

La entropía de la honra conyugal en Calderón: una aproximación sacrificial

Calderonian Entropy of Spousal Honor: a Sacrificial Approach

Clara Bonet Ponce

Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»
ESPAÑA
clara.bonet@ucv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 349-361]

Recibido: 13-06-2018 / Aceptado: 13-08-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.28>

Resumen. Este artículo examina las tragedias de honra conyugal de Calderón de la Barca a partir de los esquemas hermenéuticos propuestos por René Girard. Estos se muestran especialmente útiles para analizar la culpabilidad o inocencia de las esposas, la importancia del código de honor como agente dramático o el mismo papel del poderoso, ya que de la interpretación de estas cuestiones problemáticas parece depender la recepción última de estas piezas.

Palabras clave. Honra; violencia; Calderón; Girard; tragedia; sacrificio; mimesis.

Abstract. This paper aims at examining Calderón de la Barca's honor plays from a Girardian perspective. René Girard's hermeneutic theories provide useful tools to tackle controversies such as the spouses' degree of culpability or innocence, the importance of the code of honor as a dramatic agent or the role of the powerful, as the ultimate reception of the plays seems to depend on the interpretation of these problematic issues.

Keywords. Honor; Violence; Calderón; Girard; Tragedy; Sacrifice; Mimesis.

1. INTRODUCCIÓN

La crítica hispanista suele coincidir en señalar las tragedias de honra como una de las particularidades más controvertidas de la escena barroca española. Si bien son varios los factores que han contribuido a esta problemática recepción, la falta de consenso fundamental en torno a la función del género sigue suscitando múl-

tiples hipótesis. No obstante, considero que todavía no se han agotado las posibilidades interpretativas de estas piezas¹, de forma especial en lo relativo a los tres dramas de uxoricidio de Calderón de la Barca.

En efecto, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonor* suponen una exasperación de las peculiaridades inherentes a la tragedia de honra que las vuelven particularmente inclasificables y ambiguas en cuanto a su intención última. En un reciente artículo, Luis Galván argumenta que los dramas de honra funcionan principalmente en torno a dos ejes: la inocencia o culpabilidad de las esposas, por una parte, y la intervención o ignorancia del asunto por parte de la figura de poder, por otra parte. Estos elementos conformarían, en sus respectivas combinaciones, cuatro tipos distintos de dramas de uxoricidio que constituyen, a su juicio, el paradigma del género, dando lugar posteriormente a variaciones atípicas². Este último es el caso de la trilogía calderoniana del honor conyugal, que se sitúa precisamente en los límites borrosos de los modelos prototípicos caracterizados por Galván. Si bien se dan notables diferencias entre estas tres obras, en ningún caso resulta sencillo afirmar con contundencia la inocencia (o culpabilidad) de la esposa ni describir con facilidad el grado de intervención de la figura del poder real. Así, la trilogía calderoniana de la honra representa una cierta entropía o desorden en el seno de las obras de uxoricidio³.

Parece pues conveniente, en los casos de especial ambigüedad interpretativa, recurrir a distintas herramientas hermenéuticas que aporten nuevas claves en torno al objeto de estudio. Las teorías de René Girard sobre la violencia, el deseo y el sacrificio⁴ pueden contribuir, a mi juicio, a hacer avanzar el debate crítico en torno a la interpretación de estas obras. Si la crítica se ha desplazado tradicionalmente del ámbito historicista al puramente literario, conviene ahora tratar de sintetizar ambas perspectivas y enriquecer así la recepción de estas piezas⁵.

1. He desarrollado de modo más amplio esta temática en un libro, recientemente publicado, fruto de mi tesis doctoral (Bonet Ponce, 2019).

2. Galván afirma que «de estas posibilidades derivan a priori cuatro tipos básicos, que propongo denominar con los títulos de una obra representativa de cada uno. Se trata de: 1) mujer culpable y conexión con el rey, o *Los comendadores de Córdoba*; 2) mujer culpable y autonomía, o *El toledano vengado*; 3) mujer inocente y conexión con el rey, o *La desdichada Estefanía*; 4) mujer inocente y autonomía, o *La más infame venganza*» (2015, p. 486).

3. Las tragedias de honra de Calderón no son las únicas que se encuentran en los límites de los tipos descritos, pero suponen a ojos del «lector» o del «estudiosos», como afirma Pedraza (2006, p. 343), una suerte de trilogía. Su similitud argumental, sus incómodos finales, amén de la tradición crítica misma conducen a considerarlas como un todo.

