

## Reflexos

ISSN : 2260-5959

Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

3 | 2016

Mélanges offerts au Professeur Christophe Gonzalez

---

# El espacio portátil: la dinámica de la prudencia en la tercera Jornada de *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón

*L'espace portatif : la dynamique de la prudence dans la troisième journée de A secreto agravio, secreta venganza de Calderón*

*O espaço portátil: a dinâmica da prudência na terceira jornada de A secreto agravio, secreta venganza, de Calderón*

*Portable Space: The Dynamics of Prudence in the Third Act of A secreto agravio, secreta venganza by Calderón*

**Françoise Gilbert**

---

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/769>

### Référence électronique

Françoise Gilbert, « El espacio portátil: la dinámica de la prudencia en la tercera Jornada de *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón », *Reflexos* [En ligne], 3 | 2016, mis en ligne le 24 décembre 2025, consulté le 08 janvier 2026. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/769>

### Droits d'auteur

CC BY

# El espacio portátil: la dinámica de la prudencia en la tercera Jornada de *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón

*L'espace portatif : la dynamique de la prudence dans la troisième journée de A secreto agravio, secreta venganza de Calderón*

*O espaço portátil: a dinâmica da prudência na terceira jornada de A secreto agravio, secreta venganza, de Calderón*

*Portable Space: The Dynamics of Prudence in the Third Act of A secreto agravio, secreta venganza by Calderón*

**Françoise Gilbert**

## PLAN

---

Cuadros de versificación

## TEXTE

---

- 1 La obra de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*<sup>1</sup> resulta muy estudiada, sobre todo por ser uno de sus tres llamados “dramas de honor” que, junto a *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*, terminan con un uxoricidio. Entre los muchos trabajos de los investigadores<sup>2</sup> destaca el de Wilson, quien no lee la obra como una exaltación del código de honor, sino como un elogio de la prudencia con la que el protagonista don Lope de Almeida aplica dicho código. En esta perspectiva, asemeja el desarrollo dramático de la obra al de una *comedia de santos*, en la que el esposo engañado progresivamente va aprendiendo la prudencia<sup>3</sup>.
- 2 Quiero estudiar la relación entre la trayectoria dramática de este personaje hacia la prudencia y el espacio dramático en el que se desarrolla, dedicando especial atención a la tercera jornada de la obra: en ella, el espacio dramático se define como particularmente dinámico, y subraya el avance de un don Lope de Almeida cada vez más discreto hacia el desenlace trágico. Para ello, empezaré por evidenciar la estructura interna de la obra<sup>4</sup>, fundamentándome en la teoría de Marc Vitse según la cual la variedad de las formas métricas característica del teatro áureo no cumple solamente con una mera función estética

o semántica<sup>5</sup>, sino que se constituye como el mismo principio organizador de la estructura de la obra<sup>6</sup>. Para poner de realce dicha estructura, me fundamentaré prioritariamente en el criterio métrico (variaciones métricas), que complementaré con el criterio escénico (escenario vacío), el geográfico (espacio único), el cronológico (tiempo continuo)<sup>7</sup>. La puesta de realce de las diferentes secuencias de la obra a partir de los elementos métricos me permitirá estudiar la relación entre esta estructura dramática, y la creación de un espacio dramático dinámico<sup>8</sup>, manifestación de la progresión espacial de los personajes.

- 3 Después de una sinopsis métrica, propongo en la primera columna del cuadro adjunto una jerarquización de los datos métricos proporcionados por las tres jornadas de *A secreto agravio, secreta venganza*, diferenciando entre «formas englobadoras y formas englobada»<sup>9</sup>. Esta jerarquización se refleja luego, para cada jornada, en la determinación de secuencias dramáticas, que clasifico en secuencias [A, B, C, D, E, F], y microsecuencias [A1, A2, A3, A4, C1, C2, etc.]. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra. Sirviendo de separación horizontal, las rayas de color marcan la distinción entre las dos secuencias A y B de la jornada primera, C y D de la segunda, y E y F de la tercera. Distinción a la que corresponden, más allá de un cambio métrico, un momento en que queda el escenario totalmente vacío (criterio escénico), y una ruptura total de la continuidad espaciotemporal (criterios geográfico y cronológico). Mostraremos cómo a lo largo de toda esta tercera jornada se crea un espacio dinámico y continuo que contribuye a la elaboración de la tensión trágica, y pone de realce la trayectoria del protagonista hasta la suma prudencia.
- 4 La primera secuencia (A) de la primera Jornada consta de cuatro microsecuencias, y se abre en Lisboa<sup>10</sup>, en presencia del Rey Sebastián y su acompañamiento, en un lugar que se puede suponer palatino<sup>11</sup>. Después de una breve entrevista para informar al soberano de su decisión de casarse y, por consiguiente, de no acompañarlo en la campaña militar que quiere llevar a cabo en África<sup>12</sup>, don Lope de Almeida proyecta reunirse con su esposa<sup>13</sup>. Explicará a su amigo Don Juan, con quien se encuentra luego por casualidad, que la dama castellana con quien se casó por poderes «llegará a Aldea Gallega<sup>14</sup> / dónde

salgo a recibilla / [...] y un bello barco, / que las ondas lisonjea / del Tajo por no haber visto / tan hermoso cisne en ellas / la está esperando» (I, vv. 327-28 y 330-34). Don Lope ofrece generosamente hospedar a su amigo<sup>15</sup>, arruinado en las Indias, y exiliado por matar a un galán rival, hijo del embajador. En cuanto al criado Manrique, deseoso de recibir algunas albricias, decide anticipar el encuentro con su futura ama<sup>16</sup>. Con la perspectiva de cruce del Tajo se termina entonces el romance -é-a que clausura la secuencia A, dejando paso a un escenario vacío que marca un cambio espaciotemporal, y el principio de una secuencia B con redondillas englobantes.

