

Crisis y catarsis en el teatro calderoniano. Del rito de paso a la tragedia española

Francisco Javier López-Martín

Denison University

Abstract: Este artículo explora dos aspectos de la tragedia clásica, definida por Aristóteles, que prevalecen en el teatro del XVII y más concretamente en el teatro calderoniano: el rito de paso y la catarsis. Ambos elementos dependen de la participación activa del público y se identifican claramente en *La vida es sueño* y *El médico de su honra* de Calderón.

Keywords: catarsis, tragedia, rito de paso, Calderón, La vida es sueño, El médico de su honra

Aristóteles determina en su *Poética* las características formales que debe poseer una obra para ser considerada trágica. Así, para entender la tragedia como género teatral es importante la figura de un héroe, las tres partes de las que debe constar, la unidad de acción, conceptos como la *hamartia*, la diferencia con la épica o el valor del coro, pero realmente es su efecto sobre la audiencia lo que indica que, realmente, se trata de una tragedia.

El efecto buscado y magistralmente conseguido en las tragedias clásicas es el de proporcionar una catarsis colectiva a los espectadores de la obra. Los términos catarsis y tragedia, de hecho, han ido íntimamente unidos a la hora de explicar, desde una perspectiva literaria, la experiencia de la representación. Aristóteles expuso su propia teoría, definiendo tragedia mediante el estudio exhaustivo de una estructura que rodeaba y potenciaba el momento de la catarsis. Los espectadores veían proyectadas en los actores sus bajas pasiones y asistían al castigo que éstas merecían; de esta manera se producía en ellos un efecto purificador. A través de ella, el público sentía al final de la representación dos sentimientos contradictorios: pena y miedo, piedad o terror. La estructura definida por Aristóteles en su *Poética* permite establecer las características del género trágico en su época: un protagonista que refleja los valores tradicionales de la *polis*, un evento que cambiará la suerte del protagonista y que llevará a éste o a otros a la muerte, la ignorancia por parte del héroe de su error.

En el siglo XVI de la España renacentista, autores como Alonso López Pinciano (1547-1627) rescatan la teoría de la tragedia aristotélica¹ y vuelven a comentar la importancia de los elementos que componen la estructura trágica de la antigüedad incluyendo la catarsis: “temor y compassion se hallen juntos, como en la verdad se pueden hallar mezclados, y yo los percibo en muchas acciones tragicas” (342). Sin embargo, la catarsis es considerada como un elemento más, si bien el último, de toda una serie de rasgos. A pesar de estos tratados explicativos, en el teatro del siglo XVII español, se antoja difícil trasladar este modelo neo-aristotélico, principalmente por la renovación que llevó a cabo Lope de Vega con su *Arte nuevo de hacer comedias*. De modo que, la eliminación de la unidad de acción, la división de la obra en tres actos y la búsqueda de lo que deleita al público complican la posibilidad de una tragedia en el sentido clásico formal, dentro del teatro del Siglo de Oro español. No obstante, hay dos factores que contradicen esta afirmación categórica. En primer lugar, la presencia de la palabra “tragedia” en algunas comedias invita a pensar que el concepto era considerado como un valor importante para la literatura de la época, eso sí, desprovisto de la categorización aristotélica, pero con el mismo trasfondo de acción, narrando las aventuras del hombre que explora los abismos y vericuetos del alma. No se habla por tanto de tragedia como género, sino como experiencia diaria que entronca con la historia personal de cada espectador. En segundo lugar, debemos señalar el elemento de muerte que rodea a estas obras. Sin embargo, cuando la muerte no es explícita como en *La vida es sueño*, ¿se puede seguir hablando de tragedia? La respuesta a priori, y desde una estricta perspectiva genérica sería negativa, ya que en mayor o menor medida lo trágico y la muerte comparten una relación de causalidad. Sin embargo, la muerte no tiene que ser literal, ni siquiera física ya que el dolor psicológico, llevado a límites extremos, también activa la catarsis en el espectador.

De modo que, para establecer la validez de una tragedia en el teatro español del XVII será necesario antes definir lo trágico, descubrir su relación con la muerte y localizar sus características en obras que se separen de los preceptos tradicionales aristotélicos.

Lo trágico especifica un estado del ser que, aplicado a una obra de literatura, requiere que las emociones se reproduzcan tanto en los actores como en los espectadores o mejor, en los espectadores por medio de los actores. Así, cuando los críticos realizan sus numerosos estudios sobre el género trágico manifiestan la multiplicidad de perspectivas que se pueden tomar para afrontar el tema de la tragedia clásica. Pero este estudio no pretende hacer un recorrido sobre las posturas que los

¹ “Tragedia es imitacion de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oracion suave, la qual contiene en si las tres formas de imitacion cada una de por sí hecha para limpiar las passiones del alma, no por enarracion, sino por medio de misericordia y miedo” (López Pinciano 327).

