. AUT. p. 744] [S-P, 116].

FIESTA: [(Fiesta de Años), 345]; [DE TOROS, 324]

FIGURA: Latine *figura, forma, species, a verbo fingo, fingis*, por dar forma a cierta materia, como el ollero o el alfaharero, que de un pedaço de barro forma diferentes vasos. Y assí se llama por esto *figulus*. Y el talle y forma de cualquier cosa llamamos figura. *Cicero De finibus 5: Figura est forma et statura corporis nostri ad naturam apta. Vale talle, parecer, semejança, como dize el romance viejo,*

En figura de romero

No le conozcan Galván..

Por esta razón llamamos figuras los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y la criada, del señor y del siervo, y de los demás. Tórnase figura principalmente por el rostro, por ser la principal parte, en la cual nos diferenciamos unos de otros.

Figuras, cerca de los gramáticos y retóricos son ciertos modos y términos de hablar extraordinarios, y fuera del común uso.

Figurar, hazer figura, formar o delinear alguna cosa. Algunas veces vale pasar por la imaginación o pensamiento, como: A fulano se le figuró que yo era su enemigo. Desfigurarse, perder el color o faciones del rostro, como acontece al airado y al enfermo. Transfigurarse, mudar de figura, como dezir que el demonio se transfigura en ángel de luz. Transfiguración, la fiesta soleníssima que la Yglesia Santa celebra de la transfiguración de Christo Nuestro Redentor en el monte Tabor, descubriendo a sus tres discípulos Pedro, Diego y Juan los rayos de su divinidad. [COV, p. 593-594].

f.f. Forma, symetría y disposición de las partes de una cosa, con la qual se diferencia de otra. Es voz puramente Latina.

Se toma principalmente por el rostro, por ser la principal parte en que nos diferenciamos unos de otros. Traheho Covarr. en su Thesoro. Lat. *Figura. Vultus*.

Se toma regularmente por la estatura o pintura, con que se representa el cuerpo de algún hombre u otro animal. Lat. *Figura. Simulacrum, i*.

Vale también representación o semejanza que se halla en alguna cosa, respecto de otra. Lat. *Figura. Imago*.

Se llama jocosamente al hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras. Lat. *Inflatus homo*.

Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza. Lat. *Ridiculus homo*.

Se llaman los personajes que representan los Comediantes, fingiendo la persona del Rey, de la dama, y de otros diferentes estados. Traheho Covarr. en su Thesoro. Lat. *Persona. Actores.*

Entre los Gramáticos, Rhetóricos y Poetas son ciertos modos de hablar extraordinarios y fuera del uso común, que sirven para el ornato y elegancia de la oración. Lat. *Figura Rhetorica.*

Figura de tapiz: Además del sentido recto: por analogía se toma por el hombre ridículo, inhábil, o que parece no tiene movimiento. Lat. *Homo ridiculus, immotus velut pictus.*

Figuras morales: Son aquellas que en la Pintura, o representaciones cómicas, significan alguna cosa no material: como la Innocencia, la soberbia, el tiempo, la muerte & c. Lat. *Figura vel Imago moralis.* [S-P, 344]

Hacer figura: Es tener autoridad y representación en el mundo. Lat. *Virum spectabilem se præstare, præbere.*

Hacer figuras: Phrase que significa hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes. Lat. *Gesticulari.* [DICC. AUT. p. 748-749]. [S-P, 285, 344, 349]

FIGURIN:

FINEZA: [S-P, 252]

FINGIMIENTO: [S-P, 251]

FINGIR: v.a. Dissimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza, o se juzgue contraria de lo que es. Viene del Latino *Fingere.*

Se toma también por contrahacer alguna cosa dándole la semejanza de lo que no es. Lat. *Effingere.*

Se toma asimismo por idear e imaginar lo que no hai. Lat. *Ementiri. Comminisci.*

Fingir la voz: Mudar el sonido de la propia voz para no ser conocido. Lat. *Vocem simulare.*

Fingir la voz: Se dice también del que canta, quando abulta el sonido, para que parezca mayor del natural. Lat. *Vocem ementiri.* [DICC. AUT., II, p. 756]. [S-P, 345]

FOLIA:

FOLKLORE:

FORO: No está en COV.

[Múdase el teatro, teniendo en el foro la puerta del templo

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1962)

En las Comedias de mutaciones es la parte mas retirada del teatro, que se forma de bastidóres en perspectiva. Lat. *Theatrale forum, vel Theatralis fons interior.* [DICC. AUT., II, p. 782]

FOSO:

FRENESIA: Una especie de locura causada accidentalmente de la gran calentura, la qual mitigándose cessa. Es nombre griego "frenetis", *phrenitis* (...). [COV. P. 608]

FRENETICO:

FUEGO DE PEZ: [Newels, 164]

FUNRMBULISTA:

FUNCION: No está en COV.

Se llama también qualquiera acto público que se celebra con la concurrencia de mucha gente. Lat. *Actus*. [DICC. AUT., II, p. 811]

G

GALA: Significa también gracia, garbo y bizarría, que uno tiene o muestra en la ejecución de alguna cosa, haciéndola con cierto aire y modo, que se deleitan los sentidos: y assí se dice comúnmente, que uno tiene gala en el decir, en el cantar, tocar, & c. Lat. *Elegantia. Dexteritas. Speciofitas*.

Se llama también el particular aplauso, obsequio u honra que se hace a alguno, en atención a lo sobresaliente de su mérito, acciones o prendas, en competencia de otros: y assí se dice, llevarle la gala, cantar la gala, & c. Y también el premio especial que le da por estas mismas causas. En este sentido es muy usado en los Reinos de las Indias. Lat. *Honos. Munus*.

Día de gala: Se llama el día en que se celebra alguna cosa grande y plausible, assí en lo que toca a lo sagrado, como el día del Corpus, como en lo profano, quales son los días del Nacimiento u de los nombres de los Reyes, o Reinas, Príncipes, Infantes, y otros Personages, porque con la gala se manifiesta el alegría, y el contento. [S-P, 135, 208]

Hacer gala: Phrase, que significa preciarse y gloriarse de haver executado alguna cosa. Lat. *Aliquid jactare, vel ostentare*. [DICC. AUT., II p. 4.] [S-P, p. 135]

GALAN: f.m. El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros, y airoso en el movimiento. Lat. *Elegans. Pulcher. Venustus*.

Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura. Lat. *eleganti veste indutus, ornatus*.

Vale también el que galantea, solicita o logra alguna muger. Lat. *Procus. Amasius*. [DICC. AUT., II, p. 5] [S-P, p. 138]

GALAN DE UISTA: [S-P, 138, de comedia 176]

GALANTERIA: [S-P, 345]

GALLARDIA: Gallardo, el gentilombre bien apuesto y lozano.

Gallardía, gentileza, bizarría.

Gallarda, un bayle castellano, dicho assí por el cantarcico:

Dama gallarda, mata colón,

mucho te quiere el emperador. [COV, p. 625 b 3]

f.f. Bizarría, desenfado y buen aire, especialmente en el manejo del cuerpo. Lat. *Elegantia. Speciositas.*

Vale también esfuerzo y arrojo en ejecutar las acciones, y acometer las empresas. Lat. *Strenuitas.*

Significa también liberalidad y desinterés en lo que se ejecuta. Lat. *Magnanimitas. Generositas.*

Análogicamente vale grandeza en el discurrir, o en otra especie perteneciente al ánimo. Lat. *Speciositas. Acumen.* [DICC. AUT., II, p. 10]. [S-P, 221, 225]

GRANANCIA:

GARBO: De aquí se dixo garbo, el buen aire y talante en las personas. [COV, p.85 b 43]

f.m. Cierta aire, y modo de hacer las cosas con perfección, que las hace más agradables, y vistosas. Lat. *Elegantia. Perfectio.*

Significa también gentileza y buen aire en el andar y manejar el cuerpo. Lat. *Corporis elegantia, vel venustas.* [DICC. AUT., II, p. 23]

GARGANTA: Figuradamente vale facilidad y destreza en el cantar, haciendo quiebros y rodeos de la voz: y así se dice, Tiene linda garganta, por decir que canta bien. Lat. *Vocis modulatio. Sonora inflexio.*

Hacer de *garganta:* Phrase que vale preciarse de cantar bien, con facilidad de rodeos, y quiebros. Lat. *Modulari. Vocem artificiosè inflectere.*

Passos de *garganta:* Los quiebros de la voz, destreza y facilidad con que alguno canta. Lat. *Vocis inflexiones, vel modulationes.* [DICC. AUT., II, p. 25]

GENERO:

GERENTE:

GESTO: f.m. El rostro y semblante de qualquiera persona. Sale del verbo latino *Gestio, tis.* Lat. *Os, oris. Facies, ei. Gestus, us.*

Se llama también el movimiento del rostro en alguna parte suya, significando el gusto o pesar, la complacencia u displicencia de alguna cosa. Lat. *Gestus, us.*

Estar de buen gesto: Phrase que significa estar templado, agradable y alegre; como estar de mal genio, estar destemplado de enojo, enfado u melancolía: porque estas pasiones se manifiestan en el rostro. Lat. *Hilarem se vultu prodere.*

Hacer gestos: Vale lo mismo que hacer movimientos ridículos, provocativos a risa, con el rostro, manos y cuerpo. Lat. *Mimum agere. Gesticulari.*

Poner gesto: Mostrar enojo o enfado con el semblante. Lat *Asperum exhibere aspectum. Frontem contrahere.*

Ponerse a gesto: Aderezarse y componerse para parecer bien. Lat. *Fucari. Fucum agere.* [DICC. AUT., II, p. 48]

GINEBAR: [S-P, 189]

GITANA:

GLORIA:

GLORIOSO:

GRACEJO: [S-P, 271]

GRACIA: f.f. La debida correspondencia de las partes del cuerpo humano, que le hacen grato y agradable. Es voz latina Gratia. Lat. *Elegantia. Proportio.*

Vale también gallardía, donaire, hermosura o perfección. Lat. *Elegantia. Pulchritudo. Splendor.*

Significa también garbo, gallardía, donaire y despejo en la ejecución de alguna cosa: como en el cantar, danzar, & c. Lat. *Venustas. Elegantia. Facilitas.*

Vale asimismo chiste, facecia, dicho agudo, discreto y de donaire. Lat. *Lepor. Sales. Facetiæ.* [DICC. AUT., II, pp. 66-67]

GRACIOSIDAD: f.f. Hermosura, perfección y excelencia de alguna cosa, que da gusto y deleita a los que la ven u oyen. Lat. *Venustas. Elegantia. pulchritudo.*

Vale también chiste, donaire y gracia en el decir o hacer alguna cosa, de suerte que agrade y entretenga a los que lo ven o escuchan. Lat. *Festivitas. Sal. Lepor.*[DICC. AUT., II, p. 68] [S-P, 127, 222, 329]

GRACIOSO: El que tiene buen donayre y da contento el mirarle. **Gracioso**, lo que se da de balde y sin deverse. **Gracioso**, el que dize gracias. **Agraciado**, el que tiene gracia. **Agradecido**, el que reconoce la gracia y beneficio que recibió. **Agradecer**, agradecimiento. **Agradable**, el que tiene término tal que todos se agradan dél. Algunas damas ay que se llaman Gracias, pero yo entiendo está corrompido el vocablo de Engracia. [COV, p.653].

Usado como substantivo, significa el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene. Lat. *Mimus, i.* [DICC. AUT., II, p. 68]. [S-P, 79, 344]

GRADAS: Grada, comúnmente se toma por el escalón y gradas, y por los escalones de lugar ancho y espacioso, como gradas de altar, gradas del teatro o cadahalso. Llámense gradas o grados los estados y tribunales donde juzga la audiencia, por tener muchas gradas, y en la suprema se sientan muchos jueces. Díxose grada del nombre latino *gradus, gradus, a gradiendo, id est, eundo*, porque se va subiendo por ellos. [COV, p. 653].

Grada: Significa la reja del monasterio por donde libran las religiosas, quando han de hablar padres o madres, hermanos, deudos o personas que la prelada juzgue no aver inconveniente en darles

licencia para comunicar: y d\xedxose grada, *quasi crata*, del nombre latino *crates*, que vale reja de palo o de hierro, quando est\xfan unas varas entretexidas con otras. El italiano la llama *grata*, y cuentan de un gal\xfan que, viendo a su dama en una reja, y estando desfavorecida della, le dixo: " \u00c1O ingrata ingratal"; la primera voz significa ser ingrata, y la segunda estar en la reja, o detr\xfas de la red, como loca. [COV, p. 653].

En los Corrales de Comedias, son dos andamios de madera, y uno a cada parte del tablado, en que se sienta la gente, que por estar los asientos hechos como escalones se llaman Gradas. Lat. *Gradus circenses*.

Con *grada*: Modo adverbial usado entre los Autores de Comedias, quando se permite u destina una de las gradas del Corral a que la ocupen mugeres, para mayor desahogo y comodidad. Lat. *Datis gradibus*. [DICC. AUT, II, p. 68]. [S-P, 65, 189]

GRAFIA:

GRAFICO:

GRAVE:

GRAVEDAD: [S-P, 177]

GRASERO:

GROTESCO:

GRUA: Es un instrumento para subir en alto las piedras, que se van assentando en los grandes y sumptuosos edificios; y d\xedxose ass\xed por la semejan\u00e7a que tiene al ave dicha grulla, *latine grus*: que por tener el cuello tan largo, y la gr\u00faa ni m\xfas ni menos, la escala donde se pone el carrillo son semejantes; como llamaron cig\xf3nal un varal con que sacan agua de los po\u00e7os de concejo en las aldea, por tener el cuello como de cigue\u00f1a. [COV, p. 660].

Sin acepci3n teatral en DICC. AUT.

GAUTA:

GUADAMECI: [S-P, 344]

GURSA:

GURSON:

GUINDA:

GUSTO:

H

HABITO:

HACER SU FIGURA: [S-P, 138]

HAGIOGRAFICO:

HAMARTIA:

HEMICICLO: No est\xfa en DICC. AUT.

HEAACLITO: [S-P, 200 (Pinciano)].

HERMAFRODITA:**HEROE / HEROINA:** No está en COV.

Eroico: Como hecho heroico, vale ilustre, grande; díxose de la palabra *heros*, *herois*, que cerca de los antiguos significava tanto como hombres que, no embargante fuesen mortales, eran sus hazañas tan grandiosas que parecía tener en sí alguna divinidad. [COV,p.531] [S-P, 270]

Sin acepción teatral en DICC. AUT.

HEROIDA: [S-P, 268, 270]**HIDROMIEL: (o HIDROMELI)**

HIGA (Hacer la): la acción burlesca que se hace con la mano, cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el del medio. [DICC. AUT.]

**El sitio es oculto y fuerte
entre estas peñas. Pues ya
la muerte no me hallará,
dos higas para la muerte.
(Calderón, *La vida es sueño*, p. 161)**

HILARIDAD:**HIMNO:****HIPOCRITA (o HIPOCRITES):****HISPANICA (FAASA):**

HISTORIA: Significa también fábula o enredo. Lat. *Commentum*.
Fabula.

Meterse en historias: Phrase con que se da a entender que alguno se introduce en cosas que no entiende o no son de su incumbencia ni le tocan. Lat. *Obstrusa evolvere, vel etiam historias*. [DICC. AUT., II, p. 162] [S-P, 116]

HISTORIAL (RUTO):**HISTRION:** No está en COV.

f.m. En su riguroso sentido Latino significa el que representa disfrazado en las comedias o tragedias; pero por ampliación se suele tomar por el Volatín, jugador de manos, u otros que divierten al público con disfraces. Sale del Latino *Histrion*. [DICC. AUT., II, p. 163]. [S-P, 186, Newels 172]

HISTRIONICA: (Cascales)**HISTRIONISA:** No está.

f.f. Lo mismo que Comedianta. Es voz usada en lo Poético. [DICC. AUT.]

HITO:

A hito: Modo adverbial, que significa fixamente, seguidamente, o con permanencia en un lugar. Lat. *Fixè. Affixè*.

Mirar de hito en hito: Mirar fixamente, con atención, y sin divertir la vista a otra parte. Lat. *Intentis vel defixis oculis intueri vel aspisere*.

