

Rodamonte non è nell'Ariosto, ma è ispirata a quella di Orlando. La stessa è la causa, la preferenza concessa dalla amata ad altro amatore.»

21. «Los poetas españoles gustan de atribuir al fiero Rodamonte sentimientos apasionados y amorosos lamentos que no tienen ningún equivalente en la obra de Ariosto ni en la de Boiardo.» Chevalier, pág. 65.

HACIA UNA NUEVA DEFINICION DE LA TRAGEDIA CALDERONIANA

JOSÉ M. RUANO DE LA HAZA
Ottawa University
National University of Ireland
(Galway)

Desde la aparición en 1962 del conocido estudio de Alexander Parker «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», se han venido publicando una serie de trabajos sobre los dramas calderonianos del honor conyugal que abarcan toda una gradación de definiciones antiguas y modernas de la Tragedia.¹ La gran mayoría de críticos contemporáneos que han analizado con atención la personalidad dramática de los tres maridos, protagonistas de estas obras, está, sin embargo, de acuerdo en que la intención de Calderón no fue crear monstruos de maldad, sino hombres básicamente buenos que sufren como consecuencia de una imperfección moral: su rígida adhesión al código del honor. En este aspecto, Calderón parece, por tanto, haber seguido el modelo propuesto por los comentaristas neoaristotélicos españoles de los siglos XVI y XVII.² Lo mismo sucede con el desarrollo de la trama argumental, el cual también se ajusta en general a la fórmula favorecida por los cánones neoaristotélicos: los protagonistas de los tres dramas del honor marital caen de la grandeza y la felicidad a la desgracia, y esta caída es ocasionada, al parecer, por una serie de factores externos. En *El médico de su honra*, por ejemplo, el infante don Enrique sufre un accidente precisamente junto a la quinta donde reside su antiguo amor, Mencía. En *A secreto agravio*,

doña Leonor, que acaba de contraer matrimonio con don Lope de Almeida en la creencia de que su antiguo amante, don Luis de Benavides, había perecido en un asalto de la guerra de Flandes, se encuentra con que ha habido un error y que el muerto había sido otro de nombre parecido. Algo similar sucede en *El pintor de su deshonra*, donde Serafina contrae matrimonio con don Juan Roca porque cree equivocadamente que su amante don Alvaro había muerto ahogado en el mar.

Inevitablemente, los protagonistas, y el público con ellos, empiezan pronto a creer en la existencia de una fuerza malévol, que denominan hado, fortuna, casualidad, etc. Es ésta una fuerza que aparece en el transcurso de la obra en los momentos más cruciales de sus vidas y que les conduce irremediamente a la catástrofe final. En *A secreto agravio*, por ejemplo, la «noche funesta» (pág. 440b)⁵ es la que hace posible que don Juan, el amigo de don Lope, tropiece en la oscuridad con don Luis de Benavides. En *El médico* el hado, actuando a través de la daga del príncipe Enrique, suministra a don Gutierre uno de los indicios más importantes contra Mencía; esa misma daga es la que corta accidentalmente la mano del rey don Pedro, precipitando así el exilio de Enrique, lo cual hace que Mencía escriba la fatídica carta que encuentra Gutierre. En *El pintor de su deshonra* es la fortuna (pág. 890a) la que decreta que don Juan Roca entregue el cuerpo exánime de su esposa Serafina a su rival don Alvaro, cuando, después de haberla rescatado de un incendio, vuelve, con sublime heroicidad, a abalanzarse a las llamas para salvar a parientes y amigos. Y esto sucede en el preciso momento en que don Alvaro, desesperado de lograr a Serafina, se estaba disponiendo a partir para siempre. Si él se hubiese dado a la mar dos minutos antes; si el fuego no hubiese ocurrido; si don Juan no hubiese sido tan abnegado, la tragedia de *El pintor* quizá se hubiese podido evitar. Observando esto, es fácil concluir, como concluyó Gwynne Edwards, que en las tragedias calderonianas, lejos de ser un error o un defecto en la personalidad del héroe el que conduce a la tragedia, las verdaderas responsables son a menudo sus virtudes.⁶

La tragedia de los dramas del honor marital no es, por tanto, causada únicamente por actos volitivos de los personajes. Existe también una fuerza externa, invisible, aparentemente maligna, que se complace en destruirles social y emotivamente. Los mismos personajes se encargan de recordarnos su existencia mediante sus constantes alusiones a la influencia de las estrellas, a su triste destino, a los azares

de la fortuna y a la inclemencia de los dioses.

