

Una tragedia amorosa y política: *Reinar después de morir*

María Rosa ÁLVAREZ SELLERS

Universitat de València

La justa razón de Estado
no se reduce a preceptos
de amor.

Los cabellos de Absalón

Calderón

UN hecho histórico de gran fortuna literaria sirve de argumento a Vélez de Guevara para construir una tragedia en donde el amor se constituye en 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 Camões y en poesías 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 *Primeras tragedias*, de Antonio de Silva, pseudónimo de fray Jerónimo Bermúdez, destacado trágico renacentista; 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 Ignez 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. Ignez 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 (1652)–,¹ en la *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (1612), 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

sin ver inconvenientes, / 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, donde lo común es ocultar lo que se siente porque manifestarlo sería desencadenar el conflicto, la pone al corriente de la causa de sus desprecios.

INFANTA	(...)
	Yo, señor, soy vuestra esposa y debéis considerarme reina ya de Portugal si fuí de Navarra infante.
PRÍNCIPE	(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. ⁵

(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, Don Pedro pide licencia a Doña Blanca para acudir junto a su “esposa amada”, “pues es bien que asista el cuerpo / allá donde tengo el alma”.

La Infanta reacciona como toda mujer despechada, con ira, con deseos inmediatos de venganza (I, vv. 609-622), acrecentada por el desaire que sufre cuando al llevarla después el Rey a la quinta donde reside Inés y conocer a su rival no encuentra castigo sino ternura: conmovido por su belleza y dulzura y enternecido al ver a sus nietos, los bendice y se despide, ante el despecho de la Infanta –“Mis desdichas voy sintiendo”–⁶ y el asombro de quienes lo acompañan, que le nombran sus deberes:

EGAS	Señor, ved que para vuestro reino este inconveniente es grande.
------	---

ALVAR Y con este impedimento
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)

Sin embargo, Doña Blanca elige una solución discreta y pacífica: regresar a Navarra sin dar explicaciones a su hermano para evitar conflictos⁷. Detenida por los consejeros del Rey, vuelve a enfrentarse con Inés –y la amenaza con el pretexto de haber cazado una garza⁸–, la cual contra su modestia, la desafía 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*–.

D^a. INÉS (...)

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. INÉS 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,
equivocos desacuerdos?

D^a. INÉS Mal he hecho yo, señora.

ALVAR ¡Que así perdiese el respeto
a tanta soberanía!
 (II, vv. 538-543)

Ya no hay posibilidad de salvación para la dama, que reprocha a Don Alonso su injusta decisión. De nada valen las súplicas, ruegos o amenazas ni los llantos de sus hijos:

REY Apenas puedo ya hablar,
 Inés, que muráis es fuerza,
 y aunque la muerte sintáis
 sabe Dios, aunque yo viva,
 quién ha de sentirla más.
 (III, vv. 323-327)

Inés está contenta de morir por Pedro, lo que siente es el dolor que le causará a éste –“en viendo mi muerte / y mi desdichada suerte / morirá también mi esposo” (III, vv. 343-345)– e intenta, por última vez, apelar a la piedad del soberano: “si el cielo dió a Pedro amor / y a mí (...) / no me hagáis vos desdichada / porque me hizo Dios hermosa. / Sed piadoso, sed humano: / (...) / Atributo es soberano / de los reyes la clemencia” (III, vv. 352-363)¹⁰. Inés muere por amar y ser amada, por hallar en el Príncipe una correspondencia de la que carece la Infanta; un valor tan anhelado como el amor se convierte en causa de ajusticiamiento de una inocente para que puedan satisfacerse las “justas” condiciones que impone la dura razón de Estado. Esa es la última excusa del Rey para no levantar el castigo: no la mata por propia voluntad sino por lo que debe a su rango y a su reino, hechos que incluso sobrepasan y limitan su potestad porque superan la individualidad, y ésta siempre es secundaria.

REY Doña Inés, no puedo hallar
 modo para remediaros,
 y es mi desventura tal
 que tengo ahora, aunque Rey,
 limitada potestad.
 Alvar González, Coello,
 con Doña Inés os quedad,
 que no quiero ver su muerte.
 (III, vv. 437-444)

Don Alonso desearía después no haber emitido la sentencia (III, vv. 462-465), pero una vez verbalizada, ya es demasiado tarde. Inés se dirige al único juez justo:

D^a. INÉS ¿Que al fin no tengo remedio?
 Pues rey Alfonso, escuchad:
 Apelo aquí al supremo
 y divino tribunal,
 adonde de tu injusticia
 la causa se ha de juzgar.
 (III, vv. 466-471)

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 negándolo— 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 acaba con su vida y constituye el broche de la justicia poética, de la que no se libra quien se equivoca, aunque sea un rey¹¹.

