

Hélène TROPÉ, "La ironía en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y *El médico de su honra*, de Calderón", in Christophe COUDERC et Hélène TROPÉ [éds.], *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe-XVIIe siècles). Circulation des modèles et renouvellement des formes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, col. "Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles", 2013, pp. 218-226.

LA IRONÍA EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, DE LOPE DE VEGA, Y *EL MÉDICO DE SU HONRA*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

HÉLÈNE TROPÉ

Université de la Sorbonne nouvelle-CRES

Subrayan Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet en su *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*¹ que en el mensaje trágico existen zonas de opacidad y de incomunicabilidad en las palabras que se intercambian, una multiplicidad de significados que confieren al texto una hondura especial y ofrecen varias lecturas posibles. En el escenario, las mismas palabras toman, en boca de unos y otros, significados opuestos y sirven menos para establecer la comunicación que para indicar barreras y puntos de conflicto. La anfibología – como figura retórica – y la ironía son los recursos fundamentales de estos desfases entre los significados varios del lenguaje, cuya polivalencia y ambigüedades solo el espectador puede descodificar, ya que es quien ve y sabe todo lo relativo a los personajes del drama. Según Rocío Orsi:

La ironía trágica se conforma a partir de la diferencia entre lo que el público *sabe* de los personajes y lo que los personajes *no saben* de sí mismos. Si esa dimensión objetiva se hace necesaria es porque los personajes del drama se encuentran en una ignorancia que solo puede hacerse patente sobre el trasfondo de una verdad fija y bien conocida por otros².

No cabe duda de que *Edipo rey* de Sófocles constituye un modelo de anfibología, siendo sus rasgos más sobresalientes la opacidad del mundo, de los sujetos y de la propia identidad y la ironía la forma en que se lidia con el problema epistemológico³ aunque también los trágicos griegos recurrieron a la ambigüedad. En la comedia y tragedia nuevas del Siglo de

¹ Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 t., Paris, La Découverte, 2001, t. 1, p. 35-36.

² Rocío ORSI, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, Madrid, Plaza y Janes, CSIC, 2007, p. 256.

³ *Ibid.*

Oro español la llamada « ironía trágica » desempeña un papel tan relevante como en los dramas de la antigüedad. Este y otros recursos como « el engañar con la verdad » o el « hablar equívoco», identificados y empleados por el propio Lope de Vega y otros dramaturgos⁴, presentan varias modalidades que no siempre son fáciles de distinguir y cuyo estudio, no obstante, ofrece interesantes claves de lectura para las tragedias áureas.

En este trabajo, nos proponemos examinar diversas modalidades irónicas en *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*. Analizaremos primero el procedimiento dramático denominado por Lope de Vega en su *Arte nuevo* « el engañar con la verdad » antes de centrarnos en la ironía trágica para terminar por la ironía sofoclea. Como sugiere el nombre del recurso mencionado por Lope, este procedimiento permite a un personaje engañar a otro diciéndole una verdad que el engañado no está dispuesto a aceptar⁵. Distinguiremos la ironía trágica de la ironía sofoclea. Como ha señalado Jacqueline de Romilly: « se llama ironía trágica el empleo por un personaje de fórmulas de doble sentido que su interlocutor no puede entender, pero cuyo significado comprende el espectador ». Se llama así porque presupone a un espectador que presencia la escena y está capacitado para entender; también se la llama así porque las más veces incluye la amenaza implícita de una muerte inminente⁶.

La ironía trágica puede ser consciente y voluntaria, o al contrario, inconsciente e involuntaria⁷. La primera supone un desfase entre lo que sabe el emisor y lo que ignora el receptor de manera que el que sabe ejerce una forma de dominación sobre el que desconoce. La ironía trágica voluntaria expresa la superioridad del saber.

En cambio, el lenguaje de doble sentido de quien maneja la ironía inconsciente o involuntaria, hace que un personaje pronuncie palabras cuyo significado, escondido y relacionado con su propio destino, se le escapa.