Pero el hado que persigue a los héroes calderonianos es un hado multiforme compuesto no sólo del azar sino también de, por una parte, las obligaciones peculiares que deben al llamado código del honor, que les fuerza a cometer actos sangrientos contra su voluntad,⁷ y, por otra, las acciones de otros personajes, las cuales, como observó Parker, no pueden controlar ni prever.⁸ Estas influencias externas, imposibles de esquivar por medio de la prudencia y la razón, parecen, además, actuar en concierto, cual si mecanismo malévol las guiara con el objeto de enredar a los protagonistas en una cadena causal que conduce irremisiblemente a la catástrofe.⁹ Al parecer, existe contra ellos una conspiración cósmica, en la que el acaso, los mismos elementos y la sociedad participan para ultimar su deshonra. Forzosamente, estos personajes han de despertar en los espectadores, al menos temporalmente, los sentimientos propios de la tragedia neoristotélica: la compasión y el temor. De comunicarnos estas emociones se encargan principalmente los famosos soliloquios sobre el honor, cuya función primordial es conseguir que los espectadores se sitúen en el lugar de los personajes e imaginen lo que significa sufrir el deshonor por causas ajenas.

Haciendo participar de estas emociones a su auditorio, Calderón le deja entrever la existencia de un universo injusto, ilógico y cruel, regulado por leyes arbitrarias que determinan que sufra el inocente y que, a veces, quede libre el culpable. Sólo hemos de recordar los inmerecidos padecimientos de don Lope de Almeida o el hecho de que el príncipe Enrique, causante principal de la tragedia de *El médico*, no sólo no es castigado, sino que, como bien sabían los espectadores, se convertiría al correr del tiempo en Enrique II de Castilla. Como insinuó Alan Paterson, el mundo en que viven estos hombres parece estar «drained of providence»;¹⁰ su único crimen es aparentemente el de existir: el mayor delito del hombre es haber nacido.

Considerando, pues, exclusivamente el desarrollo de la trama argumental y las palabras y sentimientos expresados por los protagonistas, llegaremos necesariamente a la conclusión de que, en estos dramas, Calderón parece haber seguido el modelo de tragedia propuesto por los comentaristas neoristotélicos españoles de los siglos XVI y XVII. Pero lo que hemos de advertir es que esta visión pesimista, incluso existencial, que vislumbramos en ellos es una visión subjetiva, privativa de los hombres de honor. Calderón ha presentado un universo del cual hemos de excluir a Dios a través de la retórica de

sus personajes. Identificándonos con ellos y su situación, les hemos creído y, creyéndoles, hemos participado de su angustia, desesperación y sentimiento de la injusticia de este mundo. Pero esta identificación, inevitable durante ciertos períodos de la representación, no puede ser total. Mediante el uso de un lenguaje estilizado, de la misma puesta en escena; por medio de un proceso de distanciamiento parecido al más moderno de Brecht,⁹ Calderón nos recuerda que Gutierre, Lope y Juan no son personas de carne y hueso, sino personajes cargados de significado. De este modo consigue que contemplemos críticamente su obra, para que podamos juzgar al personaje desde otro punto de vista. Esta nueva perspectiva es obtenida principalmente mediante la identificación, por parte del lector o espectador, de la serie de imágenes y símbolos religiosos que compone ese fondo cristiano que ya analizó en parte Peter Dunn.¹⁰ La conciencia de estas imágenes poéticas nos conduce al descubrimiento de una doble interpretación en estos dramas, de la cual depende no sólo su éxito poético sino la misma visión trágica de Calderón.

La alegoría cristiana que hallamos en los dramas del honor marital emerge con pujanza y claridad después que los protagonistas, confrontados con el dilema de tener que vengarse o aceptar el ostracismo social, esto es, de tener que elegir entre la vida de sus esposas o sus propias vidas como seres sociales, optan por el camino que les marca el código del honor. A partir de este momento, Calderón empieza a deslizar una serie de imágenes y símbolos religiosos, cuyo objetivo es poner su decisión en perspectiva, una perspectiva cristiana.¹¹ Desde esta atalaya moral percibimos gradualmente que, para estos hombres, el honor se ha convertido en una religión, parodia y rival de la cristiana.¹² La religión del honor requiere, por ejemplo, el sacrificio de una víctima inocente, inmolada para lavar los pecados de la sociedad. También posee santos: Edward Wilson ha descrito *A secreto agravio* como una especie de disfrazada comedia de santos, en la que don Lope es un místico del honor, Leonor una pecadora, y don Luis un apóstata.¹³ Peter Dunn ve una metáfora religiosa en la comparación que hace don Lope entre el honor purificado y el oro acendrado en el crisol.¹⁴ Lo mismo ocurre en los otros dos dramas. Como apuntó Dunn, al hablar del infame rito del honor, Juan Roca confiere la categoría de religión a este código social.¹⁵ Y cuando Gutierre declama que si él llegase a tener celos,

por sombra imaginada,
con hechos inhumanos
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. . .
(pág. 338b)