- 5 Esta segunda secuencia se ubica en el campo cerca de Aldea Gallega, según se deduce de la acotación interna perceptible en el parlamento de don Bernardino, el tío de don Lope encargado de acompañar a la esposa del mismo (I, vv. 392-94 : «DON BERNARDINO: En la falda lisonjera / de este monte coronado / de flores»). Enternecido por las lágrimas de Leonor, las cuales atribuye al abandono de su tierra castellana<sup>17</sup>, el buen tío deja a la dama en compañía de su criada Sirena para que descanse, y parte en busca de cualquier cosa que la pueda divertir<sup>18</sup>. Mientras tanto llega Manrique a recibir sus albricias, y luego vuelve don Bernardino con el fingido mercader de joyas don Luis, previo galán de Leonor, encontrado en la aldea. Finalmente llega don Lope, y esposos, tío y criados vuelven juntos a Lisboa<sup>19</sup>. Se queda con su criado Celio el galán don Luis, bien decidido a reconquistar a su antigua amante<sup>20</sup>.

- 6 Al contrario de este primer acto, muy dinámico en un espacio dramático bastante amplio, que dibuja un recorrido circular de los personajes, el segundo acto, mucho más estático, se limita al espacio lisboeta de don Lope. Al principio de la primera secuencia (C), Manrique corteja con insistencia a Sirena en la misma casa de Don Lope y Leonor<sup>21</sup>, hasta la llegada de don Lope acompañado de su huésped don Juan. El recién casado consulta sucesivamente a su esposa y a su amigo sobre la oportunidad de, finalmente, juntarse a la expedición real ; pero, mientras su esposa lo anima, don Juan se lo desaconseja. Don Lope se percata entonces de la amenaza que representa don Luis, y, después de formular sus celos a solas<sup>22</sup>, se resuelve a cierta prudencia:

Lope [...] Yo sabré proceder  
callado, cuerdo, prudente,  
advertido, cuidadoso,  
solícito y asistente  
(II, vv. 1174-77).

- 7 Se hace más efectiva la amenaza en la secuencia siguiente (D): después de un cambio métrico y un escenario vacío que indica una ruptura de la continuidad espaciotemporal, la acción se desarrolla de noche sucesivamente en la calle, junto a la puerta de la casa de don Lope<sup>23</sup>, y en el interior de la misma casa. Librada del cortejo de Manrique, la tentadora Sirena, entregándole discretamente<sup>24</sup> a su ama un billete de don Luis, la persuade a que se entreviste con él<sup>25</sup>. Pero la llegada de don Juan, señalada por Sirena, interrumpe el encuentro de los amantes, y doña Leonor abandona la sala<sup>26</sup>, dejando a don Luis desorientado en la oscuridad de la casa que desconoce<sup>27</sup>. El galán en apuros se encuentra pues a oscuras con don Juan<sup>28</sup> y, creyendo encontrar la salida, escapa provisionalmente de su presencia entrando en un cuarto<sup>29</sup>, mientras don Lope, avisado por el ruido, intercepta a su amigo<sup>30</sup>, cuya identidad ignora.
- 8 La luz que trae Manrique pone un término al *quid pro quo*, y doña Leonor, de vuelta, sugiere la posible presencia de un varón (¿un ladrón?), confirmada por don Juan. Lo cual, evidentemente, despierta los celos del esposo, quien escoge seguirle la corriente a Leonor para disimular su vergüenza<sup>31</sup>: «Yo era el que salía, / que, tan desconocida / la voz, viendo que un hombre / me preguntaba el nombre / en mi casa, ofendida / la paciencia y turbada, / callando doy respuesta con la espada» (II, vv. 1536-1542). Una mentira que, sin embargo, no consigue vencer las dudas de don Juan, quien porfía en aclarar el caso, sin percatarse de que, con ello, obliga a don Lope a prolongar su pesquisa. Ante del intento de interponerse de Leonor<sup>32</sup>, don Lope penetra en el cuarto en el que se ha refugiado don Luis, y vuelven a salir los dos, mintiendo el galán, y fingiendo el esposo creer que la presencia del mismo efectivamente se justifica<sup>33</sup>.
- 9 Resulta obvio, de lo que precede, que en esta segunda secuencia (D) del acto II se precisa la puesta en peligro del honor de don Lope, traducida por el estrechamiento del espacio dramático, que da lugar a un juego de escondite por las varias salas de la casa. Comprobando el

- agravio, el escaldado marido escoge prudentemente disimular, decidido sin embargo a vengar su honor<sup>34</sup>.
- 10 Ahora bien: en la primera Jornada, la trayectoria espacial circular del protagonista ponía de realce cierta despreocupación o imprudencia del mismo: impermeable al comentario escéptico<sup>35</sup> del criado Manrique cuando se entera del proyecto matrimonial de su amo<sup>36</sup>, don Lope deja Lisboa y vuelve con su esposa, perfectamente tranquilo, y totalmente ignorante del peligro que representa ahora su rival don Luis, cuyos requiebros «a dos luces» a doña Leonor ha presenciado sin pagarles la mínima atención. En el acto segundo, desde el principio de la secuencia (C), la amenaza contra el honor de don Lope se precisa, y el espacio doméstico resulta apremiado por el cerco asiduo de don Luis rondando la calle de Leonor<sup>37</sup>, cerco amoroso remedado por la corte grosera de Manrique a Sirena. Como acabamos de ver, la secuencia (D), ubicada toda en el espacio íntimo de don Lope, remata la necesaria toma de conciencia, esbozada en la secuencia precedente, de que tiene que aprender la prudencia y vengar su honor.
- 11 La tercera Jornada constituirá el espacio de esta venganza, cuyas modalidades, cada vez más tácitas, evolucionan con la trayectoria espacial de los protagonistas desde Lisboa hasta la quinta de don Lope: al compás del recorrido del protagonista hacia el oeste<sup>38</sup>, plasmado gracias a la creación de un espacio dinámico a lo largo de la Jornada, veremos cómo madura su prudencia, y se hace más discreta su aplicación del código de honor conforme va ejecutando su doble venganza.
- 12 Se abre la secuencia (E) de la tercera jornada de día<sup>39</sup> ante el palacio real, en Lisboa, como lo evidencia el diálogo en décimas de Manrique con don Juan, al principio de la primera microsecuencia (E1): «¿Dónde está don Lope?» «Cuando / entró en palacio, yo aquí / me quedé» (III, vv. 1765-67). El amigo de don Lope, preocupado por el honor de este, decide aconsejarle que no se vaya con el rey. Pronto se reúne con ellos don Lope, quien de inmediato despide a su criado: «Vuélvete, Manrique, y di / que luego a la quinta voy, / que esperando a hablar estoy / al Rey» (vv. 1825-28).
- 13 Don Juan finge entonces compartir con don Lope un caso de honor del que está enterado, y don Lope, entendiendo que su amigo está al tanto del trance delicado en que él mismo se encuentra<sup>40</sup>, insinúa