Mudar de hito: Phrase que vale mudar de asiento, no estar fixo en una parte. Trahela Covarr. en su Thesoro. Lat. *Sedes mutare vel loca.* [DICC. AUT., II, p. 163]

HOMOLOGA (TRAGEDIA):

HONOR: [S-P, 271]

HONRA:

HORROR: f.m. Consternación, miedo y espanto, causado de algún objeto u caso espantoso. Es voz puramente Latina *Horror.* [DICC. AUT., II, p. 180]
[Uso teatral, S y P, 271.]

HUMOR:

HURTO (Salir como a):

(*Abre la puerta y sale como a hurto LIBIA*)

(Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 165)

HYBRIS:

I

ICONO:

ILUMINACION:

ILUSTRACION:

IMAGEN:

IMITACION: [S-P, 79]

IMITANTES: No está en COV.

[S-P, 172, Porqueras]

No está en DICC. AUT.

IMITAR: Seguir el modo o instituto de otro, remedarle, contrahazer*le, asemejarle, conformarse con él en dicho o en hecho; del nombre latino *imitor, aris, sequor alium mihi imitandum, propono;* de aquí imitación, imitable, imitado. [COV, p.733].

v.a. Procurar executar las acciones, o los exemplos de alguno, a semejanza suya, o hacer qualquier cosa, a semejanza de otra. Viene del Latino *Imitari.* [DICC. AUT., II, p. 214]

IMITARR: No está en COV.

[S-P, 342]

IMPLEXA (TRAGEDIA): [S-P, (Tr) 254]

IMPOSTACION:

IMPOSTAR:

IMPRECACION:

IMPROVISACION (IMPROVISAR):

INDUCIR: v.n. Aconsejar o persuadir a uno para que execute alguna cosa. Viene del Latino *Inducere,* que significa lo mismo.

Significa también ocasionar, u dar medio o modo par alguna cosa. Lat. *Inducere. Inferre.* [DICC. AUT., II, p. 257] [S-P, 116].

INDUSTRIA: [S-P, (Tragedia de)83]

JOAB. [(Aparte.)] (¡Quieran los cielos bien esta industria suceda!)

(Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 2040-2041, p. 232)

INFERNAL (TRAGEDIA):

INFLAMAR: [S-P, 267]

INGENIERO:

INGENIO: f.m. Facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, machinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias. Viene del Latino *Ingenium*.

Se toma muchas veces por el sujeto mismo ingenioso: y así se suele decir de las comedias de un ingenio, de dos o tres ingenios. Lat. *Ingeniosus homo*.

Se toma también por las mismas trazas, mañas u artes de que se usa para conseguir alguna cosa. Lat. *Machina. Artificium*.

Se toma por las mismas machinas e instrumentos artificiosos inventados por los Ingenieros. Lat. *Machina*. [DICC. AUT., II, p. 270] [S-P, 118].

INGENIOSIDAD:

INSTRUCCION:

INTENCION:

INTENTO:

INTERLOCUTOR: (INTERLOCUTORES) Se llaman assimismo las personas que se introducen en algun Dálogo ù comédia, y que hablan alternadamente en ella. En las comedias se llaman por lo comun absolutamente Personas. Lat. *Personae Interlocuentes. Interlocutores*. [DICC. AUT., II, p. 293]

INTERLUDIO:

INTERMEDIO: [S-P, 320]

INTERPRETE: Se llama en sentido analógico, lo que explica ù dá à conocer la voluntad ù otros afectos del ànimo. Y en este sentido se dice que los ojos son los intérpretes del alma ù del corazón. Lat. *Interpres. Index*. [DICC. AUT., II p. 295]

INTRODUCIR: *A verbo introduco, cis, xi, intra aliquem locum duco*, como introducir a uno en palacio para que hable al rey. Las costumbres se introduzen empeçandolas a usar. Introducción, nuevo uso. Introducido, lo nuevo usado; intruso, el que de hecho se ha entrado en la possessión de algún beneficio. [COV, p.740] [S-P, 116]

INTRODUCTOR: Introdutor, el que introduce la tal costumbre. [COV, p.740 b 13]

INTROITO: La entrada que se haze en la representación o comedia, que por otro término se llama prólogo. Llamamos introito de la missa el principio della en el oficio [COV, p. 740 b 15]

f.m. Lo mismo que entrada o principio de otra cosa: y así suelen llamarse Introito las Antífonas que se dicen antes de los Psalmos; pero singularmente se llama Introito el principio de la Missa, y lo que se dice en ella para entrar al altar. Lat. *Introitus*. [DICC. AUT., II, p. 299] [S-P, 118]

INUENCION: Se toma muchas veces por ficción, engaño u mentira. Lat. *Figmentum*.

Artificio retórico, con que el orador dispone, con solícito estudio, las especies que le han de servir para algún discurso, y su exornación. Lat. *Inventio*.

Hacer invenciones: Vale lo mismo que hacer gestos o visages, u otras acciones parecidas a éstas, o caricias o expresiones fuera de propósito. Lat. *Gesticulari*. *Nutibus intempestivis blandiri*. [DICC. AUT., II, p. 301] [S-P, 119].

INVEROSIMILITUD: [S-P, 325]

IRA:

J

JACARA: No está en COV.

(**JACARA**) f. f. Composición Poética, que se forma en el que llaman Romance y regularmente se refiere en ella a algún suceso particular o extraño. Usase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre. Lat. *Dimetrum hispanum historiola distinctum*. [DICC. AUT., III, p. 532]

JALEAR:

JALEO:

JAQUE (XAQUE):

JARANA:

JERGA:

JINETE: [(La)S-P, 141]

JOCOSO: [S-P, 275]

JOLGORIO:

JORNADA: Lo que un hombre puede andar buenamente de camino en un día, desde que amanece hasta que anochece; y comúnmente se suele tasar diez leguas. Díxose de la palabra toscana *jorno*, que vale día. Proverbio: " El salir de la posada es la mayor jornada"; hase de entender de la casa propia, por los muchos embarazos que se ofrecen. Jornada puede tomarse alguna vez por todo un camino que se haze, aunque sea de muchos días. Y jornada se llama la expedición de algún ejército que va a parte determinada para pelear. Caminar por sus jornadas es irse su poco a poco, a diferencia de los que caminan por la posta. *Vide verbo* dieta. [COV, p.717].

Se llama assimismo la división que se hace en las comedias Españolas, que por lo regular es primera, segunda y tercera jornada, y corresponde a los actos en que se dividían antiguamente. Lat. *Actus*. [DICC. AUT., II, p. 321] [S-P, 117, 270, 64, 199, 270]

JUEGO:

JUERGA:

JUGLAR:

JUICIO: [S-P, 110]

JUNTA: [S-P, 264]

L

LACAYO:

LACRIMOGENO:

LACRIMOSO:

LAMENTABLE: [S-P, 274]

LAMENTACION:

LAMENTO:

LANCE: (COMICO, PATETICO...), [S-P, 286]

LASTIMERO:

LASTIMOSO:

LAUD: [S-P, 124]

LEBRON: [S-P, 138]

LEGUA (COMICOS DE LA):

LENGUAJE:

LETRA: Se toma también por el mote que explica el cuerpo de una empresa. Lat. *Lemma. Inscriptio*.

Se llama assimismo la composición métrica que se hace para cantar. Lat. *Metrica compositio ad cantum*. [DICC. AUT., II, p. 388] [S-P, 138]

LETRILLA: f.f. Dimin. de Letra. Tórnase comúnmente por la composición poética de versos pequeños, que suele ponerse en música. Lat. *Lyticum carmen*. [DICC. AUT., II, p. 389]

LEVIATAN:

LIBIDINOSO:

LIBRETO:

LICENCIA:

LIENZO:

LITURGIA:

LOR: Del nombre latino *laus*, alabanza. Cerca de los representantes, loa es el prólogo o preludio que hacen antes de las representación. Loar, *latine laudare*, alabar; loable, loor es lo mismo que alabanza y loa. [COV, p.770]

Se llama también el prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican. Lat. *Prologus. Proloquium*. [DICC. AUT., II, p. 426] [S-P, 118, 123, 273]

LOCUCION: [S-P, 267]

LOZANIA:

LUCES: [S-P, 345]

LUGAR (COMICO, TRAGICO...):

LUJURIA:

LUMINARIA:

LUMINOTECNIA:

LUSTRE: [S-P, 110].

M

MACHINA: No está en COV.

Metaphoricamente significa la phantasia u traza, que uno idea u imagina para forjar alguna cosa. Lat. *Machinatio. Machinamentum*. [DICC. AUT., II, p. 445]. [S-P, 117, 344, 345]

MAGISTRADO: [S-P, 94]

MALABARISMO:

MAMARRACHO:

MANDOBLE:

MANDOLINA:

MANDORLA:

MANEJO:

MANIA:

MANO: Significa también reprehensión: y así se dice Dar una mano. Lat. *Correctio. Animadversio*. [DICC. AUT., II, p. 482] Ejemplos en *Los cabellos de Absalón* o *La venganza de Tamar*.

Jugar de mano:

Tomar la mano: adelantarse a los demás para hacer algo". *Diablo Coj.*, Clás. Cast., XXXVIII, 123. Citado en nota en *Reinar después de morir*, p. 16.

BRITO. (...)

Porque el Príncipe es humano
y alguna vez se enamora,
aunque a esta plaza hasta ahora
no le he tomado una mano.

(Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 16)

MAÑA: [S-P, 269]

MAQUILLAJE:

MAQUINA DEL TEATRO: [S-P, 344]

MARAÑA: Es propiamente la seda, cuyos hilos están tan rebueltos unos con otros, que no se puede devanar. Está cifrado el nombre, porque la M significa la mistión y confusión, y la araña* nos significa su tela desconcertada y rebuelta, de donde se dixeran musarañas las cosas que se nos representan en confusión y en esta forma. En las comedias llaman marañas los enredos dellas. Enmarañar una cosa, rebolverla. Desenmarañarla, averiguarla y sacarla en limpio. [COV, p.788].

Se llama en las Comedias y fábulas, el lance enredoso e intrincado, de que parece mui dificultoso poder salir. Lat. *Commentum Poeticum. Nodus scenicus*. [DICC. AUT., II, p. 494]. [S-P, 68, 107, 123, 139, 271, 277, 267-268]

MARRAJILLOSO:

MARIDO:

MARIONETA: No está en DICC. AUT.

MASCAR: (hablar entre dientes)

MASCARA: Por otro nombre bárbaro carátula, *latine persona*; los cortesanos la llaman rostro. Es un rostro o una cara contrahecha para disimularse los que representan en el teatro, imitando las facciones de la persona que representan. Los muy antiguos representantes se disimulaban untándose el rostro con las hezes del vino o con el bermellón, y después con hojas de higuera, y porque también usaban de las hojas del lampazo, se llamó *personata, a persona*. Vide *Lagunam*, sobre Dioscórides, lib. 4, cap. 108.

Más adelante de las cortezas de los árboles formaron unas carátulas, abriéndoles ojos, narizes y boca, como lo notó Virgilio, lib. 2, *Georgicarum*.

Finalmente, después de todas estas invenciones, se halló la máscara de que oy se usa, la cual contrahaze al natural la persona que quiere.

Acabóse de perficionar la máscara con la industria y sutileza que los alemanes ponen en todo lo que hazen; y así Marcial celebró las máscaras de Rufo Batavo, lib. 14, epigrama 176, *Persona Germanica*.

Algunos quieren que se aya dicho máscara de más y de cara, como si dixésemos otra cara, pero engáñanse. Y es de advertir que las máscaras de los representantes no pasaban de las mexillas, dexando descubierta la barba y boca. Y por esta razón los franceses llaman a las máscaras *maschoire*, que vale tanto como mexillas, de donde tomaron nombre, y en castellano, corrompiendo el vocablo, diximos máscara.

La invención que se saca en algún regocijo o sarao de cavalleros, o personas que se disfragan con máscaras. [Se compone de más y de cara, porque ay debaxo más cara de la que parece.]

Quitarse la máscara, declararse el que hasta entonces avía andado con disimulación. Enmascararse y enmascarado; mucho desto diximos, *verbo* carátula. [COV, p.792-793]

Quitarse uno la máscara es descubrirse y tratar en público lo que hasta allí intentava de secreto; como el que va disimulado y disfrazado, y se le ofrece ocasión en que es bien le conozcan, porque respeten su persona y no se le atrevan. [COV, p. 299 b 57].

f.f. Cobertura del rostro para no ser conocido, que se hace regularmente de tafetán negro u otra cosa, con dos aberturas sobre los ojos para poder ver. Covarr. sienta sale del nombre Francés *Mischoire*, que significa Mexilla. Lat. *Persona. Larva.*

Se llama también la persona que lleva cubierto el rostro con la máscara. Lat. *Persona.*

Significa assimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras. Lat. *Personata pompa.* [DICC. AUT., II, p. 508] [S-P, 127, 77]

(Sale AMON de máscara.)

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 374 a)

MASCARRADA: No está en COV.

MASTIL:

MATAPECADOS?:

MATASIETE: [S-P, 138]

MATERIA: [S-P, 131]

MATRACA:

MAZA:

REV. (...)

¿de camino estáis también?

BRITO. Soy su maza.

(Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 14)

Explicado en NOTA.

MELANCONIOSO:

TIRSO. (...)

¿De qué estáis melanconlosa,
hermosísima Tamar,

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 397 b)

MELODIA:

MELOPEA:

MEMORIA :

MEMORIAL (DE APARIENCIAS):

MENADE:

MENEO: El moviemto del cuerpo con donaire o sin él.

Menear, *quasi* manear, porque comúnmente lo que meneamos es con las manos. [COV, p. 799]

f.m. El movimiento del cuerpo u de alguna parte de él. Lat. *Motus. Agitatio.*

Significaba en lo antiguo trato y comercio; pero ya no tiene uso. Lat. *Commertium. Negotiatio.* [DICC. AUT., II, p. 540].

[Cotarelo, 435 a (Vitse125)] [Carvalho, C. *Apolo*, Diálogo III (fotocopias) 24, 25]

MENTIDERO:

MENTIS:

MEOLLO:

MERCACHIFLE de feria:

MERITO:

"METESILLAS": [S-P, 338]

METRIFICACIONES: [S-P, 172, Porqueras]

MIEDO:

MILAGRO:

MIMICA (/O):

MIMO: *Vide* Momo.

Fingieron los poetas que de la Noche y el Sueño nació un hijo, que llamaron Momo. Este no haze cosa alguna, y sólo sirve de reprehender todo lo que los demás hazen. Condición de gente ociosa, sin perdonar ninguna falta, por pequeña que fuese. [COV, p. 810].

f.m. El truhán o bufón, que en las comedias antiguas, con visages y ademanes ridículos, entretenía y recreaba al Pueblo, mientras descansaban los demás representantes. Lat. *Mimus*, i. [DICC. AUT., II, p. 570]. [S-P, 137, 332, 333, 340]

MIRADA:

MISERACION: [S-P, 83]

MISERICORDIA: [S-P, 272]

MISTERIO: No está en DICC. AUT.

MITOLOGICA (COMEDIA):

MIXTO, TA: adj. Mezclado e incorporado con otra cosa. Lat. *Mixtus*. [DICC. AUT., II, p. 580] [S-P, 118, 336]

MIXTURA:

MOBILIARIO:

MODISTA:

MODO: [S-P, 143]

MOGIGANGA:

f. f. Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, emmascarados los hombres, especialmente en figuras de animáles. Lat. *Larvata, vel personata pompa*. [DICC. AUT., II, p. 587]

MOHIN:

MOHINO:

MOMO: Ver Mimo.

MONODIA:

MONOLOGO: No está en COV.

No está en DICC. AUT.

MONOSTROFICO:

MONSERGA:

MONSTRUO:

MONTAJE: Sin acepción teatral en DICC. AUT.

MORALEJA:

MORALIDAD: f.f. Doctrina u enseñanza perteneciente a las buenas costumbres y arreglo de la vida. Lat. *Documentum morale, vel sententia*. [DICC. AUT., II, p. 604] [S-P, 137]

MORATA (TRAGEDIA): [S-P, 825, 196]

"**MOACILLA**": me refiero a las improvisaciones de los actores.