¿no está aludiendo cruentamente al sacramento de la comunión? En este mismo drama doña Mencía expira entre dos velas y ante un crucifijo; esto es, en un altar. Como ha notado Cruickshank, el propósito de esta parodia es mostrar que la devoción de Gutierre al honor social equivale a idolatría, lo cual en términos bíblicos significa adulterio espiritual.¹⁶

Los dramas del honor marital contienen, en realidad, dos líneas argumentales paralelas, según tomemos el punto de vista del personaje o del lector o espectador ilustrado. La acción de *El médico de su honra*, por ejemplo, presenta la manera en que Gutierre, autotitulándose médico de su honra,¹⁷ cura su deshonor, causado por el supuesto adulterio de su esposa, con una sangría. Pero, a otro nivel, la obra también trata del modo en que Dios, que como demostró Cruickshank es el verdadero médico de su honra,¹⁸ cura su deshonor, causado por el adulterio espiritual de Gutierre, con la sangría de Montiel, donde perecerían no sólo Gutierre sino también el rey Pedro y los caballeros del honor que habían condonado su crimen. Las referencias a la posibilidad de una intervención divina en Montiel no dejan lugar a dudas al respecto. Aludiendo a su ensangrentada mano, el rey Pedro exclama: «Ruego a Dios que estos principios / no lleguen a tales fines, / que con diluvios de sangre / el mundo se escandalice.» (pág. 341b). Y la canción que Pedro oye más tarde en la calle reza: «El Infante Don Enrique / hoy se despidió del Rey; / su pesadumbre y su ausencia / quiera Dios que pare en bien.» (pág. 344a).

De modo parecido, el argumento de *A secreto agravio* muestra cómo don Lope, utilizando los cuatro elementos, los cuales, según leemos en el auto de *La vida es sueño*, sólo pueden ser controlados por Dios, se venga, según él secretamente, de Leonor y don Luis, por el supuestamente secreto agravio de adulterio. Pero como al final del drama nos damos cuenta de que, desde el momento en que su amigo don Juan y el rey Sebastián lo saben (véase pág. 453b), ni su agravio ni

su venganza pueden ser considerados secretos, hemos de preguntarnos a quién alude el título en realidad. A un nivel más profundo, el título alude, como ya indicó Terence May, a la secreta venganza que los dioses, o el Dios cristiano, ejecutaron, utilizando los cuatro mismos elementos, en la nobleza portuguesa, durante la famosa batalla de Alcazarquivir.¹⁹ La conexión entre la venganza de don Lope y el desastre de Alcazarquivir se establece formalmente en el drama cuando los planes de victoria del rey son contestados con los gritos de «¡Fuego! ¡Fuego!» que anuncian el final de la venganza de don Lope (pág. 452). En Alcazarquivir, pues, perecerían no sólo don Lope sino también los que aplaudieron su notable venganza al final de la representación.

Los títulos de estos dramas se refieren, por tanto, no a los protagonistas, sino a Dios que es el único que posee la potestad de vengarse.²⁰ Lo mismo ocurre con el título de *El pintor de su deshonra*. Como leemos en el auto, compuesto probablemente poco antes del drama,²¹ solamente Dios puede verdaderamente llamarse pintor de su deshonra, si damos a la palabra pintor el sentido que le atribuye el Lucero:

Si es *Pintor* o no es *Pintor*,
aquí argüir no me pongo,
Santos habrá que lo digan,
pues a mí me basta sólo
saber que es *Pintor* quien sabe
copiar un *Cuerpo* y un *Rostro*
a su *Hechura* y *Semejanza*.²²

Lo cual es algo que Juan Roca, el falso pintor, es incapaz de hacer cuando se trata de recrear la perfecta hermosura de Serafina. A pesar de ello, su amigo don Luis le dice que «es tanta la destreza / con que las líneas formáis, / que parece que le dais / ser a la naturaleza» (pág. 868b). Pero sólo lo parece, como sólo parece ser el pintor de su deshonra. El único que verdaderamente puede denominarse así es Dios, pues Él fue quien dio ser a la naturaleza humana que le deshonró. Al tomar la venganza por su mano, don Juan, al igual que Gutierre y Lope, está usurpando un atributo divino, lo cual queda claramente demostrado al hacer que los tres asuman títulos —médico y pintor— o potestades —control de los elementos— que sólo pertenecen a Dios.

