

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

19/2016

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Isaac Benabu

*El secreto como hilo dramático que enmaraña una acción trágica: Lope y
Calderón*

*The Secret as Dramatic Thread to Complicate a Tragic Action: Lope and
Calderón*

pp. 93-112

DOI: 10.15581/001.19.93-112



Universidad
de Navarra

El secreto como hilo dramático que enmaraña una acción trágica: Lope y Calderón

The Secret as Dramatic Thread to Complicate a Tragic Action: Lope and Calderón

ISAAC BENABU

The Hebrew University of Jerusalem
benabu@mail.huji.ac.il

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2016
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2016

Resumen: El presente artículo considera por un lado el secreto como generador de tragedias y, por otro, al teatro como creador de «espacios oscuros» que proveen acciones, al parecer insolubles, y que producen tensión dramática.

En su obra, y particularmente en las tragedias, Lope y Calderón crean un mundo en que la comunicación cotidiana se contrapone a la claridad y a la transmisión precisa de información, y el lenguaje entre los personajes pierde su función comunicativa para convertirse en medio de «descomunicación».

La aproximación a las obras estudiadas aquí parte de una lectura teatral del texto dramático, donde la palabra impresa contiene acotaciones que van mucho más allá de lo impreso textualmente.

Palabras clave: Escritura/lectura teatral. Función dramática. Tragedia. Secreto. Honor. Sociedad contra el individuo. Limpieza de sangre.

Abstract: The present article considers, on the one hand, the secret as a generator of tragic plots and, on the other, theatre as the creator of «dark spaces» that supply actions, seemingly insoluble, which produce dramatic tension.

In their plays, and particularly in their tragedies, Lope and Calderón create a world in which day-to-day communication compromises the unambiguous transmission of information, so that the language exchanged among characters loses its communicative function and becomes instead a medium of «discommunication».

The approach to the plays studied here derives from a theatrical reading of the dramatic text, where words contain stage-directions which the printed page conceals.

Keywords: Theatrical writing/reading. Dramatic function. Tragedy. Secrecy. Honour. Society versus the individual. Purity of blood.



Examinar la función dramática del secreto en tres tragedias, una de Lope y dos de Calderón, es lo que nos ocupa aquí, pero antes enfocamos de manera más general lo teórico de la cuestión. Entramos en lo intrincado del tema citando a Jorge Lozano en su presentación del volumen dedicado al secreto de la *Revista de Occidente*:

En su étimo *secretum* [...] se indica apartamiento, separación que lo emparenta con ocultación deliberada, algo ignoto, escondido, reservado, hermético, críptico, clandestino, esotérico, misterioso o enigmático, voces diversas en la polifonía del secreto, conceptos análogos en [un] vasto campo semántico [...]¹.

Principalmente, el secreto exige mantener algo oculto, o bien entre un grupo de individuos o un individuo frente a los que le rodean. El secreto oculta, o al menos pretende hacerlo. La definición dada por Jorge Lozano abarca muchos aspectos del secreto y encierra en sí matices sutiles, pero este capítulo se centrará sobre la «ocultación deliberada» que se presenta ante el héroe trágico al final de la obra como única opción, pero que solo consigue que sufra en silencio.

Es una definición que me parece pudo haber servido a la dramaturgia del siglo XVII por lo que tiene de conflictivo, y por consiguiente de dramático².

Empezaremos por considerar algunas de las teorías sobre el secreto y su aplicación al teatro del Siglo de Oro como punto de partida. No hay duda de que para la sociología o la antropología el secreto encierra conceptos que afectan tanto a la política de una sociedad como a la vida del individuo. Para el teatro, que es un género de ficción, el motivo del secreto es sobre todo un instrumento utilísimo en manos del dramaturgo, ya que principalmente constituye un motor de la acción y sirve para aumentar la tensión dramática; tanto entre los personajes sobre las tablas como

¹ Lozano, 2012, p. 5.

² En manos de un dramaturgo del siglo pasado, el secreto sigue teniendo un potencial dramático. He aquí las palabras de Margaret en la primera jornada de *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams, que se permite dar este consejo porque vive en una sociedad más abierta que la del siglo XVII en España: «Laws of silence don't work... When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don't work, it's just like shutting a door and locking it on a house on fire in [the] hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn't put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant...». (Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, Act I, p. 893).

en las relaciones entre tablas y espectador. Aunque no esté refiriéndose al teatro, Taussig nos lo dice en su libro *Defacement*: «the secret transforms a reality kept in considerable creative tension on account of the very fear of the secret's eventual self-destruction»³.

Por supuesto que el único «secreto» que debe observarse entre las tablas y el espectador es no dar a entender, poco antes de finalizar la tercera jornada, cómo terminará la comedia. Lo aconsejaba Lope en las recomendaciones contenidas en su *Arte Nuevo* («pero la solución no la permita, / hasta que llegue a la postrera escena»⁴). Podría decirse entonces que el proceso dramático guarda «secretos» que van desvelándose pausadamente según la trama elaborada por el dramaturgo, a veces por vías muy complejas.

Antes de analizar cómo se presenta lo secreto en las comedias que he elegido, *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* y *Los cabellos de Absalón* de Calderón, pensemos en algunos aspectos de las teorías formuladas por sociólogos o antropólogos que sin duda tienen validez para sus respectivos campos. Para el teatro que consideramos hoy, cabe definir lo secreto a partir de las obras en que el motivo del secreto aparece, motivo teatral, repito, refiriéndome también a obras de carácter sociológico o antropológico que pretenden analizar la época en que se compone la obra.