MORDAZ:

MORDACIDAD:

MORRION:

MOSQUEO / RR:

MOSQUETERO: El soldado que sirve con mosquete. [COV, p. 816]

En los corrales de comedias es el que las ve en pie en el patio.

Lat. *Astans in atrio scænarum*. [DICC. AUT., II, p. 615]. [S-P, 329]

MOTE:

MOTEJAR: [Chaytor, 56]

MOTEJO: [P-M, I, 386]

MOTORIO: [S-P, 336]

MOVER: Metaphóricamente vale dar motivo para alguna cosa, persuadir, inducir o incitar a ella. Y por extensión se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa. Lat. *Movere*.

Significa asimismo causar, u ocasionar. En este sentido se usa con la partícula A: como Mover a dolor, a piedad, a lágrimas. Lat. *Movere*.

Significa también alterar, o conmover. Lat. *Conmovere*.

Vale también excitar o dar principio a alguna cosa, en lo physico o en lo moral: como mover guerra, mover discordia, & c. Lat. *Excitare. Movere*.

Vale también inspirar: y assí se dice Dios movió el corazón de Fulano, & c. Lat. *Movere*. [DICC. AUT., II, p. 619] S-P, 110]

MOVIMIENTO: Se toma por alteración, inquietud o conmoción Lat. *Motus*.

Se toma también por el ímpetu de alguna pasión con que empieza a manifestarse: como zelos, ira, risa, & c. Lat. *Motus*. [DICC. AUT., II, p. 619]

MOZO / A:

MUDANZA: f.f. La alteración esencial, u transformación accidental de una cosa en otra. Lat. *Mutatio. Immutatio*.

Significa asimismo la variación del estado que tienen las cosas, passando a otro diferente en lo physico u lo moral. Lat. *Mutatio. Vicissitudo*.

Se llama también cierto número de movimientos, que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los intrumentos. Lat. *Saltatoria mutatio, varietas*.

Se toma también por la inconstancia o variedad de los afectos y dictámenes. Lat. *Mutatio. Varietas. Mutabilitas.* [DICC. AUT., II, p. 623] [PREC. p. 118] [S-P, 118, 337]

MUDAR de semblante o color: Phrase que vale demudarse u alterarse, dándolo a entender en el rostro. Lat. *Vultum mutare.*

Mudar de semblante o color: Metaphóricamente vale inmutarse o variarse las circunstancias de las cosas, de modo que se espere diferente suceso del que se suponía: como Mudó de semblante el pleito. Lat. *Speciem mutare.*

Mudar de tono: Phrase que vale moderarse u contenerse en el modo de hablar, quando, por estar enardecido u enojado, excedía en él: y assí se suele decir, Mude V.m. de tono, para advertencia. Lat. *Vocem demittere, moderare.*

Mudar la voz: Vale dissimular la propria, fingiendo otra para no ser conocido. Lat. *Vocem simulare.* [DICC. AUT., II, p. 624].

MURGA:

MUARMULLO:

MUSA:

MUSICA:

MUSICO: [S-P, 344]

MUTACIONES: No está en COV.

En las Comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios en que se supone la representación, apareciendo unas veces un Salón Real, otras un bosque, otras una marina & c. Lat. *Scenica mutationes.* [DICC. AUT., II, p. 638]. [S-P, 191, 199 (de tablado) 319, 345]

[Múdase el teatro, teniendo en el foro la puerta del tempo...]

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1962)

MUTIS:

N

NAUMAQUIA (o NAUMACHIA): f. f. Pelea ò batalla de navíos, festivamente fingida. Es voz Griega, y se pronuncia la *ch* como *k*. [DICC. AUT., II, p. 652]

NAYADE:

NEGAA (TIPO DE; Lope de Rueda):

NINFRA:

NOTICIA (COMEDIAS A):

NOVEDAD:

NUBES: [S-P, 344]

NUDO: [S-P, 278]

NUMERO: (=actuación musical, por ej.)

NUNCIO:

O

OBISPILLO (FIESTA DEL):

OBNUBILADO:

OBSEVADOR:

OIR COMEDIAS: [S-P, 285]

OPERA: f. f. Cualquiera obra enredosa y larga, yá sea de manos ù de ingenio. Es voz Latina y del estílo familiar. Lat. *Opera*.

Se llama también la representacion theatrál de Música. Lat. *Fabula musicis modis decantata*. [DICC. AUT., III, p. 91]

ORACION: *Latine oratio, omnis locutio*, comúnmente lo tomamos por las deprecaciones que hacemos a Dios, y ultra de esto por las pláticas que se hacen en público. Orador, el que hace estas pláticas. Oratoria, el arte de hacerlas. [COV., p. 838]

ORROR:

ORNAMENTO: f.m. Adorno, compostura, atavío que hace vistosa alguna cosa. Viene del Latino Ornamentum. Lat. *Ornatus*.

Figuradamente se toma por las calidades y prendas morales del sugeto, que le hacen más recomendable. Lat. *Ægregia animi dotes. Decus*. [DICC. AUT., III, p. 58] [S-P, 111]

ORNATO:

ORPEL:

ORQUESTA: (ORCHESTRA) f. f. El lugar que en los theatros estaba destinado para sentarse los Senadores Romanos à vér los juegos públicos; pero el dia de oy se toma por el tablado que se forma, regularmente en arco, para que se sienten los Músicos que tocan los instrumentos en las Comédias y otras fiestas. Es voz griega y se pronuncia la *ch* como *k*. Lat. *Orchestra*. [DICC. AUT., III, p. 47-48]

OYENTE:

P

PACHANGA:

PADRE (como PERSONAJE):

PALABRA:

PALCO: No está en COV.

f.m. Tabladillo o palenque en que se pone la gente a ver alguna función. Es voz de que usan en Castilla la Vieja. Lat. *Parvum tabulatum, spectaculis deserviens*. [DICC. AUT., III, p. 90]

PALENQUE: La estacada que se pone para cercar el campo donde ha de aver alguna lid o torneo. Díxosse assí porque se haze de estacas y palos hincados en tierra. [COV, p. 846]

f.m. La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública. Díxoxe assí por hacerse de palos hincados en tierra. Lat. *Tabulatum pro spectatoribus erectum. Spectaculum.*

Se llama también un camino de tablas, que desde el suelo se eleva hasta el tablado de las comedias, quando hai entrada de torneo u otra función semejante. Lat. *Tabulatus transitus.* [DICC. AUT., III, p. 90]

PALESTRA: Vale el lugar donde se lucha. [COV, p. 846]

f.f. El sitio o lugar donde se lidia, o lucha. Es voz Griega. Lat. *Palæstra.*

Se toma, especialmente entre los Poetas, por la misma lucha. Lat. *Palæstra.*

Metaphoricamente, se toma por el teatro, o parage público, en que se exercitan los ingenios en la disputa o argumento. Lat. *Palæstra.* [DICC. AUT., III, p. 90]. [S-P, 249, 264, 280]

PALOS: [S-P, (Acabar en) 333]

PALIDECER:

PANDERETA:

PANEGIRICO: [S-P, 337]

PANICO:

PANTOMIMA: [S-P, 322]

(**PANTOMIMO**) f. m. El truhán, bufón ò representante, que en los theatros remeda ò imita todas las figuras. Lat. *Pantomimus.* [DICC. AUT., III, p. 109]

PAÑO: Significa también la mancha obscura que varía el color natural del cuerpo, especialmente del rostro. Lat. *Sugillata, orum. Liventia, ium.*

Se llama también aquel color bermejo causado de abundancia de sangre o humor, que inmuta el color natural de los ojos. Algunas veces es una telilla blanca. Lat. *Albugo, inis.*

Al paño: Phrase usada en los theatros de Comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha, y por extensión se dice en otras ocasiones. Lat. *Ad cortinam.* [DICC. AUT., II, pp. 110-111] [S-P, 107, 333, 344]

Uase hacia el paño.

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1980)

Retírase al paño.

(Calderón, *La cisma de Inglaterra*, p. 501)

(Calderón, *Los cabellos de Absalón*, p. 195)

PAPEL (1º, 2º,...): [S-P, 339, 344, 270]

PARABASIS:

- PARANINFO: (PARANYMPHO)** Llaman en las Universidades al que anuncia la entrada del curso estimulando al estudio con alguna oración retórica. Lat. *Paraminphus*. [DICC. AUT. III, p. 122]
- PARAVAN:**
- PARAR:** [S-P, 347]
- PARENESIS:**
- PARNASO:** f.m. El Monte que los Mythológicos fingien que es habitación de las Musas; por lo que se suele tomar por el conjunto de Poetas. Lat. *Parnasus*. [DICC. AUT., II, p. 133] [S-P, 108, 325]
- PARODIA:**
- PARODIAR:**
- PARRANDA:**
- PARRILLA:**
- PARSIMONIA:**
- PARTE (-CUALIDAD):**
- PARTICULAR:** [S-P, 325]
- PASACALLE:**
- PASAFRIO (o PASAFRIOS):** [Lo dijo Angel Gómez Moreno en el II Festival de Elche, 1992]
- PASARELA:**
- PASATIEMPO:** [S-P, 272, 283]
- PASILLO:**
- PASION:**
- PASMAR:** [S-P, 345]
- PASO:** Menudear el paso : Menudear es hazer una cosa apresuradamente, como menudear el paso; es de hombres poco constantes. [COV, p. 800 a 55]
 Agua de paso: Agua de passo, la que va corriente por los poços manantiales. [COV, p.51 b 61]
 [S-P, 275, 267]
 - de suspensión: [S-P, 275]
- PASOS AMATORIOS:** [S-P, 321]
- PASTOR (BOBO):**
- PATA:**
- PATETICA (TRAGEDIA):** [S-P, 82, 196]
- PATETISMO:**
- PATIO:** La parte de la casa descubierta, pero cercada de corredores. Díxose a *patendo* por estar descubierta. Casa de patio, casa de autoridad. Patín, el patio pequeño que suele estar en lo interior de la casa. [COV, p. 856]
 Se llama tambien la parte de enmedio de los corrales de comedias, en que asisten y están en pié los que llaman mosqueteros. Está cubierto con una techumbre alta. [DICC. AUT., III, p. 164] [S-P, (=CORRAL) 328, 339]

PATRICIO:

PATRONATO:

PEAN (o PEANES):

PECAMINOSO:

PEINE:

PELLICO: [S-P, 344]

PELUQUERIA:

PELUQUERO:

PENCAS (Hacerse de):

BRITO. (...)

Yo la respondo entonces,
haciéndome de pencas y de gonces:

(Uélez de Guevara, *Reinar después de morir*, p. 11)

Explicado en NOTA.

PERFECCION: [S-P, 110]

PERIACTOI (PERIATI; PERIACTI o PERIATO; PERIACTO), PERIACTES:

PERIODO: [S-P, 265]

PERIPECIA: [S-P, 82] [P-M, II, 97]

PERORATA:

PERPLEJO (PERPLEJIDAD):

PERSONA: Según los filósofos, *persona est naturae rationalis individua substantia*. Personalmente, lo que uno haze por su persona. Apersonado y de buena persona, es hombre abultado. Honorífica persona, etc. [COV, p. 866]

Persona de calidad, hombre de autoridad y de prendas. [COV, p. 269 b1]

Persona calificada, mayor que toda excepción. [COV, p. 269 b 22]

Persona honesta en los tribunales de la Santa Inquisición, se llaman ciertos ministros señalados, los cuales asisten por testigos a las ratificaciones de los reos. [COV, p.696 b 34]

En las Comedias vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula o historia. Lat. *Personæ*. [DICC. AUT., II, p. 235] [S-P, 82]

PERSONA EPISODICA: S-P, 274

PERSONA FATAL: [S-P, 191, 199, 219, 251]

PERSONA HEROICA: S-P, 274

PERSONAGE: No está en COV.

Se toma también por sujeto disfrazado, extranjero, o no conocido. Lat. *Persona*. *Personatus*.

Se toma también por persona oculta con algún disfraz, o la figura dispuesta para alguna representación. Lat. *Persona*. *Personatus*. [DICC. AUT., III, p. 235]. [S-P, 343]

PERSPECTIVA:

PERSUASION:

PERSUASIVO:

PERTURBACION: [S-P, 130, 100]

PEATURBAR: v. a. Inmutar y revolver el orden y concierto que tenían las cosas, o la quietud y sosiego en que se hallaban. Usase en lo physico y en lo moral. Lat. *Perturbare. Commovere.*

Vale también impedir el orden de la oración al que va hablando. Lat. *Perturbare sermonem. Loquentem consternare.* [DICC. AUT., III, p. 238] [S-P, p. 130]

PESADUMBRE:

PESCANTE: No está en COV.

En los theatros de Comedias es una tramóya, que se forma enaxando en un madero grueso, que sirve de pié derecho, otro madero proporcionado, el qual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que passa por una garrucha que está en el pié derecho. En la cabeza del segundo se enexa otro madero, en cuyo pié se pone y afirma un asiento en que va la figura: la qual sale baxando, ó se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramóya nombre de Pescante. [DICC. AUT., III, p. 241]

"PHOBOS":

PICARDIA:

PIE: *Latine pes, dis.* Andar a pie, caminar por sus pies. Hazer pie en el agua, llegar a tierra sin hundirse. Pie con bola, ir muy ajustado con el gasto. Irse por pies, huir. Poner pies en pared, afirmar. A pie llano, sin estropieço. Entrar con pie derecho, entrar con ventura. Caer de pies como gato, suceder bien en los casos diferentes. Nacer de pies, ser venturoso. No tener pies ni cabeça. Un pie a la francesa, vale al instante. Pie vale lo baxo de qualquiera cosa, como el pie de la horca. Al pie de la sierra. Al pie de la letra, como consta. A pie quedo, sin moverse. Sus pies y sus manos, es ser el todo. Pies de banco. Pies de mesa. Pies de copla o rima o verso. [COV, p. 869]

Entre los Comediantes es la última palabra que le toca decir a uno, para dexar que entre otro a hablar. Lat. *Ultima vox versus præcedentis.* [DICC. AUT., III, p. 261]

PIERNA:

PIERROT:

PIEZA:

PINTURA: [S-P, 337]

PIROPO (PIROPEAR):

PLATEA: No está en DICC. AUT.

PLATICA: [S-P, 119]

PLEBE DE NEGRO: [S-P, 189]

PLEBEYO:

POEMR: f.m. En su riguroso sentido significa qualquier obra, en verso u prosa, en que se imita a la naturaleza; pero en el uso

común sólo se llama Poema el escrito épico u heroico, cuyo asunto verdadero u fingido es narrar los hechos de algún Héroe u otra cosa heroica. Es voz Griega. Lat. *Poema, atis*. [DICC. AUT., II, p. 310] [S-P, (Comedias), 109]

POESIA:**POETA:** [S-P, 285]

- cómico, [S-P, 343]

POETICA:**POLICIA MORAL:** [S-P, 131]**POMPA:** [S-P, 221]**PONER EN ESTILO:** [S-P, 345]**POPULAR:****POPULISTA:****PORFIADO:****PORFIAR:****PORTE:** [S y P, 271]**PORTERO:****POSE:** No está en COV.**POSICION:****POSTURA:****PRACTICA:****PRACTICABLE:****PRAETEXTATA (COMEDIA):****PRAxis:****PREAMBULO:****PRECEPTIVA:****PRECEPTO:** [S-P, 343, 264]**PREDICAR:** Del verbo latino *praedicare, id est aperte, seu publice dicere, celebrare, vulgare laudare*. Comúnmente llamamos predicar declarar en el púlpito la palabra de Dios y su Evangelio. [COV., p. 879]**PREDISPONER:****PREFACIO (O PREFACION):** En la Missa. Cierta parte della antes del Canon, que nos dispone a la atención y devoción. [COV. p. 879]**PRELUDIO:****PRESENCIA:****PRESENCIAR:****PRESENTAR:****PRESTANCIA:****PREVARICAR:** Desviarse un hombre de lo que tenía ofrecido y protestado, volviendo atrás su palabra e intento, *latine praevaricari, a praescripto officii deflectere*. Prevaricador. [COV., p. 882]**PRINCIPE:** [S-P, 325]**PRIVAR:** [S-P, 141]**PRIVILEGIO:** (de impresión...)**PROFANO (TEATRO):****PROLEGOMENO:** [S-P, 279]

PROLOGO: La prefación o introducción del libro, para dar claridad de su argumento. En las comedias acostumbraban a hazer prólogos para el mismo fin y para captar la benevolencia y atención del auditorio. *Prologus*. [COV., p. 884]

f.m. El exordio u prefación, que se pone y coloca al principio de los libros o tratados, para dar noticia al lector del fin de la obra, o para advertir de alguna otra cosa. Es voz latina *Prologus, i*. [DICC. AUT., II, pp. 398-399] [S-P, 118, 94, 191, 201, 339]

PROPIEDAD: [S-P, 208,]

del traje: [S-P, 286]

PROPOSICION: [S-P, 191]

PRORRATA: [S-P, 201]

PROSA: f.f. La oración corriente y suelta, sin aligación de pies ni consonantes, que se usa regularmente en el modo común de conversar y tratar unos con otros. Es voz puramente Latina *Prosa, æ*. Lat. *Sermo solutus*.