4. Sus ideas están contenidas de forma germinal en *Mensonge romantique, vérité romanesque* (1961) y *La violence et le sacré* (1972) y ya han sido aplicadas a numerosos campos humanísticos, donde siguen dando fruto. Han sido desarrolladas en volúmenes tan relevantes como *Le Bouc émissaire* (1982) o *A Theater of Envy* (1991).

5. Galván (2015, p. 482) señala que en primera instancia la crítica se centró en «analizar y explicitar el código de honor» que aparecía en las piezas. Esta perspectiva se habría abandonado en favor del aspecto genérico y convencional de las obras, principalmente a raíz del artículo de Jones (1958). Las formas trágicas de los dramas de honra son reivindicadas a posteriori por Parker (1961), a pesar de que

En este sentido, Cesáreo Bandera (1975, 1994), Debrah Andrist (1989) y Antonia Petro del Barrio (2006) ya han profundizado en ciertos aspectos del drama de honor de Calderón desde una perspectiva girardiana. Así, Bandera ha investigado las dinámicas imitativas entre personajes en los dramas de honor calderonianos, esto es, las estructuras triangulares de deseo y los celos como clave interpretativa. Estos triángulos, conformados por un sujeto celoso (el marido), un objeto de deseo (la esposa) y un mediador (el amante) son, a juicio de Bandera⁶, más fieles con los propios textos de Calderón que las interpretaciones en clave historicista que antes hicieron fortuna⁷. Por otra parte, Andrist⁸ señala las situaciones de oscuridad como paradigma de la confusión entre los papeles de esposo y amante, ya que estos equívocos ilustrarían perfectamente tanto su rivalidad como sus semejanzas, su intercambiabilidad, en definitiva⁹. Por otro lado, Petro del Barrio ha analizado la dimensión de chivo expiatorio que presenta la figura de Mencía en *El médico de su honra*, pues este personaje reúne todas las condiciones que posee según Girard¹⁰ la víctima ideal de un ritual sacrificial.

A partir de estos estudios previos quiero aventurar la hipótesis de que en la trilogía calderoniana de la honra las mujeres pueden ser descritas como chivos expiatorios cuyas muertes adoptan los códigos de un sacrificio. Esto se produce en la medida en que la comunidad dramática participa en el ritual secundario que supone la absolución social del marido. Se analizará, en última instancia, la incómoda e incompleta catarsis que sucede al ritual sangriento del honor conyugal. En definitiva, propongo una relectura sistemática de los elementos mencionados de la cual se desprende un modelo de construcción calderoniana del género de la honra conyugal.

2. ¿UN CHIVO EXPIATORIO?

La primera cuestión fundamental que se debe dirimir, de cara a discernir el sentido de estas piezas, es quién es la víctima, si podemos aislar más de una y en qué sentido lo es. Uno de los postulados básicos de las teorías girardianas consiste precisamente en la identificación y descripción de la figura del chivo expiatorio

el género sigue provocando, todavía hoy, numerosas disquisiciones en torno a su etiqueta genérica: «tragicomedia», «drama de honra/honor», «comedia de uxoricidio», «de final feliz», etc.

6. Bandera (1975, p. 202) considera que «a través de los celos ve Calderón toda la problemática de la violencia, la fascinante presencia del otro en el seno de las relaciones humanas, la enfermedad metafísica creadora de un trágico desequilibrio entre dos magnitudes iguales».

7. Como arguye Ruiz Ramón, «lo traspuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor como categoría histórica real, como valor o antivalor, sino como signo de la estructura de la organización de una colectividad para cuya plasmación dramática el honor funciona como instrumento estructurante de la acción trágica» (2000, p. 89).

8. Andrist (1989, p. 36) afirma que «in the dark individual identities cannot be perceived, where anybody can substitute for anybody else. [...] This is the unmistakable mark of indifferiated rivals in Calderón».

9. Wilson (1980, pp. 73-74) ha destacado las múltiples correspondencias entre don Álvaro y don Juan Roca en *El pintor de su deshonra*, que usan incluso las mismas palabras, o muy similares. A su juicio, «tales paralelismos no pueden ser accidentales». López-Peláez (2009, p. 165) afirma, por su parte, que los amantes funcionan como el «espejo invertido» de los esposos.