que formular en voz alta este agravio le merecería la muerte al amigo, porque equivaldría a considerar que el agraviado además es consentido<sup>41</sup>. Don Juan se da por entendido<sup>42</sup> y deja a un don Lope resuelto a vengarse de inmediato, y públicamente<sup>43</sup>:

- 14 El paso a las silvas subraya la llegada al escenario del rey saliendo de su palacio, y a punto de dejar Lisboa, en la microsecuencia (E2): «Aunque<sup>44</sup> en la quinta que del Rey la llama / el vulgo aquesta noche duerma, digo / que no me he de quedar hoy en Lisboa» (AIII, vv. 1925-27). Es la oportunidad que esperaba don Lope para pedirle el favor de reintegrar el ejército real. Con la respuesta dubitativa de Sebastián («¿No estáis casado?» [...] / ¿Cómo, recién casada, / quedará vuestra esposa ?», III, v. 1947 y 1951-52), y el consejo de «no descasar[se] tan presto» (v. 1962), el pobre don Lope se queda solo y sobresaltado, convencido de que su afrenta «ha llegado a los oídos / del Rey» (III, vv. 1970-1).

- 15 Con el parlamento de don Lope en romance asonantado -í-o se constituye la microsecuencia (E3), en la que el protagonista se conforta en la necesidad del carácter público de su venganza. En la microsecuencia (E4) en quintillas, lo sacan de sus cavilaciones los ecos de una pelea, que se traduce por la irrupción en el escenario de don Juan con unos contrincantes: «Ruido dentro de cuchilladas y sale DON JUAN acuchillando a otros hombres que huyen saliendo» (III, v. 2060+). Entendemos con el parlamento de don Juan que, durante el precedente monólogo «madurativo» de don Lope, el espacio dramático se ha desplazado hacia el oeste —clásico ejemplo de espacio “itinerante” o “portátil”—, y que los dos protagonistas están ahora en un embarcadero a orillas del estuario del Tajo, desde el que se pueden embarcar para la quinta del caballero:

DON JUAN Cuando me aparté de vos,  
llegué hasta este propio sitio  
que bate el mar, con el fin  
que vos propio habéis venido,  
que es de volver a la quinta  
adonde habéis reducido  
vuestra casa. Previniendo  
vuestra ausencia cuerdo aviso,  
llegué, pues, y en esta parte

estaban en un corrillo  
unos hombres, y al pasar  
el uno a los otros dijo [...]  
(III, vv. 2079-2090)

- 16 El deseo de don Juan de castigar a quienes lo afrentaron sugiriendo que su honra estaba manchada, a pesar de la muerte del rival en Indias, porque «por vengarse uno atrevido, / por satisfacerse honrado, / publicó su agravio mismo, / porque dijo la venganza / lo que la ofensa no dijo» (III, vv. 2136-42), lo llevó a perseguirlos, y eso fue el motivo de la riña que sacó a don Lope de su reflexión, en la que vuelve a ensimismarse al dejarlo don Juan.
- 17 Con nuevo parlamento «madurativo» en redondillas del protagonista se abre pues la microsecuencia (E5), en la que don Lope, escarmentado, decide que «ya no quiero buscalla [la venganza] / —¡ay cielos !—, públicamente, / sino encubrilla y celalla; / que un ofendido prudente / sufre, disimula y calla» (III, vv. 2158-2162). Esta resolución se acompaña de nueva etapa en el recorrido a la vez espacial y mental de don Lope, cuando este le pide a un barquero que le prevenga un barco «porque t[iene] / de ir hasta [su] quinta» (III, vv. 2190-91), acercándose así tanto a su esposa como al rey, que lo precedió<sup>45</sup>.
- 18 Esta microsecuencia (E5), en la que las redondillas, mayoritarias, engloban sucesivamente un fragmento en quintillas, un soneto, sextetos liras y un romance asonantado -ú-e, consigue una plasmación un poco más compleja del espacio dramático: la “englobación” (válgame el neologismo) de los diferentes metros, enmarcados en un mismo armazón de redondillas, es precisamente lo que recalca la homogeneidad de la microsecuencia, y permite la creación de un espacio dramático continuo —que sigue la corriente del Tajo—, subrayando la fluidez de las sucesivas etapas de la realización discreta de la primera parte de la venganza.
- 19 La primera “englobación” —la de las quintillas que acompañan la llegada al mismo embarcadero de don Luis que, conforme a las consignas de un billete de Leonor, se prepara a juntarse con ella en la quinta del Rey—<sup>46</sup>, reúne a los dos caballeros rivales, y marca el punto de partida de la venganza efectiva: «Don Lope— Pues conmigo iréis. (Ap. Llegó / la ocasión de mi venganza)», (III, vv. 2270-71). Por su parte, el perverso galán se regocija de viajar con el esposo a quien piensa en-