No hay, en la tragedia española del siglo XVII, personajes completamente inocentes; a diferencia del héroe griego arrastrado por un *fatum* superior a su albedrío, aquí 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 en que se decide su suerte esté sola, abandonada, sin quererlo pero de hecho, por su querido esposo.

Destacable asimismo es la cuestión de la nomenclatura, tema debatido en los estudios sobre tragedia española del Siglo de Oro. Esta obra, definida como “Comedia Famosa”, concluye llamándose tragedia

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)

Y creemos 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 la España aurosecular¹². 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 nombre, en este caso, no identifica. La tragedia hay que buscarla adentrándose en sus páginas, no quedándonos en el título sino observando el desarrollo del conflicto, la pintura de los caracteres, la intencionalidad y consecuencias de las acciones. Pero en España, la idea de considerar a la tragedia, la comedia y la tragicomedia como partes de un concepto teatral global, la “Comedia Nueva”, sólo se fue abriendo paso gradualmente, debido a la profunda influencia de la *Poética* de Aristóteles —como sucedía, de forma similar, en Italia y Francia—. El término “comedia” fue adquiriendo durante el siglo XVI el valor de concepto genérico¹³, y el que muchas de las obras tuviesen un desenlace feliz favoreció que en el XVII se llamara “comedia” a toda obra teatral en verso y en tres actos o jornadas, sin que los dramaturgos concedieran mayor importancia a la distinción entre géneros al encabezar sus piezas.

Reinar después de morir es una tragedia amorosa en donde, como en otras contemporáneas (*El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega; *La cisma de Inglaterra*, *El mayor monstruo del mundo*, Calderón), un valor positivo como el amor debe ser anulado para que prevalezca otro igualmente positivo en sí mismo, la Razón de Estado. Estamos ante un conflicto que responde a la dialéctica hegeliana que sitúa la tragedia en la pugna entre dos fuerzas en igualdad de condiciones y cualidades pero irreconciliables, que deben enfrentarse, cuyo resultado será excluyente, acarreando al héroe, activo, sufrimiento. El amor se constituye en motor de la tragedia y el destino en su culminación. Destino anunciado en sueños, canciones, símbolos y presagios¹⁴, 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 —como muestra el diálogo

que citamos seguidamente—, condición que le impide sobrevivir en el mundo de razones políticas e intrigas cortesanas que rodea a los protagonistas:

PRÍNCIPE Adiós, Inés.
D^a. INÉS Adiós, Pedro,
no me olvides.
PRÍNCIPE Excusada
está, esposa, esa advertencia.
D^a. INÉS ¿Si vuestro padre os lo manda?
PRÍNCIPE No puede tener mi padre
jurisdicción en mi alma¹⁵.
D^a. INÉS ¿Y si la Infanta porfía?
PRÍNCIPE Aunque porfíe la Infanta.
D^a. INÉS ¿Y si el reino se conjura?
PRÍNCIPE Aunque se perdiera España.
D^a. INÉS ¿Tanta firmeza?
PRÍNCIPE Soy monte.
D^a. INÉS ¿Tanto amor?
PRÍNCIPE Sólo le iguala
el tuyo.
D^a. INÉS ¿Tanto valor?
PRÍNCIPE Nadie en el valor me iguala.
D^a. INÉS ¿Tan grande fe?
PRÍNCIPE Sí, que ciego
a tus luces soberanas,
no es menester que te vea
para que te adore¹⁶.
D^a. INÉS Basta;
adiós, mi bien.
PRÍNCIPE Adiós, dueño,
¡quién contigo se quedara!
D^a. INÉS ¡Quién se partiera contigo!
Muerta quedo.
PRÍNCIPE ¡Voy sin alma!¹⁷
D^a. INÉS Adiós, adorado esposo.
PRÍNCIPE Adiós, esposa adorada.
(II, vv. 771-794)

Como hacen 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, como sucede también en *La cisma de Inglaterra*, de Calderón. El dramaturgo no presenta vencedores y vencidos, víctimas y ejecutores, pues sobre todos se cierne la justicia poética. El toque senequista siembra la escena de muerte y cadáveres (así también en *El castigo sin venganza*, Lope o *El médico de su honra*, Calderón), 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. 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)

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)¹⁸. Los errores, aunque sean en nombre de la pasión, se pagan¹⁹. En el camino del amor, empedrado de deseos, opciones y yerros, es fácil traspasar la tenue línea que separa la dicha de la tragedia.