10. Girard, 1982.

como elemento central del ritual sacrificial. Este aglutina sobre sí la violencia de la comunidad, fruto de lo que Girard llama la «desjerarquización» y los crecientes conflictos entre rivales. Así, histórica y culturalmente ha funcionado lo que Girard describe como el mecanismo del chivo expiatorio: una especie de dinámica autorreguladora que consiste en la designación arbitraria de un sujeto que suele estar en los márgenes del grupo hegemónico (un tullido, un extranjero o un rey, por ejemplo), cuya muerte contribuye a traer de nuevo y por un tiempo limitado la paz a la comunidad. En efecto, esta pacificación es transitoria, pero puede producirse gracias a que la comunidad cree de forma unánime que la víctima es culpable, que en última instancia es la responsable del desorden generalizado que vive el cuerpo social. Además, el perfecto chivo expiatorio (*figura Christi*) asumirá de forma voluntaria, por lo menos en apariencia, su muerte, sin resistirse violentamente a ella. Por tanto, si bien su designación es arbitraria (y el chivo expiatorio sería pues inocente)¹¹, su muerte será efectiva en la medida en que la comunidad crea unánimemente en su culpabilidad.

Como he mencionado, Petro del Barrio¹² aplica estas mismas teorías a la figura de Mencía en *El médico de su honra*: a su juicio, Mencía es inocente, aunque parece culpable, pertenece a un grupo social sacrificable (por lo menos teatralmente) y, por último, acepta de forma voluntaria su muerte, trayendo el orden social con su victimización. En efecto, el sentido último de estas piezas está estrechamente vinculado con la inocencia o culpabilidad de Mencía (y de Serafina o Leonor, por extensión). Sin embargo, en el desarrollo argumental de la trama pareciera, como afirma Bandera¹³, que «la cuestión de la culpa o la inocencia reales de la esposa es algo completamente secundario», puesto que el sentido del honor de los maridos es tan exquisito que cualquier cosa puede ofenderlo. Son varios los personajes como el barbero o Coquín que, a pesar de las imprudencias cometidas por Mencía, ponen de manifiesto su inocencia. Así, Ludovico le cuenta al rey que:

No la vi el rostro, mas sólo
entre repetidos ayes
escuché: «Inocente muero;
el cielo no te demande
mi muerte» (vv. 2586-2590).

La inocencia de Serafina parece la más evidente para la crítica, pues hasta en la última escena se opone a las asechanzas de don Álvaro. Sin embargo, incluso en este caso de «virtud probada» se puede encontrar autores que cuestionan su proceder: Sol N. Zetley, por ejemplo, apunta que «Serafina faints twice and falls asleep once»¹⁴, como prueba de su falta de vigilancia e, incluso, negligencia. Así, algunos

11. Girard (1972) insiste en que la inocencia nunca es absoluta, sino que lo propio del chivo expiatorio es ser inocente del crimen del que se le acusa (el adulterio, en este caso). Jesús López-Peláez (2009, p. 163) atribuye los descuidos femeninos en el drama de honra calderoniano al «temor que tienen a sus maridos, de quienes depende su vida y su identidad en último extremo».

12. Petro del Barrio, 2006, p. 102.

13. Bandera, 1997, p. 172.

14. Zetley, 1991, p. 110.

autores advierten en el personaje una suerte de culpabilidad inconsciente¹⁵ e, incluso, consideran que «Serafina can be held accountable for destroying the harmony of her world»¹⁶.

El caso de Leonor es el más discutido¹⁷, en la medida en que ella parece rendir su voluntad, como le confiesa a Sirena: «escribí que don Luis a verme venga, / y tenga fin mi amor, porque él le tenga» (vv. 2414-2415). No obstante, este mismo personaje que mostraba auténtico pánico a ser descubierta por su marido («al pie / grillos de hielo, y el alma / de mi aliento puede hacer / al corazón un cuchillo / y la garganta un cordel», vv. 1412-1416), parece haber sido juzgada más por su intención que por sus actos. De hecho, el propio Lope es perfectamente consciente de que Leonor y Luis no han llegado a consumar la ofensa:

Pues ya que, conforme a ley
de honrado, maté primero
al galán, matar espero
a Leonor: no diga el Rey,
viendo que su sangre esmalta
el lecho que aún no violó (vv. 2546-2551).