Para Jacqueline de Romilly, cabe distinguir de la anterior la ironía trágica sofoclea que ilustra la ignorancia de los hombres engañados por los dioses mismos: es la ironía que inspira la tragedia de *Edipo rey*. El hombre se convierte en un juguete del destino que, en virtud de sus errores de apreciación, se precipita a su perdición en razón del mismo esfuerzo que hace

⁴ Véase por ejemplo Jerónimo de la FUENTE, *Engañar con la verdad*, in *Parte tercera de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1653, fols. 19 r.-39 v.

⁵ Sobre este procedimiento, véanse George Tyler NORTHUP, « The rhetorical device of deceiving with the truth », *Modern Philology*, 27, 1929-1930, p. 487-493; Víctor de LAMA, « “Engañar con la verdad”, *Arte nuevo*, v. 319 », *Revista de Filología española*, XCI, 1°, 2011, p. 113-128.

⁶ Véase Jacqueline de ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 102-108 ; cita p. 104-105. La traducción es nuestra.

⁷ Véase sobre el particular Jacques JOUANNA, *Sophocle*, Paris, Arthème Fayard, 2007, p. 473-485.

para escapar de ella⁸. Con vistas a evitar las confusiones terminológicas, llamaremos a esta última modalidad « ironía del destino » o « ironía sofoclea ».

Analizando el uso y las funciones de la ironía en *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* tendremos ocasión de comprobar que en ambas tragedias áureas se encuentra tanto la ironía trágica como la sofoclea. ¿Con qué fines se emplea cada tipo? ¿Cómo se compaginan en ambas obras la índole trágica con los dos procedimientos llamados por Lope « el engañar con la verdad » y « el hablar equívoco » utilizados en la comedia con fines jocosos? ¿Cuál es el alcance de la ironía sofoclea en ambas obras?

Como vamos a estudiar, tanto el engaño con la verdad como la ironía trágica (en sus dos modalidades: voluntaria o consciente e involuntaria o inconsciente) y la sofoclea juegan con lo que un personaje sabe o ignora y pueden ser captados por el espectador que siempre dispone de más información que los personajes; el dramaturgo los dirige al público y apela a su complicidad y colaboración hermenéutica. Todos llevan al espectador a tomar distancia respecto a lo representado pero mientras que el engaño con la verdad y la ironía trágica voluntaria sirven respectivamente para que un personaje engañe a otro y se burle de él, la ironía trágica involuntaria o inconsciente – que incluye casi siempre el anuncio de la propia muerte del personaje –, así como la ironía sofoclea o ironía del destino – « en la que el héroe se sumerge totalmente en su situación y corre a su perdición creyendo que va a salir bien parado del asunto »⁹ – están puestas al servicio del desengaño y del conocimiento que un personaje o el mismo público han de adquirir.

I. El engaño con la verdad y la ironía verbal de los personajes

Lope alude al engaño con la verdad en su *Arte nuevo*:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice (v. 319-326)¹⁰.

⁸ Véase J. de ROMILLY, *La tragédie grecque ...*, p. 104-105.

⁹ Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 261-262 (artículo « ironía »).

¹⁰ Félix Lope de VEGA CARPIO, *Arte Nuevo de hacer comedias* [1609], ed. de Enrique García Santo-Tomas, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas n° 585, p. 148-149.

Felipe Pedraza ha subrayado las similitudes existentes entre el engaño con la verdad y la ironía trágica¹¹, procedimiento este último que nosotros asimilaremos en este trabajo al « hablar equívoco » mencionado por Lope (v.323). Según la definición ofrecida por José Roso, « engañar con la verdad » consiste en que un personaje afirme « en sentido ambiguo o en una situación equívoca algo que es verdad para despistar al interlocutor que interpreta erróneamente lo que se dice »¹². En nuestra opinión, la definición más clara del procedimiento se encuentra en la epístola XXI (1668) de J. Caramuel, donde afirma el defensor de Lope:

Sin duda entre los dolos más ingeniosos debe colocarse en primer lugar el que engaña con la misma verdad. Tiene lugar cuando alguien de tal manera está dispuesto que difícilmente aceptara lo que se le diga. Entonces el que quiere engañarlo piensa así: Clodio es un hombre incrédulo y desconfía de mí. Juzgara falso todo lo que diga y, sin embargo, voy a engañarlo. ¿Cómo? Le contaré la verdad, y como no cree lo que yo digo, se engañara. Las comedias de Miguel Sánchez son alabadas por este género de engaño¹³.