críticos han desarrollado respecto a este tema,² sino demostrar que el sentido de lo trágico ha de comprenderse en su generalización y no en la concreción de un estereotipo, producto de una época determinada. Mi planteamiento se acerca a las intuiciones de Oostendorp sobre la tragedia española, cuando afirma que “la tragedia consiste en primer lugar en un modelo de acción que como tal no se limita a presentarse en el subgénero literario que, según la tradición, llamamos tragedia” (184). Es un modelo de acción en el que el público no es un mero receptor sino un miembro activo de la propia obra. El espectador, según Aristóteles o el Pinciano, deberá experimentar dos sentimientos, temor y piedad, al ver estas obras, con lo que nos alejamos de las convenciones y posibles estructuras propias de la obra trágica para centrarnos en la perspectiva del receptor quien, finalmente va a ser quien decida el “carácter” de la obra representada. La estructura misma de la obra se manifiesta como resorte que permite el momento final de la catarsis en el espectador, o lo que es lo mismo, la estructura de las obras prepara al receptor para el momento trágico. Si es el receptor quien define lo trágico a través de la catarsis, los elementos formales de la tragedia clásica quedan relegados y pasan a ser accesorios y dependientes de la época y los gustos.³ El espectador, al contemplar y vivir lo trágico en una obra literaria y a través de su participación anímica en la misma, queda sometido a profundos sentimientos en relación con su papel en la vida. Estos sentimientos sirven para cambiar, como afirma Cassirer en boca de Abdulla, no “in the character and quality of the passions themselves but a change in the human soul. The soul experiences the emotions of pity and fear, but instead of being disturbed and disquieted by them it is brought to a state of rest and peace” (5). La sensación liberadora de la que habla Cassirer invita a pensar en un cambio radical a nivel individual, en cuanto a la posición del sujeto en relación con el resto y con su entorno. La catarsis, la liberación es el verdadero momento estructurante, conformado por la muerte (ya sea real o figurada) y que desatará como consecuencia dos emociones, miedo y piedad, en el espectador. Estas emociones liberadas por la catarsis alertan al individuo sobre su posición en el mundo, le hacen tomar conciencia de su papel en la sociedad, en continua crisis. La tragedia separa el antes y el después del individuo en relación con esta crisis, o en otras palabras, separa la inconsciencia de la toma de conciencia, lo que hace de la catarsis un elemento liberador ya que la concienciación del entorno por parte del sujeto supone su propio ordenamiento y comprensión. Se produce, por tanto, una evolución en el sujeto, un cambio en su

² No obstante, es necesario destacar las ideas de la escuela inglesa sobre la tragedia española del XVII, definiendo ésta en relación a la derrota del hombre y a la trascendencia. Si tenemos en cuenta esta postura, *La vida es sueño* no podría ser considerada tragedia, ya que no expone la derrota sino la victoria final de Segismundo. Prefiero abordar el análisis de la tragedia en relación al receptor y no al personaje principal de la obra, o lo que es lo mismo, concibo que la obra trágica queda incompleta y por tanto no es tragedia sin un receptor que la considere así.

³ En el caso concreto del teatro español del XVII estos gustos vendrán determinados por el “vulgo” al que hace referencia Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “como las paga el vulgo, es justo / Hablarle en necio para darle gusto” (285).

percepción de la realidad. En esta línea Turner asocia, en el siguiente comentario, teatro y crisis en un esfuerzo por establecer conexiones entre representación y sociedad: “Originally theatre was concerned, among other things, with resolving crises affecting everyone and assigning *meaning* to the apparently arbitrary and often cruel-seeming sequence of events following personal or social conflicts” (114). Crisis y teatro parecen estar interconectados con la comunidad. El teatro representa un reflejo del mundo real o una distorsión del mismo si se prefiere. Si tomamos en cuenta la relación que Aristóteles hace entre tragedia e imitación de la acción, se puede afirmar que la obra teatral (en general, y la tragedia en particular) es una imitación de la realidad, pero una imitación, como apunta el Pinciano, verosímil.⁴ Con esto se señala que la representación debe poner de manifiesto una situación no necesariamente real, sino probable. El espectador se ve sometido a un mundo ficcional, con rasgos reales que permiten contrastar la visión que tiene de la sociedad con aquella otra representada en el escenario.

La tragedia es, quizá, el género que guarda un mayor vínculo con este antiguo modo de representación del que habla Turner, en donde el espacio y el tiempo toman una nueva dimensión, como comprobaremos más adelante. En estas obras, la lucha contra un destino inexorable, que determina la vida de los mortales y el conflicto que se abre entre el hombre, el poder, las pasiones y los dioses, serán temas comunes. Pero, estas características no son propias del género trágico, al menos no originalmente, sino de una representación ancestral que ha sido práctica común en todas las comunidades y que aún hoy se sigue manifestando, aunque de manera más velada o transformada, para señalar la incorporación a la sociedad de un nuevo miembro, el inicio de una etapa en la vida, un final, un reencuentro..., en lo que denominamos ritos de paso. Por medio de estos ritos de paso se acentúa un determinado comportamiento en los jóvenes miembros del colectivo social y la comunidad participa de este acontecimiento hasta llegar a la catarsis.⁵ Por medio de los diversos ritos de paso –fiestas de cumpleaños, Primera Comunión en el rito católico o el día en que puede votar por primera vez- el niño se separa de su sistema de vida anterior y mediante el rito intemporal va transitando en un tiempo imaginario, cambiando de mentalidad para volver a incorporarse a la sociedad convertido en adulto, tomando responsabilidades, aprendiendo su función en la sociedad. En una palabra, madura, lo que, no obstante, le ha provocado tensión, temor al fracaso y pena por la vida que deja atrás. Su comunidad, grande o pequeña, participa en pleno de los acontecimientos, lo que les reafirma en sus propios valores por el hecho de participar activamente. El rito puede ser entendido como un momento de transición, de puente entre dos mundos, o quizás de dos

⁴ “La fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas sino disparates” (8).

⁵ “Ritual cannot be divorced from the changing pattern, which is society; it shares society processional, dramatic form” (Grimes 151).

percepciones distintas del mismo. La vuelta al mundo real, el regreso al presente viene provocado, a menudo, por una experiencia dolorosa (circuncisión, perforación...), hecho que entronca con una de las características fundamentales para entender lo trágico y que ya dejé señalado al principio de este trabajo: la muerte o el momento de dolor, que permite hacer al lector consciente de su vivencia, y de la que es testigo la comunidad y a su vez recordada por todos.