Se llama también la conversación o plática impertinente y pesada de alguno, gastando mucha abundancia de palabras y ponderaciones, para expressar alguna cosa de poco momento. Lat. *Longus sermo*. [DICC. AUT., III, p. 409]. [S-P, 124]

PROSCENIO: No está en COV.

No está en DICC. AUT.

**"¡Qué diré cuántas veces queda solo
el proscenio, ninguno en él quedando
de una escena para otra, antes que llegue
el fin de acto, haciendo que sean ciento
los que deben ser solos cinco actos!**

Feliciana Enríquez de Guzmán, *Primera parte de los Jardines y campos sabeos* (Lisboa, 1627)

PROSTATICA: [S-P, 104]

PROTAGONISTA: No está en COV.

PROTASIS: [S-P, (ASCENDENCIA) 117, no está 95, 199, 339]

PROTESIS:

PROVOCATIVO:

PUBLICO: No tiene acepción teatral en COV.

No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

PUEBLO: [S-P, 268]

PUERTA: No tiene acepción teatral en COV.

(Llega a la otra puerta...) Ver "SIGNIFICAR".

PURGRACION:

PURIFICACION:

Q

QUERENCIA:

QUIEBRO:

R

RAPSODA: No está en DICC. AUT.

RAPSODIA: No está en DICC. AUT.

RAUDO:

RAZON: Se usa también por la misma expresión, voz o palabra que explica el concepto. Lat. *Verbum*.

Dar *razón* de sí: Phrase que vale corresponder alguno a lo que se le ha encargado u confiado, executándolo exactamente. Lat. *Sui rationem præbere. Munun suum adimplere*.

En *razón*: Modo adverbial que vale por lo que pertenece o toca a alguna cosa. Lat. *Prout. Quoad*.

Poner en *razón*: Phrase que vale apaciguar o sosegar a los que contienden o altercan: y también corregir a alguno con el castigo o la aspereza: como hace el padre con el hijo, el señor con el esclavo. Lat. *Pacare. Ad jus atque æquum aliquem redigere*.

Ponerse a *razones*: Phrase que vale altercar con alguno, u oponérsele en lo que dice. Lat. *Altercari. Verbis contendere*. [DICC. AUT., III, p. 501]. [S-P, 135]

RAZONADO:

RAZONAMIENTO: [S-P, 277]

REALCE:

REBOTE:

REBOZADO / R:

Salen TIRSO, BRAULIO, ALISO, RISELO, ARDELIO, ganaderos y TAMAR de pastora, rebozada la cara con la toca.
(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 397 a)

RECATO:

RECITADOR: No está en DICC. AUT.

RECITAL:

RECITANTE: [S-P, 111, 173 está "Recitar" 208]

No está en DICC. AUT.

RECITAR: v.a. Referir, contar u decir en voz alta algún discurso u oración. Lat. *Recitare*, que es de donde viene. [DICC. AUT, III, p. 517]

(No está "Recitante").

Hablar RECIO: Phrase que significa lo mismo que hablar alto. [DICC. AUT., III, p. 517]

RECONOCIMIENTO:

RECRERR: v.a. Divertir, alegrar u deleitar. Usase regularmente como verbo recíproco. Lat. *Animum relaxare, recreare, oblectare*. [DICC. AUT., III, p. 525] [S-P, 143]

REFLEXION:

REGIDOR:

REGOCIJO: [S-P, 251, 324, 279]

REITERAR:

REJR:

RELAMPAGOS: [S-P, 344]

RELATIVO: [S-P, 118]

RELIGIOSA (TRAGEDIA):

RELIGIOSO (TERTRO):

REMATE: [S-P, 199]

REO: *Latine reus*, el acusado de algún crimen o que es pedido por otro en juicio; su opuesto es el actor. [COV. p. 904]

REPRRO:

REPERTORIO: No está en COV.

No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

REPOSTERO: (Ver TITERE)

REPRESENTACION TERTRAL: [S-P, 285]

REPRESENTADOR: Se toma también por lo mismo que Comediante o Farsante. Oy se dice Representante. Lat. *Comædus*. [DICC. AUT., III, p. 584]

REPRESENTANTE: part. act. del verbo representar. El que representa. Usase comúnmente como sustantivo, y se toma por lo mismo que Comediante o Farsante. [DICC. AUT., III, p. 585] [S-P, 105, 87, 100, 281, 343]

REPRESENTAR: Hazernos presente alguna cosa con palabras o figuras que se fixan en nuestra imaginación; de ay se dixeron **representantes**, los comediantes, porque uno representa al rey, y haze su figura como si estuviese presente; otro el galán, otro la dama, etc. **Representación**, la coemdia o tragedia. **Representar**, es encerrar en sí la persona de otro como si fuera el mismo, para sucederle en todas sus acciones y derechos, como el hijo representa la persona del padre. Esta materia es muy sutil y delicada, cerca de los jurisconsultos; a ellos me remito.

Representación, el acto de representar. [COV., p. 905]

v.a. Hacer presente alguna cosa, con palabras o figuras, que se fijan en la imaginación. Lat. *Repræsentare*.

Vale también informar, declarar o referir. Lat. *Referre ad Repræsentare*.

Significa assimismo manifestar en lo exterior alguna cosa, que hai, o que le parece. Lat. *Repræsentare*. *Referre*.

Significa también recitar en público alguna historia o tragedia, fingiendo sus verdaderas personas. Lat. *Fabulam vel comædiam agere*.

Vale también ser imagen, o Symbolo de alguna cosa, o imitarla perfectamente. Lar. *Repræsentare. Referre.* [DICC. AUT., III, pp. 584-585]

(Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos representan.)

(Calderón, *Los cabellos de Absalón*, p. 176)

También hay ejemplos en *El pintor de su deshonra*.

REQUIEBRO:

RETORICA:

RETRATO:

REY:

RHYNTONICA (COMEDIA):

RIBETE:

RIDICULO, LA: adj. Lo que mueve o puede mover a risa. Es del Latino *Ridiculus*.

Vale también escaso, corto y de poca estimación. Lat. *Despicabilis. Ridiculus*.

Se toma también por extraño, irregular y de poco aprecio o consideración. Lat. *Ridiculus*.

Se aplica asimismo al que es de genio irregular, nimiamente delicado o reparador. Lat. *Ridiculus*. [DICC. AUT., III, p. 620] [S-P,131, 78]

RIMA:

RISA: [S-P, 177, 272]

RITMICO:

RITMO:

ROCA: (LES ROQUES)

RONCO:

RONDR: [S-P, 327]

ROSTRO:

AMON. Pero ciego y con pigüelas,

¿cómo podrá el sacre huir?

Deja eso; dame un vaquero

de tela, sácame un rostro,

(Vanse ELIAZER y JONADAB.)

que hallarme en el sarao quiero.

*(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 373 b)*

ROZAGANTE:

ROZAR:

RUBOR:

RUFIAN MEDROSO: [S-P, 344]

RUIDO (RUIDOSO):

RUSTICO:

S

"SACAMUERTOS": [S-P, 338]

SACRISTAN (como PERSONAJE):

SAINETE: Por alusión significa asimismo cualquier cosa que mueve a la complacencia, inclinación o gusto de otra cosa: como el donaire, discreción, & c. Lat. *Sales. Ingenij delectatio, sapor.*

En la comedia es una obra, o representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia. Lat. *Mimica scena intercalaris.* [DICC. AUT., III, p. 19].

"Bien es verdad que inventaron modos de mucho gusto, grandes sainetes, agudas novedades; mas esto fue para vestir el fin principal que es la doctrina..."

Francisco de Barreda, *Invectiva a las coemdias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*, (Madrid, 1622) [S-P, 179, 226, 320]

SALA: [S-P, 185]

SALERO:

SALEROSO:

SALIDA: [S-P, 270]

SALTIMBANQUI: No tiene acepción teatral en DICC. AUT.

SANTO (PERSONAJE): [S-P, 325]

SANTOS (COMEDIAS DE): [S-P, 126]

SARRO: No está en COV.

f. m. Junta de personas de estimación y jerarchía para festejarse con instrumentos, y bailes cortesanos. Tórnase por el ritmo, baile o danza entre muchos. La. *Tripudium festivum Nobilium faltatio.* [DICC. AUT., III, p. 47] [S-P, 345]

ADONIAS. Hay bravo sarao.

(Tirso, *La venganza de Tamar*, p. 365 a; p. 365 b)

SASTRE:

SATIRA (SATYRA): Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres, y **poetas satíricos** los que escribieron el tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal. [COV., p. 929]

f. f. La obra en que se motejan y censuran las costumbres, ù operaciones, ù del Público, ù de algún particular. Escríbese regularmente en verso. Lat. *Satyra, ae.* [DICC. AUT., III] [S-P, s. XV, 97]

SATIRICO: El que escribe sátiras o tiene costumbre de dezir mal. [COV., p. 930] [S-P, 57]

SATIRO (o SATYRO): [S-P, 79]

SAYN: La grosura de cualquier animal, del nombre latino *sagina, saginae*: y porque los caçadores de bolatería oalconeros, quando cobran el pájaro le dan o los tuetanitos del ave, o los sesos, o otra cosita regalada (lo qual ellos llaman **sainete**). Vino a estenderse este nombre a los

bocaditos de gusto, quales suele traer el cocinero al señor, para que le mande dar a beber de su frasco. [COV., pp. 920-921]

SCAENAE FRONS:

SCENA: [S-P, 118 [CENA] 148, 152, Bancas]

SECUENCIA:**SEDUCIR (SEDUCTOR):**

SEGUIDILLA: [S-P, 320]

SEIS/ SEISES: [S-P, 344]

SENSACION:

SENTENCIA: [S-P, 341]

SENTIMIENTO:**SERIO:****SERMON:**

SERVO (O "SERVUS"): [S-P, 132]

SIGNIFICAR: Dar a entender alguna cosa por signos o señales, del verbo *significo, as, indico, notum facio, demonstro, ostendo*. De allí se dixo sinificación y significado. [COV.]

v. a. Representar alguna cosa distinta de sí por naturaleza, ò voluntaria imposición. Viene del latino *Significare*.

Vale también hacer saber, dar à entender, ò manifestar alguna cosa. [DICC. AUT., III, pp. 111-112]

(Llega a la otra puerta que estará como dicen los versos y el hace las acciones que significan.)

(Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, p. 165)

SILBATO: [S-P, 189]

SILBO: [S-P, 189]

SILENO:

SILVO: [S-P, 321]

SIMBOLO:**SIMILITUD:**

SIMPLE (PERSONAJE DEL): [S-P, 131, 196, 198]

SIMULAR:**SINSABOR:****SOBRESALTO:****SOCARRON:****SOFOCO:**

SOLILOQUIO: No está en COV.

f. m. La conversación, que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro. Usase frecuentemente en las Comedias, Diálogos, y Novelas y viene del latino *Soliloquium*. [DICC. AUT., III, p. 143]

"Salga a nuestro teatro lo dilatado de sus soliloquios, examinen nuestra paciencia".

Francisco de Barreda, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* (Madrid, 1622)

SOLIDIANTRA:

SOLTURA: Soltura, algunas veces vale atrevimiento y libertad. Dezir el sueño y la soltura, hablar con libertad, en buena parte y en mala. [COV., p. 943]

Vale también manejo, facilidad y prontitud de exercitar el cuerpo, o alguna parte de él. Lat. *Agilitas, atis. Desxteritas.*

Vale assimismo dissolución, libertad, u desgarró. Lat. *Dissolutio. Petulantia. Procacitas.* [DICC. AUT., III, p. 146] [PREC., p. 117]. [S-P, (de la fábula) 117, 101]

SOLUCION: [S-P, 199]

SOMBRA:

SONRISA:

SONROJO:

SONROSEAR: [S-P, 323]

SOPRANO:

SORPRENDER:

SOSIEGO:

SUASORIO:

SUCEDANEO:

SUCESSO: f.m. Acontecimiento, u cosa que sucede. Lat. *Sucessus. Casus. Eventus.* [DICC. AUT., III, p. 173] [S-P, 135]

SUJETO: [S-P, 111]

SUPERVISOR:

SUSPENDER: Parar en algún negocio; **suspensó**, el que está parado y perplexo, *a verbo suspendo.* [COV., p. 948]

Significa también arrebatár el ánimo, y detenerlo con la admiración de lo extraño, o lo inopinado de algún objeto, o successo. Lat. *Rapere. Suspendere.* [DICC. AUT., III, p. 192]

SUSPENSION: [S-P, 130, 271]

SUSURRAA (SUSURRO):

T

TABANQUE:

Ed. Playor, *Teatro del s. XX*, p. 75

TABERNARIA (COMEDIA):

TABLADILLO:

TABLADO: *Latine tabulatum*, el cadahalso hecho de tablas desde el qual se veen los toros y otras fiestas públicas. **Cadahalso**, el que se haze para el auto de Inquisición, a donde sacan los penitenciados. [COV., p. 950]

f.m. Andamio, o suelo, formado de tablas unidas unas a otras por el canto, quedando de superficie plana. Lat. *Tabulatum.*

Se llama también el pavimento del teatro público, en que se representa, que se llama assí, porque regularmente se

forma de tablas. Lat. *Theatri tabulatum*. [DICC. AUT., III, p. 205]
[S-P, 108, 270, 281, 283, 333, 278]

[Teniendo FEBO asida a ECO, y SILVIO a NARCISO, vuela ECO a lo alto, y cae muerto NARCISO en el tablado...]

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1990)

TABLAS: [S-P, 332, 343, 277]

TABLILLA DE SAN LAZARO: [S-P, 189]

TALLE:

TAPIZ:

TARASCA: Una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regozijo. Díxose assí porque espanta los muchachos; del verbo griego (...) *territo, turbo, perturbo*. Los labradores, quando van a las ciudades, el día del Señor, están abovados de ver la tarasca, y si se descuydan suelen los que la llevan alargar el pescueço y quitarles las caperuças de la cabeza, y de allí quedó un proverbio de los que no se hartan de alguna cosa que no es más echarla en ellos que echar caperuças a la tarasca. [COV., p. 954]

f. f. Figura de sierpe, que sacan delante de la Proceßión del Corpus, que representa mysticamente el vencimiento glorioso de nuestro Señor Jesu-Cristo por su sagrada Muerte, y Passión del monstruoso Leviatán. Es voz tomada del verbo Griego *Theracca*, que significa amedrentar, porque espanta, y amedrenta à los muchachos. Lat. *Manducus, Larvatus Serpens*. [DICC. AUT., III, p. 227]

"¿Llaman a la Tarasca "traga-caperuzas", y no queréis vos que el poblacho trague turbantes?"

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, (1621)

TELAR:

TELON: No está en COV.

TEMBLETE:

TEMOR:

TENOR: [S-P, 272]

TERRIFICO: [S-P, 200]

TERROR:

TERTULIA: No está en COV.

En los Corrales de Comedias de Madrid es un corredor en la fachada frontera al teatro superior, y más alto a todos los aposentos. Lat. *Theatri superior specula*. [DICC. AUT, III, p. 261]

TETRALOGIA:

THEATRO: Latine theatrum, es nombre griego, "zeatron", a verbo "zesomai", video, por ser lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos. [COV. p. 956]

f.m. El sitio, o parage formado en semicírculo, en que se juntaba el Pueblo a ver algún espectáculo, o función. Es del Latino *Theatrum*.