El procedimiento, antiguo y ya magistralmente utilizado por Terencio en su comedia *Heautontimorumenos* (acto IV, escena III), como bien ha mostrado Stefano Arata¹⁴, supone que un personaje, con intención de engañar a otro, le dice la verdad a sabiendas de que no le va a creer. *El médico de su honra* ofrece un magnífico ejemplo de empleo del procedimiento, nombrado como tal por la protagonista, doña Mencía, la cual, para salvar su honor decide disimular a su marido, don Gutierre, la embarazosa presencia de don Enrique en su casa y de noche, engañándole con la verdad: afirma que un ladrón embozado está escondido en su aposento. Doña Mencía y su criada, Jacinta, comentan después la traza en estos términos:

JACINTA: Grande atrevimiento fue
determinarte, señora,
a tan grande acción agora.

MENCÍA: En ella mi vida hallé.

JACINTA: ¿Por qué lo hiciste?

MENCÍA: Porque

¹¹ Edición crítica de las « Rimas » de Lope de VEGA, 2 t., edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla – La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1994, II, p. 64-65.

¹² José ROSO, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, p. 50. Ver además la excelente síntesis ofrecida por V. de LAMA de las interpretaciones sucesivas que se han dado del procedimiento: V. de LAMA, « “Engañar con la verdad”... ».

¹³ Héctor Manuel HERNÁNDEZ NIETO, « La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* », *Segismundo*, XI, 1975, p. 286.

¹⁴ Véanse Stefano ARATA, *Miguel Sánchez il « Divino » e la nascita della comedia nuova*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 43-44; TÉRENCE, *Comédies*, texte établi et traduit par E. Chambry, 2 t., Paris, Librairie Garnier Frères, 1864, t. 2, p. 113; V. de LAMA, « “Engañar con la verdad”... », p. 120.

si yo no se lo dijera
y Gutierre lo sintiera,
la presunción era clara,
pues no se desengañara
de que yo cómplice era;
y no fue dificultad
en ocasión tan crüel,
haciendo del ladrón fiel,
*engañar con la verdad*¹⁵ (v. 1341-1354).

II. La ironía trágica

En *El castigo sin venganza* encontramos otros engaños, próximos al « engaño con la verdad ». Según José Roso, que se ha dedicado a estudiar y clasificar los tipos de engaños en las obras del Fénix, en las obras del tercer periodo (*de senectute*) son frecuentes los « engaños con base en malentendidos ». En *El castigo sin venganza* hallamos lo que podríamos llamar « malentendidos intencionales », por ejemplo en las respuestas que Batín da al duque que vuelve de la guerra y le pregunta cómo se ha llevado en su ausencia su hijo Federico con Casandra, su madrastra y esposa del duque:

DUQUE: ¿Cómo ha pasado en mi ausencia
el gobierno con el conde?

BATIN: Cierta, señor, que pudiera
decir que igualó en la paz
tus hazañas en la guerra.

DUQUE: ¿Llevóse bien con Casandra?

BATIN: No se ha visto, que yo sepa,
tan pacífica madrastra
con su alnado. Es muy discreta
y muy virtuosa y santa¹⁶ (v. 2410-2419).