Levi-Strauss alude al rito en los siguientes términos: “Ritual is not a reaction to life; it is a reaction to what thought has made of life. It is not a direct response to the world, or even to experience of the world; it is a response to the way man thinks of the world. What, in the last resort, ritual seeks to overcome is not the resistance of the world to man, but the resistance of man’s thought to man himself” (681). Es decir, el ritual no es una consecuencia de la vida misma, no forma parte de ella, sino que responde a una necesidad de la comunidad. Con el ritual el individuo comienza un viaje que dejará de lado su estado anterior y le someterá a la toma de conciencia, a la responsabilidad de formar parte de la comunidad. Con el rito se produce la muerte del individuo anterior y el renacer del nuevo yo, aceptado previamente por la comunidad. Del mismo modo, la tragedia provoca una confrontación entre la percepción de la realidad del individuo y otra percepción distinta, llena de fallas, en continua crisis que avoca a una multiplicidad de reacciones en el receptor, de forma tal que, pese a estar contextualizada en un marco histórico determinado, retrata la personalidad del ser humano y la fluctuación de sus emociones, las contradicciones universales, las dudas, los anhelos y un cúmulo de sentimientos que escapan de todo límite temporal-espacial.

¿Es posible, por tanto, entender la tragedia como entorno ritual? El espectador, definitivamente, se ve sometido a un nuevo espacio y tiempo, el de la representación. Esta entrada y salida del espacio de representación implica pensar necesariamente en un antes-durante-después de la experiencia trágica. Victor Turner, a propósito de esta línea temporal y en relación al rito comenta las tres fases de las que consta:

Three phases in a rite of passage: *separation*, *transition*, and *incorporation*. The first phase of *separation* clearly demarcates sacred space and time from profane or secular space and time (it is more than just a matter of entering a temple—there must be in addition a rite which changes the quality of *time* also, or constructs a cultural realm which is defined as “out of time”). (24)

La entrada en el escenario por parte del público implica un corte entre el mundo real y la imitación de la representación. Se produce, por tanto, la separación y la entrada abrupta en el espacio teatral. En este espacio de transición es donde se confrontarán las distintas visiones de la sociedad para finalizar este estadio en un momento de dolor, en la catarsis, tras la que se pasa a la fase de incorporación al mundo real.

El ritual provoca un corte radical con la experiencia anterior. El iniciado pierde todo contacto con la experiencia temporal mundana y se adentra en un tiempo distinto, proteico, en el que todo parece suceder a la vez, como en un sueño. La espera y la memoria funcionan de forma inconexa dando una sensación temporal de eternidad.⁶ Finalmente, el sujeto incorpora a sí mismo la experiencia del rito y a la vez se reincorpora a la sociedad. Cuando el sujeto vuelva a la comunidad lo hará transformado y comenzará para él una nueva forma de vida.

Es importante destacar el valor comunitario y colectivo del rito de paso y, por tanto, de la tragedia en relación al espectador. En la obra de teatro y, en concreto, en las tragedias, el espectador asume dos funciones: por un lado, se concibe como colectivo que enmarcará la acción y el espacio teatral como lugar sagrado; por otro, cada espectador será capaz de entender, deleitarse o dar una mayor importancia a un aspecto u otro de la obra en sí, por lo que asume un papel individual que permite la inserción de cada sujeto, por medio del plano de la imaginación, en la obra a través de los actores. Como afirma Juan Luis Suárez,

la imaginación del público va a ser el blanco del poeta, puesto que de lo que se trata es de ‘afectar’ al espectador, mover sus pasiones, aunque sólo sea para curarlas. Y para ello nada mejor que las maravillas, la admiración que únicamente se produce cuando se ‘sufre el efecto sin conocer la causa’, y que convierte al teatro en un espacio para el desenvolvimiento de los afectos humanos. (22)

De manera que, el teatro barroco es capaz de abrir puertas para que el espectador explore, se pierda y se haga uno con la obra, todo ello de modo inconsciente, mediante la imaginación, pero no le permite volver atrás en sus sentimientos y conceptos sobre la sociedad porque, como colectivo, como público, tiene formado un marco referencial espacio-temporal del que no puede excluirse a lo largo de la representación de la obra. Ambos planos del espectador, el individual y el colectivo, funcionarán a un tiempo durante la representación teatral.

Las tres fases del rito por las que pasa cualquier espectador de una obra de teatro son, también, la separación, transición e incorporación. La separación sólo puede producirse entre dos términos: por un lado el sujeto, el espectador, y por el otro el plano simbólico en que vive. El espectador deja a un lado su vida habitual para sumergirse en el mundo del teatro. Una vez dentro, comienza el rito de paso propiamente dicho. El individuo entra en el mundo imaginario, transita por las arenas movedizas de la multiplicidad de sentidos y sentimientos, en las trampas temporales y espaciales que se superponen en la obra. Por último, el espectador, una vez termina ésta, volverá al plano simbólico, volverá, cambiado, a incorporarse como un miembro activo de la

⁶ “Everything is said in the simultaneity of eternity” (Saint Augustine 226).