No voy a expresar desacuerdo con la teoría del secreto de Simmel, pero sí quisiera señalar que, como sociólogo, sus observaciones pertenecen a la época en la que escribe, es decir, a fines del XIX y principios del XX. Analizar una época pasada aplicando criterios extraídos de un análisis de la contemporaneidad, práctica frecuente en el posmodernismo que se dedica al colapso de barreras, me parece arriesgado en este caso y sobre todo cuando se trata de un género artístico. Es un planteamiento teórico que afecta a la metodología del análisis. Por ejemplo cuando escribe Simmel:

Social theory has cured us of the habit of viewing secrets as facts that are hidden so as not to disturb the public course of life. Secrets in one way or another are part of social communication; they circulate, but they do so

³ Taussig, 1999, p. 159.

⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 16, vv. 234-235.

differently from ordinary data... a specific way of organising and processing information⁵.

Habiendo citado brevemente a un sociólogo, vamos ahora a considerar citas propuestas por un historiador y un sociólogo españoles que han estudiado el fenómeno de lo secreto en la sociedad española del XVII. En primer lugar quisiera recordar al gran historiador español Antonio Domínguez Ortiz. Sus investigaciones le llevaron a concluir que los españoles de la época vivieron durante mucho tiempo atemorizados por un fantasma que ellos mismos habían creado. Se refiere, por supuesto, a los estatutos de *limpieza de sangre*. Según Domínguez Ortiz, el ambiente creado por las pesquisas secretas en cuanto a la genealogía del individuo que solicitaba un puesto, creaban un clima de incertidumbre y temor, ya que dichas investigaciones podían descubrir algún antecesor con sangre «contaminada». Y los que solicitaban puestos, estaban tan retirados de los hechos de la Inquisición, instituidos casi dos siglos antes, que en muchos casos desconocían las raíces de su propia identidad. Es una crisis social con grandes repercusiones.

Seguidamente aludiré a la obra de Caro Baroja, antropólogo y sociólogo también, y examinaré lo que sus ideas contribuyen a un mejor entendimiento de lo que podría ocultar el tema del secreto y su funcionamiento sobre las tablas del XVII. Aquí vamos tan solo a esbozar los argumentos de Caro Baroja, quien, de paso, alude a la confusión, no de la teoría, sino de los ejemplos seleccionados por Simmel.

Las teorías elaboradas por Caro Baroja añaden mucho de interés para explicar el ambiente de clandestinidad observado en muchas obras teatrales del siglo XVII. Su propia teoría del secreto se centra, como la de Domínguez Ortiz, en la existencia de ciertos grupos sociales minoritarios en la España de la que hablamos, principalmente en lo que concierne a la vida de los criptojudíos españoles. Caro Baroja empieza por preguntarse: «¿Cómo se puede vivir en el secreto durante toda una vida? O mejor, ¿cómo se pueden llevar dos existencias, una hacia afuera y otra hacia dentro, una pública con unos caracteres, otra privada con otros opuestos?»⁶.

Caro Baroja califica la sociedad del XVII como: «un tipo de sociedad que ha vivido y ha sobrevivido aun durante más de un siglo en una si-

⁵ Simmel, 1906, p. 463.

⁶ Caro Baroja, 1970, p. 18.

tuación de *secreto*: una sociedad que podemos calificar de críptica por excelencia»⁷. Observaciones estas que me parecen de sumo interés al momento de aplicarlas al teatro del siglo XVII.

Habría que subrayar cómo Lope se pronuncia en cuanto a la popularidad del tema dramático del honor que movía «con fuerza» a su público⁸. Sin embargo, el mismo Lope deja de proveernos de las razones de por qué lo hiciera. Y con relación a los que han dedicado muchas páginas al analizar la relevancia de lo secreto en la sociedad española del XVII y en ubicar el gran tema dramático del honor dentro de sus parámetros (por ejemplo Caro Baroja). Estudios de este fenómeno dramático, relacionados más específicamente con la comedia del XVII, incluyen entre otros el libro de Américo Castro titulado *De la edad conflictiva*, dos artículos de Cyril Jones y dos de Merveen McKendrick⁹.

Merveen McKendrick ha sugerido en el primero de sus dos importantes artículos sobre el tema del honor en ciertas comedias del XVII, relacionándolo muy estrechamente con la obsesión de mantener en secreto cuestiones que tocaban la identidad de los españoles de ese siglo. Cito tan solo algunas de sus conclusiones:

The picture painted of seventeenth-century Spain by social historians is one of a society obsessed [by questions of racial purity]. The picture presented by the dramatists of the time is also one of a society obsessed [...]. The general similarities between real-life concern with social status and the stage concern with honour are marked, but the correspondence between the obsession with *limpieza* in life and the obsession with sexual honour on the stage is particularly striking¹⁰.

Y concluye: «What seems to me to have been at work here is largely an intuitive translation of obsessional energy from one area of experience to another, a process of *mimetic transference*»¹¹.

El honor para los dramaturgos de la época parece también haber tenido el valor de una metáfora: en palabras de McKendrick, constituye una especie de «transferencia mimética» de un fenómeno social en la época de la que hablamos. McKendrick y otros pretenden explicar el va-

⁷ Caro Baroja, 1970, p. 18.

⁸ Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 327-328.

⁹ Jones, 1958 y 1965; McKendrick, 1984 y 1993.

¹⁰ McKendrick, 1984, p. 322.

¹¹ McKendrick, 1984, p. 322. Énfasis mío.

lor dramático del secreto y sugerir argumentos de por qué el tema de lo secreto pudiera haber tenido una vigencia social, un significado particular para el público del siglo XVII, razón oculta tal vez para el público de hoy. Y no es que el de hoy no esté acostumbrado a ver retratado en el teatro de forma metafórica las cuestiones del día, pero la metáfora del secreto, por la frecuencia con que se halla, parece tener un significado especial para el del XVII, que seguía viviendo una «realidad histórica» muy particular. Veremos bien pronto que en el teatro del XVII disimular la realidad ocultándola en el secreto, no es un recurso aislado, sino que caracteriza todo el mundo de la obra.