Un elemento tan central como la consecución del adulterio no podía dejarse al azar: un autor de firmes convicciones probabilistas como Calderón podía prever el efecto distanciador que causaría en el público la muerte de tres mujeres inocentes *de facto*. Como afirma Teresa Julio, las mujeres de la tragedia de honra calderoniana «se vuelven personajes que viven angustiosamente atrapadas y han de cargar paradójicamente con la culpa de una inocencia»¹⁸. Respecto al resto de rasgos del chivo expiatorio, puede afirmarse que las tres parecen culpables, por lo menos a ojos de sus maridos (que encuentran indicios reales que apuntan a ello)¹⁹, pertenecen por su mera condición femenina a un colectivo “sacrificable” y, por último, aceptan voluntariamente, por lo menos en apariencia²⁰, su muerte. De hecho, tal es el grado de sumisión a las leyes de la honra de Serafina que, a pesar de la férrea resistencia de la que ha hecho gala, exclama:

15. Wardropper, 1950.

16. Zetley, 1991, p. 113.

17. Luis Galván afirma en principio que Leonor es culpable de adulterio, aunque esta obra «no recoge el dolo, [...] la relación adulterina progresa, pero no llega a consumarse» (2015, p. 495). Coenen (2011, p. 14) también cree que estas piezas «nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca, inocente sin más e inocente *todavía*» en el caso de Leonor.

18. Julio, 2005, p. 922.

19. Vitse (2002) reivindica con contundencia la coherencia de Gutierre con el estamento nobiliario al que pertenece, puesto que encuentra pruebas claras de que su mujer está cometiendo adulterio y apela, como corresponde, a su señor quien, no obstante, le falla en su papel de administrador de la justicia.

20. Mientras Leonor está desmayada, y su cuerpo no presentaría ninguna resistencia, Serafina estaría recostada, en estado de indefensión. El caso de Mencía es paradigmático de una fuerte alienación de la voluntad y parece el más cercano a la voluntariedad.

Llegar, infelice padre,
muerta a tus brazos porque
no tengas tú que matarme (III, vv. 992-994).

Quisiera comentar someramente la posibilidad, descrita recientemente por Ignacio Arellano, de considerar a los maridos de estas piezas como chivos expiatorios cuyas quejas «por esta obligación terrible evidencian tanto su cualidad victimaria como la erosión de la unanimidad sacrificial»²¹ necesaria para el eficaz funcionamiento del ritual. Si bien Bandera sostiene que el marido prefiere matar antes que aceptar sobre sí la carga de la deshonra, Arellano considera que «matar a la mujer es asumir también el propio sacrificio»²². Desde esta perspectiva, las mujeres serían víctimas secundarias del terrible sacrificio que hace el marido al aceptar el crimen al que le fuerza la comunidad. A mi juicio, la violencia extrema con que reaccionan estos maridos a la posibilidad de reconocer que sienten celos²³ parece superponerse a sus quejas contra ese «absurdo rito» de la honra. Dicho de otro modo, se duelen más de su propia desgracia («Qué injusta ley condena / que muera inocente, que padezca?», pregunta Gutierre en los vv. 1657-1658) que de la suerte que van a correr sus mujeres. Coincido no obstante con Arellano en que las obras de Calderón muestran ya, de forma velada, las grietas de un sistema ficticio que provoca víctimas reales: don Álvaro, en *El pintor*, o don Luis, en *A secreto agravio*, podrían ser considerados víctimas secundarias, pues son asesinados por un crimen que sí han cometido, pero la construcción calderoniana del personaje femenino en el drama de honra adopta las formas del chivo expiatorio que padece la violencia ajena.

3. LA POSIBILIDAD DE UN RITUAL SACRIFICIAL

Como se ha expuesto, la posibilidad de considerar estas piezas como un ritual sacrificial pasa en primer lugar por la existencia de un chivo expiatorio, pero también se precisan otros elementos como la unanimidad de la comunidad en la creencia de que la víctima es culpable, un espacio y unas formas rituales, así como un motivo sagrado para matar²⁴. Por otra parte, es deseable que la comunidad no se contagie de la violencia ejercida y se mantenga al margen, evitando el contacto con la sangre de forma directa. Así, las formas en que se ejecute el crimen son relevantes, pero también la presentación del crimen a la comunidad y la relación de esta última con la violencia ejercida.

21. Arellano, 2015, p. 28.

22. Arellano, 2009, p. 37.

23. Regalado (1995, p. 348) señala los «celos de honor» de Gutierre (evidentes cuando pregunta «¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos? / Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos! / porque si lo supiera...», vv. 2015-2017), de Lope, quien también afirma avergonzarse de sí mismo al reconocer que tiene celos («A mí, ¡celos! solamente, / porque quiere mi dolor / que él me mate y yo le engendre. / Celos tengo, ya lo dije», vv. 1095-1098), o de Juan Roca, cuando describe el cuadro que él mismo ha pintado («que juzgo yo / que nadie le vea que no / diga: "este hombre tiene celos"», III, vv. 594-596).