comunidad. Esto sucede con todas las obras teatrales, ya que imponen un mundo alternativo, un paréntesis en las vidas de los individuos. Sin embargo, la tragedia añade un elemento especial que es la incorporación de lo real en lo imaginario y su continuación en el plano simbólico. Es decir, en las tragedias irrumpe el elemento real y aquello que está más allá de la palabra, aquello que no puede racionalizarse, que escapa a cualquier control. En el contexto del rito de paso esta irrupción correspondería al momento doloroso del sacrificio entendido como dolor injustificado. El novicio debe realizar algún acto, estipulado socialmente, que no tenga ningún sentido y que sirva como recordatorio del nuevo estatus social, de sus nuevas obligaciones. En las tragedias se establece una relación similar al producirse la muerte del protagonista o del inocente. El espectador, que también se sabe vulnerable, ve plenamente confrontada su visión del mundo con aquella visión verosímil que es representada. Se pone en lugar del actor y siente terror por la situación por la que está pasando. Entonces, sólo entonces, se produce la piedad o compasión, que definió Aristóteles, provocada por el dolor o el sufrimiento del otro y el sentimiento real de que lo mismo podría haberle sucedido al espectador. Por ello, es posible experimentar la catarsis, esa sensación de pena y rechazo que el espectador tiene individualmente. La visión de la muerte como única salida posible del protagonista se traslada a la imaginación del espectador. La violencia es el remanente del plano imaginario, es aquello que no puede ser simbolizado ni racionalizado ya que nadie conoce lo que hay tras ella. Durante la tragedia, la ausencia de tiempo es fundamental, ya que, como acabamos de comprobar, el espectador se mueve de un espacio a otro, de un plano a otro distinto sin continuidad. Lo imaginario permite la multiplicidad de espacios, el sueño como medida. Sin embargo, la muerte lleva al espectador al encuentro con lo real, con el fin de la temporalidad. Ese choque abrupto genera una crisis en el espectador, que se manifestará en forma de catarsis o purificación de sus propios temores, entendiendo un poco mejor su lugar en el mundo.

Para estudiar la importancia de estos elementos en relación con la catarsis, he escogido dos obras de Calderón que no se ajustan al canon neo-aristotélico de tragedia. *El médico de su honra* y *La vida es sueño* carecen de un héroe trágico, no poseen una única línea argumental y, por supuesto, no acaban con la muerte del protagonista. Sin embargo, ambas obras revelan una voluntad trágica que permite al espectador experimentar la catarsis tal y como Aristóteles, en el año 334 a.C., nos indica. El filósofo griego explica que la obra trágica, mediante una serie de circunstancias que suscitan piedad o terror, debe ser capaz de lograr que el alma del espectador se eleve y se purifique de sus pasiones. Ésta es la purificación interior que logra el espectador a la vista de las miserias humanas, que le permite vivir, en definitiva, su rito de iniciación a la vida moderna.

Espacio y tiempo van relacionados. Del mismo modo que el rito de paso requiere de un lugar especial en donde el iniciado debe entrar, tanto en *El médico de su honra* como en *La vida es sueño* se presenta un espacio especial ajeno al espectador. En *El médico de su honra* la acción comienza con la caída del príncipe desde un caballo en medio

del bosque.⁷ El infante queda inconsciente en el suelo. Las palabras de don Arias muestran la situación: “A un tiempo ha perdido / pulso, color y sentido. / ¡Qué desdicha!” (76). Además, la acción se desarrolla en la corte de Pedro I “el Cruel”, durante el siglo XIV, época muy alejada en la mente del público, pero a la vez cercana a través de los romances que sobre el rey Pedro se escribieron. Por otro lado, en *La vida es sueño* Rosaura abre la primera jornada con las palabras: “Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento” (75). La alusión de Rosaura al hipogrifo expone el espacio en que se va a desarrollar la obra, un espacio mítico donde la existencia de un hipogrifo es posible.⁸ Rosaura, vestida de hombre, entra en la torre donde está retenido Segismundo. En su interior tiene el primer encuentro entre Rosaura y el príncipe polaco o, en otros términos, el encuentro con la animalidad, con los instintos y, en definitiva, con la naturaleza humana.⁹ Desde el principio, Calderón enmarca sus obras en un lugar concreto, los alrededores de Sevilla para *El médico de su honra* y Polonia en el caso de *La vida es sueño*.¹⁰ Pero, en el primer caso éste es un lugar tan alejado de la realidad española que abre paso a la imaginación del espectador. En ambas obras el espectador se encuentra con un espacio hostil inicialmente, rodeado de peligros. En una perspectiva global ambos dramas se caracterizan por situarse en lugares desconocidos, en un tiempo anterior o bien por desarrollarse en un país alejado de la realidad española. El uso de estos elementos prepara al espectador para explorar este espacio desde el plano de la imaginación, así que el receptor estará constantemente participando de la acción. En el caso de *La vida es sueño* se refleja con más claridad el aspecto temporal. De ninguna manera se puede deducir a qué fecha corresponden los hechos contados. Es más, no importa la fecha, la narración de la historia puede valer en cada época ya que expone problemas (la educación, la imagen y lo real entre otros) que son universales. En *El médico de su honra* la acción se retrotrae constantemente a tiempos pasados en que el hermano del rey pretendió a doña Mencía o el marido celoso de ésta cortejaba a doña Leonor. El espectador, por tanto, se sumerge en un mundo posible, el del teatro, en el que tendrá que hacer uso de la imaginación constantemente para completar la historia que está viendo.

⁷ La oscuridad y el bosque lleno de peligros se unen aquí para exponer la soledad y ruptura con la vida real. El espectador se ve inmerso en la acción desde el primer momento.

⁸ El uso del mito rompe completamente con cualquier continuidad posible del espectador con su vida real. Desde el principio de la obra el espectador está solo ante el nuevo espacio de la torre y la corte de Polonia. Queda enmarcado el espectador en el plano imaginario.

⁹ Pues la muerte te daré,
 porque no sepas que sé
 que sabes flaquezas mías.
 Sólo porque me has oído,
 entre mis membrudos brazos
 te tengo que hacer pedazos (*La vida es sueño*, 180-185, 82).

¹⁰ “Mal, Polonia, recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tus arenas” (*La vida es sueño*, 17-19, 76).

Estos elementos vienen acompañados, en ambas obras, por una narrativa constantemente sesgada, por hilos argumentativos que no tienen aparente relación con la trama principal, lo cual impide elaborar una consecución lógica de elementos y, finalmente, un tema fundamental que es capaz de explicar el conjunto de la obra. El espectador se encuentra totalmente sumergido en el orden imaginario del teatro, en donde su percepción está constantemente atrapada en un laberinto de paradojas.