Batín juega aquí con la verdad para proteger a Federico y hace creer al duque lo que este quiere creer; con muy fina ironía maneja la realidad diciendo la verdad pero de manera que da a entender al público otra realidad (el adulterio) que el duque todavía desconoce; lo hace con intención de engañar al duque, con lo cual se trataría de un « engaño con la verdad »

¹⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra*, ed. de Don W. Cruikshank, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia n° 112, 2010, p. 140. Sobre estos versos, véase C. COUDERC, « “No es ahora tiempo de risa”: l'élément comique dans *El médico de su honra* de Calderón », *Tragique et comique liés dans le théâtre de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, publiés par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉDI), « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 7, 2012 (en línea : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?no-es-ahora-tiempo-de-risa-l.html>).

¹⁶ Félix Lope de VEGA CARPIO, *El castigo sin venganza*, ed. de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia n° 25, 1989, p. 342.

imbricado con una forma muy especial de mentir que es decir la verdad a medias: en su respuesta, Batín oculta de forma deliberada parte de la verdad, la presenta incompleta y crea el equívoco. Maneja el doble lenguaje (la disemia) de manera consciente, voluntaria, con un personaje que ignora la verdad y no entiende el sentido oculto: se trata de una « ironía trágica consciente o voluntaria » que expresa más la amargura del gracioso frente a una situación inextricable que el júbilo de un personaje que maneja la ironía para triunfar sobre otro. Por otra parte, es revelador comprobar que este recurso, empleado por Lope en la comedia con un efecto verdaderamente gracioso (como es el caso, por ejemplo, en *Los locos de Valencia*¹⁷), trasladado a la tragedia, se reconvierte en un elemento susceptible de producir miedo en el público. Contribuye a que suba la tensión dramática al subrayar el abismo que media entre el engaño que sufre el duque y su desconocimiento de la verdad.

« Engaño con la verdad » e ironía trágica suscitan en el espectador cierto placer al hacerle sentirse en posición de superioridad respecto al personaje burlado ya que « piensa que él solo entiende lo que el otro dice ». Son procedimientos que buscan crear una comunicación directa entre el dramaturgo y el público invitado a descodificar los juegos irónicos. Así, cuando el duque, a través de una carta anónima (v. 2481-2485), se entera del engaño del que ha sido víctima, puede invertir los papeles de engañador y engañado porque ahora dispone de información. Se dirige primero a su hijo:

DUQUE: ¿Sientes que “madre” la llame?
 pues dícenme que en mi ausencia
 de que tengo gusto grande,
 estuvisteis muy conforme (v. 2589-2592).

Y después, frente a la osadía de Casandra que afirma al duque a propósito de Federico: « un retrato vuestro ha sido », da a su esposa, que ignora que él sabe, una respuesta irónica cuya amenaza implícita solo aprecia el público:

DUQUE: Ya sé que me ha retratado
 tan igual en todo estado,
 que por mi le habéis tenido;
 de que os prometo, señora,
 debida satisfacción (v. 2657-2661).

¹⁷ Félix Lope de VEGA CARPIO, *Los locos de Valencia* (1620), ed. de Hélène Tropé, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia n° 277, 2003, v. 690-697 y 1756-1800 (p. 159-160 y 243-247).

Ahora el duque, que sabe más que su mujer, maneja la ironía consciente con la alegría de quién puede retomar su posición dominante, prometiéndole irónicamente « debida satisfacción », es decir, la muerte.

En el tercer acto, el duque vuelve de la guerra y abundan los enunciados irónicos que, a la vez, ilustran cómo un personaje miente a otro y provocan el desencanto del espectador al que se incita a tomar distancia respecto a lo escenificado, que se presenta como una ilusión teatral, mera imitación de la realidad. El público duda de la veracidad de lo representado, en especial del repentino apego a la familia que manifiesta el duque, que contrasta con las correrías nocturnas escenificadas al principio de la obra; es tan excesiva la exaltación que Ricardo hace de la virtud de su señor (« el duque es un santo ya », v. 2362) que el público no sabe si creérselo o no. Sus dudas se ven reforzadas por los comentarios de Batín que califica a su señor de « ermitaño »:

BATIN: Milagro ha sido del Papa
llevar, señor, a la guerra
al duque Luis de Ferrara
y que un ermitaño vuelva (v. 2443-2446).