gañar («Don Luis— Ap. ¡Que me viniese a servir / de tercero su marido!, III, vv. 2276-77). Fingiendo esperar a su criado, don Lope manda al barquero en busca de Manrique, y se aprovecha de su ausencia para desatar el barco en el que se supone que acaban de subir los dos caballeros. Pero esto no se escenifica: los dos caballeros se alejan, y el barquero es quien exclama, en un comentario ticsoscópico: «Mas ¿qué es aquello que veo? / (*Mira adentro*) ¡Desasido el barco está! / ¡Rompióse la cuerda! Dios / solo los puede ampara, / que sin duda que en el mar / tendrán sepulcro los dos» (vv. 2296-2301).

- 20 En la misma forma estrófica de las quintillas se marca el paso a nuevo espacio, el de los alrededores de la quinta de don Lope, movimiento que se entiende por la salida al escenario de los criados. A orillas del estuario del Tajo<sup>47</sup>, Manrique le brinda a Sirena un soneto, al final del que vuelven a dialogar en redondillas hasta la llegada de Leonor, cuya tristeza se expresa en sextetos-lira<sup>48</sup>. Termina el parlamento de la dama por la evocación conjunta de su marido y de su amante «y pues para mi vida / hoy sigue al Rey don Lope en la jornada, / escribí que don Luis a verme venga» (2413-15).
- 21 El romance —ú-e acompaña la entrada al escenario de Don Juan, que se reúne con su Leonor, y responde a su preocupación («¡Señor don Juan! Pues ¿no viene / con vos don Lope?» «No pude / esperarle, aunque él me dijo / que antes que el mar sepulte / el sol sus rayos, vendrá», «¿Cómo puede, si ya cubren / al mundo lóbregas sombras, / y el cielo pálidas nubes», vv. 2420-27). Entendemos ya que suficiente cantidad de tiempo ha pasado entre el momento en que dejamos a don Lope y don Luis en el embarcadero y ahora, para que se sugiera con verosimilitud que los dos caballeros han efectuado el recorrido en barco que los llevó a la altura de la quinta del rey y de don Luis. De ahí, en el verso 2432, el grito de don Luis («Don Luis— ¡Válgame el cielo! *Dentro*). Un nuevo comentario ticsoscópico, de Leonor esta vez, aclara la situación vuelta confusa por la distancia y el atardecer: «En las ondas se descubre / del mar un bulto, que ya / siendo trémulas las luces / del día, no se termina / quién es» (III, vv. 2435-39). Acuden a socorrerlo los presentes, don Lope sale del mar «*desnudo y mojado con una daga, con una tabla o sin ella*», v. 2444+), e inventa el relato del naufragio<sup>49</sup> que provoca el desmayo de Leonor.

- 22 La primera etapa de la venganza de don Lope ya se ha cumplido con suma prudencia y sin testigos, como lo explicita el propio protagonista en el parlamento en redondillas que clausura la microsecuencia (E): «(Ap. ¡Qué bien en un hombre luce / que, callando sus agravios, / aun las venganzas sepulte! / De esta suerte ha de vengarse / quien espera, calla y sufre)» (AIII, vv. 2521-25). En su monólogo, recapitula describiendo en una analepsis la mortífera acción que no presenció el espectador, y también anuncia lo que va a seguir: «Pues esta noche ha de ver / el fin de mi desagravio / medio más prudente y sabio / para acabarlo de hacer, / Leonor» (AIII, vv. 2254-2258). A continuación, explica en una detallada prolepsis cómo se va a realizar la segunda etapa de su venganza:

DON LOPE Leonor, que al dolor rendida  
y al sentimiento postrada  
dejó la muerte burlada  
en manos de la vida,  
ha de morir [...]  
Allí al agua y viento entrego  
la media venganza mía,  
y aquí la otra media fia  
mi dolor de tierra y fuego,  
pues esta noche mi casa  
pienso intrépido abrasar.  
Fuego al cuarto he de pegar,  
y yo, en tanto que se abrasa,  
osado, atrveido y ciego,  
la muerte a Leonor daré,  
porque presuman que fue  
sangriento verdugo el fuego.  
[...] Así el mar las manchas lava  
de la gran desdicha mía:  
el viento la lleva luego  
donde no se sepa de ella,  
la tierra arde por no vella,  
y cenizas la hace el fuego,  
porque así el mortal aliento  
que a turbar el sol se atreve,  
consume, arda, lave y lleve  
tierra, agua, fuego y viento  
(AIII, vv. 2562-2566, 2570-82, y 2591-2601).