El caso de *La vida es sueño* resulta significativo. En ella Calderón define los papeles de cada personaje en relación, no con lo que el público espera, sino con una realidad posible. El rey Basilio es en la obra un tirano que acude a los astros para tomar sus decisiones;¹¹ el consejero y padre de Rosaura, Clotaldo, alaga a su rey en lugar de aconsejarle; Segismundo, el príncipe heredero, es encerrado en una torre como un animal; Rosaura debe disfrazarse de hombre para restaurar su honor. Este cambio de papeles expone la inutilidad de una realidad idealizada y, por lo tanto, el triunfo del mundo de las apariencias. Sin embargo, este cambio de papeles es tan sutil que el espectador lo concibe como posible, como real. Una vez asumida esta posibilidad, el tema de la obra queda oscurecido por las motivaciones de los distintos personajes, que confluirán en una guerra civil. Se pueden trazar al menos dos grandes tramas a lo largo de la obra: la historia de Segismundo y su venganza por un lado y la lucha que Rosaura tiene por recuperar su honor por otro. Ambas tramas llevan consigo la posibilidad de distintos temas. Si nos centramos en Segismundo podríamos interpretar la obra como una defensa del rey prudente, o bien como maquiavelismo, o a través del tema de la educación del príncipe. Centrarse en Rosaura implica establecer la honra como tema principal. Ambas posturas están lo suficientemente alejadas para que sea imposible explicarlas por medio de un solo elemento.

El médico de su honra, que expone el consabido problema de la honra, mantiene una estructura narrativa que, a diferencia de la obra anterior, aparece perfectamente construida. No obstante, del mismo modo que en *La vida es sueño*, las paradojas internas de los personajes transmiten al espectador una tensión y un continuo cuestionamiento de la realidad y los ideales sostenidos. Los personajes principales, Gutierre, el rey don Pedro y doña Mencía, parecen ser fieles a las leyes del honor porque sus actos muestran justicia, lealtad y un estricto comportamiento que causa respeto. Sin embargo, esta actitud se contradice, en momentos específicos, con sus actos. Por ejemplo, la forma de proceder del rey ante su hermano, el infante don Enrique resulta, desde el principio, paradójica, como cuando al comienzo de la obra don Enrique sufre un accidente y el rey lo abandona en manos de sus criados, reaccionando con las siguientes palabras: “todos

¹¹ Pues dando crédito yo
A los hados, que adivinos
Me pronosticaban daños
En fatales vaticinios,
Determiné de encerrar
La fiera que había nacido (730-735).

os quedad aquí, / y dadme un caballo a mí, / que he de pasar adelante” (17-19). Estos versos permiten una doble lectura del concepto de la honra, llena de engaños. Para reforzar la imagen de rey honrado y justo se muestra esta doble lectura en su intervención ante el conflicto de Leonor y don Gutierre, como seguidor de las leyes de la honra: “yo haré / justicia como convenga / en esta parte; si bien / no os debe restituir / honor, que vos os tenéis” (680-684). Aquí, aparece claramente el honor como valor moral que lleva al cumplimiento de los deberes y, por lo tanto, no depende de apariencias sino de un modo determinado de vida. Éste es el mensaje que el propio rey predica, sin embargo, posteriormente es incapaz de mantener un criterio firme. Es más, parece dar mayor importancia a las apariencias que a su deber. Muestra de esto es su primer encuentro con Leonor y el doble engaño ante don Gutierre y durante el interrogatorio de su hermano. De hecho, en la conversación entre hermanos el rey don Pedro trata de impedir que don Enrique diga la verdad, porque sabe que es observado por don Gutierre. Dice don Enrique: “Pues yo, señor, he de hablar: / en fin, doncella la quise. / ¿Quién, decid, agravió a quién?” (2235-7), de manera que incumple su deber como buen juez y rey, aunque intenta ser justo. Esta doble actitud no es más que un mecanismo que Calderón utiliza para difuminar la información, para descentralizar el texto, para mover al espectador en el enrevesado orden simbólico y perderlo en la representación. Alberto Castilla comenta sobre el concepto de la honra que “se plantea en este drama en términos de reputación, de opinión y, en definitiva, de apariencias” (404), así será fácil entender ambas actitudes del monarca. Por una parte, aparenta que la honra es una cualidad moral personal que puede o no dar lugar a la aprobación de la sociedad. Por otra, se descubre la verdadera motivación del rey.

El caso de don Gutierre resulta similar. Su actitud hacia las leyes del honor es convencional y, aunque él las considere injustas, las obedece: “el honor es una injusta ley” (1657). El respeto y amor que siente por su esposa son dignos de un hombre íntegro y honrado. Comenta a doña Mencía, “¿[p]uede en los dos / haber engaño, si en vos / quedo yo, y vos vais en mí?” (550-552). Incluso parece intachable su comportamiento ante Leonor. Sin embargo, los versos anteriores se contradicen con sus actos. Don Gutierre no sólo desconfía de su esposa, sino que, después de vigilarla por la ventana, la engaña al entrar a oscuras en su habitación (1970-2046). Este comportamiento está muy alejado de aquel ideal que promulga. Su deber como caballero y como marido se ve oscurecido por la sospecha, los celos, el recelo y la imaginación, que no hacen sino propiciar conclusiones precipitadas sobre su esposa. Él mismo confiesa al rey: “[q]ue hombres como yo / no ven; basta que imaginen, / que sospechen, que prevengan, / que recelen, que adivinen” (2126-30). No defiende, por tanto, su honra, ni la imagen que su mujer refleja de él, sino la sospecha de algo que sólo sucede en la imaginación del protagonista. Para que Gutierre esté en lo cierto, es decir, para que su sospecha sea una realidad es necesario estudiar el comportamiento y acciones de doña Mencía, sin embargo, la información que ofrece no explica la crueldad

de su marido. Y es que don Gutierre, cuando dice “[m]édico de mi honra / me llamo, pues procuro mi deshonra / curar; y así he venido / a visitar mi enfermo” (1871-4) se convierte en otro Gutierre, en un personaje, como comenta acertadamente Cruickshank, que toma su vida como metáfora y, por tanto, deja de distinguir entre la realidad y las apariencias.