Se toma también por el concurso de los que asisten a ver la función. Lat. *Theatri concursus, vel congressus*.

En las Universidades significa la sala, adonde concurren los Estudiantes, y Maestros para alguna función. Lat. *Academia. Gymnasium*.

En las farsas es la parte del tablado, que se adorna con paños, o bastidores para la representación. Lat. *Theatrum*. [DICC. AUT., III, p. 267]. [S-P, 108, 251, 280, 285, 339]

[Aclárase el teatro, y aparece la flor.]

(Calderón, *Eco y Narciso*, p. 1990)

THYMELICO: En F. Rico, tomo Edad Media, p. 16

TIPLE:

TIPO:

TITERE: Ciertas figurillas que suelen traer estrangeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviessen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silvando con unos pitos, que parece hablar las mesmas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren dezir, y porque el pito suena ti ti, se llaman títeres. Puede ser griego del verbo "tutixo", *garrío*. Ay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj, tirándole las cuerdas, van haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la buelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tafiendo un laúd, moviendo la cabeça y meneando las niñas de los ojos; y todo esto se haze con las ruedas y las cuerdas. En nuestro tiempo lo hemos visto, y fué invención de Juanelo, gran matemático y segundo Archímedes; sin embargo de que en los siglos passados hubo esta invención, como parece de un lugar de Horatio, lib. 2. *Sermonum, satyra septima, lam dudum etc.*

f. m. Figurilla de pasta, ù otra materia, vestida, y adornada, que se mueve con alguna cuerda, o artificio, con acciones risibles, ù representando algún papél con las acciones, el cual explica la persona que le gobierna. Covarr. dice se llamaron Títeres porque el pito que suelen tocar suena *ti, ti*, y que también puede venir del verbo Griego *Tytizo*, que vale gorgear, o cantar las aves. Lat. *Simulacra parva Scaenica*. [DICC. AUT., III, p. 283]

"Los mimos son representantes; los títeres, estatuas que tienen figuras de hombres y imitan sus acciones y parece que hablan, porque el autor pronuncia detrás del paño las voces convenientes..."

P. José Alcázar, *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690)

TITIRITERO:

TOGA:

TOGATA (TRAGEDIA):

TOLDO:

TONTO:

TORPE (TURPITUDO):

TRABEATA (COMEDIA):

TRADUCTOR:

"TRAGA-CAPERUZAS": [S-P, 213]

TRAGEDIA: Una representación de personajes graves, como dioses en la gentilidad, héroes, reyes y príncipes, la qual de ordinario se remata con alguna gran desgracia; *latine tragedia o graeco "tragodia", tragodia*. Díxose tragedia, del nombre *tragos, hircus*, porque al principio que se introduxo este género de poema davan por premio un cabrón, o según otros, que se tiene por más cierto, un cuero de vino, que como a todos consta, es el pellejo de un cabrón. Lo qual da a entender Horacio en el Arte poética, y en este verso: *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum*. Otros quieren se haya dicho de las hezes del vino o de las moras con que se teñían las caras antes de aver hallado la invención de las máscaras, del nombre (...) *faex*. [COV., p. 973]

f.f. Antiguamente entre los Gentiles era la canción de varios hymnos en loor de Baco, fabulosa Deidad, en memoria de la muerte de un Cabrón, que hacía gran daño en las viñas, el qual sacrificaron a este Dios. Después fue la tragedia representación seria de las acciones ilustres de los Príncipes y Héroes. Oy comúnmente se entiende por la obra Poética, en que se representa algún suceso, que tuvo fin infeliz, y funesto. Es voz Griega. Lat. *Tragædia*.

Parar en tragedia: Phrase, que significa que alguna cosa tendrá mal fin o suceso infeliz. Lat. *Tragicum finem, vel exitum habere*. [DICC. AUT., III, p. 317].

TRAGEDIA DOBLE: [S-P, 197, 198, 269]

TRAGEDIA MIXTA: [S-P, 251] /DOBLE (Cascales), SIMPLE; IMPLEXA o COMPUESTA; PATETICA o AFECTUOSA; MORAL [254]

TRAGEDICO: [S-P, 57]

TRAGEDO (ACTOR): [S-P, 255]

TRAGICOMEDIA: No está en COV.

f.f. Representación del algún suceso, por lo regular verdadero, entre personas señaladas, que aunque se escriba con la seriedad, y elevación de estilo, que las tragedias, no acaba en fin funesto. Fórmase de los nombres Tragedia y Comedia, por participar de uno, y otro modo de representación. Lat. *Tragicomedia*. [DICC. AUT., III, p. 317] [S-P, 332, 98, 177, 197, 269]

TRAJE:

TRAMOYA: En traje: Los mantos de humo, las puntas de tramoya, por ser de invención nueva, y los guardainfantes, para gastar más tela en el vestido y dar campanada con la gala. [COV., p. 973 a 7]

f.f. Máchina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, u circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Execútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos. Pudo decirse del verbo Tramar. Lat. *Theatri machina versatilis*.

Metaphóricamente vale enredo con mucho ardid, y maña, o apariencia de bondad. Lat. *Machina. Stropha. Inventum*. [DICC. AUT., III, p. 321] [PREC., p. 126]. [S-P, (comedia de) 126, 190, 225, 268, 337, 344]

TRAMOYISTA: f.m. El Artífice, que fabrica, o compone las tramoyas, o el que usa de ficciones, o engaños. Lat. *Machinarum artifex. Machinator, oris*. [DICC. AUT., III, p. 321]

TRAMPA:

TRANSFORMAR / TRANSFORMARSE:

TRAPECISTA:

TRASPONERSE: (TRANSPONERSE...)

TRATADO: [S-P, 264]

TRAZA: Se toma también por disposición, arte, o symetría. Lat. *Forma. Species. Præstantia*.

Se toma assimismo por el modo, apariencia, o figura de alguna cosa. Lat. *Modus. Ratio. Species*. [DICC. AUT., III, p. 345] [S-P, 117, 127, 220, 271, 268]

TRENO:

TRILOGIA:

TRIPUDIO/RR (TRIPUDIA): [S-P, 78]

TRONERA:

TROVADOR:

TROVAR:

TRUENOS: [S-P, 344]

TRUHRN:

TUNICELR: [S-P, 125]

U

UTILERIA:

UTILLAJE:

ULTILOGO: No está en DICC. AUT.

V

VACANTE: Deste término se usa quando alguna prebenda o dignidad está vaca, o por muerte o por promoción o dexación del que la tenía, del verbo latino *vacare*. [COV. p. 989]

VAIVEN:

VARIEDAD (o VARIIDADES como espectáculo):

VERAS: f.f. Usado siempre en plural, significa la realidad, verdad y seriedad en las cosas, que se hacen u dicen, u la eficacia, fervor y actividad con que se executan. Viene del Latino *Verum. Serta, orum*.

De veras: Vale también con realidad y seriedad, como opuesto a las burlas. Lat. *Seridò*. [DICC. AUT., III, p. 457] [S-P, 134]

VERBENA:

VERGONZOSO:

VERGÜENZA:

VERISIMIL: [S-P, 134]

VERISIMILITUD: f.f. La apariencia de verdad en las cosas, aunque en la realidad no la tengan: bastante para formar un juicio prudente. Dícese también Verosimilitud. Viene del Latino *Verisimilitudo*. [DICC. AUT., III, p. 465]

VERSO:

verso heroico suelto: [S-P, 345]

VESTIR LOS PAPELES: [S-P, 285]

VESTUARIO: No está en COV.

f.m. El conjunto de las cosas necesarias para el vestido. Lat. *Quod integram vestem componit, vel complet*.

Se llama también el lugar, o sitio, en que se visten los Representantes. Lat. *Vestuarium scænicum*. [DICC. AUT., III, p. 470]. [S-P, 65, 339, 344]

Canten desde lejos en el vestuario y véngase acercando la voz, como que camina.

(Lope de vega, *El Caballero de Olmedo*, III, p. 146)

VICETIPLE:

VICIO: [S-P, 135]

VIEJO:

VIHUELA: [S-P, 124]

VIERTUD: [S-P, 135]

VISAGE:

VISTOSO:

VIUDA (como PERSONAJE):

VOCABLO:

VOCABULARIO:

VOCATIVO:

VOCERR:

UOCINGLERO:
UOLATIN (¿o UOLANTIN?):
UOLANTINERO:
UOLUNTAD:
UUELO: [S-P, 319]
UULGACHO: [S-P, 124]
UULGO: [S-P, 109, 286, 329]
UULTO:

Y

YAMBICO: [S-P, 264]

Z

ZAFARRANCHO:
ZAMARRAO: [S-P, 124]
ZARABANDA o ÇARABANDA: Bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo descompuestos, y usóse en Roma en tiempos de Marcial, y fueron autores dél los de Cáliz, y baylábanle mujeres públicamente en los teatros. (...)
 Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los braços hazen los más ademanes, sonando las castañetas; que esso parece sinificar la palabra *crusmata*, según nota Domicio, comentador de Marcial. La palabra çarabanda es hebrea, del verbo çara, que vale esparzir o cerner, ventilar, andar a la redonda; todo lo qual tiene la que bayla la çaraban*da, que cierce con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro, o lugar donde bayla, poniendo casi en condición a los que la miran de imitar sus movimientos, y salir a baylar; como se finge en el entremés del alcalde de Navalpuerco. [COV., pp. 394-395]
 f.f. Tañido, y danza viva y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos. Covarr. dice viene del verbo Hebreo *Zara*, que significa esparcir, cerner o andar a la redonda. Lat. *Petulans saltatio*.
 Por extensión se llama qualquier cosa que cause ruido, bulla o molestia repetida. Lat. *Tumultus. Strepitus*. [DICC. AUT., III, p. 561]. [S-P, 137]

ZARABANDISTA:
ZARRANDEAR:
ZARZUELA o ÇARÇUELA: Nombre de lugar [COV., p. 396] [S-P, 320]
ZASCANDIL:
ZINGARO:
ZOZOBAA:

ZUECO o ÇUECO: *Latine soccus, per duplex cc, geniis calciamenti humilii cothurno.* El çueco que oy día se usa es un chapín cerrado a modo de pantufllo, salvo que tiene tantos corchos, o pocos más o menos, que el chapín. Usan dél las religiosas, beatas, mugeres ancianas ordinarias. Antiguamente fué el calçado de los comediantes, como lo era el coturno de los trágicos. Y assí *soccus*, se toma por la comedia, y *cothurnus* por la tragedia. [COV., p. 429]

Figuradamente se llama la Poesía en estilo llano, y sin lo conceptuoso y realzado del estilo heroico, con alusión a las comedias antiguas, que se representaban con zuecos, a distinción del Cothurno, que se usaba en las Tragedias y otras representaciones heroicas. Aplícase también al discurso o disertación en prosa; pero en dicho estilo llano. Lat. *Soccus*. [DICC. AUT., III, p. 572] [S-P, 245, 275, 265]

ABREVIATURAS

ABREVIATURAS

- CA. Los cabellos de Absalón.*
CC. Los Comendadores de Córdoba.
CEH. Cuánto se estima el honor.
CI. La cisma de Inglaterra.
CO. El Caballero de Olmedo.
CSV. El castigo sin venganza.
DAC. Los dos amantes del cielo.
DV. El Duque de Viseo.
EyN. Eco y Narciso.
HA. La hija del aire.
MH. El médico de su honra.
MM. El mayor monstruo del mundo.
MP. El mágico prodigioso.
MPM. Morir pensando matar.
PD. El pintor de su deshonra.
RDM. Reinar después de morir.
SASV. A secreto agravio, secreta venganza.
VES. La vida es sueño.
VT. La venganza de Tamar.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ABELLAN, José Luis. *El erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. "Los fantasmas de la melancolía", en *Pasajes. Revista de Literatura*, nº 8, Pamplona.
- AHMED, Uta. "La función del cuento en las comedias de Calderón". *Hacia Calderón, 2º Congreso Anglogermano*, Berlín-N.Y., 1973, pp. 71-77.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1987.
- ARIANI, Marco. *Il teatro italiano: La tragedia del Cinquecento*, Tomo primo, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1977.
- ARIANI, Marco. *Il teatro italiano: La tragedia del Cinquecento*, Tomo secondo, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1977
- ARIES, Philippe y DUBY, Georges. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, en *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, vol. 5.
- ARISTOTLE. "From the Poetics", *Tragedy. Plays, Theory, and Criticism*, Cap. 3. Some Theories of Tragedy, Ed. Richard Levin, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1964, pp. 145-158.
- ARJONA, J. H. "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", *Hispanic Review*, t. 7º, 1939, 1º cahier, pp. 1-21.

- ARMAS, Frederick A. de. "The Flowering Almond Tree: Examples of Tragic Foreshadowing in Golden Age Drama", *R.E.H.*, 14:2 (mayo, 1980), pp. 117-134.
- ARRONIZ, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid, Gredos, 1969.
- AUBRUN, Charles V. *Histoire du théâtre espagnol*. París, Presses Universitaires de France, 1970.
- AUBRUN, Charles V. *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
- AUBRUN, Charles V. "La langue poétique de Calderón". *Calderón de la Barca, Herausgegeben von Hans Flasche*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 382-400.
- BANDERA, Cesáreo. "Historias de amor y dramas de honor", *Approaches to the theater of Calderón*, Edited by Michael D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 53-63.
- BARCELO JIMENEZ, Juan. "La epístola de Cascales a Lope de Vega con motivo de la licitud de las comedias". *Segismundo*, nº 2, 1965, pp. 227-245.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BENTLEY, Eric. "The Comedia: Universality or Uniqueness?". *H.R.*, XXXVIII, 1970, pp. 147-162.
- BERGMAN, Hannah E. "Ironic Views of Marriage in Calderón", *Approaches to the theater of Calderón*, Edited by Michael D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 65-76.
- BLUHER, Karl Alfred. *Séneca en España*. Madrid, Gredos, 1983.
- BONET CORREA, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5/6, Zaragoza, Alcrudo Editor, 1979, pp. 53-85.
- BONILLA Y SAN MARTIN, Adolfo. "Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega". *Revue Hispanique*, 27, 1912, Nueva York-París, pp. 437-454.
- BONILLA Y SAN MARTIN, Adolfo. *Las Bacantes o del origen del teatro español*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1920.

- BONORA, Ettore. "La teoría del teatro negli scrittori del' 500", en *Atti del Covegno sul tema: il teatro classico italiano nel' 500*, Roma, 9-12 febbraio, 1969. Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1971.
- BORSELLINO, Nino e MERCURI, Roberto. *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Editori Laterza, 1973.
- BOVET, Ernest. *Lyrisme, épopée, drame*. Paris, Librairie Armand Colin, 1911.
- BOWRA, C. M. *La aventura griega*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- BRADBURY, Gail. "Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega", *B.H.S.*, LVIII, 1981.
- BRARLEY, A.C. *Oxford lectures on poetry*, London, Macmillan & Co. Ltd., 1965, pp. 69-95.
- BRETERON, Geoffrey. *Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, Great Britain, University of Miami Press, Coral Gables, Florida, 1970, pp. 3-74.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. "El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla", *Criticón*, 23, 1983, pp. 159-175.
- BROOKS, Cleanth ed. *Tragic Themes in Western Literature*. New Haven, Yale University Press, 1956.
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine art with a critical text and translation of the poetics*, Dover publications, Inc. 1951, pp. 37-71; pp. 240-388.
- CACCIARI, Massimo. *Drama y Duelo*, Madrid, Tecnos, 1989.
- CANAVAGGIO, Jean. "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista*, 5, Ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pp. 181-195.
- CANAVAGGIO, Jean. "Publications récentes sur le théâtre du Siècle d' Or", *Bulletin Hispanique*, 86, 1984, pp. 215-219.
- CARREÑO, Antonio. "Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 43, 1991, pp. 5-19.