Desde el punto de vista del lector o espectador ilustrado, consciente de la parodia de la religión cristiana, estas tres obras son, por consiguiente, dramas religiosos que tratan, en primer lugar, de la punición de unos individuos por el pecado de adulterio espiritual y por la apropiación de un atributo divino: la venganza; y, en segundo lugar, del castigo impuesto colectivamente a la sociedad del honor por su responsabilidad parcial en el crimen cometido. A esta misma conclusión llegaría también el espectador no ilustrado aunque por muy diferente camino, ya que la parodia religiosa le sería seguramente comunicada por medios más emotivos que intelectuales. De ello se encargarían los actores mediante sus gestos y acciones, y el director de escena o *autor de comedias* con la *mise en scène*. El espacio que existía al fondo del escenario, donde se descubriría, por ejemplo, el cuerpo ensangrentado de Mencía entre dos velas y un crucifijo, sería de gran utilidad para conseguir este objetivo. Comoquiera que esto sea, no hay duda de que en los dramas del honor conyugal de Calderón existe un doble proceso, que variaría de espectador a espectador y que podría tener lugar durante o después de la representación, primero, de identificación, si no con el protagonista, al menos con su situación, con la subsiguiente purgación de emociones y, segundo, de distanciamiento intelectual o emotivo al comprender que las acciones de estos personajes además de ser crueles y bárbaras constituyen una especie de anti-religión, parodia y rival de la cristiana.

En la composición de estos dramas, Calderón parece, por consiguiente, haber empleado no una sino dos fórmulas dramáticas: la de la tragedia cristiana y la de la tragedia neoaristotélica.¹⁶ La diferencia esencial entre estos dos tipos de tragedia 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. La doble interpretación que hemos bosquejado nos lleva a la conclusión de que los dramas del honor marital no son tragedias neoaristotélicas ni cristianas, sino mixtas; esto es, obras en las que Calderón combina estos dos tipos de tragedia en una nueva síntesis, en una especie de lo que Gracián llamaba «correlación de contrariedad»,¹⁷ donde se hallan coadunadas dos ideas, aparentemente opuestas, que de este modo se esclarecen mutuamente.

Calderón no hubiese necesitado hacer un gran esfuerzo mental

para dar en la idea de fundir estos dos tipos de tragedia. El barroco fue un período de fusión y mezcla. Personajes mitológicos y contemporáneos coexisten en la pintura de Velázquez; la *comedia* surge de la amalgamación de los dos géneros aceptados por los comentaristas neoristotélicos para formar la tragicomedia; el mismo Calderón concilió lo cristiano y lo pagano en autos sacramentales como *El divino Orfeo*.

Calderón, sin embargo, no comenzó escribiendo tragedias mixtas. Inicialmente, para él la única tragedia posible era la tragedia del pagano. Desconocedor del Dios justo y omnipotente de los cristianos, sus personajes paganos no podían menos de creer en la existencia de un hado ciego y arbitrario que regía sus vidas. En sus primeros dramas, por ejemplo *El príncipe constante* y *El Purgatorio de san Patricio*, encontramos a menudo personajes que encarnan esta actitud. Para Fénix y el rey Egerio, el universo es un enigma, la influencia de las estrellas una maldición ineluctable; habitan un mundo amenazador e insondable, a merced de fuerzas que no pueden controlar o comprender. Incapaces de aceptar las desgracias de esta vida, contemplan el espectáculo de la muerte y el ajamiento de las cosas bellas con absoluta incompreensión. Por contraste, sus antagonistas, el príncipe Fernando y san Patricio, muestran una fe ciega en la sabiduría, justicia y bondad divinas; para ellos el universo no es un misterio porque saben que su maquinaria está dirigida por la mano divina; aceptan, por tanto, su sufrimiento y penalidades con resignación, e incluso con alegría, pues están convencidos de que recibirán adecuado premio en la otra vida.²⁵ Estos cuatro personajes ejemplifican las diferentes actitudes del cristianismo y el paganismo, según las expone en sus dramas Calderón: el cristiano acepta los reveses de la fortuna sumisamente porque sabe que son parte del plan divino; el pagano se rebela contra ellos porque, desconocedor del Dios que todo lo dirige, no puede sino concluir que sus desgracias son inmerecidas.

Pero esta fórmula, en la cual paganos y cristianos están claramente diferenciados, no pudo satisfacer el genio calderoniano durante mucho tiempo. Su principal defecto es que no podía producir en el espectador el efecto catártico propio de la tragedia clásica; y esto por la sencilla razón de que al público no le era posible identificarse con el único personaje que se aproximaba algo al héroe trágico: el pagano. El mero hecho de que fuera pagano haría imposible cualquier tipo de identificación y, por consiguiente, cualquier sentimiento de

compasión o temor. En vez de despertar estas emociones, las tragedias religiosas las apaciguaban.