- 23 La secuencia F, que concluye con un tradicional romance (asonantado en –é-a) la tercera Jornada, dramatiza esta segunda y última etapa de la venganza, que representa el clímax a la vez de la acción trágica, del recorrido de don Lope, y de la maestría silenciosa con la que este aplica el código de honor de modo a que se quede a salvo su fama.
- 24 El paso al romance, un escenario vacío, la llegada de los personajes del rey y del Duque de Braganza y acompañamiento, estos tres elementos marcan una ruptura en la continuidad espaciotemporal, y justifican el principio de la nueva secuencia (F). Pero esta no se ubica en un espacio dramático radicalmente distinto del anterior, y no se desarrolla, como se podría esperar al ver al rey y al duque, en el lugar previamente anunciado por el Sebastián como su destinación para posar antes de su expedición a África: «la quinta del Rey» (v. 1925). El primer intercambio del Duque de Braganza con el rey lo desmiente de inmediato: porque el tiempo ha mejorado por la noche<sup>50</sup>, el rey ha escogido salir de dicha «quinta del Rey » y dar un paseo en barco hasta este lugar, todavía no identificado («Vine, Duque, por el mar; / que aunque pude por la tierra, / me pareció que tardaba, / cuanto por aquí es más cerca, [...] ha sido justo venir / donde tantos barcos vea», AIII, vv. 2605-10 y 2614-15).
- 25 Entendemos que el rey se encuentra ahora cerca del punto de salida de su expedición, contemplando su armada desde la orilla: «Entre la tierra y el mar / deleitosa vista es esta, / porque mirar tantas quintas / cuyas plantas lisonjean / ninfas del mar, que obedientes / con tanta quietud las cercan, / es ver un monte portátil, / es ver una errante selva ; / pues vistas dentro del mar / parece que se menean» (vv. 2625-34). No lejos de aquí estará la quinta de don Lope<sup>51</sup>, porque mientras el rey, en un achaque de lirismo, está anticipando una errónea de la victoria<sup>52</sup>, su ensueño se ve interrumpido por unas voces procedentes de dentro («¡Fuego! ¡Fuego !», v. 2642). Se superponen en filigrana<sup>53</sup> la trágica prolepsis histórica y el desenlace de la intriga, y cuando los gritos de alarma dentro interrumpen al rey, se entiende enseguida que Don Lope acaba de ejecutar el plan expuesto en la secuencia anterior. Lo confirman la inmediata salida de «*Don Juan medio desnudo*» (v. 2660) —recordemos que vive en casa de don Lope—, y su voluntad de salvar a su amigo<sup>54</sup>, quien a su vez sale «*medio desnudo, y saca a Doña Leonor muerta en los brazos*» (2684+).

- 26 A pesar del cambio métrico, del escenario vacío y de llegada al escenario de nuevos personajes, el enlace entre la secuencia (E) y la (F) se inscribe en una casi perfecta continuidad espacial, que confiere a las dos venganzas un carácter especular. Lo que ha evolucionado es el tiempo (incluso el tiempo meteorológico), y la perspectiva: al final de la secuencia anterior, al atardecer, vimos cómo don Lope alcanzaba la playa cercana a su quinta, adonde luego llevaba a Leonor desvanecida. En la siguiente (F), de noche, son los personajes del rey y del duque los que están llegando por mar a la misma playa, y ven cómo salen de la quinta gritando sucesivamente don Juan y don Lope, con el cadáver de Leonor en brazos.
- 27 Aunque el desagraviado esposo invente nueva mentira, que justifica ahora la muerte de su esposa, de cierto modo la reivindica agradeciendo en aparte a su amigo don Juan, gracias a cuyos consejos se volvió prudente: «decid a quien se aconseja / con vos, cómo ha de vengarse / sin que ninguno lo sepa, / y no dirá la venganza / lo que no dijo la afrenta» (vv. 2725-29). El amigo resume para el solo rey «este caso» (v. 2733) solucionado en «resolución tan cuerda» (v. 2737), y el propio Sebastián da a valorar la discreción del desenlace: «Es el caso más notable / que la Antigüedad celebra, / porque secreta venganza / requiere secreta ofensa» (vv. 2746-49).
- 28 En resumidas cuentas: el espacio dramático, en *A secreto agravio, secreta venganza*, refleja la trayectoria espacial e íntima de don Lope de Almeida. Al amplio espacio circular recorrido en la primera Jornada por el recién y despreocupado esposo, se opone el reducido espacio doméstico de la segunda, en el que la tranquilidad matrimonial del protagonista se ve gravemente amenazada. Obligado por las circunstancias a tomar la medida de su agravio, al final del segundo acto aprende la prudencia a la fuerza, y se convence de su deshonor y de la necesidad de vengarse. La tercera Jornada ofrecerá el marco de una larga y continua progresión hacia el oeste, del palacio lisboeta a la playa cerca de la quinta, progresión que se culmina con la doble venganza secreta de don Lope.

## Cuadros de versificación

- 29 Cf. Annexe : Versificación

## BIBLIOGRAPHIE

---

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, Ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

FOX, Dian, *Kings in Calderon : a study in characterization and political theory*, London, Tamesis, 1986, p. 37-49.

JOHNSTON, Robert M., Johnston, «El movimiento escénico y las “relaciones proxémicas” en *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra* de Calderón», *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Actas del XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002, Stuttgart, Franz Steiner, 2003, pp. 235-249.

KAUFMANT, Marie Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la comedia*

nueva. «Monte, mer, quinta: typologie et symbolique», Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 332-333; p. 339.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arcos, 2005.

VITSE Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (AITENSO), Ciudad Juárez (México), 5-8 de marzo de 1997, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.

## NOTES

---

1 Citaremos por la edición siguiente: Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, Ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

2 Me limitaré a citar los de Edward Meryon Wilson, *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries. Studies in Discretion, Illusion and Mutability*, “The discretion of Don Lope de Almeida”, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 48-64; Dian Fox, *Kings in Calderon : a study in characterization and political theory*, London, Tamesis, 1986, pp. 37-49; y Marie Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la comedia nueva*. «Monte, mer, quinta: typologie et symbolique», Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 332-333; p. 339.