- CASA, Frank P. "Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro", *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Editores: Angel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 15-35.
- CASALDUERO, Joaquín. "Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco", *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, Editado por Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Ediciones Alcalá, Emory University, Madrid, 1969, pp. 87-96.
- CASALDUERO, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, 1981.
- CASCARDI, Anthony J. *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 61-81.
- CASTAGNINO, Raúl H. "Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega", *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV^o centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963, pp. 75-84.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires, Editora Nova, 1959.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- CASTRO, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI Y XVII", en Castro, Américo, *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, 1956, pp. 319-382.
- CASTRO, Américo. "Las complicaciones del arte barroco", en Castro, Américo, *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, 1956, pp. 383-390.
- CHANCEREL, León. *El teatro y los comediantes*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1963.
- CHANCEREL, León. *Panorama del teatro. Desde sus orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, pp. 21-47.
- CHAYTOR, H. J. *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge at the University Press, 1925.

- CHEVALIER, Maxime. "Sobre comedia y decoro", *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Editado por Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen, Kassel Edition Reichenberger, 1989, pp. 165-170.
- CILVETI, Angel L. "Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón". *R.F.*, 80, 1968, pp. 460-497.
- CLARK, Barrett H. *European Theories of the Drama*. New York, Crown Publishers Inc., 1965.
- COOK, John A. *Neo-classic Drama in Spain*. Dallas, Southern Methodist University Press, 1959.
- COOPER, Lane. *The poetics of Aristotle its meaning and influence*, Boston, Massachusetts, Marshall Jones Company, 1923.
- CORREA, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, vol. XXVI, January 1958, n° 1, pp. 99-107.
- COTARELO, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, 1904.
- CRAWFORD J.P.W. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967 ó 1922.
- D' ANTUONO, Nancy. "La configuración ambivalente de 'El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi': Fuentes e implicaciones", en *Teoría y realidad del teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1981, pp. 333-354.
- DARST, David H. "Tragedy and tragic catharsis in the Spanish Golden Age", *South Atlantic Bulletin*, 36, 1971.
- DE TORO, Alfonso. "Observaciones para una definición de los términos 'tragedia', 'comoedia' y 'tragicomedia' en los dramas de honor de Calderón", *Archivum Calderonianum*, Band 3, *Hacia Calderón*, Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 1984, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1985, pp. 17-53.
- DE TORO, Alfonso. "Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol IX, n° 2, invierno 1985, pp. 181-202.

- DE TORO, Alfonso. "Tipos de tragicomedias de honor en Lope de Vega: destrucción vs. restauración", *Iberoromania*, Nummer 22, Neue Folge, 1985, pp. 1-28.
- DEL RIO, Angel y Amelia A. *Antología general de la literatura española* (vols. I y II). Nueva York, Dryden Press, 1954.
- DIAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P. *Historia del teatro español. Comediantes-Escritores-Curiosidades Escénicas*, tomo I, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Teoría e historia de los géneros literarios*. Barcelona, La Espiga, 1940.
- DIEL, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976.
- DIEZ BORQUE, José María. "Presencia-Ausencia escénica del personaje", en VV. AA. *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.
- DIEZ BORQUE, José María. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Dirigido por José María Díez Borque, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.
- DIEZ BORQUE, José M^a. "Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación", *El Mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Editados por José M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, 3. Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 101-118.
- DIXON, Victor. "EL santo rey David y *Los cabellos de Absalón*", en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano* (ed. Hans Flasche), Berlín / Nueva York, 1976, pp. 84-98.
- DIXON, Victor. "The uses of polimetry: an approach to editing the *comedia* as verse drama", pp. 104-125.
- DOUMIC, René. "Le drame espagnol et notre théâtre classique". *Revue des Deux Mondes*, LXXI^e année, 5^e période, tome I, Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1901, pp. 920-931.
- DUBECH, Lucien. *Histoire Générale Illustrée du Théâtre*, tome I y II, Paris, Librairie de France, 1932.
- DUNN, P. N. "Honour and the christian background in Calderón". *B.H.S.*, XXXVII, 1960, pp. 75-105.

- DUPONT, Pierre. "La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega", en *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIè -XVIIè siècles)*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1985.
- DURAN, Manuel y GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto. *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vols. I y II.
- DURAN, Manuel, "Lope y la evolución del gracioso", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 40, nº 1, summer, 1988, pp. 5-12.
- EDWARDS, Gwynne, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales press, 1978, pp. 176-191.
- EDWARDS, Gwynne. "Calderón's *La hija del aire* and the classical type of tragedy", *B.H.S.*, XLIV, 1967, pp. 161-194.
- ELIAS DE MOLINS, José. "El sentimiento del honor en el teatro de Calderón", *Revista de España*, LXXX, Mayo-junio 1881, pp. 355-377.
- ELIZALDE, Ignacio. "Teoría del teatro de F. A. Bances Candamo", *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I, Amsterdam-Atlanta, GA, 1989, pp. 219-231.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de. "El lopismo de Moratín", *R.F.E.*, Tomo XXV, 1941, pp. 1-45.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.
- ENTWISTLE, William J. "Honra y duelo". *Romanistisches Jahrbuch*, III Band, Hamburgo, 1950, pp. 404-420.
- FALCONIERI, John V. "Historia de la Commedia dell' Arte en España". *Revista de Literatura*, 11, 1957, pp. 3-37.
- FALCONIERI, John V. "Historia de la Commedia dell' Arte en España". *Revista de Literatura*, 12, 1957, pp. 69-90.
- FALIU-LACOURT, Christine. "Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro", *Criticón*, 23, 1983, pp.49-61.

- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro. *Orígenes del teatro español*, París, Garnier Hermanos, 1913.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Nicolás. *Desengaños al teatro español*.
- FERNANDEZ GONZALEZ, Francisco. *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1867.
- FERRER VALLS, Teresa. "El erotismo en el teatro del primer Renacimiento", *Edad de Oro*, IX, Madrid, Dpto. de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, U.I.M.P., 1990, pp. 51-67.
- FITZMAURICE-KELLY, James. *Lope de Vega and the Spanish Drama being the Taylorian Lecture (1902)*, New York, Haskell House Publishers Ltd. Publishers of Scarce Scholarly Books, 1971.
- FLASCHE, Hans. "Key-Words in Calderón's Tragedy". *Romanistisches Jahrbuch*, XXV Band, 1974, Berlin, Walter de Gruyter, 1975, pp. 294-306.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis. "L' horreur morale et l' horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle", en Jacquot, Jean Ed. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
- FROLDI, Rinaldo. "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 157-167.
- FROLDI, Rinaldo. "La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII", *Criticón*, 23, 1983, pp. 133-151.
- FROLDI, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca, Anaya, 1968.
- FRUTOS, Eugenio. "¿Es trágico Calderón?", *Escorial*, Tomo XII, Madrid, julio, 1943, pp. 128-133.
- FRYE, Northrop. "The Mythos of Autumn: Tragedy", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 66-82.

- GARCIA BAQUERO, Juan Antonio. *Aproximaciones al teatro clásico español*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.
- GARCIA BERRIO, Antonio y HERNANDEZ FERNANDEZ, Teresa. *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- GARCIA BERRIO, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Tomo I, Madrid, Cupsa, 1977.
- GARCIA BERRIO, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna. Teoría poética del Siglo de Oro*, Tomo II, Málaga, Universidad de Murcia (Dpto. de Lengua Española), 1980.
- GARCIA BERRIO, Antonio. *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCIA GOMEZ, Angel M. "Comicidad sin humor en *El pintor de su deshonra* : exploración de sus raíces cómico-trágicas". *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico*, Würzburg 1981. Ponencias publicadas por Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 123-133.
- GARCIA GOMEZ, Angel M. "El pequeño tratado "Abusos de comedias y tragedias": un manuscrito perdido, ahora encontrado", *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Editado por Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen, Kassel Edition Reichenberger, 1989, pp. 183-194.
- GARCIA SORIANO, Justo. *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo, 1945.
- GARCIA-VALDECASAS, Amelia. "El "final feliz" en las tragedias de Guillén de Castro". Comunicación presentada en el II Congreso de la A.I.S.O., Salamanca-Valladolid 1990 (en prensa).
- GAYLORD RANDEL, Mary. "Amor y honor a través del espejo", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983.
- GELLRICH, Michelle. *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- GERSTINGER, Heinz. *Lope de Vega and Spanish Drama*. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1974.

- GILLET, J. E. "A Note on the Tragic 'Admiratio' ". *Modern Language Review*, vol. XIII, 1918, pp. 233-238.
- GOLDEN, Bruce. "Calderón's Tragedies of Honor: *Topoi*, Emblem, and Action in the Popular Theater of the *Siglo de Oro* ". *Renaissance Drama*, New Series III, Edited by S. Schoenbaum, Evanston, Northwestern University Press, 1970, pp. 239-262.
- GOLDIN, David. "Problemas de género en Calderón", en *Filología y Crítica Hispánica*, Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano, Ed. Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, Ediciones Alcalá, Emory University, Madrid, 1969, pp. 125-132.
- GONZALEZ DEL VALLE, Luis. *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca*, Nueva York, 1975.
- GONZALEZ-QUEVEDO ALONSO, Silvia. "Estudio de *La cruel Casandra* y de *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués". *Perspectivas de la Comedia II. Ensayos sobre la comedia del Siglo de Oro español*. Directores: Alva V. Ebersole y Vicente Soler. Valencia, Albatros Hispanófila, 1979, pp. 11-25.
- GOSMAN, Martin y HERMANS, Hub., Redactores. *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1989.
- GOUIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris, Librairie Philosophique J. Vriu, 1973.
- GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, vols. 1 y 2.
- GREGG, Karl C. "Towards a definition of the *comedia de capa y espada* ", *Romance Notes*, 1977-78, pp. 103-105.
- HACTHOUN, A. *Theoría literaria del Siglo de Oro*, PHD, University of Florida, 1978/81.
- HATZFELD, Helmut. "Lo que es barroco en Calderón". *Hacia Calderón, 2º Congreso Anglogermano*, Berlín-N.Y., 1973, pp. 35-49.
- HAYES, F. C. "The use of proverbs as titles and motives in the *Siglo de Oro* Drama: Calderón". *Hispanic Review*, vol. 15, 1947, pp. 453-463.
- HEGEL, F. *Estética*, Madrid, Daniel Jorro, 1908, vol II.

- HEGEL, F. *Esthétique* (1832), París, 1965.
- HENDRIX, Williams. *Some native comic types in the early spanish drama*. Columbus, Ohio University, 1924.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Plenitud de España*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 169-183.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española". *Segismundo*, XIII, nº 25-26, Madrid, C.S.I.C., 1977, pp. 43-87.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-109.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español". *Crítica Hispánica*, vol. VII, nº 1, Spring, 1985, pp. 43-55.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "La imagen del rey y el teatro de la España clásica". *Segismundo*, XII, 1-2, nº 23-24. Madrid, C.S.I.C., 1976, pp. 53-86.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, VI, 1961.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "Teatro y consolidación de estructuras político-sociales. El caso de Gabriel Lobo Lasso de la Vega". *Segismundo*, XV, nº 33-34, Madrid, C.S.I.C., 1981, pp. 51-93.
- HERNANDEZ-ARAICO, Susana. *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 25, 1947.
- HERRERO, Miguel. "Génesis de la figura del donaire", *R.F.E.*, XXV, 1941, pp. 46-78.
- HERRERO, Miguel. "Ideas estéticas del teatro clásico español". *Revista de Ideas Estéticas*, 1944, nº 5, pp. 79-100.
- HERRICK, Marvin T. *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana, The University of Illinois Press, 1965.

- HERRICK, Marvin T. "The Fusion of horatian and aristotelian literary criticism, 1531-1555". *Illinois Studies in Language and Literatura*, vol. XXXII, nº 1, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1946.
- HESSE, Everett W. "A New Generation of Calderón Critics, 1981", *Calderón de la Barca at the Tercentenary: comparative views*, Edited by Wendell M. Aycock and Sidney P. Cravens, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1982, pp. 13-28.
- HESSE, Everett W. *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1968.
- HESSE, Everett W. "Calderón and Velázquez". *Hispania*, 25, 1952, pp. 74-82.
- HESSE, Everett W. *Calderón de la Barca*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1967, pp. 32-47; pp. 156-171.
- HESSE, Everett W. *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977.
- HESSE, Everett W. *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 81-98.
- HESSE, Everett W. *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Barcelona, Puvill, 1987.
- HESSE, Everett W. "Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón", *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger. Edición a cargo de Francisco Mundi Pedret (Recopilación: Alberto Porqueras-Mayo y José Carlos de Torres), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (P.P.U.), 1989, pp. 63-80.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols.
- HILBORN, H. W. *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- HILDNER, David J. "Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*", *Perspectivas de la Comedia II*, Madrid, Albatros Hispanofila, 1979. Directores de la colección: Alva V. Ebersole y Vicente Soler.
- HILDNER, David Jonathan. *Reason and the Passions in the Comedias of Calderón*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982, vol. 11.

- HOMSTAD, Alice. "Segismundo: The perfect Machiavellian Prince", *Bulletin of the Comediantes* 41, 1989, pp. 127-139.
- HORTS, Robert Ter. "From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy", *Modern Language Notes (M.L.N.)*, nº XCII, 1977, pp. 181-201.
- JACQUOT, Jean Ed. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
- JASPERS, Karl. "The Tragic: Awareness; Basic Characteristics; Fundamental Interpretations", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 6-26.
- JAURALDE POU, Pablo. "Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía", *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 107-147.
- JOHNSON, Carroll B. "El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 247-259.
- JONES, C.A. "Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy", *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971.
- JONES, C.A. "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive", *Hispanic Review*, vol. XXXIII, January 1965, nº 1, pp. 32-37.
- JONES, C.A. "Tragedy in the Spanish Golden Age", *The Drama of the Renaissance: Essays for Leicester Bradner*, Edited by Elmer M. Blistein, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1970, pp. 100-107.
- JOSE PRADES, Juana de. *La teoría literaria*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- JOSE PRADES, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid, CSIC, 1963.
- KAUFMANN, Walter. *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

- KOHLER, E. "La date de "El ejemplo de casadas" de Lope de Vega et la valeur chronologique du "gracioso" ". *BHi*, 47, 1, 1945, pp. 79-91.
- KOHUT, Karl. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid, C.S.I.C., 1973.
- KRUTCH, Joseph Wood. "The Tragic Fallacy", *Tragedy. Plays, Theory, and Criticism*, Cap. 3. Some Theories of Tragedy, Ed. Richard Levin, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1964, pp. 173-181.
- LAIN ENTRALGO, Pedro. "La acción catártica de la tragedia", en *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 48-90.
- LAUER, A. Robert. "The pathos of Mencía's death in Calderón's *El médico de su honra* ", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 40, summer 1988, nº 1, Ed. James A. Parr, pp. 25-40.
- LEAVITT, Sturgis E. "Spanish *Comedias* as Pot Boilers". *P.M.L.A.*, 82, 1967, pp. 178-184.
- LEECH, Clifford. *Tragedy*, London, Methuen & Co. Ltd., 1969.
- LESKY, Albin. *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1966.
- LEWIS, C. S. *La alegoría del amor*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- LEY, Charles David. *El gracioso en el teatro de la Península (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- LEY, Charles David. "Lope de Vega y la tragedia". *Clavileño*, I, 1950, pp. 9-12.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. "La tradición clásica en España". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo V, nº 2, Abril-junio 1951, pp. 183-223.
- LLORENS, Vicente. "Teatro y sociedad: de la tragedia al drama poético en el teatro antiguo español", en *Aspectos sociales de la literatura*, Madrid, Castalia, 1974.
- LOCKE, Louis G., GIBSON, William M. y ARMS, George, eds. *Introduction to literature*, vols. I y II. New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1967.

- LOPEZ MORALES, Humberto. *Tradicón y creaci3n en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Alcalá, 1968.
- LUCAS, F.L. *Tragedy. Serious Drama in relation to Aristotle's Poetics*, New York, The Macmillan Company, 1958.
- LY, Nadine, "El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva", *Critic3n*, 23, 1983, pp. 65-85.
- LY, Nadine, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l' Université de Bordeaux, 1981, pp. 349-360.
- MacCURDY, Raymond R. *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press in Language & Literature, number 13, 1958, pp. 9-24; pp. 134-161.
- MacCURDY, Raymond R. *Francisco de Rojas Zorrilla*. New York, Twayne Publishers, 1968.
- MacCURDY, Raymond R. "La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran", en Jacquot, Jean Ed. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
- MacCURDY, Raymond R. "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 525-535.
- MacCURDY, Raymond. "The "problem" of Spanish Golden Age Tragedy: a review and reconsideration", *South Atlantic Bulletin*, 38, 1973, pp. 3-15.
- MANDEL, Oscar. "Tragic Reality", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 60-65.
- MARANISS, James A. *On Calder3n*, Columbia & London, 1978.
- MARANISS, James E. "Euripides and Calder3n", *Calder3n de la Barca at the Tercentenary: comparative views*, Edited by Wendell M. Aycock and Sidney P. Cravens, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1982, pp. 161-171.