Ahora presentaremos aspectos que tocan la teatralidad del tema, y para hacerlo me parece importante referirme a una teoría de la lectura del texto dramático que demuestra cuán complejo es leerlo¹². Una teoría que se relaciona íntimamente con la discusión de lo secreto, puesto que el texto teatral encierra en sí mucho que permanece oculto ante los ojos de un lector cualquiera. La aproximación al texto dramático no puede ser la misma que la que se aplica al texto literario, por la simple razón de que este texto, menos en forma manuscrita que impresa, no se dirige a un lector cualquiera, sino a un actor o director (perdonen el anacronismo)¹³; es decir, que va dirigido al lector profesional con experiencia de cómo funciona el teatro. Esta aproximación al texto dramático no necesita disociarse ni de la persona del dramaturgo como dramaturgo ni de lo que compuso en sus escritos, si lo que se pretende es escuchar la voz de quien lo compuso (cosa que no suele ocurrir muy a menudo con tantos directores de teatro hoy día que escogen adoptar normas, llamémoslas liberales, tal vez inspiradas en el posmodernismo, para interpretar a su manera obras que ni escribieron, ni, tal vez, tuvieran el talento para hacerlo).

Resumamos: los «secretos», es decir, lo que el texto manuscrito o impreso oculta, se revelan ante el ojo profesional de un director y un actor, quienes tienen tanto el entrenamiento como la experiencia para marcar la teatralidad de un texto dramático, de igual manera que un músico, director de orquesta o instrumentista, sabe interpretar todo lo que su partitura oculta. El teatro construye un mundo ficticio, lo llamamos el

¹² Benabu, 2003, pp. 1-8.

¹³ En el teatro, incluso el del siglo XVII, siempre ha de haber, *pace* Stanislavski, una persona que dirija la acción aun en lo más mínimo, como por ejemplo para asegurarse de que las entradas y salidas sean consistentes con la proveniencia del personaje en toda la obra, e igualmente que lo que se diga en escena siempre llegue a oídos de los espectadores.

mundo de la obra, que tan solo «imita» el mundo real en cuanto este sirva para apoyar a la teatralidad, y no a la realidad.

Unos puntos de índole teórica que ayudan a aclarar los «secretos» del texto teatral:

1. Defino, pues, la escritura teatral como escritura espacial, por las ausencias que caracterizan dicha forma de escribir. Por *espacial* entiendo todo aquello que no aparece en el texto escrito o impreso: es un espacio invisible, por supuesto, pero asequible tanto al actor como al director. Repito que estos espacios eran previstos por el dramaturgo para guiar a los que interpretaran su obra, y descifrables por lectores que aplican las normas de la lectura teatral.

2. También tendré en cuenta lo incompleto del texto dramático, incompleto no porque el dramaturgo se haya descuidado en su escritura, sino porque la escritura teatral es por definición incompleta, ya que el texto representado necesita mucho más de lo que la palabra escrita puede indicar: la expresión corpórea, el gesto, la entonación, el ritmo, para enumerar algunos factores solamente. Estas nociones de cómo leer el texto dramático se ignoran cuando el lector se acostumbra a leer teatro más bien que a verlo, lo cual comienza, como bien sabemos, con el negocio de imprimir obras que aflora en la Europa de fines del siglo XVI y durante el XVII.

3. La motivación, como la denomina Stanislavski¹⁴, contenida en el discurso de un personaje de manera no explícita, deberá ser, pues, una llave principal para descifrar el texto de Calderón o de cualquier dramaturgo. Las palabras del texto se componen para traducirlas en acción, y, subrayo, las acciones de un personaje, en general, van motivadas por estados de ánimo. Así es como se le enseña al actor su profesión en las academias de arte dramático.

4. Además apuntamos que el discurso del personaje, sea en verso o en prosa y enunciado por un actor, imita el habla del ser humano. Por rápido e invisible que sea el proceso de nuestro pensar, en general pensamos antes y luego ideamos cómo expresar lo que pensamos. En el parlamento de un personaje no vamos a encontrar solamente lo que la palabra impresa pueda comunicar a un lector particular, sino los pensamientos que motivan lo que el personaje o expresa o encubre verbalmente, ya

¹⁴ Stanislavski, 1988, pp. 248-251.

que la palabra dramática puede expresarse vocalmente de múltiples maneras. Es así como el actor da vida a su papel.

Todos estos argumentos apuntan a lo «secreto» del texto teatral que vienen apoyados por Evangelina Rodríguez Cuadros en un reciente libro:

La lectura [...] de los clásicos debe intentar crear el *hipertexto* de un espacio, de cómo ese espacio es un mapa ocupado tácticamente por unos personajes [...]; debe establecer el cómo, cuándo y dónde se dice lo que se dice para que lo que se diga sea inmediatamente *acción*¹⁵.

Pasemos ahora a las obras que vamos a analizar y pensemos en primer lugar en el papel del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* de Lope¹⁶. Para construir un marco que no comprometa el ambiente trágico del final, es importante recordar, como lo han hecho muchos, que lo que despierta nuestra compasión por el duque es su *anagnórisis* al leer el memorial, manifestándose este recurso aristotélico precisamente cuando admite que sus propias acciones han sido la causa del mal que le acaece¹⁷:

El vicioso proceder
de las mocedades mías
trujo el castigo, y los días
de mi tormento [...] (vv. 2516-2518)

Lope parece usar el mismo recurso dramático que emplea Shakespeare en los conmovedores soliloquios de Macbeth en el último acto de la tragedia: palabras poéticas con que reconoce que ha perdido todas esas bendiciones que acompañan a la vejez y que ya no le corresponden a él. Palabras que despiertan compasión en el espectador. Pero a diferencia de Macbeth, es la última vez que el duque demuestra la capacidad de verse a sí mismo con objetividad, antes de dejarse apoderar por la pasión que los celos despiertan en él para cegarle. En esto la tragedia de Lope se mueve en dirección contraria a las tragedias del modelo clásico: en vez

¹⁵ Rodríguez Cuadros, 2012, p. 86.