También parece poner en tela de juicio la metamorfosis del duque la propia ironía del dramaturgo cuando hace que el noble, valeroso protector del Papa, se compare con Trajano (v. 2321), emperador de Roma considerado el « tercer perseguidor de la Iglesia » después de Nerón y Domiciano¹⁸.

En todas estas manifestaciones, la ironía se vale del grado de conocimiento o de ignorancia de unos y otros, incluso del espectador que no sabe en qué parará todo.

Pero si bien el engaño con la verdad o la ironía trágica consciente y voluntaria sirven para que un personaje se burle de otro o lo engañe, la ironía trágica inconsciente contiene las más veces el anuncio de la propia muerte, implícita pero inminente; está puesta al servicio del desencanto y del conocimiento que dicho personaje o el propio espectador ha de adquirir¹⁹.

En *El castigo sin venganza*, conforme avanza la representación, la tensión dramática va subiendo y se vaticina varias veces la muerte de Federico y de Casandra a manos del duque a través de palabras equívocas que anuncian hechos trágicos cuyo sentido profético percibe (conscientemente o no) el espectador. Así, cuando Federico va a buscar a su madrastra muy a su pesar, pues la ve como un obstáculo para acceder a su herencia, dice:

¹⁸ Ver Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua española o castellana*, art. « Perseguir ».

¹⁹ Véase V. de LAMA, « “Engañar con la verdad” ... », p. 118.

El alma llena de mortal disgusto,
camino a Mantua, de sentido ajeno,
que voy por mi veneno
en ir por mi madrastra, aunque es forzoso. (vv. 252-255)

Voy por mi veneno se puede entender como, primero, « voy a buscar a la persona que me va a impedir heredar a mi padre » y, segundo, también como un mensaje del dramaturgo al público que puede apreciar su dimensión profética: « voy a buscar a la que será causante de mi muerte ». Federico se expresa como un oráculo: dice la verdad si bien de una forma que debe ser interpretada. Se trata de una ironía trágica inconsciente, involuntaria, cuyo sentido profundo (el anuncio de la propia muerte) escapa al que la pronuncia. Federico continúa:

Mas ¿qué me importa a mí que se sosiegue
mi padre y que se niegue
a los vicios pasados,
si han de heredar sus hijos sus estados,
y yo, *escudero vil, traer en brazos*
algún león que me ha de hacer pedazos? (v. 307-312)

Donald McGrady ha mostrado cómo el cuento del león y el caballo que ha narrado Batín (v. 261-290) está lleno de dobles sentidos²⁰ pero lo que entiende el público al mencionar Federico al carnívoro en sus versos es el siniestro augurio que estos encierran : el león (represente a Casandra o a su padre) ha de matarle. La expresión « traer en brazos » anuncia el accidente que Casandra está a punto de sufrir: su carruaje vuelca, Federico la rescata del río en brazos y se enamoran, causando ambos su perdición.

III. La ironía sofoclea

Por otra parte, en ambas tragedias existen momentos en que determinados personajes se sumergen en la ironía sofoclea al correr hacia su perdición. Doña Mencía es víctima del mismo tipo de ironía que Edipo²¹: cuánto intenta para evitar que su marido se entere de que don Enrique la visita de noche no hace sino dar pistas e indicios a aquel para descubrirlo y después convencerse de ello. Mencía lo engaña con la verdad diciéndole que hay un hombre escondido en su habitación y cuando don Gutierre va a buscar al presunto ladrón encuentra la

²⁰ Donald MCGRADY, « Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* », *Bulletin hispanique*, 85, n° 1-2, 1983, p. 45-64.