En la primera mitad de la década de los 1630, Calderón compone una serie de dramas que ofrece una solución a este problema; son las tragedias mixtas. Su principal novedad consiste en que el personaje que cree en la existencia de un hado absurdo y cruel y en la injusticia de este mundo, no es un pagano sino un cristiano. Eliminando así el obstáculo que impedía la identificación de su público con el protagonista, Calderón logra provocar, aunque sólo temporalmente, los efectos propios de la tragedia neoaristotélica: el temor y la compasión. Con el formato de la tragedia mixta, Calderón consigue en realidad dos objetivos: provocar una catarsis, por lo cual entiendo la purificación y purgación de las emociones de compasión y temor mediante la identificación del espectador con el protagonista o su situación, e impartir una moral cristiana a su público. En una tragedia calderoniana lo que el espectador creía ser fuerza malévol que trataba de destruir a seres inocentes sin motivo alguno, resulta ser al final expresión de la Providencia divina, que está castigando ejemplarmente a los ídólatras del honor. Este descubrimiento le lleva a una especie de anagnórisis, con lo cual aludo, no al reconocimiento de un personaje cuya identidad se desconocía, sino a ese importantísimo momento revelador en que el héroe trágico reconoce clarívidentemente su responsabilidad por el crimen cometido. Para Clifford Leech, anagnórisis y no catarsis es el elemento constitutivo de toda tragedia.²⁶ Sin embargo, lo verdaderamente original de la tragedia mixta calderoniana es que la anagnórisis es experiencia del espectador pero no del personaje. Esto es lo que diferencia a las tragedias mixtas del modelo clásico. En éstas el héroe sufre y a través de su sufrimiento llega al final a ese momento de iluminación que le purifica y ennoblece, ayudándole a conocerse mejor. En las tragedias mixtas el protagonista sigue creyendo al final que él no ha hecho más que cumplir con su deber, que todo el dolor y la sangre derramada han sido necesarios por el bien supremo de la sociedad. Aspecto fundamental de la tragedia mixta es permitir que al final de la representación los protagonistas continúen en su error, en la creencia de haber obrado rectamente porque han obedecido hasta la heroicidad el código social del honor. De lo que no se dan cuenta es de 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 sus vidas.

La falta de anagnórisis en el personaje es lo que también diferen-

cia a las tragedias mixtas de otros dramas calderonianos como *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Los protagonistas de estas obras aprenden, con los espectadores, lo que significa «obrar bien». De este modo, aceptan su destino, cooperando con la gracia divina, y acaban adoptando una visión cristiana de la vida. En las tragedias mixtas esta visión cristiana la alcanza solamente el espectador. El efecto más inmediato de este descubrimiento es que el espectador se siente moral e intelectualmente superior al protagonista, lo cual le conduce a un rechazo enérgico y contundente de ese código social del honor que ha causado tanto sufrimiento inútil.

La fórmula de la tragedia mixta calderoniana destruye convincentemente lo que podríamos denominar la «falacia identificatoria». A partir de Lessing y los románticos alemanes, se ha estudiado el efecto trágico en el héroe y en el espectador como si los dos fuesen idénticos. De hecho, se suponía que el espectador iba a remolque del protagonista y que lo que éste sentía y descubría en el transcurso de la representación era lo mismo que sentía y descubría el espectador. En sus tragedias mixtas, después de un período inicial y necesario de identificación, Calderón distancia al protagonista del público, haciendo que el espectador llegue a una conclusión éticamente opuesta a la de aquél. La elevación moral del espectador sobre el protagonista es la aportación genuinamente original e innovadora de Calderón al concepto de la tragedia moderna.

Pero, además, el formato de la tragedia mixta permite a Calderón expresar de una manera artística y poéticamente iluminadora su sentimiento trágico de la vida y la condición humana. Como ya hemos visto, el sufrimiento de los protagonistas de los dramas del honor conyugal consiste en tener que elegir entre sacrificar la vida de sus esposas o las suyas propias, como miembros de la sociedad. La pregunta que, más tarde o más temprano, ha de ocurrirle al espectador es, ¿por qué han sido puestos en este dilema? Los personajes, claro, lo atribuyen a la influencia de un hado perverso que se complace en escogerles como víctimas sin motivo alguno. El espectador cristiano sabe, sin embargo, que no hay más fortuna que Dios.⁽¹⁷⁾ ¿Cómo explicar entonces la serie de calamidades que les acontece? No se trata aquí de establecer la razón o sinrazón de su sufrimiento y castigo finales, sino de algo más básico y fundamental: la causa por la cual han sido puestos en esta situación. La respuesta sólo puede ser una: los acasos que suceden a los hombres de honor son manifestaciones de la voluntad divina que desea así poner a prueba a unos caballeros que se precian de llevar el

nombre de cristianos. Es la misma prueba a que Dios somete a ese otro héroe calderoniano, Pedro Crespo. Crespo también se ve forzado a elegir entre el honor social y el honor moral. Pero él, a diferencia de los maridos agraviados, sabe salir triunfante de la prueba. A través de la renuncia, del sacrificio de su honra social, Crespo aprende al final el enorme dolor y humillación que supone vivir de acuerdo con aquella definición del honor como patrimonio del alma que tan arrogantemente arrojara a la cara de don Lope al final de la primera jornada. Los maridos calderonianos conocen también esta definición cristiana del honor. El rey don Pedro se la recuerda al oculto don Gutierre cuando dice a su hermanastro Enrique:

El honor es reservado
lugar, donde el alma asiste.
Yo no soy Rey de las almas:
harto en esto sólo os dije. (pág.
340b)

Don Gutierre, don Lope y don Juan aceptan esta definición como la aceptaba Pedro Crespo al principio de *El alcalde*: sin comprender su verdadero significado. Pero cuando llega la hora de la verdad no saben o no pueden renunciar a la venganza. ¿Por qué? Refiriéndose a Juan Roca, Alan Paterson nos dice que si el personaje pudiese bajar del escenario y hablar con nosotros, podría echarnos en cara que lo que le proponemos —perdonar y aceptar con humildad la cruz del ostracismo social— sólo provocaría nuestra carcajada desdeñosa al verle convertido en un cornudo consentidor.⁽¹⁸⁾ Pero, ¿es Juan Roca cristiano o no? Concluir que está justificado en matar a su inocente esposa porque nos podríamos reír de él, es ver el problema desde la perspectiva limitada de un hombre de honor. Pedro Crespo es quien marca el camino a seguir: él rehúsa vengarse; es más, hace público el deshonor de su hija para que un malhechor sea castigado de acuerdo con la justicia natural. A pesar de la acolada final que recibe de Felipe II, su vida y la de su hija Isabel quedarán socialmente arruinadas.⁽¹⁹⁾ Como en el caso del don Juan de *A secreto agravio*, la gente maliciosa de Zalamea recordará la afrenta y olvidará el castigo. Pero Crespo desprecia el desprecio de la gente, pues ha descubierto que existe un tribunal donde se le juzgará de acuerdo con criterios muy diferentes. Como dice de su hija, «Un convento tiene ya / elegido y tiene esposo / que no mira en calidad» (pág. 570a).

No así los hombres de honor, los cuales sufren y se vengan sin tener siquiera la seguridad de que su honor les será restituido. El vengador podrá ser aceptado y compadecido por sus pares, pero como demuestra ampliamente el caso del ya citado don Juan de *A secreto agravio*, la gente vulgar, de quien también depende el honor, seguirá murmurando, recordando el deshonor y olvidando el desagravio. Como reconoce don Juan,

mil veces,
por vengarse uno atrevido,
por satisfacer honrado,
publicó su agravio mismo,
porque dijo la venganza
lo que la ofensa no dijo. (pág. 447a)

Y no hay nada que ellos puedan hacer para remediar esta situación. Se venguen o no, no podrán recuperar el respeto que les debe la sociedad entera, ya que la venganza secreta es un mito, un ideal inalcanzable. Por tanto, al elegir el camino del honor, los maridos calderonianos sufren tanto o más que si hubiesen aceptado la cruz que les ofrecía Dios, con el agravante de que tendrán que seguir viviendo en el páramo desolador de un mundo desprovisto de amor. La diferencia esencial entre los finales de Pedro Crespo y de los maridos vengadores es que aquél, usando de su libre albedrío, auna su voluntad con la voluntad divina, y sufre, como Fernando en *El príncipe constante*, con la certeza de que está obrando de acuerdo con las leyes cristianas y naturales, mientras que éstos sufren en vano. 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.

Y todo, ¿por qué? Por esa ceguera moral e intelectual, expresada en la falta de anagnórisis, que les impide percibir lo que el espectador cristiano ha visto con suma claridad. Cegados por las efímeras glorias de este mundo, incapaces quizá de comprender a su Creador, o faltos de esa gracia divina que por misteriosos conductos es dada a unos y negada a otros, los hombres de honor de Calderón 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 un 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 una opinión subjetiva suya— reside la naturaleza trágica de estos personajes.

Y a través de la tragedia de sus vidas, Calderón conduce a su público a una serie de interrogantes sin respuesta: ¿Por qué son estos seres humanos incapaces de ver con claridad el camino que conduce a la verdadera nobleza? ¿Por qué les es tan difícil trascender el mundo que les rodea, rebelarse contra la injusta sociedad en que viven? ¿Por qué aceptan incondicionalmente la necesidad de tanto sufrimiento inútil? ¿Por qué son estos hombres, valientes e inteligentes en muchos aspectos, cobardes e ignorantes en otros, auténticas paradojas vivientes y universales de la condición humana? En estas preguntas, formuladas magistralmente por medio de la tragedia mixta, podemos encerrar el sentimiento trágico de Calderón.¹⁰