¹⁶ Ver Benabu, 2010.

¹⁷ En toda época y lugar, tales autorrecreaciones por parte de un padre han constituido material histriónico, aunque puede que España se distinga por ser donde se encuentra este motivo expresado tan repetidamente. Pensemos en el temprano ejemplo de Pleberio y su lamento por la pérdida de su hija. En contraste absoluto con el discurso bíblico, lo que interesa tanto a Calderón y a Tirso, como a Rojas, es lo conflictivo, lo trágico, constituyentes esenciales del teatro.

de la *anagnórisis* con que culminan estas, la *anagnórisis* en el caso del duque funciona irónicamente. Ante una toma de conciencia por todo lo que ha hecho mal en su vida, y después se entrega de nuevo a esas pasiones que le han conducido por mal camino. Así da Lope un matiz trágico-irónico que marca el final de la tragedia¹⁸.

Para el actor que desempeña el papel del duque, trazar su potencial trágico ocurre al evidenciar el cambio que sufre el personaje en la tercera jornada, es decir, el sobresalto que lleva al descubrir las incestuosas relaciones entre su mujer y su hijo, y muy particularmente la traición de su querido Federico, que es lo que altera su estado mental. Claro está que lo que el actor descubre en una etapa avanzada de la obra tendrá que compaginarlo con todo lo que precede, pues matizará su construcción del personaje, especialmente en la escena controversial que abre la obra. La alteración del duque se mide a través de la rapidez con que olvida su declarado propósito de modificar su comportamiento al regresar de las guerras papales. Y esto ocurre porque, como sucede con los jóvenes protagonistas de la obra y como ya se ha dicho, el duque se enreda en el laberinto de las pasiones. Es justamente en este brusco cambio que el actor encontrará la llave para entender al personaje, pues demuestra que es un hombre apasionado, sujeto a rápidos cambios de humor, y este matiz del personaje, que es el que permite a Lope presentarlo bajo un aspecto trágico, seguirá desarrollándose hasta finalizar la obra. Las acotaciones no lo indican aunque el texto sí: al leer el memorial que le informa sobre el adulterio que tuvo lugar durante su ausencia, el actor deberá mostrar espanto e ira, junto con un dolor profundo por haber sido traicionado por los seres que más quiere. Al quedarse solo en el escenario leyendo el memorial, Lope le hace confesar las tumultuosas emociones que le asaltan. Son las que le llevan en primer lugar a lo que un psicólogo clasificaría como un estado de auto-negación: «¿Qué resistencia / harán a tal desdicha mis enojos?» (vv. 2489-2490). Y más tarde, dirigiéndose al memorial que tiene entre las manos: «¡Mentís, que no puede ser!» (v. 2497); «¡Oh fieras letras, villanas!» (v. 2502).

La turbación que sufre el personaje desde su escondrijo al oír a Casandra y Federico hablar de sus relaciones, la indica Lope con un aparte: «claro está que soy yo / a quien el tormento han dado» (vv. 2742-2743).

¹⁸ Incluso dramaturgos más modernos como García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* lo vuelven a emplear al inspirarse en las obras del Siglo de Oro. Ver Benabu, 2009.

Y no es menos que turbación lo que el personaje sufre a estas alturas. Es el término que los dramaturgos de la época emplean para describir el estado de ánimo que atropella al personaje: en el caso de *Castigo* la turbación se produce por la lucha del duque entre su deseo de vengar la afrenta como marido y el amor que siente por su hijo. Lucha digo, pues antes, en los vv. 2630-2633, duda, como uno que conoce bien las intrigas de la corte, si acaso el memorial proviene de algún enemigo de Federico (v. 2630). Claro está que lo que hace es intentar convencerse para no tener que dar pasos que le resultan repugnantes.

También otros personajes comentan la turbación del duque:

BATÍN. El duque [...]

consigo a solas hablando

como hombre que anda buscando

algo que se le ha perdido (vv. 2800-2803)

Como suele acontecer en la *comedia* con los maridos que se encuentran en circunstancias parecidas, el duque se empeña en que todo el asunto permanezca secreto. Y sus recriminaciones contra las crueles exigencias del código del honor en la tercera jornada coinciden con el punto cuando empieza a hablar de venganza. En sus palabras encontrará el actor las más claras indicaciones de cómo presentar al duque en el trágico dilema de intentar ser cuerdo cuando ya ha perdido la cordura; pues lo que el espectador presenciara es un personaje que sufre y que a la vez busca evadir el dolor que padece inventando pretextos.

Es un dilema retratado por muchos de los atormentados personajes en las mejores *comedias* de la época, personajes que se ven sujetos a una ley que les obliga a tomar medidas secretas que quisieran no tener que tomar, y se quejan de las tiránicas exigencias de las leyes del honor. Oigamos parte del soliloquio del duque de Ferrara en la tercera jornada en el que expresa cuán oprimido se siente tanto por haber descubierto la incestuosa relación entre su mujer y su hijo como por el severo castigo que el honor exige. Se queja en secreto de lo que denomina la «bárbara ley» del honor:

¡Ay, honor, fiero enemigo! [...]

Pues sin culpa el más honrado

te puede perder, honor.

Bárbaro legislador

fue tu inventor, no letrado. (vv. 2812-2819)

EL SECRETO COMO HILO DRAMÁTICO

Sobre las tablas estas «leyes» han de seguirse con la misma adherencia que las que la justicia impone en el mundo real. Si el valor de la justicia está finalmente en proteger a la sociedad de la barbarie, requiriendo transparencia como procedimiento, el honor, al contrario, con su énfasis en mantener todo encubierto, en secreto, conduce a la catástrofe que la tragedia tiene propiamente como fin. El título de otra tragedia calderoniana lo dice todo: *A secreto agravio, secreta venganza*.