24. Girard, 1972.

La muerte de Mencía aparece nuevamente como el paradigma sacrificial perfecto, ya que es representada como un ritual cuidadosamente preparado: la abundante presencia de la sangre purificadora²⁵, las velas a ambos lados de la cama, los tafetanes que hacen las veces de máscara, así como la participación de un verdugo (Ludovico), contribuyen a acentuar esta percepción:

Una imagen
de la muerte, un bulto veo,
que sobre una cama yace;
dos velas tiene a los lados,
y un crucifijo delante.
Quién es no puedo decir,
que con unos tafetanes
el rostro tiene cubierto (vv. 2575-2582).

Numerosos hispanistas han señalado la condición de performance macabra de la muerte de Mencía: Teuber (1998), Petro del Barrio (2006) y Carrión (2010), entre otros, ponen el acento en la dimensión espectacular²⁶ del cuadro que se muestra al descorrerse la apariencia: «descubre a doña Mencía, en una cama, desangrada». De hecho, Trías la describe como «la más siniestra misa negra o misa al revés, sacrificio religioso, conducido a su más elemental y primitiva verdad antropológica, antropofágica»²⁷.

No obstante, estos tintes tan claramente sacrificiales en la ejecución del crimen se reducen a la muerte de Mencía: en *A secreto agravio*, los elementos elegidos para matar tanto a Leonor como a Luis (fuego y agua respectivamente) han sido ampliamente estudiados por su fuerte valor simbólico²⁸ aunque, en realidad, es el propio Lope el que asesina a ambos con sus manos²⁹ y el que trae el cadáver de su mujer y lo deposita en el primer término. A pesar de que las formas rituales apenas pueden rastrearse, Lope planea el asesinato de ambos personajes pues pretende fingir, como Gutierre, que la muerte de su esposa ha sido un infortunio accidental:

Fuego al cuarto he de pegar,
y yo, en tanto que se abrasa,
osado, atrevido y ciego,
la muerte a Leonor daré,
porque presuman que fue
sangriento verdugo el fuego (vv. 2576-2581).

25. La propia Mencía augura «¿No veía —quién lo ignora— / que en mi sangre bañada / moría, en rubias ondas anegada?» (vv. 2487-2489).

26. Carrión se refiere al cuerpo de Mencía, cuando se acuesta voluntariamente en su macabro lecho, como un «vivo cadáver exquisito teatrero» (2010, p. 30).

27. Trías, 1988, p. 125.

28. Wilson, 1936.

29. El propio Lope describe en esta acotación implícita: «yo de esta suerte le llevo / donde le daré la muerte» (vv. 2292-2293).

En el extremo opuesto del cuidadoso ritual que representa la muerte de Mencía, Serafina es asesinada de dos disparos a bocajarro, contraviniendo las leyes del decoro clásico y por medio del arma vulgar que era la pistola para un noble a principios del siglo XVII. La improvisación y los tintes pasionales que sobresalen en este abrupto crimen nada tienen que ver con un ritual sacrificial. No obstante, en esta obra aparece un elemento simbólico³⁰, que sustituye a la sangre de las víctimas, en el momento en que Juan Roca exclama, ante los presentes:

Un cuadro es
que ha dibujado con sangre
el pintor de su deshonra.
Don Juan Roca soy: matadme
todos, pues todos tenéis
vuestras injurias delante.
[...] y tú,
Príncipe, pues me mandaste
hacer un retrato que
pinté con su rojo esmalte (III, vv. 1004-1017).

Las palabras finales del pintor reparten las responsabilidades con todos los presentes, apuntalando lo que a mi juicio constituye el sacrificio escondido que tiene lugar en el final de estas piezas. A pesar de ausencia de formas rituales en este último crimen o en el de Lope, son varios los críticos que han señalado la dimensión sacrificial de las tragedias de honra calderonianas e, incluso, de la temática del honor conyugal. Así, Teuber aboga por «una lectura de la problemática española del honor que se haga más consciente de la estrecha vinculación de los lances del honor con la consumación de un rito sacrificial que se representa en escena»³¹. Sin embargo, esta dimensión sacrificial de los dramas de honra ha de justificarse con detenimiento.