²¹ Véase Christophe COUDERC, « *El médico de su honra* de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética », *Criticón*, 110, 2010, p. 67-77, en especial p. 73-74.

daga de don Enrique en el aposento de su mujer. A continuación, cuando el marido vuelve a su casa la segunda noche para averiguar qué pasa, habla a su esposa, a la que encuentra dormida en el jardín y ella lo confunde con don Enrique y lo llama « tu Alteza » (v. 1931) dándole una segunda prueba de que tiene un visitante nocturno. Por fin, cuando se entera por Coquín de que don Enrique ha reñido por ella con su hermano el rey y que este lo ha desterrado de Sevilla, temerosa del qué dirán y de la afrenta pública, doña Mencía decide escribirle « un papel, en que diga [...] / que a su opinión conviene / que no se ausente [...] » (v. 2405-2406). Don Gutierre le quita el billete que (mal) interpreta como confirmación de una relación amorosa entre su esposa y don Enrique. La ironía sofoclea pone en evidencia los errores que ha cometido la dama en ese juego muy atrevido y ambiguo, invitando primero a Don Enrique a volver a visitarla para ofrecerle explicaciones y no contándose después a su marido sino, al contrario, mintiéndole. En ambos casos, lo mismo que Edipo, doña Mencía ha hecho un mal uso del lenguaje.

También son víctimas de la ironía sofoclea los dos maridos afrentados pues todos sus esfuerzos para que no se haga pública su deshonra obtienen un resultado opuesto al buscado porque todo el mundo está al tanto de la verdad. Ambos maridos matan para preservar un honor que ya estaba manchado. Suprema ironía del destino, don Gutierre manda asesinar a su esposa sin saber que es inocente y disfraza de accidente el crimen que queda impune. Sin embargo, en última instancia, es la ironía sofoclea la que castiga a estos orgullosos criminales triunfantes que luchando por no perder la honra la echaron a perder y perdieron a los que más querían²².

En conclusión, la ironía se erige sobre la indeterminación semántica y la ambigüedad léxica de un lenguaje de doble sentido: en la articulación entre palabra y acción se implantan signos opacos para algunos personajes (y hasta a veces para el mismo personaje que habla) pero que son transparentes para el espectador. Al diálogo entre los personajes se superpone el diálogo entre el dramaturgo y el espectador que, al disponer de una mayor cantidad de información, es capaz de efectuar una lectura contrapuesta²³.

²² Véase María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*, 3 t., Kassel, Reinchenberger, 1997, t. 3, p. 908-909; para Gabriel GERMAIN, la ironía sofoclea « subraya los errores de enjuiciamiento que cometen los personajes y que deberían enseñarnos a evitar los nuestros. Conduce a desafiar a los orgullosos y a los criminales triunfantes » (véase *Sophocle*, Paris, Seuil, 1969, p. 155); la traducción es nuestra.

²³ Véase Francisco RUIZ RAMÓN, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, p. 241-249.

Llama la atención la pervivencia en la tragedia áurea de la ironía trágica, herencia de la tragedia clásica, en sus diversas modalidades: la consciente o voluntaria, o sea, el lenguaje de doble sentido empleado de manera consciente por un personaje con otro que no entiende el significado (Batín hablando irónicamente con el duque) y la inconsciente o involuntaria, es decir el lenguaje de doble sentido utilizado de manera inconsciente por un personaje que ignora el sentido verdadero de sus palabras (Federico diciendo que va por su veneno). Por su parte, la ironía sofoclea subraya la imposibilidad para doña Mencía de escapar a su funesto destino, así como lo absurdo de la actuación de los dos maridos cuyos esfuerzos por mantener secretos sus supuestos agravios alcanzan efectos opuestos. La ironía estriba en este caso en la perversión de los resultados esperados. Nos estremecemos de compasión por la muerte de doña Mencía, relativamente inocente, por la triste situación del duque de Ferrara que lo ha perdido todo y por la ignorancia de don Gutierre que nunca sabrá la verdad.

Queda por subrayar que mientras que el engaño por la verdad y la ironía trágica consciente causan efectos de manera instantánea, la interpretación de la ironía trágica involuntaria o inconsciente y de la sofoclea no pueden ser sino retrospectivas y hacerse a la luz del desenlace. Así nosotros, lectores modernos de las tragedias áureas, tenemos la impresión de apreciar muchas más ironías de las que los espectadores de entonces pudieron percibir.