McKendrick lleva razón cuando escribe que el soliloquio del duque que empieza con «¡Cielos!» (vv. 2834 y ss.) es el parlamento que más desacuerdo ha causado entre los estudiosos. Y es justamente porque el texto en este instante demuestra una característica bien conocida en la escritura teatral, y a la que ya he aludido. Como los otros estados de turbación que ya hemos analizado, aquí el texto no indica específicamente el importante cambio que sufre el duque durante su soliloquio, aunque una lectura teatral sí lo revela. Pues es en el parlamento que comienza con «¡Cielos!» donde el duque llega a la cumbre de esa locura cuerda, que es tan típica de los escritos de la época: intenta convencerse que se dejará conducir por la voluntad del Cielo, solución que él mismo ha inventado. En realidad no alude a nada que no sea sino la venganza que terminará con sus seres queridos. Pero en un breve momento de claridad, entreveamos que la idea de matar a Federico le horroriza. Así es como Lope combina la ira del duque que le ciega con un momento de puro pathos:

pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Solo de pensarlo, ¡ay triste!,
tiembla el cuerpo, espira el alma,
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas heladas;
el pecho se desalienta,
el entendimiento falta,
la memoria está corrida
y la voluntad turbada; [...]
del corazón a la boca
prende el dolor las palabras. (vv. 2868-2881)

Y oyendo esa fórmula que idea y que es precisamente la que constituye el título de la obra, ¿cómo podremos creer en la «lógica» que pretende seguir, cuando sus palabras hablan mucho más de venganza que

de la imparcialidad que busca ejercer como juez? Que la pretendida imparcialidad es una máscara lo notan tanto Batín y el marqués como también el espectador. En ese último soliloquio del duque es precisamente donde el mismo personaje traza el proceso por el cual el dolor que siente le conduce a ese estado de cuerda locura a la que aludíamos antes. Lo que amenaza su plan de venganza —el suyo, no el del Cielo— es el miedo de ceder al amor que siente por Federico en su último encuentro. Al ver venir a su hijo amado, murmura en un *aparte*: «¿Pues para qué me acobardas? / Él viene. ¡Ay cielos, favor! (vv. 2913-2914). Pero no: la fuerza de la venganza hace que invente el cuento de uno que le ha ultrajado para alentar a Federico a que mate a quien yace desmayada en el saco. Su hijo mata al supuesto ultrajador, lo cual permite al duque acusar a Federico de asesino y condenarle a muerte, dando como pretexto el resentimiento que Federico siente por los hijos que pudieran nacer del enlace entre el duque y Casandra y que le negarían su propia sucesión al ducado de Ferrara.

Frente a los demás personajes que llegan a adivinar lo que el duque encubre, el enmascarado padre, vistiendo su faz pública, explica a su asombrado hijo: «En el tribunal de Dios, / traidor, te dirán la causa» (vv. 2998-2999). Pero a través de la máscara pública se vislumbra el semblante privado del destrozado padre en las últimas palabras que pronuncia: «Llanto sobra y valor falta» (v. 3015).

¿No es esta la derrota de un padre que se ve obligado a matar al hijo que ama, y también de un marido que, aunque tarde, se había propuesto amar a la esposa que muere a sus manos? Y tal vez lo más trágico sea que tenga que disimular su pena, consagrándola al silencio. En palabras de Margit Frenk cuando se refiere al final del *Castigo*:

El final del *Castigo sin venganza*, pese a las ambiguas racionalizaciones del duque, no deja duda alguna sobre la causa fundamental de su castigo-venganza y de la aniquilación de sí mismo. No es la deshonra conyugal: es la traición del hijo amado [...]. [E]l duque mismo sucumbe en vida al matar al único ser al que ha amado en el mundo, al único, también, que podía haber prolongado su estirpe [...]. Tigre, «se arroja en el mar / con el dolor insufrible / de los hijos que le quitan / los cazadores»¹⁹.

¹⁹ Frenk, 1985, pp. 154-155.

EL SECRETO COMO HILO DRAMÁTICO

Como veremos seguidamente, hay algo en el final de esta tragedia que se asemeja al de *Los cabellos de Absalón* de Calderón, con la figura de David cuando llora la muerte de su preferido por haberle traicionado.

Las instrucciones para construir el personaje del duque están en la «partitura» que compuso Lope. Como en todo escrito teatral que va dirigido al profesional, son el actor y el director los que tienen que medir la distancia entre lo espacial y lo escrito. En palabras del actor Vallejo, feliz invención de Victor Dixon, cuando comenta sobre la función de la escritura teatral de Lope:

Pero por eso mismo no lo dice explícitamente; [...] se las ingenia [...] para decirnos algo de todo esto sin decirlo, ya que las palabras que da a los personajes no tienen sentido si no se suple lo que él deja sobreentendido. Lo que escribe, pues, [...] no es más que una parte —la mitad, digamos— del texto verdadero, de la representación que [Lope] imagina²⁰.

Pasemos ahora a las dos obras calderonianas que analizaremos más brevemente: *Los cabellos de Absalón* y *El médico de su honra*, teniendo en cuenta los argumentos socio-antropológicos que se han avanzado sobre el siglo XVII, así como los que se han esbozado de la teoría de la lectura del texto dramático. Desde estas perspectivas analizamos cómo funciona el motivo del secreto por medio de los protagonistas de dichas obras. Los personajes que se analizarán son el rey David y don Gutierre Solís, personajes nobles que se enfrentan con un problema que afecta a la vida privada de cada uno de ellos y que a la vez amenaza su reputación pública.