- MARAVALL, José Antonio. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Dirigido por José María Díez Borque, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-95.
- MARBAN, Edilberto. *El teatro español medieval y del Renacimiento*. Madrid, Anaya, 1971.
- MARTI, Antonio. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- MARTIN JARRETT-KERR, C.R. "The Conditions of Tragedy", *Comparative Literature: Matter and Method*, Edited by A. Owen Aldridge, Chicago, University of Illinois Press, 1969, pp. 296-307.
- MARTIN VEGA, Arturo. "Cultura y creación literaria en el último tercio del siglo XVII", *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I, Amsterdam-Atlanta, GA, 1989, pp. 91-109.
- MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco. "Apéndice sobre la tragedia española", en *Obras literarias*, tomo II, Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838, pp. 99-301.
- MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco. *Obras literarias* (tomo I y II). Londres, Imprenta de Samuel Bagster, 1838.
- MAYBERRY, Nancy K. "Tirso's *La venganza de Tamar*: second part of a trilogy?", *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 2, LV, 1978, pp. 119-127.
- McCLELLAND, I. L. *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)* (2 vols.). Toronto, University of Toronto Press, 1970.
- McCOLLUM, William G. *Tragedy*, New York, The Macmillan Company, 1957, pp. 1-151.
- McCRARY, W. C. *The Classical Tradition in Spain Dramatic Theory of the Sixteenth and Seventeenth Century*, PHD, University of Wisconsin, 1958.
- McKENDRICK, Melveena. "Honour / Vengeance in the Spanish 'Comedia': a Case of Mimetic Transference?". *Modern Language Review*, 79, 1984, pp. 313-335.

- McKENDRICK, Merveen. *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Calderón y su teatro*, Resumen y síntesis. Conferencia Octava, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1910, pp. 391-421.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. "Calderón y su teatro. Dramas trágicos", Conferencia Sexta, en *Obras completas* de M. Menéndez Pelayo, vol. VIII, Madrid, C.S.I.C., MCMXLI, pp. 233-267.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. "Edad del Oro del teatro", en *Obras completas* de M. Menéndez Pelayo, vol. VIII, Madrid, C.S.I.C., MCMXLI, pp. 5-23.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. "El sentimiento del honor en el teatro de Calderón", en *Obras completas* de M. Menéndez Pelayo, vol. VIII, Madrid, C.S.I.C., MCMXLI, pp. 376-384.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols., Santander, Edit. E. Sánchez Reyes, 1949.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Santander, 1947.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, vol I.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. "Del honor en el teatro español". *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 145-173.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. "El castigo sin venganza", en *El P. Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1966.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. "Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía". *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 69-143.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Historia General de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol. I
- METFORD, J. C. J. "The enemies of the theatre in the Golden Age". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 28, nº 110, abril-junio, 1951, pp. 76-92.

- MIKHAIL, E.H., *Comedy and Tragedy. A Bibliography of Critical Studies*, The Whitston Publishing Company Incorporated, Troy, New York, 1972.
- MILLER, Arthur. "Tragedy and the Common Man", in *Tragedy: Vision and Form*, ed. Robert W. Corrigan, San Francisco, 1965.
- MOIR, Duncan. "Las comedias regulares de Calderón: ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?". *Hacia Calderón, 2º Congreso Anglogermano*, Berlín-N.Y., 1973, pp. 61-70.
- MOIR, Duncan. "The classical tradition in Spanish: Dramatic Theory and Practice in the Seventeen Century", *Classical Drama and Influences. Essays presented to H.D.F. Kitto*. Editor: M.J. Anderson. Londres, Methuen, 1965, pp. 191-228.
- MORBY, Edwin S. "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope", *Hispanic Review*, volume XI, July, 1943, nº 3, pp. 185-209.
- MOREL-FATIO, Alfred. *La comedia espagnole du XVIIe. siècle*, Paris, F. Vieweg, Libraire-Editeur, 1885.
- MOREL-FATIO, Alfred. "Les défenseurs de la comedia". *Bulletin Hispanique*, tomo IV, 1902, pp. 30-62.
- MORLEY, S. Griswold. "The curious phenomenon of spanish verse drama". *Bulletin Hispanique*, 50, 1948, pp. 445-462.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. *Cronología de las Comedias de Lope de Vega* (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica), Madrid, Gredos, 1968.
- MORON ARROYO, Ciriaco. *Calderón. Pensamiento y teatro*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- MOSELEY, Edwin M. "Religion and the Literary Genres", *Comparative Literature: Matter and Method*, Edited by A. Owen Aldridge, Chicago, University of Illinois Press, 1969, pp. 161-174.
- MUIR, Kenneth, "The Comedies of Calderón", *The Drama of the Renaissance: Essays for Leicester Bradner*, Edited by Elmer M. Blistein, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1970, pp. 123-133.
- MURRAY, Gilbert. *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1954.

- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- MUSUMARRA, Carmelo. *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, MCMLXXII
- MYERS, Henry A. "The Tragic Attitude Toward Value", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 45-59.
- NANDORFY, Martha y RUANO DE LA HAZA, José M^a. "Bibliografía básica sobre la tragedia calderoniana", *Otawa Hispánica*, 4, 1984, pp. 97-108.
- NASARRE, B. A. "Disertación sobre la Comedia Española", en su edición de las *Comedias* de Cervantes, 1749.
- NAVARRO GONZALEZ, Alberto. "Lo trágico en Calderón". *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano*, Würzburg 1981. Ponencias publicadas por Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 24-40.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg. "El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón". *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*, Hamburgo 1970, Ponencias publicadas por Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. "Revendications des sens et limites de la morale. Le paradigme anthropologique de la doctrine des passions et sa crise dans le drame classique espagnol et français", *Estudios de Literatura Española y Francesa Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Frauke Gewecke, Barcelona, Ediciones Iberoamericanas en Hogar del Libro, 1984, pp. 105-121.
- NEWELS, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- NICOLL, Allardyce. *An introduction to dramatic theory*, London, George G. Harrap & Co, LTD., 1923, pp. 5-130.
- NICOLL, Allardyce. *World Drama. From Aeschylus to Anouilh*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1950, pp. 208-239.
- NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

- OLEZA, Juan. "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 9-44.
- OLEZA, Juan. "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, IX, Madrid, Dpto. de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, U.I.M.P., 1990, pp. 203-220.
- OLEZA, Juan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 153-223.
- OLSON, Elder. *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, Wayne State University Press, 1966.
- OOSTENDORP, Enrique. "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23, 1983, pp. 177-195.
- OOSTENDORP, H. TH. *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, Van Goor Zonen, Publicaciones del Instituto de estudios hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht (Holanda), 1962.
- OOSTENDORP, H. Th. "El sentido del tema de la honra matrimonial en las tragedias de honor", *Neophilologus*, vol. LIII, nº 1, January 1969.
- OOSTENDORP, H.T. "Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 2, 1981, pp. 65-76.
- OPPENHEIMER, Max (Jr.). "The baroque impasse in the calderonian drama". *P.M.L.A.*, 65, 1950, pp. 1146-1165.
- PARKER, Alexander A. "Aproximación al drama español del siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, I, Madrid, Gredos, 1976, pp. 329-357.
- PARKER, Alexander A. "Calderón, el dramaturgo de la Escolástica". pp. 273-285.
- PARKER, Alexander A. "El médico de su honra as tragedy", *Hispanófila*, 1, Número especial dedicado a La Comedia, Symposium 1973, Chapel Hill, N. C., 1974, Primavera, pp. 3-23.

- PARKER, Alexander A. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, II, Madrid, Gredos, 1976, pp. 359-387.
- PARKER, Alexander A. "Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*", en Calderón, *Comedias*, vol. XIX, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, ed. J. E. Varey, London, 1973.
- PARKER, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PARKER, Alexander A. *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PARKER, Alexander A. "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermánico*, Hamburgo, 1970. Ed. Hans Flasche, Berlin, 1973, pp. 79-87.
- PARKER, Alexander A. "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril a. Jones, Oxford, 1964, pp. 141-160.
- PARKER, Alexander A. "On edwin honig's *Calderón and the seizures of honor*". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 26, 1974, pp. 68-71.
- PARKER, Alexander A. "Prediction and its dramatic function in *El Mayor monstruo los celos*", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis, 1973, pp. 173-192.
- PARKER, Alexander A. "Reflections on a new definition of "baroque" drama". *B.H.S.*, 1953, pp. 142-151.
- PARKER, Alexander A. "The approach to the Spanish Drama of the Golden Age". *Diamante VI*, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957, pp. 3-27.
- PARKER, Alexander A. "The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón", *Forum for Modern Language Studies*, vol. II, Nº 2, april 1966, pp. 99-113.
- PARKER, Alexander A. "The meaning of "discreción" in "No hay más fortuna que Dios": the medieval background and sixteenth- and seventeenth-century usage", pp. 219-234.

- PARKER, J. H. "Tragedy (illustrated by *El médico de su honra*) and Comedy (illustrated by *El lindo Don Diego*) in 17th century Spain", *Hispanófila*, 1, Número especial de dicado a La Comedia, Symposium 1973, Chapel Hill, N. C., 1974, Primavera, pp. 29-35.
- PARKER, Jack H. y FOX, Arthur M., Eds. *Calderón de la Barca Studies 1951-1969*. Toronto, University of Toronto Press, 1971.
- PARR, James A. "An essay on critical method, applied to the *comedia* ", *Hispania*, 57, Septiembre, 1974, pp. 434-444.
- PARR, James A. "La crítica de la comedia: estado actual de la cuestión", *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer eds., Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 321-330.
- PARR, James Allan. "Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos", *El Mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Editados por José M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies, 3. Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 151-160.
- PARR, James. "A reply to E. M. Wilson", Letters to the Editor, *Hispania*, 58, Septiembre, 1975.
- PASTORE-STOCCHI, Manlio. "Un chapitre d' histoire littéraire aux XIVE et XVe siècles: "*Séneca poeta tragicus*" ", en Jacquot, Jean Ed. *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
- PATERSON, Alan K. G. "El proceso penal en *El médico de su honra*", *Hacia Calderón*, Séptimo Coloquio Anglogermano, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1985, pp. 193-203.
- PEALE, C. George. *Fernán Pérez de Oliva. Teatro*. Córdoba, Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976.
- PEREZ, Luis C. y SANCHEZ ESCRIBANO, Federico. *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, C.S.I.C., 1961.
- PEREZ-RIOJA, J. A. *El amor en la literatura a través del espacio y del tiempo*, Madrid, Tecnos, 1983.

- PIÑERO RAMIREZ, Pedro M. y REYES CANO, Rogelio, Eds. *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.
- PLACE, Edwin B. "Notes on the grotesque: the *Comedia de figurón* at home and abroad". *P.M.L.A.*, 54, 1930, pp. 412-421.
- PONS, J. "L' art Nouveau de Lope de Vega", *BHi*, 47, 1945, pp. 71-78.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. "Las ideas sobre el teatro de L. A. de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602)", *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer eds., Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 307-320.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1972.
- PRING-MILL, R. D. F. "*La vida es sueño*: métodos del análisis temático-estructural". *Litterae Hispaniae et Lusitanae*, Münche, 1969, pp. 369-413.
- PROFETI, María Grazia. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro", pp. 673-682.
- QUINTERO, María Cristina. "Translation and Imitation in the Development of Tragedy during the Spanish Renaissance", *Renaissance Rereadings*, Ed. Maryanne Cline Horowitz, Anne J. Cruz, Wendy A. Furman, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 96-110.
- REICHENBERGER, Arnold G. "Calderón's *El príncipe constante*, a Tragedy?", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Edited by Bruce W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 161-163.
- REICHENBERGER, Arnold G. "La comedia clásica española y el hombre del siglo XX", *Filología Moderna*, nº 4, 1961, pp. 21-43.
- REICHENBERGER, Arnold G. "The Uniqueness of the Comedia", *Hispanic Review (H.R.)*, XXVII, 1959.

- REICHENBERGER, Arnold G. "Thoughts about tragedy in the Spanish Theater of the Golden Age", *Hispanofila*, 1, Número especial dedicado a La Comedia, Symposium 1973, Chapel Hill N. C., 1974, Primavera, pp. 37-45.
- REICHENBERGER, Kurt & Roswitha. *El teatro español en los Siglos de Oro. Inventario de bibliografías*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.
- REICHENBERGER, Kurt y CAMINERO, Juventino. *Calderón dramaturgo*, Kassel, Universidad de Deusto, Edition Reichenberger, 1991.
- REICHENBERGER, Kurt. "Aspectos bibliográficos calderonianos", *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano*, Wolfenbüttel, 1975, Berlin / New York: de Gruyter, 1979, *Calderoniana* 13, pp. 102-105.
- REICHENBERGER, Kurt. "Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco, en los dramas de Calderón". *Hacia Calderón, 2º Congreso Anglogermano*, Berlín-N.Y., 1973, pp. 51-60.
- REY HAZAS, Antonio. "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer eds., Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 251-262.
- RICART, Domingo. "El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés", *Segismundo*, nº 1, Madrid, 1965, pp. 43-69.
- RICO, Francisco. "Temas y problemas del Renacimiento español", en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- RIDGEWAY, William. *The origin of tragedy*. New York, Benjamin Blom Inc., 1966.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Edición de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-Textos, 1991.
- RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 9-35.
- RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.

- RODRIGUEZ BALTANAS, Enrique J. "Amor, honor y poder: tres valores renacentistas en el teatro trágico de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 43, nº 1, Summer 1991, pp. 51-69.
- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina. "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro (Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger)*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 369-391.
- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina. "Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca", en prensa.
- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Clásicos Castalia, 1986.
- RODRIGUEZ LOPEZ-VAZQUEZ, Alfredo. "La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón", *Cauce*, vol. n.d., núm. 5, Sevilla, noviembre 1982, pp. 73-85.
- ROMERA NAVARRO, M. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935, pp. 5-146.
- ROMERA NAVARRO, M. "Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos", *Revue Hispanique*, tome 81 (LXXXI), 1933, pp. 190-224.
- ROMERA NAVARRO, M. "Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético", *Revue Hispanique*, tome LXXVII, 1929, pp. 287-381.
- ROTHBERG, Irving P. "Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 61-65.
- ROZAS, Juan Manuel. "La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite". *Segismundo*, nº 2, 1965, pp. 247-273.
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- ROZAS, Juan Manuel. "Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, III.
- RUANO DE LA HAZA, José M. "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 35, nº 2, Winter 1983, pp. 165-180.