Si la narración viene determinada por un antes y un después, si el presente de la narración se establece por una causa racional, podemos afirmar que ambas obras carecen de esta continuidad propia de las narrativas tradicionales. La arbitrariedad de los actos de los personajes principales refleja este vacío en la narrativa lo cual evidencia la ruptura de la temporalidad en estas obras. También se hace patente en estas obras la inutilidad del lenguaje para entrar en los recodos de la memoria. Así, la actitud de Segismundo al final de la obra resulta convincente, ya que el protagonista ha descubierto que debe actuar con prudencia o será castigado de nuevo. Sus actos son consecuencia, por tanto, de la primera entrada en palacio, sin embargo, la decisión posterior de encerrar al soldado rebelde desestabiliza toda secuencia lógica.¹² En *El médico de su honra* ocurre lo mismo. Gutierre asesina a su esposa sin un verdadero motivo. No hay, por tanto, causa alguna que prediga la situación final de violencia. La acción sucede sin control.

En ambas tragedias la ocasión tiene un papel preponderante. El gracioso Clarín es el ejemplo del triunfo de la ocasión y también de su fracaso. La ocasión se presenta sin previo aviso, no tiene un pasado ni un futuro, es un punto que se produce en el presente y que al aparecer se desvanece. Clarín hace constantemente uso de la ocasión que se le presenta para seguir con vida. Se hace pasar por Segismundo en la torre,¹³ hace de consejero de éste, sin embargo, en el momento que quiere controlar el destino cae muerto en mitad de la batalla. Dice Clarín: “Soy un hombre desdichado, / que por quererme guardar / de la muerte, la busqué” (3075-7) “pues no hay seguro camino / a la fuerza del destino / y a la inclemencia del hado” (3089-91). Esta escena se puede leer como una toma de conciencia por parte del gracioso de la situación que está viviendo, lo cual le lleva inevitablemente a la muerte. A la luz de la ocasión y la fortuna se puede entender la decisión de Segismundo, quien toma la ocasión presentada por el soldado rebelde cuando éste le pregunta:

Si así a quien no te ha servido
honras, a mí que fui causa
del alboroto del reino,

¹² Mucho se ha discutido sobre la decisión de Segismundo. Algunos califican su sentencia como acto maquiavélico o como parte del prudencianismo cristiano. Parker señala el concepto de justicia poética aplicado a éste, sin embargo ninguna de estas posturas demuestra necesariamente una correlación entre la experiencia de Segismundo y su actitud con el soldado rebelde.

¹³ “Segismundo dicen, ¡Bueno! / Segismundos llaman todos / los príncipes contrahechos” (2263-5).

y de la torre en que estabas
te saqué, ¿qué me darás? (3292-6)

La respuesta permite al príncipe aparentar su buen juicio ante los demás. Por su parte, el gracioso en *El médico de su honra* sigue un patrón parecido a Clarín, aprovechando la ocasión para decir lo que piensa.¹⁴ Gutierre, por su parte, aprovecha la ocasión que le brinda su esposa para reforzar su imagen de la honra ante la sociedad. Podemos concluir, por tanto, que la falta de conexión narrativa, la ausencia de un antes, está determinada por la ocasión, por un elemento azaroso que es necesario aprovechar.

Pero aunque hemos observado las discontinuidades en los discursos de ambas obras, desde el plano estético responden a un orden que las enmarca. En *La vida es sueño*, los flujos de información provienen de las relaciones entre los personajes y su disposición en la obra. De hecho, Rosaura y Segismundo, personajes principales, tienen una escasa relación pero dispuesta de manera estratégica a lo largo de la obra. El primer encuentro sucede al comienzo con Rosaura vestida de hombre (1-277); el segundo, con ropa de mujer, coincide con la mitad de la comedia (1548-1664) y, finalmente, el último encuentro tiene lugar al final de la obra, cuando Rosaura viste de manera andrógina (2690-3041). Estos encuentros proporcionan una información fundamental para comprender las tramas de ambos protagonistas y aportan una consecución de acontecimientos que permitirán que el espectador cree su propia narrativa de la obra. *El médico de su honra*, por su parte, está construido alrededor de paralelismos, que llevan al espectador a perderse entre el presente y el pasado, pero a su vez puede establecer relaciones. Como ejemplo, existe un paralelo visual entre la premonición que tiene Mencía de su propia muerte (1377-85) y la que don Pedro tiene de la suya (2266-75). Existe otro paralelo cuando el rey esconde a doña Leonor en la primera jornada y cuando lo hace con don Gutierre, en la tercera. En la primera, el rey trata de impartir justicia mediante el engaño. En la segunda, se pone él mismo en evidencia al tratar de impedir que su hermano hable. Por último, don Pedro, como expone Cruickshank, “amenaza con sacar prematuramente los dientes sanos del lacayo Coquín, de la misma manera que don Gutierre hace sangrar prematuramente el cuerpo sano de doña Mencía”, de modo que se relaciona la amenaza con la muerte del inocente. Pero, además, existen otros relatos paralelos, como los diálogos entre don Enrique y doña Mencía en la primera jornada (381-424 y 483-494).