En manos de Calderón, el secreto se convierte en un eficaz recurso teatral. En esta y otras tragedias del mismo dramaturgo, el conflicto se centra en el dilema con el que tienen que enfrentarse los protagonistas trágicos. Viven en un mundo en que la realidad conspira contra el individuo y, por consiguiente, son incapaces como humanos de entender las sutilezas de la situación que se produce; todo sirve para confundirles. Conllevan dos vidas: una interior expresada por medio del soliloquio, y una exterior, la faz pública, con la que se enfrentan con los demás personajes.

Las normas de conducta que acabo de señalar y que los personajes a que se ven obligados a sucumbir constituyen las normas de la sociedad

²⁰ Dixon, 1989, p. 56.

creada por el dramaturgo. Por ejemplo, las exigencias del honor en *El médico* vienen a remplazar en el mundo de la obra, repito, lo que la justicia exige en el mundo real. En el caso de *El médico* pensemos cómo, en la segunda jornada, Gutierre pretende investigar lo que sospecha, usando un procedimiento legalista. Intenta razonar como juez, presentando los pros y los contras de las sospechas que abriga en cuanto a Mencía, pero no es consciente de que nunca podrá ejercer como juez ya que, como marido, carece de objetividad. Calderón apunta con ironía a cómo Gutierre desea pero no puede salir de sus dudas pues, como entendemos a lo largo de este soliloquio, la emoción que subyace y que Gutierre se encubre a sí mismo corre por detrás de todo el soliloquio y solo viene identificada al final de su discurso: los celos. Estos son los que condicionan tanto sus pensamientos como las acciones que pretende llevar a cabo; ejemplo que confirma lo que decíamos anteriormente de que las palabras del personaje encubren sus verdaderos pensamientos. La justicia debe ser abierta, a vista de todos, y personajes como Gutierre, por nobles que sean sus sentimientos en querer deshacerse de sus dudas, finalmente se dejan vencer por presiones ejercidas por las sospechas que se ven obligados a abrigar secretamente. Es un procedimiento exactamente opuesto al de la justicia donde se exige transparencia, pero es el que exige el honor en el mundo de la obra.

En *El médico* ese mundo se define por los límites que se imponen sobre la expresión libre. Desde la propia apertura, se subraya lo imprescindible de disimular los pensamientos que causan conflicto en la mente de los personajes, ocultándolos en el secreto. Los primeros versos anuncian claramente las leyes que rigen el mundo de esta comedia e introducen al espectador al ambiente que se crea sobre las tablas. Don Diego advierte a don Arias que mejor es ocultar los pensamientos, pues viven una realidad en la que es peligroso expresarse abiertamente:

Calla, y repara
en que, si oyen las paredes,
los troncos, don Arias, ven,
y nada nos está bien. (vv. 32-35)

Estamos frente a un mundo donde impera el silencio y donde se exige el disimulo. Desde este punto inicial, todos los enredos se deben al deseo de ocultar conflictos en secreto en casos que no pueden ni deben

EL SECRETO COMO HILO DRAMÁTICO

revelarse. Este ambiente de represión se va repitiendo a lo largo de la obra cuando los personajes advierten uno a uno el peligro que constituye expresarse por medio de la palabra. Por lo cual el papel del lenguaje en la comedia es de suma importancia, pues los personajes se hablan, pero es más bien para ocultar que para comunicar.

Quien desarrolla la noción de ocultar explícitamente, de recurrir al secreto, es Mencía²¹. En su soliloquio del segundo cuadro de la primera jornada resuelve disimular sus emociones en el encuentro con su antiguo amante, adoptando lo que Gutierre denominará más tarde, como la «dieta de silencio»:

Vuelva el aire
los repetidos acentos
que llevó; porque aun perdidos,
no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar [...] (vv. 133-153)

Como ya he escrito en otro lugar²², lo que Calderón hace a partir de la segunda jornada, habiendo presentado el conflicto dramático en la primera, es revestir el conflicto de Mencía sobre Gutierre, y desarrollarlo en la trama principal de la obra. En diferentes instantes, marido y mujer, al expresar sus íntimos pensamientos en soliloquios, emplean la misma

²¹ Sin embargo, esto no le concede a Mencía el estatus de protagonista. En un reciente artículo en que pretende esclarecer el papel de Mencía centrándose en el *De institutione* de Luis Vives antes que en el personaje retratado por Calderón, S. L. Fischer cita un libro mío en el que opino que, si seguimos a Calderón, concluimos que sería una equivocación enfocar la tragedia sobre un personaje secundario como lo es Mencía, de la misma manera que dar a Desdémona en la tragedia shakesperiana el enfoque de la tragedia. Y cito del trabajo de Fischer (2016, p. 36): «we cannot but query the potentially totalizing assumption –valid, perhaps with a director’s particular performance reading in mind, yet susceptible to that bugbear of subjectivity– “that the innocent Mencía, like Desdemona before her, is not the principal focus for tragedy at the play’s closing (and this despite the dramatic discovery of Mencía’s body on the stage in the closing scene” (Benabu, *Reading*, 36)». Fischer no parece haber entendido la distinción entre la lectura de un director y la lectura teatral, pues esta parte del texto compuesto por el dramaturgo y no de la interpretación «subjetivista» de un director. Subjetividad es precisamente lo que marca el trabajo de Fischer en general, pues se aleja de una lectura teatral tal como la defino más arriba, y nos da, en vez, la impresión de la obra formada por un director particular, y como la percibe una espectadora particular, lo cual no cambia el carácter subjetivista de sus descripciones de obras, por muchas veces que haya presenciado la representación. Fischer se aleja, repito, del texto del dramaturgo, favoreciendo el «texto» de algún director que, tal vez no haya entendido el del dramaturgo, o que ha preferido usarlo como pretexto para sus propias ideas. La aproximación al texto que hace Fischer en sus trabajos, pues, se califica usando sus propias palabras como «that bugbear of subjectivity».