Considero que al margen de la inocencia de las esposas, de la posibilidad de describirlas en calidad de chivos expiatorios o de la ejecución material del asesinato, se da otro elemento fundamental que nos permite hablar de sacrificio: el ritual secundario que sucede a la muerte de las mujeres³². En efecto, en el momento en que se descubre el cadáver, parece encubrirse el crimen que acaba de tener lugar³³. En las dos primeras obras, Gutierre y Lope sostienen su mentirosa versión de que la muerte de sus mujeres ha sido accidental (una venda desatada, un catastrófico

30. Trías (1988, pp. 106-107) enfatiza la importancia del cuadro en estos crímenes: describe la muerte de Mencía como una «representación pictórica», subraya la actitud «relajada» del cadáver de Leonor en contraste con las llamas que se propagan, mientras en *El pintor* «otra representación deja en sombras un cuadro ensangrentado. No se ve lo que está en él pintado, salvo manchas de sangre».

31. Teuber, 1998, p. 354. El mismo autor propone, incluso, una «posible antropología del sacrificio» (1998, p. 345).

32. Ruiz Ramón (1983) se refiere a la muerte y escena final de estas piezas como un todo al que denomina «la solución final», apuntando a la relevancia de las últimas palabras en la interpretación del conjunto.

33. Bandera afirma que en un ritual sacrificial «el asesinato tiene que ejecutarse y, al mismo tiempo, tiene que encubrirse» (1997, p. 175).

incendio) y, de forma llamativa, el resto de los personajes —muchos de ellos conocedores de la verdad— fingen creerlos. Si bien era una convención en la comedia nueva que todos los personajes se reuniesen sobre las tablas en la escena final, estas piezas presentan una marcada particularidad: a las palabras finales del barba o poderoso las acompaña sobre el escenario el cadáver de una mujer³⁴ que los espectadores —y algunos personajes— saben inocente. Sin embargo, a pesar de esta injusticia palmaria, el espectador asiste a lo que Girard denomina la «comedia de la inocencia»³⁵.

En este preciso momento, justo antes del final de la pieza, la figura del poderoso (en dos ocasiones el rey, en la otra el príncipe) interviene dando por buenas las razones del marido uxoricida. Esta sanción positiva del rey, que adopta distintas formas, supone a mi parecer el elemento clave que hace de estas piezas verdaderos rituales sacrificiales. Se opera, mediante el *rex ex machina*, la transformación de una venganza privada en un ritual colectivo³⁶. La cabeza del cuerpo social aparece como responsable del ocultamiento de la violencia que ha tenido lugar en escena y cuya muda prueba (el cuerpo de las mujeres) parece no querer verse³⁷. Tanto en el caso de *El médico* como de *El pintor*, la pieza se cierra con una súbita promesa matrimonial. Las palabras del rey Pedro parecen sostener estos argumentos pues, en primer lugar, el monarca finge asombrarse, en segundo lugar, ordena que se tape el cadáver y, por último, prácticamente obliga a Gutierre a casarse:

¡Notable sujeto! ([*Aparte.*] Aquí
la prudencia es de importancia;
mucho en reportarme haré.
Tomó notable venganza).
Cubrid ese horror que asombra,
ese prodigio que espanta,
espectáculo que admira,
símbolo de la desgracia.
Gutierre, menester es
consuelo; y porque le haya
en pérdida que es tan grande
con otra tanta ganancia,
dadle la mano a Leonor (vv. 2872-2884).

34. Son dos cadáveres en el caso de Álvaro y Serafina en *El pintor*, pues aunque Luis también es asesinado en *A secreto agravio*, su cuerpo se pierde en el mar.

35. Esta expresión de significado transparente está especialmente desarrollada en las teorías girardianas a propósito del teatro de Shakespeare (Girard, 1991). En otras ocasiones, Girard emplea el término *méconnaissance*, una suerte de ignorancia voluntaria o deseo de no ver que posibilita, en los que la padecen, la aceptación de la necesidad de derramar sangre.

36. En *El pintor*, puesto que la ofensa ha sido pública, pública es también la venganza. En este último caso, además, los personajes ignoran la inocencia de Serafina «pues el único que la conoce, don Álvaro, también muere» (Rinaldi, 2013, p. 319).