- RUBENS, Erwin Félix. "El sistema dramático de Lope", *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV^o centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963, pp. 85-112.
- RUGGERIO, Michael J. "Dramatic Conventions and their Relationship to Structure in the Spanish Golden Age *Comedia*", *Revista Hispánica Moderna (R.H.M.)*, nº 37, 1972-73, pp. 137-154.
- RUGGERIO, Michael J. "Some Approaches to Structure in the Spanish Golden Age Comedy", *Orbis Litterarum*, nº 28, 1973, pp. 173-191.
- RUGGERIO, Michael J. "The Term "Comedia" in Spanish Dramaturgy". *Romanische Forschungen*, B.D. 84, 1972, pp. 277-296.
- RUIZ RAMON, Francisco. *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- RUIZ RAMON, Francisco. *Celebración y catarsis*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- RUIZ RAMON, Francisco. "El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana", *Criticón*, 23, 1983, pp. 197-213.
- RUIZ RAMON, Francisco. *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1978.
- RUIZ RAMON, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, vol I.
- SABIK, Kazimierz. "Pedro Calderón de la Barca —Reinterpretado y revalorizado por la crítica de hoy", *Kwartalnik Neofilologiczny*, XXIX, 3-4, 1982, Warszawa-Poznan, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 191-208.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de la literatura*, 2 vols., Madrid, 1949.
- SAINZ RODRIGUEZ, Pedro. *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid, Taurus, 1989.
- SAN PEDRO, Diego. *Cárcel de amor*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1981.
- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico. "Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial", *Bulletin of the Comediantes*, vol. XIII, spring, 1961, nº 1., pp. 1-3.
- SANCHEZ MANZANO, M^a Asunción. "La expresión de la filosofía de Séneca sobre la muerte en las tragedias", *Estudios Humanística. Filología*, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, 12, pp. 243-254.
- SCHACK, Adolfo Federico. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vols. I-V. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885.
- SCHELER, Max. "On the Tragic", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 27-44.
- SENDER, Ramón J. "Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia". *Cuadernos Americanos*, año XI, vol. LXV, 5, septiembre-octubre, 1952. México, Editorial Cultura, 1952, pp. 241-254.
- SEWALL, Richard B. "The Tragic Form", *Tragedy. Plays, Theory, and Criticism*, Cap. 3. Some Theories of Tragedy, Ed. Richard Levin, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1964, pp. 181-187.
- SEWALL, Richard B. *The vision of tragedy*. New York, Paragon House, 1990.
- SHARIF, M. M. *Three lectures on the Nature of Tragedy being an examination of Aristotle's theory of tragedy*, The Asiatic Publishers, Rustam Park, Multan Road, Lahore, 1947.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962.
- SHERGOLD, N. D. "Ganassa and the 'Commedia dell' Arte' in sixteenth-century Spain", *M.L.R.*, 51, 1956, pp. 359-368.
- SIRERA, Josep Lluís. "Los trágicos valencianos", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 67-91.
- SIRERA, Josep Lluís. "Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del quinientos", *Teatro y Prácticas escénicas, II: La comedia*, J. Oleza ed., London, Tamesis Books, 1986, pp. 69-101.

- SLOMAN, Albert E. *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*. Oxford, The Dolphin Book Co. LTD., 1958, pp. 309-322.
- SORIA OLMEDO, Andrés. "Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento", *Edad de Oro*, IX, Madrid, Dpto. de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, U.I.M.P., 1990, pp. 297-309.
- SPINGARN, J. E. *La critica letteraria nel Rinascimento*. Bari, Laterza & Figli, 1905.
- STEINER, G. *The death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961.
- STERN, Charlotte, "El celoso extremeño: Entre farsa y tragedia", *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Editores: Angel González, Tamara Hpolzapfel y Alfred Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 333-342.
- SULLIVAN, Henry W. "Towards a Definition of Tirsian Tragedy", *Texto y espectáculo, Selected Proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theater*, March 11, 12, 13, 1987, The University of Texas at El Paso, Editor Barbara Mujica, Symposium Director Arturo Pérez Pisonero, University Press of America.
- SULLIVAN, Henry W. y RAGLAND-SULLIVAN, Ellie, "Las tres justicias en una of Calderón and the question of christian catharsis", *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, edited by Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal, Nebraska, U.S.A., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 119-140.
- SULLIVAN, Henry Wells. "Calderón, the German Idealist Philosophers, and the Question of Christian Tragedy", *Calderón de la Barca at the Tercentenary: comparative views*, Edited by Wendell M. Aycock and Sidney P. Cravens, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1982, pp. 51-69.
- THOMAS, Lucien-Paul. "Les jeux de scène et l' architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón". *Calderón de la Barca, Herausgegeben von Hans Flasche*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 1-40.
- TORRES, Milagros. "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *Edad de Oro*, IX, Madrid, Dpto. de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, U.I.M.P., 1990, pp. 323-333.

- TRIAS, Eugenio. *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.
- TRIAS, Eugenio. *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- TRIAS, Eugenio. *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1984.
- UNAMUNO, Miguel de. "The Man of Flesh and Bone", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 1-5.
- VALBUENA BRIONES, Angel. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VIEL-CASTEL, L. "De l' honneur comme ressort dramatique dans les pièces de Calderón, Rojas, etc.", *Revue des Deux Mondes*, XXV, 1841, pp. 397-421.
- VILANOVA, Antonio. "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", *Historia General de las Literaturas Hispánicas, III, Renacimiento y Barroco*, Dirigida por D. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Ed. Vergara, 1968, pp. 565-692.
- VITSE, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- VITSE, Marc. "La epístola "Al Apolo de España" de Cascales y el "Discurso apologético en aprobación de la Comedia", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Editado por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies 3, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 119-136.
- VITSE, Marc. "Notas sobre la tragedia áurea", *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-26.
- VITSE, Marc. "¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones", *Criticón*, 23, 1983, pp. 241-250.
- VON BALTHASAR, Hans Urs. *Prolegómenos*, vol I de *Teodramática*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- VV. AA. CERULLI, Enrico (Presidente). *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971.
- VV. AA. *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.

- VV. AA. *The World of Tragedy*. Introduction and notes by John Kimmey and Ashley Brown, New York, New American Library, 1981.
- VV. AA. *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963.
- WADE, Gerald E. "A philosophic basis for drama, including the *comedia*", *Bulletin of the Comediantes*, volume 28, number 2, fall 1976, pp. 59-88.
- WADE, Gerald E. "The Interpretation of the *Comedia*". *Bulletin of the Comediantes*, vol. XI, nº 1, Spring, 1959, pp. 1-6.
- WALBERG, E. *Juan de la Cueva et son "Exemplar Poético"*. Lund, Hakan Ohlsson, 1904.
- WALDECK, Peter B. *Weighing Delight and Dole. A Study of Comedy, Tragedy and Anxiety*, Peter Lang, American University Studies, New York, 1989, pp. 81-111; pp. 241-256.
- WARDROPPER, Bruce W. "Calderón' s comedy and his serious sense of life". *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Editores: J. E. Keller y K. L. Selig, Chapell Hill, pp. 180-193.
- WARDROPPER, Bruce W. "El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro", *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-235.
- WARDROPPER, Bruce W. "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967.
- WARDROPPER, Bruce W. "La ironía en *El mágico prodigioso* de Calderón", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 819-825.
- WARDROPPER, Bruce W. "Lope's *La Dama Boba* and Baroque Comedy", *Bulletin of the Comediantes*, vol. XIII, Fall 1961, nº 2, pp. 1-3.
- WARDROPPER, Bruce W. "Menéndez Pelayo on Calderón", *Criticón*, 7, 1965, pp. 363-372.
- WARDROPPER, Bruce W. "Poetry and Drama in Calderón' s *El médico de su honra*", *Romanic Review*, 49, 1958.

- WARDROPPER, Bruce W. "The implicit craft of the Spanish "comedia"", *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Presented to Edward M. Wilson, Edited by R.O. Jones, London, Tamesis Books Limited, 1973.
- WARDROPPER, Bruce W. "The Standing of Calderón in the Twentieth Century", *Approaches to the theater of Calderón*, Edited by Michael D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 1-16.
- WATSON, A. Irvine. "El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Edited by Bruce W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 203-223.
- WATTS, Harold H. "Myth and Drama", *Tragedy: Modern Essays in Criticism*, Edited by Laurence Michel and Richard B. Sewall, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1963, pp. 83-105.
- WEBER DE KURLAT, Frida. "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, nº 14, 1976, pp. 101-138.
- WEBER DE KURLAT, Frida. "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974, Publicadas bajo la dirección de Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, Francia, 1977, pp. 867-871.
- WEBER DE KURLAT, Frida. "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, 12, nº 23-24, 1976, pp. 111-131.
- WEIGER, John G. *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid, Cupsa, 1978.
- WEIGER, John G. "Lope de Vega según Lope: ¿Creador de la comedia?", en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, pp. 225-245.
- WEISINGER, Herbert. *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*. Michigan, Michigan State College Press, 1953.
- WILLIAMSEN, Vern G. "Calderón's Conception of the *Comedia* as a Dramatic Structure", *Calderón de la Barca at the Tercentenary*:

comparative views, Edited by Wendell M. Aycock and Sidney P. Cravens, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1982, pp. 29-50.

WILSON, Edward M. "A defence of the "British Critics" of the "Comedia"", Letters to the Editor, *Hispania*, 58, Septiembre, 1975.

WILSON, Edward M. "Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681", en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nijmegen 20-25 de agosto de 1965, Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen eds., Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Holanda, 1967, pp. 155-170.

WILSON, Margaret. *Spanish Drama of the Golden Age*. Great Britain, Pergamon Press, 1969.

ZAMBRANO, María. *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989.

ZIMIC, Stanislav. "Cervantes frente a Lope y a la Comedia Nueva". *Meridiano 70*, Primavera 1976, nº 2, pp. 77-103.

ZIOMEK, Henryk. "A new view in Renaissance and Baroque Drama", *Kwartalnik Neofilologiczny XXXIII*, 2/1986, Warszawa-Poznan, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, pp. 137-147.

ZONTA, G. "Rinascimento, Aristotelismo e Barroco". *Giornale storico della letteratura italiana*, 104, 1934, pp. 1-63 y 185-240.



EDICIONES CONSULTADAS

- ALCAZAR, José. *Ortografía castellana*. Edición de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, núm. 96, I.
- ANONIMO. *A la majestad católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la comedia*. En E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, Madrid, 1904.
- ANONIMO. *Farça a manera de tragedia*. Edición de Hugo Albert Rennert, Valladolid, Viuda de Montero Ferrari, 1914.
- ARISTOTELES, HORACIO, BOILEAU. *Poéticas*. Edición de Anibal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- BALBUENA, Bernardo de. *Compendio apologético en alabanza de la poesía*. Edición de John Van Horne, Urbana, University of Illinois, 1930.
- BALBUENA, Bernardo de. *El Bernardo*. Edición de C. Rosell, BAE, 17.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *A secreto agravio, secreta venganza*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 19767
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Dos tragedias (El médico de su honra y La hija del aire)*. Edición de José M^a Díez Borque, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Eco y Narciso, en Obras completas*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, *Dramas*, vol. I, pp. 1957-1990.

- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Eco y Narciso*. En *Comedias mitológicas*, edición de Angel Valbuena Prat, "Las cien mejores obras de la literatura española", vol. 96, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El alcalde de Zalamea*. Edición de Alberto Porqueras Mayo, México, Espasa-Calpe, 1982.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El mágico prodigioso*. Edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El mayor monstruo del mundo*. Edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El monstruo de los jardines*. En *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, vol. I, pp. 1778-1815.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El pintor de su deshonra*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La cisma de Inglaterra*. Edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1969.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La cisma de Inglaterra*. Edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La dama duende*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La hija del aire*, I y II Edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Los cabellos de Absalón*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, Clasicos Castellanos, 1989.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *Los dos amantes del cielo*. En *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, vol.I.

- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *No hay cosa como callar*. Edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, 1958, 2 vols.
- CASCALES, Francisco. *Cartas filológicas*. Edición J. García Soriano, Madrid, Clásicos Castalia, 1954.
- CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTRO, Guillén de. *Cuánto se estima el honor*. Edición de Eduardo Juliá Martínez, *Guillén de Castro. Obras*, Madrid, RAE, 1925, tres vols., pp. 92-126.
- CASTRO, Guillén de. *El curioso impertinente*. Edición *Real Academia Española*, tomo II, Madrid, 1926.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (1605). Edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1955.
- CERVANTES, Miguel de. *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Prat, Madrid, 1952.
- COTARELO, Emilio. *Comedias de Calderón*, Colección Autores Españoles, tomo IV, 1850.
- CUEVA, Juan de la. *Ejemplar poético*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1924.
- CUEVA, Juan de la. *El viaje de Sannio*. En *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*. Edición de F. - A. Wulff, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII, 1886-87.
- CUEVA, Juan de la. *Exemplar poético*. Edición de José M^a Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
- CUEVA, Juan de la. *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*. Edición de F.-A. Wulff, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII, 1886-87.
- CUEVA, Juan de la. *Primera parte de las comedias y tragedias*. edición de F. A. Icaza, *Bibliófilos Españoles*, 1917.
- DIAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

- DU PERRON DE CASTERA. *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, París, Chez la Veuve Pissot, 1738.
- ERAUSO Y ZABALETA, Tomás de. (Pseudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren). *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750.
- ESTALA, Pedro. *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1793.
- ESTALA, Pedro. *El Pluto comedia de Aristófanes traducida del griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha, 1794.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Nicolás y Leandro. *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín. Biblioteca de Autores Españoles*, II, Madrid, 1944.
- GONZALEZ DE SALAS, Iusepe Antonio. *Nueva idea de la Tragedia Antigua o Ilustración última al libro singular de la Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio. *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, tomo I. Madrid, Imprenta y Fundación de Trilo, 1889.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé. *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*. Edición de José Manuel Blecua, Zaragoza, 1950.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel. *Tragedia de la honra de Dido restaurada*. Edición de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Edition Reichenberger, 1986.
- LOPEZ DE SEDANO, Juan José. *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, 3 tomos.
- LUZAN, Ignacio de. *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*, edición de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974.

- LUZAN, Ignacio de. *Poética*. Edición de Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- MARTI, Juan. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, III, 1846.
- MOLINA, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Edición de Víctor Said Armesto, Biblioteca Renacimiento, Madrid, s. f., 1913.
- MOLINA, Tirso de. *El vergonzoso en palacio*. Edición de Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- MOLINA, Tirso de. *La venganza de Tamar*. En *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1968, vol. III.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín. *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio (Joseph de Orga), 1750.
- MUNARRIZ, José Luis. Traducción de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, Madrid, Ibarra, 1816-17.
- P. J. M. C. B., *Carta apologetica en defensa de Fr. D. Felix Lope de Vega Carpio, y otros Poetas Comicos Españoles*, en *Memorial literario*, 1796.
- PLATON. *Fedón o de la inmortalidad del alma*. En *Diálogos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- PLATON. *Gorgias o de la retórica*. En *Diálogos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- PLATON. *Ión o de la poesía*, Aguilar.
- PLATON. *La República o el Estado*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941.
- Poetas dramáticos valencianos*, edición de Eduardo Juliá Martínez, I, Madrid, 1929.
- POLO DE MEDINA, Jacinto. *Academias del jardín*. Edición de J. M. de Cossío, Madrid, 1931.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas de Quevedo (prosa)*. Edición de Astrana Marín, 1932.
- REY DE ARTIEDA, Andrés. *Los amantes*. Edición de F. Martí Grajales, Valencia, 1907.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Morir pensando matar*. Edición de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- ROJAS, Agustín de. *Loa de la comedia*. En *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, "Nueva Biblioteca de Autores Españoles", Madrid, 1911, vol. XVIII.
- SANTILLANA, Marqués de. *Obras de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Edición de José Amador de los Ríos, Madrid, 1852.
- SOTO DE ROJAS, Pedro. *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia, Seluage, por el Ardiente*. En *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Edición de Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1950, pp. 25-33.
- SUAREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *El pasajero*. Edición de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de. *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro* (Nápoles, 1517). *Sale nuevamente a la luz reproducida en facsímile por acuerdo de la Academia Española y a sus expensas*, Madrid, 1936.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de Emilio Orozco, *¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Caballero de Olmedo*. Edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El castigo sin venganza*. Edición de David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El domine Lucas*, BAE, XXIV.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El Duque de Viseo*. En *Comedias escogidas*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, *Biblioteca de Autores Españoles*, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910, tomo III.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El mejor alcalde, el rey*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La dama boba*. En *Teatro*, edición de Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera, 1984.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *La mal casada*, BAE, XXXIV.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *Los Comendadores de Córdoba*. En *Obras de Lope de Vega*, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, *Biblioteca de Autores Españoles*, 1968, tomo CCXV.

VELEZ DE GUEVARA, Luis. *Reinar después de morir*. Edición de Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

VILLEGAS, Esteban Manuel de. *Las eróticas o amatorias*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1913.

VIRUES, Cristóbal de. *Atila furioso. La cruel Casandra. La gran Semíramis*, en *Poetas dramáticos valencianos. Observaciones preliminares de Eduardo Juliá Martínez*, Madrid, Real Academia Española, 1929, vol I.

ZABALETA, Juan de. *El día de fiesta por la tarde*. Edición de G. L. Doty, Jena, 1938.