²² Benabu, 2003, pp. 72-73.

metáfora, que denota a la vez lo trágico e imposible de querer rescatar las palabras que les han salido inconscientemente de la boca, imagen que tiene su fuerza patética. Lo hemos visto ya en la cita proveniente del primer soliloquio de Mencía, y más tarde, en la segunda jornada, Gutierre también alude a lo imposible de querer rescatar las palabras que acaba de pronunciar: «¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva / al pecho la voz [...]» (vv. 1698-1699). En efecto, todos los personajes, de una u otra manera, recurren a un comportamiento parecido hasta el final mismo, donde la verdad de lo sucedido queda enterrada en el silencio, por orden del rey, que acierta lo sucedido, y encubierta también por Enrique, por Leonor y, por supuesto, por Gutierre. Y la obra acaba con amenazas por parte del rey, que más que actuar como representante de la justicia, opta por una solución bien conocida entre políticos tanto del siglo XVII como en el presente: mantener la verdad vendada en el secreto y así preservar el balance del poder.

Observemos el afán de Calderón por explorar la función dramática de ocultar, de preservar el secreto entre las tablas y los espectadores, de dejar al protagonista suspenso en el silencio, incluso en la escena final de *El médico*, la cual ha resultado complicada, por decirlo con cierta liviandad, tanto en la academia como en el teatro. Para que la escena funcione encontramos que el texto contiene muchas indicaciones ocultas y que sin ellas no se produciría el efecto deseado de una tragedia. Es un caso en que Calderón parece haber prescindido de toda acotación textual, lo cual no quiere decir que no las haya si seguimos la argumentación de la escritura teatral avanzada más arriba. La acción avanza no sólo con las palabras del texto sino también por medio de los gestos representados por los personajes, así como por sus movimientos por la escena: sobre todo por las intenciones que sus palabras ocultan.

Recordemos ese fin problemático, que ha llegado a dar lugar a acusaciones de inmoralidad lanzadas contra Calderón por dejar impune a un marido que mata a su mujer. El rey silencia las protestas de Gutierre al ordenarle que dé su mano a Leonor, y luego el rey no vuelve a hablar más. Me parece improbable que un rey tan activo a lo largo de la obra permaneciera en silencio hasta finalizar esta escuchando las réplicas que prosiguen entre Gutierre y Leonor. Por lo tanto, opino que Pedro se ausenta de la escena tras haber dado su «veredicto». Quedan Gutierre y Leonor sobre las tablas: al dirigir la palabra a Leonor, Gutierre se acerca a ella amenazándola con que la práctica de sangrar no queda olvidada.

Esto lo hace porque, una vez retirado el rey, trata de liberarse de un nuevo enlace aterrando a Leonor. Lo sorprendente en sus palabras en esta secuencia nace de que un personaje que ha hecho todo lo posible por mantener todo encubierto, ahora confiesa abiertamente a Leonor que lleva las manos bañadas en la sangre de Mencía.

Esta amenaza ofrece a Gutierre la última esperanza para no cumplir con la voluntad del rey, creyendo inspirar terror en Leonor. A su vez, Leonor le contesta (no sin cierta ironía por parte de Calderón), que casarse con Gutierre es la única salvación posible para restaurar su perdida reputación, por amenazadora que sea. Y con esto, finaliza la conversación entre Gutierre y Leonor. Permitir que Leonor permanezca en escena tras el intercambio de palabras entre los dos personajes sería desquitar del potencial dramático del cierre, porque presenciamos a Gutierre abandonado por todos, no teniendo posibilidad alguna de evasión. El cuadro viene a recordar la figura de Gutierre que vimos al pronunciar su último monólogo antes de matar a Mencía donde pide que un rayo le mate antes de tener que llevar a cabo una acción que le horroriza.

A su vez la réplica de Leonor en el momento de dejar la escena presta énfasis al aislamiento de Gutierre en los últimos momentos de la tragedia. Pues, forzado a matar a Mencía por testimonios que él creyó convincentes, ahora se da cuenta de que no afirmaban más que su visión incompleta de la situación. Como en el caso de su antecesor Edipo, a Gutierre se le cierran todas las puertas, y esto vendrá señalado por lo que se ha dicho de quedar abandonado en escena al cierre de la obra.

En *Los cabellos de Absalón*, no tratándose de un caso de honor, vemos cómo la responsabilidad política de un monarca le obliga a callar su pena personal²³. Lo que sí puede decirse con certeza es que en *Los cabellos* el enfoque cae, por una parte, sobre la rebelión del hijo contra el padre y las consecuencias que se producen, y, por otra, sobre la llamada «vuelta del pasado»²⁴, en este caso los errores cometidos por David, temas que se incorporan en un marco trágico típicamente calderoniano²⁵.

²³ Benabu, 2015.

²⁴ Ruiz Ramón, 2000, p. 52.

²⁵ Calderón opta por no incluir la escena de la violación de Tamar en su obra, que constituye la trama principal de *La venganza de Tamar* de Tirso. Algunos estudiosos han propuesto, con poco fundamento y menos análisis, que esta ausencia demuestra el horror que Calderón siente al tratar el tema del incesto, observación que sería más acertada si se aplicara a *La devoción de la cruz* o *Las tres justicias en una*, por ejemplo, comedias en que la acción deja en suspenso las consecuencias del incesto.

Si hay algo del padre trágico en el retrato de David al final de la obra calderoniana, habrá que mirar más allá de las palabras del texto, hacia consideraciones de orden teatral; a la entonación que el actor dará a estas palabras, a la expresión de David al pronunciarlas, y a su aislamiento sobre las tablas. Todo ello muy característico de los cierres de tragedia compuestos por Calderón, como vemos en otras *comedias* donde el enfrentamiento entre padre e hijo produce resultados trágicos y deja al personaje trágico aislado y sumergido en un silencio ensordecedor, y absorbido en la pena por haber perdido a su hijo predilecto.