3 Edward M. Wilson, *op. cit.*, 1980, p. 64: «In this analysis I have not scrupuled to summarise the play as a sort of *comedia de santos* in disguise. Such a

statement may well seem paradoxical; nevertheless, that is how, I think, Calderón conceived it. In *A secreto agravio, secreta venganza* Calderón seems to say, let us take a worldly code of conduct and develop it to its logical conclusion: let us see the code as it is, and what it involves; let us imagine a man who believes in it and who carries it out to the letter, another who follows it less perfectly, a woman who believes in it but has not the strength to live up to it and a man who rejects it completely. There are Lope, Juan, Leonor and Luis. What are the acceptable moral values of the code? Fidelity and generosity in friendship, submission of sensual and personal feelings to some kind of order, courtesy, earnestness to find out the truth at all costs, discretion in the enquiry and in the action that follows it. [...] The fundamental idea behind the play is the necessity of prudence in man's everyday life. Had Lope and Leonor considered their marriage more carefully before they embarked upon it, the later situations would never have arisen. Lope learns prudence through the pressure of circumstances; Juan and Leonor try vainly to be prudent, and Luis throws prudence—and every other moral value—out of the window. Prudence is one of the cardinal virtues which it is every Christian's duty to cultivate. In *A secreto agravio, secreta venganza* Calderón's main emphasis is on the prudence with which the code of honour is applied, rather than on the morally ambiguous prescriptions of the code itself».

4 Sobre este punto, disiento por completo de Johnston, «El movimiento escénico y las “relaciones proxémicas” en *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra* de Calderón», *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Actas del XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002, Stuttgart, Franz Steiner, 2003, p. 239, nota 12.

5 Según la nueva función definida en 1608-1609 por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

6 Me fundamento en la teoría de Marc Vitse sobre la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas para corrales (Vitse, 1998). En ella, considera los datos de versificación como «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo» (p. 50), y por consiguiente criterio prevalente para establecer la estructura de una comedia.

7 Véase Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

8 «En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia

de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente. Tanto es así que lo visual —el lugar materializado en el escenario— debe considerarse no como el marco previamente fijado de la recepción de la palabra, sino como una ilustración del espacio creado por la palabra del personaje o, si se quiere, por el mismo movimiento de la acción. Ahí están para probarlo innumerables ejemplos de espacios móviles, de espacios, diríamos, "portátiles" y como transportados por los personajes, y de los que la primera jornada de *El alcalde de Zalamea* y la macrosecuencia F de *El burlador de Sevilla* no son más que casos de extensión extrema» (Vitse, 1998, p. 58).

9 Vitse, 1998, p. 50: «La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto "citado", como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]».

10 Don Juan explica a Don Lope, en el v. 262: «Hoy he llegado a Lisboa», lo cual, retrospectivamente, nos permite entender dónde tienen lugar los primeros intercambios de la obra.

11 En Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briónes, Madrid, Aguilar, I, 1969, p. 425, el editor añade después del *dramatis personae* [*La escena en Lisboa, en las cercanías de Aldea Gallega y en otros puntos*], y antes de la primera acotación [*Exterior de una quinta del Rey*]. En realidad, no hay ningún indicio de que se ubique la escena de apertura en el palacio real, o en una quinta o, más probablemente —a mi parecer—, frente al palacio. Pero en este principio de la obra, está presente el criado Manrique durante el encuentro con el rey, así que se puede suponer que están fuera del palacio. De hecho, al principio del tercer acto, donde don Juan encuentra a Manrique enfrente del palacio, este no penetró en el palacio y se quedó esperando fuera («Cuando / entró [don Lope] en palacio, yo aquí / me quedé», III, vv. 1765-67).

12 Y que, bien claro queda para el público, se resolverá con el desastre de Alcazarquivir, en Marruecos.

13 AI, vv. 36-37: «Manrique— [...] dime a lo que vienes / con tanta prisa» «Don Lope— A casarme».

14 Se trata de Aldeia Galega do Ribatejo, actual Montijo, que se sitúa frente a Lisboa en la orilla este del estuario del Tajo. Fue un centro de comercio y comunicaciones intenso gracias a la elaboración de una carretera hacia Badajoz en 1533, y en la época filipina se desarrolló mucho gracias a los intercambios comerciales con Madrid y Toledo. Era camino obligado para ir de España a Portugal. De ahí que llegué por aquí desde España doña Leonor, y que finja Don Luis haber visto a Leonor en Aldea Gallega camino de Castilla (AI, v. 577 : «Paso desde Lisboa hasta Castilla, / y en esta aldea vi la maravilla / del cielo, reducida en una dama / que acompañáis».

15 AI, vv. 361-68): «y venid a donde sea / testigo vuestra persona / de la dicha que me espera; / que hoy en Lisboa ha de entrar / mi esposa, y estas tres leguas / de mar —para mí de fuego— / hemos de venir con ella, / que de esotra parte está / sin duda».

16 AI, vv. 382-84: «Yo me quiero adelantar / en alguna barca de estas / que llaman muletas». Una muleta es, en portugués, un pequeño barco pesquero; lo cual a continuación da pie a un juego de palabras del gracioso.

17 AI, vv. 400-03, Don Bernardino le dice a Leonor: «no es gran maravilla / que con sentimiento igual / a vista de Portugal / te despidas de Castilla».

18 AI, vv. 416-18: «Yo quiero dar más lugar / a divertir la porfía / de aquesta melancolía».

19 AI, vv. 780-83 : «Don Bernardino— Y porque no culpe agora / la dilación, a embarcar / nos lleguemos» «Don Lope— Hoy el mar / segunda Venus adora».

20 AI, vv. 834-37: «Siga mi suerte atrevida / su fin contra tanto honor, / porque he de amar a Leonor / aunque me cueste la vida».

21 AII, vv. 863-64: «Sirena— [...] y vete agora, / porque sale mi señora».

22 AII, vv. 1099-1113: «¿Quién es este / caballero castellano / que a mis puertas, a mis redes / y a mis umbrales clavado / estatua viva parece?».

23 AII, vv. 1182-85: «Sirena—Escaparme no he podido / de Manrique para entrar / en casa; todo el lugar / hoy siguiéndome ha venido».

24 AII, vv. 1281-2 : «Sirena— ¡Bien dentro de casa entré / sin que fuese conocida!»

25 AII, vv. 1374-78: «Sirena—Don Luis, no dudo que esté / en la calle y podrá entrar / en esta sala, donde habléis / los dos, y entonces podrás / decirle tu parecer».