NOTAS

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.

2. "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."

Ibidem, p. XV.

3. PRÍNCIPE Perderé el sentido
 Brito, si Inés no fía
 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)

4. No se trata de un caso aislado en la dramaturgia trágica del XVII. Basta recordar el asesinato de Absalón a manos de Joab en nombre de la Razón de Estado, pese a la orden expresa de David, uno de los pocos personajes de la tragedia barroca que antepone la piedad y el amor filial a las causas políticas, de que se le respetara la vida:

JOAB. ¿Qué has visto?

ENSAY. A Absalón pendiendo
 de sus cabellos asido,
 teniendo por patria el viento.

JOAB. Pues si le viste, ¿por qué
 no le atravesaste el pecho
 con una lanza? Tuvieras
 de mí innumerables premios.

ENSAY. Por todo el oro del mundo
 no le tocara en un pelo;
 que es hijo de mi Rey, y él
 nos mandó a todos lo mesmo.

JOAB. Menos una vida importa,
 aun de un príncipe heredero,
 que la común inquietud
 de lo restante del reino.
 La justa razón de Estado
 no se reduce a preceptos
 de amor: yo le he de matar.
 Desvanecido mancebo,
 muere, aunque el Rey me mandó
 que no te tocase.

(Tírale la lanza.)

(III, vv. 3129-3149)

Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*. Citamos por la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

5. La palabra siempre es insuficiente para explicar el sentimiento. Cuando más adelante el Rey mande a Alvar González y Egas Coello que detengan a Inés y ordene 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:

PRÍNCIPE (...) 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.

BRITO Diréle que partes ciego
 por su amor, lo que la adoras,
 lo que suspiras y lloras,
 cuánto te abrasa su fuego.

PRÍNCIPE 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)

No es la primera vez que un personaje trágico enuncia la disfunción entre sentimiento y expresión, entre pasión y razón. Recordemos a Federico, 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)

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Citamos por la edición de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

6. 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!

(I, vv. 882-906)

7. INFANTA (...)

que sus empeños disculpo;
[de Don Pedro]
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)

8. Pues 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 presente 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 luche,
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)

9. Recordemos a Doña Leonor, (*El médico de su honra, ob. cit.*), la novia abandonada por Don Gutierre antes de casarse con Doña Mencía. Sintiendo agravada, pide justicia al Rey, que nada puede hacer porque el caballero se ha desposado. No obstante, el monarca lo interroga, y éste confiesa que la dejó por sospechas en su honor, ya que una noche vio salir del balcón de la dama a un hombre. Pero Leonor aguarda una nueva oportunidad. Cuando, por cuestiones de honra, Don Gutierre mande asesinar a su esposa practicándole una sangría y lo encubra luego diciendo que ha sido un fatal accidente, Leonor, que pasaba por allí casualmente, acepta una mano ensangrentada con tal de casarse con él y recuperar su honor, aunque sea a costa de hacer peligrar su vida:

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.
(III, vv. 885-903)

O Aurora (*El castigo sin venganza, ob. cit.*), enamorada de su primo Federico. Cuando descubre, al ver un beso reflejado en un espejo, que éste la traiciona con Casandra, se lo cuenta al Marqués Gonzaga, quien le recuerda:

MARQUES (...)
¿Cómo quieres que se limpie
tan fea mancha sin sangre,
para que jamás se olvide,
(III, vv. 2128-2130)

Un papel anónimo informará al Duque de Ferrara, esposo de Casandra y padre de Federico, de la traición de ambos. Serán juzgados en el tribunal del honor y condenados a muerte.

10. Todo lo contrario a lo que dice Tamar (*Los cabellos de Absalón, ob. cit.*) –violada por su hermanastro Amón– a su padre, el Rey David; pero Inés clama por su vida y Tamar por su honra:

Véncete, Rey, a ti mismo:
la justicia a la pasión
se anteponga, que es más gloria
que hacer piezas un león.
(II, vv. 1238-1241)

También ella, como Don Alonso con la dispensación, intentó primero una solución legal para evitar la deshonra:

AMON Yo muero por ti, Tamar.
No puedo a mayor extremo
llegar que a morir por ti:
mi confianza me ha muerto.
(*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?
En nuestra ley se permite
casarse deudos con deudos,
pídeme a mi padre.

para valerme del ruego.