NOTAS

1. El artículo de Parker fue publicado en *BHS*, 39 (1962), 222-37. Entre los trabajos más importantes publicados desde entonces se encuentran: A.I. Watson, «*El pintor de su deshonra* and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *BHS*, 40 (1963), 17-34; T.E. May, «The Folly and Wit of Secret Vengeance: Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*», *FMLS*, 2 (1966), 114-22; Gwynne Edwards, «Calderón's *La hija del aire* and the Classical Type of Tragedy», *BHS*, 44 (1967), 161-94; Alan K.G. Paterson «The Comic and Tragic Melancholy of Juan Roca: A Study of Calderón's *El pintor de su deshonra*», *FMLS*, 5 (1969), 244-61; F.P. Casa, «Crime and Responsibility in *El médico de su honra*», *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), 127-37; Edwin Honig, «Calderón's Secret Vengeance: Dehumanizing Honor», *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), 295-306; Lloyd King, «The Role of King Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», *BCom*, 23 (1971), 44-49; D. W. Cruickshank, «Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta: Adultery in *El médico de su honra*», *Studies... presented to E.M. Wilson* (London, 1973), 45-62; T.A. O'Connor, «The Interplay of Prudence and Imprudence in *El médico de su honra*», *RJ*, 24 (1973), 303-22; E.H. Friedman, «Dramatic Perspective in Calderón's *El mayor monstruo los celos*», *BCom*, 26 (1974),

43-49; T.A. O'Connor, «Is the Spanish *comedia* a Metatheater?», *HR*, 43 (1975), 275-89; A.A. Parker, «El médico de su honra as Tragedy», *Hispanófila*, special no. 2 (1975), 3-23; F. Ruiz Ramón, «En torno al sentido trágico de *Los cabellos de Absalón*», *Segismundo*, 21-22 (1975), 155-70; F.P. Casa, «Honor and the Wife-Killers of Calderón», *BCom* 29 (1977), 6-23; F. Exum, «¿Yo a un vasallo? Prince Henry's Role in *El médico de su honra*», *BCom*, 29 (1977), 1-6; Walter Holzinger, «Ideology, Imagery and the Literalization of Metaphor in *A secreto agravio, secreta venganza*», *BHS*, 54 (1977), 203-14; R. ter Horst, «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy», *MLN*, 92 (1977), 181-201; Gwynne Edwards, *The Prison and the Labyrinth* (University of Wales Press, 1978); R. MacCurdy, «A Critical Review of *El médico de su honra* as Tragedy», *BCom*, 31 (1979), 3-14; A.R. Lauer, «Tuve amor y tengo honor: The Tragedy of *El médico de su honra*», *RJ*, 30 (1979), 251-62; M. Gordon, «Calderón's *Los cabellos de Absalón*», *Neophilologus*, 64 (1980), 390-401; Henry W. Sullivan, «The Problematic of Tragedy in Calderón's *El médico de su honra*», *RCEH*, 5 (1981), 355-72; y E. Oostendorp, «Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 2: Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro* (Spaans Seminarium. Universiteit van Amsterdam / Editions Rodopi: Amsterdam, 1981).

2. Los más conocidos eran Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (Madrid, 1956); Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (Murcia, 1617); y J.A. González de Salas, *Nuevas ideas de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de Aristóteles Stagiritia* (Madrid, 1633). Véanse también E.C. Riley, «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *HR*, 19 (1951), 183-203; A.I. Watson, *art. cit.*, pág. 18; Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Essays Presented to H.D.F. Kitto* (London, 1965), 193-228; Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española* (Madrid, 1965); Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, ed. por Duncan Moir (London, 1970); Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid, 1970); Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, 1973); y Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las Poéticas del Siglo de Oro* (London, 1974).

3. Todas las referencias son al tomo I de las *Obras completas* de Calderón, editado por A. Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1969).

4. «Calderón's *La hija del aire*. . .».

5. Ya Menéndez Pidal, en *De Cervantes y Lope de Vega*, sexta ed. (Espasa-Calpe, 1964), 149-50, y Unamuno, en *En torno al casticismo*, octava ed. (Espasa-Calpe, 1972), vieron el honor como una manifestación del hado. Unamuno, por ejemplo, escribe: «Es la tal ley [del honor] un sino fatal, es la sociedad imponiéndose al individuo, dissociado de ella en espíritu, no diluido en el nimbo colectivo; es ley externa la que engendra el conceptismo dilemático del pundonor. Es anarquismo moral bajo el peso de ab-

solutismo social» (pág. 91).

6. «Towards a Definition. . .», pág. 233.

7. Para Parker la base de la concepción calderoniana de la tragedia reside en la vinculación de la causalidad dramática con cierto grado de culpabilidad moral en cada uno de los personajes principales del drama: *Ibid.*, pág. 233.