26 AII, vv. 1485-91: «Sirena—Gente sube la escalera» «Leonor— ¡Ay, cielos! ¿Qué puedo hacer? / Oscura está aquesta sala: / que aquí te quedas es bien, / porque a tí solo te halle / y habiendo entrado quien es, / podrás irte».

27 AII, vv. 1495-02: «Don Luis—¿Qué confusión es esta, / que a mi desdicha igual? / Oscura está la sala; / y la noche funesta / ya de sombras cubierta / baja. Ni sé la casa ni la puerta, / que otra vez no he llegado / aquí».

28 AII, vv. 1506-08: «Don Juan— ¿A estas horas no hubieran encendido / una luz? Mas ¿qué es esto? / ¿Quién es? ¿No me responde?»

29 AII, vv. 1509-10: «Don Luis— Hallé puerta por donde / salir».

30 AII, vv. : «Don Lope— ¡Aquí espadas! / Ya es fuerza que me asombre» «Don Juan— Ya le he dicho otra vez que diga el nombre» «Don Lope— ¿Quién mi nombre pregunta?»

31 AII, vv. 1531-1534: «Don Lope— Disimular conviene; / no crean que yo puedo / tener tan bajo miedo / que mi valor condene».

32 AII, vv. 1572-73: «No entréis, señor, aquí; yo soy testigo / que aseguraros este cuarto puedo».

33 AII, vv. 1662-1664: «aquí no hay causa / para mayores extremos: / sufre, disimula y calla».

34 AII, vv. 1761-64: «De esta manera, / el que vengarse trata, / hasta mejor ocasión / sufre, disimula y calla».

35 Wilson, *op. cit.*, p. 54: «The quatrain is to be taken seriously, though it is spoken by the gracioso», y p. 58: «We have seen how Calderón hinted that his marriage was an imprudent act that ended in disaster».

36 AI, vv. 38-41: «¿Y no miras que es error / digno que al mundo asombre / que vaya a casarse un hombre / con tanta prisa, señor?».

37 AII, vv. 870 y 879-881: «Leonor— Dile a don Luis que / [...] maravilla / cuidado en la calle tal, / y no sufre Portugal / galanteos de Castilla».

38 Se sabe que la armada del rey Sebastián salió desde Belem, barrio oeste de Lisboa.

39 Esto se comprueba retrospectivamente con las palabras de don Juan, AIII, vv. 2421-24: «No pude / esperarle, aunque él me dijo / que antes que en el mar sepulte / el sol sus rayos, vendrá».

40 A III, vv. 1872-74: «luego alguna cosa vio. / ¿Haré que la diga? No; / pero que la calle, sí».

41 AIII, vv. 1879-84: «Aquel que ha disimulado / su ofensa por no vengalla / es quien culpado se halla; / porque en un caso tan grave, / no yerra el que no lo sabe, / sino el que lo sabe y calla».

42 AIII, vv. 1905-06 «Yo quedo agora de vos / enseñado».

43 AIII, vv. 1913-16 : «Pues el que supo mi afrenta / sabrá la venganza mía, / y el mundo la ha de saber. / ¡Basta honor! No hay que esperar».

44 Este adversativo se entiende si se considera que la salida histórica de los navíos del rey Sebastián se hizo desde Belém, ahora un barrio de Lisboa, situado a unos cuatro kilómetros al oeste del palacio real situado en la Praça do Comércio, al lado del Terreiro do Paço). Aunque no se aleje mucho, el rey deja el palacio y la ciudad.

45 AIII, vv. 2186-89 : «Barquero— Siguiendo a Sebastián, / nuestro rey, que el cielo guarde, / hasta su quinta esta tarde / sus barcos vienen y van».

46 AIII, vv. 2259-2261: «Don Luis— un barco quisiera / en que hasta la quinta fuera / del Rey».

47 AIII, vv. 2304-05: «Manrique— ¿vienes acaso a escuchar / a su orilla cómo canta / la sirena de la mar?»

48 AIII, vv. 2380-85: «Leonor— Después que, por la ausencia / que quiere hacer, en esta hermosa quinta / —adonde la excelencia / de la naturaleza borda y pinta, campaña y monte altivo— / más estimada de Don Luis vivo».

49 AIII, vv. 2464-2510: «Hablé al Rey, busqueos a vos / y, como hallaros no puede, / fleté un barco. Estando ya / para entrar en él, acude / a mí un galán caballero / —cuyo nombre apenas supe, que pienso que era un don Luis / Benavides—; acude / diciéndome que por ser / forastero, a quien se suple / un cortés atrevimiento, / me reuga que no le culpe / el pedirme que en el barco / le traiga; que es bien procure / ver en la quinta del Rey / la gente cuando se junte. / Obligome a que le diese / un lugar, y apenas hube / entrado con él, y el barco / de los dos el peso sufre / —que el barquero aún no había entrado—, / cuando el cabo, a quien le pudren / las mismas aguas del mar, / falta [...] . Al fin no tuve / fuerza, y los dos en el barco / entrando por las azules / ondas del mar, padecemos / mil saladas inquietudes. [...] / El gallardo caballero, / a quien yo librar no pude / por apartarnos la fuerza / del golpe, sin que se ayude / a sí mismo, se rindió / al mar, donde le sepulte / su olvido».

50 AIII, vv. 2610-2613: «y habiendo estado las aguas / tan dulces y lisonjeras / que el cielo, Narciso azul, / se vio contemplando en ellas».

51 Véase Kaufmant, *op. cit.*, p. 69: «la quinta de don Lope (sur la mer, certes), est l'espace du drame de doña Leonor et de son issue tragique».