El desorden establecido durante toda la obra, el ir y venir de personajes y los cambios de espacio en *La vida es sueño* contrastan con la última escena. Segismundo castiga al soldado rebelde a la torre de donde él venía. Este hecho implica una muerte en vida, que el público reconoce. La decisión de Segismundo es, aparentemente, sabia, sin embargo, las consecuencias provocarán la perpetuación del sistema de injusticias

¹⁴ “No volver allá. / ¿No estás bueno? ¿No estás sano? / Con no volver, claro ha sido / que sano y bueno has salido” (1260-3).

expuesto durante toda la obra. Esta repetición cíclica se muestra como afirmación del espacio de la torre, como recordatorio al espectador de la realidad caótica que está viviendo. El público como colectivo, como comunidad integrante de esta realidad distorsionada, se unirá a esta repetición cíclica impidiendo la salida del sistema, no dejando opción alguna. La única esperanza es, paradójicamente la muerte. El espectador, como individuo, como novicio del rito de paso, cerrará el círculo del plano imaginario con la repetición de la historia una y otra vez. Esta repetición da lugar al orden del desorden, explora las incoherencias que plantea veladamente la obra y eso queda de manifiesto por vez primera en la decisión de Segismundo. El individuo es entonces consciente¹⁵ de su incapacidad para cambiar la sociedad, pero su visión sobre ella ha cambiado, ya que ahora es capaz de predecir lo que pasará y encuentra la lógica a la obra, de modo que aprenderá a sobrevivir, como hace Segismundo, en la sociedad, mediante el aprovechamiento de la ocasión y el cuidado de la imagen.

El médico de su honra, por su parte, recrea la misma situación al finalizar con la vuelta al orden justo establecido por el rey Pedro, promoviendo el casamiento de Gutierre y doña Leonor para restañar la antigua afrenta infringida por aquel y al mismo tiempo vengar el asesinato de doña Mencía: “Gutierre, menester es / consuelo; y porque le haya / en pérdida que es tan grande, / con otra tanta ganancia, / dadle la mano a Leonor; / que es tiempo que satisfaga vuestro valor lo que debe, / y yo cumpla la palabra / de volver en la ocasión / por su valor y su fama.” (2880-9). También aquí la realidad caótica viene expresada por la afirmación del rey al conocer el crimen de Gutierre: “Gutierre sin duda es el cruel que anoche hizo una acción tan inclemente. No sé qué hacer. Cuerdamente sus agravios satisfizo” (2789-93). En dicha respuesta se confrontan dos juicios de valor, referidos, uno al campo de los sentimientos (“acción tan inclemente / de un marido cruel”) y otro al de la razón, al afirmar el rey que don Gutierre, dando rienda suelta a su espíritu de venganza, “cuerdamente / sus agravios satisfizo”. La confrontación de diferentes perspectivas tendentes a iluminar al público, cuyas expectativas condicionan las pautas morales y estéticas con las que opera Calderón, son en esta obra los elementos que la comunidad de asistentes tendrá que repetir continuamente para encontrar una salida. Salida lógica, ya que ese público, que moralmente rechaza el asesinato, ha podido constatar cómo Mencía ha sido fiel a su marido en todo momento; que las sospechas de éste son infundadas; que sus rasgos neuróticos le han hecho ver certezas donde sólo había signos casuales interpretados sesgadamente por una mente ofuscada y enferma; que el asesinato ha sido llevado a

¹⁵ Como expone Abdulla, “the catharsis presupposes an emotional arousal on the part of the audience. The emotional arousal ends in intellectual understanding or cognition” (8). Es decir, incluso si durante la obra el espectador no es capaz de sufrir la catarsis, cuando piense sobre los últimos acontecimientos comenzará a comprender este tiempo cíclico, esta decisión de Segismundo. De esta forma, la catarsis se extiende en esta obra más allá de la obra misma implicando una comprensión intelectual por parte del público, una vez que rememore la obra.

cabo con premeditación, simulación y crueldad propias de un psicópata; que la mujer muere inocente y resignada.

La mano ensangrentada que el médico deja en la puerta de la casa de Gutierre tras la sangría es el elemento traumático incapaz de ser racionalizado. Es el encuentro con la muerte sin palabras, con la violencia de una imagen. Este contacto con el orden real expone la interiorización de la violencia de toda una sociedad en la figura de don Gutierre. Éste se convierte en un monstruo¹⁶ que debe cometer actos como el asesinato de su mujer para mantener su imagen y estatus respecto a la sociedad. La mancha en la pared es el símbolo de lo que no se puede borrar, de aquello que marca la vida de un individuo. El espectador, tras este encuentro con lo real, es reincorporado al mundo simbólico. El dolor causado por la catarsis garantiza el recuerdo de este encuentro con lo real y asegura que el individuo pensará posteriormente sobre lo expuesto en la obra.

Las continuas trampas presentes en ambas obras desestabilizan necesariamente los estereotipos del espectador, provocando en éste la expectación y preparándolo para el momento de la catarsis. El ideal de un mundo ordenado, regido por unas normas sociales estrictas, se ve amenazado por la realidad verosímil expuesta en estas tragedias. El caos y la apariencia envuelven la realidad de estas obras, en diálogo con la realidad que el espectador vive diariamente. Pero, al fin, el eje central de toda obra trágica será el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber, que como hemos visto se cumple en ambas.