37. Según Bandera (1997, p. 174), «el ritual sacrificial colectivo se ha convertido en una representación teatral».

En el caso del crimen de *El pintor*, donde el desenlace es absolutamente abrupto, tanto don Álvaro como especialmente doña Serafina ruegan a ambos padres que acepten sus muertes como ofrenda para restaurar su honor manchado, cosa que ambos hacen, agradeciendo al asesino su diligencia («aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende», III, vv. 1030-1031). No sólo los jóvenes y sus padres se aprestan a reinstaurar ese orden social públicamente amenazado, sino que el príncipe de Ursino concluye:

Honrados proceden todos;
y para que en mí no falte
también otra ilustre acción,
la mano a Porcia he de darle
de esposo (III, vv. 1034-1038).

Por último, en *A secreto agravio*, cuando el rey Sebastián oye la verdad de lo sucedido en boca de don Juan, corrobora en un aparte que «secreta ofensa / requiere secreta venganza» (vv. 2743-2744). De este modo, se vuelve cómplice, junto con el conjunto de los personajes, de los crímenes de don Lope. En consecuencia, este procede a reintegrarse en el ejército con el cual parte a batallar en una guerra donde el rey Sebastián morirá³⁸. Ya en 1961, Parker afirma con contundencia la dimensión trágica de estas obras cuyos finales no son felices más que en apariencia, dado que las bodas tendrán funestas consecuencias, como advierte Gutierre a Leonor: «mira que médico he sido / de mi honra. No está olvidada / la ciencia» (vv. 2946-2948). Tampoco la boda de Porcia y el príncipe augura felicidad futura, en la medida en que este ha pretendido violentamente a Serafina y ha precipitado, en última instancia, el cruel desenlace.

4. CONCLUSIONES

Así, en la tragedia calderoniana del honor conyugal, el elemento aducido para sacrificar se presenta como una «injusta ley» de la que todos se duelen, pero a la que se someten inmediatamente. Este código abstracto y pagano demanda víctimas para devolver la paz a la comunidad en crisis y, a la vez, se convierte en el principal obstáculo para que el público pueda experimentar la catarsis. En efecto, como afirma Bandera, el espectador asiste a una representación teatral en la que «todo cómplice participante sabe lo mismo que los demás y pretende no saberlo»³⁹, aunque estas mujeres de «enrarecida transparencia» aparecen como víctimas únicas del ritual martirial del honor. Sin embargo, y en esto consiste la soberbia pedagogía teatral de Calderón, el texto nunca toma posiciones abiertamente, aunque sus tramas depuradas permiten evidenciar la violencia matrimonial sobre la que se construye el orden social de la comedia. No podría afirmarse que se legitima el

38. Es comúnmente aceptado que el público barroco habría asociado esa guerra que comienza en la ficción con su desenlace en la batalla de Alcazarquivir, en 1578, que supuso la grave consecuencia de la anexión de Portugal a la Corona española. Lope se vincula con el trágico destino de su monarca.

39. Bandera, 1997, p. 210.

sistema del honor, cuando este aparece como «génesis del mecanismo simbiótico del poder»⁴⁰. Considero que, en la dramaturgia calderoniana de la honra, este mecanismo no puede ser más que sacrificial, sobre todo por la presencia de un chivo expiatorio femenino y por la intervención pacificadora de la cabeza del cuerpo social, que vuelve público un crimen de orden privado.

En efecto, lo que Alfonso de Toro llama «la elevada entropía del mensaje del drama de honor»⁴¹ produce ambigüedad e incomodidad, especialmente por los finales de las obras de Calderón, que han sido cambiados en multitud de funciones. Mascarell⁴² analiza dos representaciones de *El médico*, la última de las cuales (de Teatro Corsario, en 2012) transforma sustancialmente el final de la pieza, pues Leonor toma la daga y, antes de darle la mano a Gutierre, lo apuñala. Podemos atribuir este cambio⁴³ a la sensibilidad contemporánea con esta temática pero, sorprendentemente, hay constancia de por lo menos una adaptación italiana de 1642 en la que se cambió el final de la obra, con dos variantes: en la primera Gutierre es condenado a morir por el rey y en la segunda otros personajes ponen de manifiesto la inocencia de Mencía⁴⁴.

Los dramas de uxoricidio de Calderón producen un incómodo escándalo en el público, pues la «comedia de la inocencia» que se representa en el cierre de las obras resulta distanciadora, ambigua. A pesar de faltar la catarsis final, la tragedia calderoniana de la honra reactualiza el crimen ritual, dirige los ojos de los espectadores hacia al cadáver femenino que los personajes saben inocente y sobre el que todos callan. Con cada nueva representación, el espectador es invitado a asomarse, como decía Clarín, a sus desvergüenzas, y comprobar así cómo el orden social se sigue constituyendo, antes como hoy, sobre el cadáver de un inocente del que se aparta la vista.