52 AIII, vv. 2634-2642: «Adiós, dulce patria mía, / que en Él espero que vuelva, / puesto que es la causa Suya, / donde ceñido me veas / de laurel entrar triunfante / de mil victorias sangrientas, / dando a mi honor nueva fama, / nuevos triunfos a la Iglesia, / que espero ver... ».

53 Lo señalan Wilson, Fox, y otros. Véase Wilson, *op. cit.*, p. 50 y 51: «Sebastian's name is invariably linked with the disaster of Alcazaquivir, in which he and his army were slaughtered and through which Portugal lost her independence a few years later. [...] There were no need to remind the playgoers of sixteen thirties that Sebastian and his army perished; [...] Sebastian himself is unconsciously explicit after his entrance in the last act. He pauses with the Duke of Braganza to meditate on the beauties of the seascape. Then he is carried away by an irrational pride in his own future victories [...]. Such an expression of pride could only go before a fall. Even the expression of pride could not be completed, except by the terrible appropriateness of the voices off, who, terrified by the fire in don Lope's summer-house, unconsciously warn Sebastian of the fate that awaits him in Africa. [...] Calderón used his presence to suggest the disaster with which his name will always be associated». Véase también Fox, *op. cit.*, p. 43, y Kaufmant, *op. cit.*, p. 60 et 61: «La mer est donc [...] l'espace d'un naufrage toujours symbolique de l'infortune matérielle ou politique. Cela va se vérifier chez Calderón [...]. Comme image de la violence mortelle des eaux du naufrage, la mer est l'objet d'une poésie funéraire, surtout chez Calderón, où elle est presque automatique».

54 A III, vv. 2660-63 : «Aunque / cenizas mi vida sea, / he de sacar a don Lope, / que es su cuarto el que se quema».

## RÉSUMÉS

---

### Español

Quiero estudiar la relación entre la trayectoria dramática de este personaje hacia la prudencia y el espacio dramático en el que se desarrolla, dedicando especial atención a la tercera jornada de la obra: en ella, el espacio dramático se define como particularmente dinámico, y subraya el avance de un don Lope de Almeida cada vez más discreto hacia el desenlace trágico. Para

ello, empezaré por evidenciar la estructura interna de la obra, fundamentándome en la función organizadora de las formas métricas característica del teatro áureo. La puesta de realce de las diferentes secuencias de la obra a partir de los elementos métricos me permitirá estudiar la relación entre esta estructura dramática, y la creación de un espacio dramático dinámico, manifestación de la progresión espacial de los personajes. Intentaré mostrar cómo, a lo largo de toda la tercera jornada, se crea un espacio dinámico y continuo que contribuye a la elaboración de la tensión trágica, y pone de realce la trayectoria del protagonista hasta la suma prudencia.

### **Français**

Cet article analyse la relation entre la trajectoire dramatique de don Lope de Almeida vers la prudence et la construction de l'espace dramatique. L'étude se concentre sur la troisième journée de la pièce, où l'espace se caractérise par un dynamisme accru, accompagnant la progression d'un protagoniste de plus en plus discret vers le dénouement tragique. L'analyse s'appuie d'abord sur la structure interne de l'œuvre, envisagée à partir de la fonction organisatrice des formes métriques propres au théâtre du Siècle d'or. La mise en relief des séquences dramatiques grâce aux éléments métriques permet ensuite d'examiner le lien entre structure dramatique et élaboration d'un espace dynamique, expression de la progression spatiale des personnages. Il apparaît ainsi que la troisième journée construit un espace continu et mouvant, qui intensifie la tension tragique et met en lumière la trajectoire du protagoniste vers la prudence absolue.

### **Português**

Este artigo analisa a relação entre a trajetória dramática de don Lope de Almeida em direção à prudência e a construção do espaço dramático. A investigação centra-se na terceira jornada da peça, onde o espaço assume um carácter particularmente dinâmico, acompanhando a progressão de um protagonista cada vez mais discreto rumo ao desenlace trágico. A análise parte da estrutura interna da obra, considerando a função organizadora das formas métricas características do teatro do Século de Ouro. A valorização das sequências dramáticas a partir dos elementos métricos permite examinar a relação entre a estrutura dramática e a construção de um espaço dinâmico, entendido como manifestação da progressão espacial das personagens. Demonstra-se, assim, que a terceira jornada elabora um espaço contínuo e móvel, intensificador da tensão trágica e revelador da trajetória do protagonista até à prudência suprema.

### **English**

This article examines the relationship between the dramatic trajectory of Don Lope de Almeida towards prudence and the construction of dramatic space. Focusing on the third act, it shows how a particularly dynamic spatial configuration accompanies the protagonist's increasingly discreet progression towards the tragic outcome. The analysis first considers the internal structure of the play through the organising role of metrical forms charac-

teristic of Golden Age theatre. Highlighting dramatic sequences on the basis of their metrical features then allows for an exploration of the link between dramatic structure and the creation of a dynamic space, understood as an expression of the characters' spatial progression. The article argues that the third act constructs a continuous and mobile dramatic space that intensifies tragic tension and foregrounds the protagonist's trajectory towards ultimate prudence.

## INDEX

---

### **Mots-clés**

prudence ; Siècle d'or ; théâtre ; métrique ; espace dramatique ; structure dramatique

### **Keywords**

prudence ; Golden Age ; theatre ; metre ; dramatic space ; dramatic structure

### **Palabras claves**

prudencia, siglo de oro, teatro, métrica, estructura, desarrollo dramático

### **Palavras chaves**

prudência ; Século de Ouro ; teatro ; métrica ; espaço dramático ; estrutura dramática

## AUTEUR

---

**Françoise Gilbert**

Professeur des Universités [Université Toulouse Jean Jaur sgilbert@univ-tlse2.fr](mailto:Universite_Toulouse_Jean_Jaurèsgilbert@univ-tlse2.fr)