(I, vv. 953-966)

Irónica y paradójicamente, sin embargo, la ley, más importante para muchos –como Don Alonso– que los propios sentimientos, de nada sirve cuando se necesita su amparo.

11. En la tragedia española del Siglo de Oro todos los que participan en la acción son responsables del desenlace de la misma:

“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.”

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.

12. Rinaldo Froldi, por ejemplo, considera determinante que, a su juicio, no existe entre los autores una “conciencia de género”:

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” (p. 158). 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’”. (pp. 158-159)

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 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.” (pp. 159-160)

“Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1989, pp. 157-167.

13. En los comentarios a Terencio de los siglos XV al XVII, por ejemplo, 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”. Y Lope hace lo propio en el *Arte nuevo*:

Hubo comedias paliatas, mimos,

togatas, atelanas, tabernarias,

que también eran como agora varias.

(vv. 116-118)

En Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el “Arte nuevo” de Lope de Vega?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, p. 65.

14. Inés 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". Cuando al fin llega Don Pedro, Inés ha quedado dormida y está teniendo –como Enrique VIII (*La cisma de Inglaterra*, Calderón) o el Rey David (*Los cabellos de Absalón*, Calderón)– un funesto sueño:

PRÍNCIPE ¿Qué estará mi bien soñando?

BRITO Contigo el sueño será.

D^a. INÉS ¡Que me mata, tente, aguarda!
¡Alfonso, Dionís, Violante!

(I, vv. 733-736)

D^a. INÉS 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. INÉS ¡Pedro, señor, dueño amado!

PRÍNCIPE ¿Qué tienes, Inés?

D^a. INÉS (*Despierta.*) Soñaba
que la vida me quitaba...

PRÍNCIPE ¿Quién?

D^a. INÉS 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.

PRÍNCIPE ¿Eso, Inés, soñaste?

D^a. INÉS Sí.

PRÍNCIPE Fueron tus recelos vanos,
desecha, Inés, el dolor,
cóbrate más valerosa,
si bien estás más hermosa
con el susto y el temor.

D^a. INÉS ¿Eres mío?

PRÍNCIPE Tuyo soy.

D^a. INÉS 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.

(I, vv. 780-786)

El Caballero de Olmedo tiene también visiones de semejante naturaleza y teme por su relación con Inés, a la cual las asocia inmediatamente:

ALONSO (...)

Pero ¡ay, Tello!

TELLO ¿Qué tenemos?

ALONSO De decirte me olvidaba
unos sueños que he tenido.

TELLO ¿Agora en sueños reparas?

ALONSO No lo 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. 1746-1767)

Don Alonso ha visto también cómo, al alba, 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)

Pero dar crédito a los “avisos del alma” o temer lo incierto es impropio de caballeros, por eso Tello, como Don Pedro –o como Herodes respecto a los temores de Mariene (*El mayor monstruo del mundo*, Calderón) o Volseo de Enrique VIII (*La cisma de*

Inglaterra, Calderón)– resta importancia al suceso:

TELLO (...)
 Ven a Medina y no hagas
 caso de sueños ni agüeros,
 cosas a la fe contrarias.
 (II, vv. 1795-1797)

Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*. Citamos por la edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.

15. CRESPO (...)
 Al rey la hacienda y la vida
 se ha de dar; pero el honor
 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.

16. El motivo del amor ciego, de amar sin ver o de la falta de correspondencia entre lo que perciben ojos y oídos, es constante en la tragedia española aurosecular.

17. Amor y muerte presiden también otra despedida de Don Pedro e Inés:

PRÍNCIPE Adiós, Inés de mi vida.
 D^a. INÉS Adiós, adorado dueño.
 PRÍNCIPE ¡Muerto voy!
 D^a. INÉS ¡Yo voy sin alma!
 PRÍNCIPE ¡Qué desdicha!
 D^a. INÉS ¡Qué tormento!
 (I, vv. 909-912)

Y entre Casandra y Federico, que también perecerán:

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*, *ob. cit.*

18. La imagen luminosa es frecuente en la lírica galaico-portuguesa: el punto de partida del proceso amoroso es la visión de la persona deseada, y entonces ya no hay remedio. Y así, uno de los *topoi* de la *cantiga de amor* común a la *cantiga de amigo* es la ecuación –recogida por, al menos, veinte autores–: *senhor = lume dos meus olhos / d' estes olhos meus*.

También en el teatro del Siglo de Oro el enamoramiento suele ser instantáneo a partir de la visión del objeto amado.

19. 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 que 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.”
 Alexander A. Parker, *ob. cit.*, pp. 335-336.