La apariencia explica el comportamiento de estos personajes. Doña Mencía y don Enrique incumplen las leyes de la honra aunque aparentan seguirlas hasta que son descubiertos. Sin embargo, el honor como apariencia no es capaz de explicar la actitud de Coquín ante su amo y el rey. A mitad de la obra abandona a don Gutierre y se niega a volver a la prisión con él. “Señor, yo llego a dudar / (que soy más desconfiado) / de la condición del Rey; / y así, el honor de esa ley no se entiende en el criado; / y hoy estoy determinado a dejarte y no volver” (1270-6). Y cuando don Gutierre le pregunta “Y de ti ¿qué han de decir?” él responde: “Y heme de dejar morir / por sólo bien parecer?” (1279-80). Debería, por esto, recibir un castigo pero no sucede así. Es más, al final de la obra reconoce el disfraz que lleva el rey y se atreve, arriesgando su vida, a hablarle en estos términos: “Aunque me mates, / habiéndote conocido, / o señor, tengo de hablarte” (2723-5) “Esto es una honrada acción de hombre bien nacido, en fin” (2728-9). Coquín se niega a actuar según convencionalismos y sale airoso en su propósito. Sólo pone en peligro su vida por algo que realmente merece la pena, y nunca por las apariencias.

Sin embargo, los personajes “honrados” reciben castigos. Doña Mencía muere a manos de su marido. Doña Leonor y don Gutierre se casan, con lo que la situación del

¹⁶ “The way that sensitive people brutalize themselves in order to survive in a brutal work. The irony, or rather the tragedy, lies in the fact that, in so doing, they earn the esteem of their society” (Dollimore 41).

principio de la obra se repite, con un matrimonio sin amor, lo cual proporciona la posibilidad de que se vuelva a cometer otro asesinato por deshonra. Para defender su honor, don Gutierre asesina a su mujer y se casa con Leonor, a quien había rechazado previamente. Don Enrique tiene que abandonar Sevilla y huir del lado de su hermano, el rey, quien morirá en Montiel.

La salvación de Coquín la podemos entender, dentro de la interpretación ritual, como personaje inferior que no está inserto en las estructuras sociales, en definitiva, que no forma parte activa de la sociedad. El gracioso sobrevive por su carencia de compromiso con la sociedad a la que pertenece. No se tiene que regir por las normas que la comunidad impone, esto es, la apariencia de la honra en *El médico de su honra*, sino que es una figura marginal, morisca y, en definitiva, extraña al propio sistema al igual que sucede con Clarín.

En resumen, *La vida es sueño* y *El médico de su honra* preparan al espectador para el momento de enfrentamiento entre su visión del mundo y la visión que expone la representación teatral. Durante la obra, el espectador participa activamente en ella experimentando la ruptura con lo simbólico y sumergiéndose en el plano imaginario. El acto violento de la muerte o la decisión del castigo hacen tomar conciencia al espectador de su posición en el mundo, de la importancia de la apariencia y terminan experimentando la catarsis, es decir, piedad y temor. Piedad porque los personajes que participan en la acción son víctimas de la propia sociedad y, para ser reconocidos por ella, llegan a cometer actos violentos como los narrados en *La vida es sueño* y *El médico de su honra*. El temor procede de este mismo hecho, de la posibilidad de que el propio espectador llegue a estos extremos por buscar reconocimiento. En ese momento el espectador ordena su visión de la sociedad en crisis, lo cual le proporciona las herramientas adecuadas para convertirse en un miembro más de la sociedad, de pasar su rito de iniciación y ser útil a la misma. El espectador ya sabe que la apariencia y la ocasión pueden servirle de ayuda, aun con el riesgo (asimilación de la violencia social) que conlleva jugar al juego de los espejos.

Para finalizar, es necesario puntualizar, brevemente, el elemento claramente distintivo entre las tragedias españolas y el género clásico. La ruptura de la forma clásica de la tragedia, como subraya Walter Benjamín, se corresponde con “la crisis de la trascendencia provocada por las catástrofes de la historia. El drama barroco se diferencia de la tragedia clásica por no desarrollarse en un tiempo mítico, sino en un tiempo histórico que equipara la obra de teatro a una crónica” (198).

Y, así como desaparecieron los originarios coros (que en el barroco español vuelven a aparecer en la figura del *gracioso* (Coquín y Clarín en nuestras obras), como portavoz del sentir público), Tespis reemplazó el pintarrajeo grosero de los coreutas por una máscara de género estucado y Eurípides modificó la técnica del *deus ex machina* (procedimiento del héroe salvador: personaje que pasa casualmente por el lugar de la escena, ya sea para resolver una situación cuando ya todos creían que no había solución o bien, para justificar la conducta de un personaje dentro de la obra), Lope de Vega

cambia la forma de dramatizar sobre un escenario, sin que ello suponga merma de lo sustancial¹⁷ que, como ya ha sido expuesto, se mantiene en las obras estudiadas de Calderón de la Barca, pudiendo afirmar que son verdaderas tragedias de la era moderna.

OBRAS CITADAS

- Abdulla, Adnan K. *Catharsis in Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. D. W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1981. Impreso.
- . *La vida es sueño*. Ed. Criaco Morón. Madrid: Crítica, 1978. Impreso.
- Castilla, Alberto. "El arte teatral de Calderón en *El médico de su honra*." *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983: vol. I. 403-412. Impreso.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Impreso.
- Grimes, Ronald L. *Beginnings in Ritual Studies*. Lanham, Md: University Press of America, 1982. Impreso.
- Halliwel, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Impreso.
- Levy-Strauss, Claude. *The Naked Man*. Trad. John y Doreen Weightman. New York: Harper & Row, Publishers, 1971. Impreso.
- Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: Clásicos hispánicos, 1971. Impreso.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Thomas Iunti, 1596. Impreso.
- Oostendorp, Enrique. "La estructura de la tragedia calderoniana." *Crítico* 21 (1983): 177-195. Impreso.
- Suárez, Juan Luis. *El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 2002. Impreso.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. Impreso.

¹⁷ La catarsis y el contraste entre el plano imaginario y el real, provocado por un hecho doloroso.