BIBLIOGRAFÍA

Andrist, Debra, «*Deceit plus desire equals violence*». *A Girardian Study of the Spanish «comedia»*, New York, Peter Lang, 1989.

Arellano, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

Arellano, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín Real Academia Española*, tomo XCV, cuaderno CCCXI, enero-junio, 2015, pp. 17-35.

40. Galván, 2015, p. 510.

41. Toro, 1998, p. 524.

42. Mascarell, 2016.

43. El cambio en los finales de estas obras no es exclusivo de *El médico*: también en la versión de *A secreto agravio* de Lino Ferreira (representada en 2013) hubo variaciones relevantes: en esta ocasión la pieza se cerraba con la muerte de la mujer, obviando de este modo las palabras finales con las que el resto de los personajes ignoran el cadáver que yace sobre las tablas.

44. Armendáriz, 2007, p. 30.

- Armendáriz, Ana, «El sentido y los sentidos de *El médico de su honra*», en Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 11-231.
- Bandera, Cesáreo, *Mímesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- Bandera, Cesáreo, *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*, Sevilla, trad. Esther Hernanz de Álvaro, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997.
- Bonet Ponce, Clara, «*Que tenga el honor mil ojos*»: *Violencia y sacrificio en las tragedias de honra*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2019.
- Calderón de la Barca, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonor*, en *Dramas de honor*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1956, vol. I.
- Carrión, María Mercedes, «Historias de violencia y escopofilia, o la casuística del honor entre Lope de Vega y Calderón», *Romance Notes*, 50.1, 2010, pp. 21-33.
- Coenen, Erik, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 9-82.
- Galván, Luis, «El motivo del uxoricidio en la comedia española del Siglo de Oro: Derecho, poder y función de la literatura», *Romanische Forschungen*, 127.4, 2015, pp. 482-512.
- Girard, René, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, París, Grasset, 1961.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1972.
- Girard, René, *Le Bouc émissaire*, París, Grasset, 1982.
- Girard, René, *A Theater of Envy*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Jones, Cyril A., «Honor in Spanish Golden-Age Drama: its Relation to Real Life and to Morals», *Bulletin of Hispanic Studies*, 35.4, 1958, pp. 199-210.
- Julio, María Teresa, «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 919-929.
- López-Peláez, Jesús, *Honourable Murderers: El concepto del honor en «Othello» de Shakespeare y en los dramas de honor de Calderón*, New York, Peter Lang, 2009.
- Mascarell, Purificación, «¿Debe morir don Gutierre? Ambigüedad y límites interpretativos de *El médico de su honra* en los montajes de Adolfo Marsillach (1986-1994) y Teatro Corsario (2012)», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 105-121.

- Parker, Alexander A., «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, 4, 1961, pp. 222-237.
- Pedraza, Felipe, «El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 341-355.
- Petro del Barrio, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo xvii*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- Regalado, Antonio, *Calderón, los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- Rinaldi, Liège, «Don Juan Roca y Serafina: el retrato de dos personajes en la prisión de un drama de honor», en *Teatro y fiesta popular y religiosa*, ed. Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 315-323.
- Ruiz Ramón, Francisco, «El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana», *Criticón*, 23, 1983, pp. 197-213.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- Teuber, Bernardo, «La comedia considerada como rito sacrificial: apuntes para una lectura antropológica del teatro de honor», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998, pp. 344-354.
- Toro, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos xvi y xvii en Italia y en España*, trad. Ángel Repáraz Andrés, Frankfurt, Vervuert, 1998.
- Trías, Eugenio, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- Vitse, Marc, «Gutierre Alfonso de Solís», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 163-188.
- Wardropper, Bruce, «The Unconscious Mind in Calderon's *El pintor de su deshonra*», *Hispanic Review*, 18.4, 1950, pp. 285-301.
- Wilson, Edward M., «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47.
- Wilson, Edward M., *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries. Studies in Discretion, Illusion and Mutability*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- Zetley, Sol N., «Serafina's Phlegmatism in Calderón's *El pintor de su deshonra*: Its Role in Dramatic Responsibility», en *Teatro y espectáculo. Nuevas aproximaciones críticas a la Comedia*, ed. Arturo Pérez Pisonero, El Paso, University of Texas, 1991, pp. 105-116.