8. «The Comic and Tragic Melancholy. . .», pág. 257.

9. Véase C.A. Jones, «Brecht y el drama del siglo de Oro en España», *Segismundo*, 5-6 (1967), 39-54.

10. «Honour and the Christian Background in Calderón», *BHS*, 37 (1960), 75-105.

11. Para un análisis detallado de estas imágenes, véanse también E.M. Wilson, «La discreción de don Lope de Almeida», *Clavileño*, 9 (1951), 1-9, y los artículos de D.W. Cruickshank y Walter Holzinger citados en la primera nota.

12. En 1858 Richard Wagner decía algo muy parecido en una carta a Franz Liszt: véase Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands* (Cambridge University Press, 1983), págs. 311-12.

13. «La discreción. . .», pág. 9.

14. «Honour and the Christian Background. . .», pág. 84.

15. *Ibid.*, pág. 82.

16. «Pongo mi mano. . .», pág. 46.

17. Véase B.W. Wardropper, «Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*», *RR*, 49 (1958), 3-11.

18. «Pongo mi mano. . .», págs. 48-49.

19. «The Folly and Wit. . .», pág. 120.

20. Cfr. «No os venguéis vosotros mismos, amados míos, sino dejad lugar a la ira de Dios; porque escrito está: 'mía es la venganza, yo pagaré, dice el Señor': Epístola a los Romanos, XII, 19.

21. Véase Kurt y Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, vol. III (Kassel, 1981), págs. 738 y 746.

22. *Obras completas*, tomo III (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 831a.

23. En su *Teatro español en su Siglo de Oro* (Barcelona, 1969), Angel Valbuena Prat dice que las comedias de santos o dramas religiosos de Calderón se aproximan «a un sentido especial de lo que pudiera llamarse 'tragedia cristiana'» (pág. 303). Aunque ninguno de estos términos es satisfactorio, utilizo la denominación «tragedia cristiana» para dramas como *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante*, pues así fueron ya designados por los filósofos idealistas alemanes del siglo XIX: Véase Henry W. Sullivan, «Calderón, the German Idealist Philosophers, and the Question of Christian Tragedy», *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views* (Lubbock: Texas Tech Press, 1982), 51-69.

24. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso 5, ed. Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), vol. I, pág. 76.

25. Véanse B.W. Wardropper, «Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*», *MLR*, 53 (1958), 512-20; A.G. Reichenberger, «Calderón's *El príncipe constante*: A Tragedy?», *MLN*, 75 (1960), 668-70; M. Norval, «Another Look at Calderón's *El príncipe constante*», *BCom*, 25 (1973), 18-28; y la Introducción a mi edición crítica de *El Purgatorio de san Patricio* que será publicada próximamente por Galway University Press. (London 1981), 64, 67.
26. Para una extensa discusión del término catarsis, véase Henry W. Sullivan y Ellie Ragland-Sullivan, «Las tres justicias en una and the Question of Christian Catharsis», *Critical Perspectives on Calderón de la Barca* (University of Nebraska-Lincoln, 1981), 119-140.
27. Véase E.T. Howe, «Fate and Providence in Calderón de la Barca», *BCom*, 29 (1977), 103-17 y, especialmente, el cap. noveno del quinto libro de *De civitate Dei* de San Agustín. Recuérdese también el auto calderoniano *No hay más fortuna que Dios*.
28. «The Comic and Tragic Melancholy. . .», pág. 260.
29. Véase P. Halkhoree, *Pedro Calderón de la Barca: El alcalde de Zalamea*, *Critical Guides to Spanish Texts* (London, 1972), 37-43.
30. Deseo expresar aquí una deuda de gratitud al profesor Henry Sullivan de la Universidad de Ottawa, cuyos sagaces comentarios y sabios consejos me ayudaron enormemente a aclarar y afinar mis ideas.

ITALIAN INFLUENCES UPON TORRES NAHARRO'S *COMEDIA CALAMITA*

DONALD McGRADY
University of Virginia

In Act 5 of Torres Naharro's *Comedia Calamita* there appears a scene of comic relief wherein the scheming Jusquino seeks revenge upon Libina, the object of his affections, because she has taken another lover, the Escolar. Jusquino tries to avenge himself by convincing Libina's husband, Torcazo, to test his wife's love by feigning to be dead. The conversation between Jusquino and Torcazo evolves thus:

(Jusquino.) tu mujer ya no te quiere
y anda muerta por dejarte.

Torcazo. Pues ayer
me dijo que me quería
.

Jusquino. Pues ¿quieres probar agora
cómo te quiere, de veras?
Por tu vida, que te mueras
y verás cómo te llora.
.

Torcazo. Mala cosa es el morir.

Jusquino. ¿Cuántas veces has tú muerto?
.
porqu' el morir de la gente