A través de la máscara pública que David viste en el cierre de *Los cabellos* se vislumbra el semblante privado del destrozado padre por medio de las palabras que pronuncia David: «no alegres salvas, / [...] sí tristes acentos» (vv. 3224-3225). El personaje, consciente de la inestabilidad política que pudiera resultar si no premiase los esfuerzos de Joab y Semeí por salvar a Israel de la amenaza de la rebelión de Absalón, opta por no dar rienda a los sentimientos disimulándolos en las palabras citadas más arriba²⁶.

Merece la pena citar los versos pronunciados por un David trágico, vencido, cansado y avejentado, pues contienen acotaciones importantes para el actor que desempeña el papel al final de *Los cabellos*. Dirigiéndose a Joab, Semeí y Salomón, David expresa la paradoja que agudiza el ambiente trágico del cierre:

los dos [Joab y Semeí] 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. (vv. 3220-3228)

²⁶ Una observación más: cabría también recordar brevemente el final de *El alcalde de Zalamea*, que se hallará más plenamente discutido en Benabu, 2003, p.62. Verdad es que el rey confirma el nombramiento de Pedro Crespo como «alcalde perpetuo»; pero el triunfo público esconde al padre, que al principiar la obra tanto había luchado por encerrar el bielgo «en los trojes [...] antes / que algún turbión me lo lleve» (vv. 439-441). Pero al final se le ve con su familia esparcida por el trágico golpe que le acae, con su hija violada y encerrada en un convento, su hijo que le abandona por irse con el ejército, y el honor que tanto estimaba ahora en boca de todos. Pero la figura pública que domina la escena al cerrar la obra deja callado todo lo que ha perdido.

EL SECRETO COMO HILO DRAMÁTICO

Nos ha interesado aquí, aludiendo al trabajo de otros estudiosos, sugerir posibles razones que expliquen el valor teatral del secreto, y presentar argumentos de por qué este tema, que aparece como motivo con potencial trágico en tantas *comedias* de la época, pudiera haber encubierto un fenómeno social con un significado muy particular para el espectador del siglo XVII. Notamos esta tendencia en el caso del espectador de hoy día también, pues tiene la habilidad de interpretar las cuestiones del día en forma metafórica, cuando las ve retratadas en el teatro.

Y para terminar, damos la penúltima palabra a Caro Baroja, quien ha señalado las consecuencias del secreto en la sociedad contemporánea de Calderón, aunque no creo que haya tenido el teatro en mente cuando las formuló. Lo que sí hace, tal vez inconscientemente, es apuntar a lo que pudiera atraer a un dramaturgo del XVII al componer su obra; es decir, el potencial trágico que encierra lo secreto:

He aquí una situación trágica, sin esperanza desde el punto de vista colectivo, es decir una situación en la que... el destino, la fatalidad, lo hacen casi todo, en la que los individuos no tienen más que una pequeña posibilidad de libertad [...]²⁷

Pero la última palabra se la damos al personaje de Mencía y a las palabras que marcan el final de su soliloquio en la primera jornada. Mencía conoce demasiado bien las normas de su sociedad cuando admite que, para proteger su honor, escoge mantener en secreto sus pensamientos íntimos, intuyendo tal vez que callándolos pudiera ocasionar consecuencias trágicas, palabras que apuntan al sufrimiento padecido por los personajes en las obras estudiadas aquí: «¡Viva callando, pues callando muero!» (v. 154).

BIBLIOGRAFÍA

- Benabu, Isaac, *Reading for the Stage: Calderón and His Contemporaries*, Woodbridge, UK, Tamesis Books, 2003.
- Benabu, Isaac, «Problemática de la lectura teatral del personaje: el caso de Bernarda Alba», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 11, 2009, pp. 127-141.
- Benabu, Isaac, «La Biblia en los corrales de comedias: Tirso y Calderón», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, ed. Ruth Fine e Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 51-61.

²⁷ Caro Baroja, 1970, p. 26.

ISAAC BENABU

- Benabu, Isaac, «La construcción del personaje teatral: el Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, Valladolid/Olmedo, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo/TC/12, 2015, pp. 233-242.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Peter N. Dunn, Oxford, Pergamon, 1966.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1987.
- Caro Baroja, Julio, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Barcelona, Ariel, 1970.
- Castro, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961.
- Dixon, Victor, «Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pp. 55-74.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963-1970, 2 vols.
- Fischer, Susan L., «“Nada me digas”: Silencing and Silence in *Comedia Domestic Relationships*», en *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater*, New York, Peter Lang, 2016, pp. 25-40.
- Frenk, Margit, «Claves metafóricas de *El castigo sin venganza*», *Filología*, 20.2, 1985, pp. 147-155.
- Jones, C.A., «Honor in the Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals», *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958, pp. 199-210.
- Jones, C.A., «Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motif», *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.
- Lozano, Jorge, «Sentidos y estrategias del secreto: presentación», *Revista de Occidente*, 374-375, 2012, pp. 5-6.
- McKendrick, Melveena, «Honour/Vengeance in the Spanish *comedia*: a Case of Mimetic Transference», *Modern Language Review*, 79, 1984, pp. 313-335.
- McKendrick, Melveena, «Calderón and the Politics of Honour», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1993, pp. 135-146.
- McKendrick, Melveena, «Language and Silence in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 35.1, 1983, pp. 79-95.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- Taussig, Michael, *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford, Stanford UP, 1999.
- Simmel, Georg, «The Sociology of Secrecy and Secret Societies», *American Journal of Sociology*, 11, 1906, pp. 441-498.
- Stanislavski, Konstantin, *An Actor Prepares*, London, Methuen, 1988.
- Williams, Tennessee, *Cat on a Hot Tin Roof*, en *Tennessee Williams Plays 1937-1955*, compilado por Mel Gussow & Kenneth Holditch, New York, Library of America, 2000.
- Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.