

LOS FALLOS EN LA *VIRTUS* NOBILIARIA DE LOS UXORICIDAS CALDERONIANOS



M^A JOSÉ TOBAR QUINTANAR
CPI CAMIÑO DE SANTIAGO
ESPAÑA

RESUMEN:

En este trabajo se defiende que el carácter dramático de los tres uxoricidas calderonianos (don Gutierre Alfonso de Solís, don Lope de Almeida y don Juan Roca) no se ajusta en diversas ocasiones al decoro nobiliario que cabría esperar en ellos. Primeramente se establece la nómina de virtudes que se asociaba con la nobleza de manera ideal en la época áurea. Posteriormente, el análisis detallado de la conducta de esos maridos revela fallos en su supuesto diseño como héroes intachables: no dominan sus violentas pasiones, juzgan precipitadamente los datos disponibles y cometen errores en la aplicación del código del honor. Se trata, por tanto, de nobles imperfectos que contribuyen de manera decisiva -aunque inadvertida para ellos- a las tragedias que protagonizan.

Palabras clave: Calderón, tragedias de honor conyugal, uxoricidas, decoro nobiliario, fallos.

ABSTRACT:

The author of this article defends that the dramatic character of the three Calderonian wife-murderers (don Gutierre Alfonso de Solís, don Lope de Almeida and don Juan Roca) doesn't fit to the noble decorum they should have. First the study presents the virtues ideally associated with the nobility in the Golden Age. Afterwards, the detailed analysis of the behaviour of those husbands reveals some failures in their supposed design as perfect heroes: they don't dominate their violent passions, they judge precipitately the available data and make some mistakes in the application of the honour code. In consequence, they are imperfect nobles who help in a decisive way —but unnoticed for them— to the tragedies they take the chief role in.

Keywords: Calderón, tragedies of conjugal honour, wife-murderers, noble decorum, failures.

Los protagonistas masculinos de las tres tragedias de honor conyugal y celos de Calderón —don Gutierre Alfonso de Solís en *El médico de su honra*, don Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza* y don Juan Roca en *El pintor de su deshonra*— han generado numerosos estudios críticos. Poco margen queda, pues, para la originalidad en lo que atañe a su caracterización, ya suficientemente diversa y hasta contradictoria. No sucede lo mismo, en cambio, con las razones esgrimidas en apoyo de alguna de esas valoraciones. A ello aspira este trabajo: a presentar nuevos argumentos que refuerzan la consideración de los uxoricidas calderonianos como nobles imperfectos, carentes de algunas virtudes que su decoro exigía.

LA CONDICIÓN TRÁGICA Y NOBILIARIA DE LOS UXORICIDAS

Aunque resulte una obviedad, conviene recordar que don Gutierre, don Lope y don Juan fueron concebidos por Calderón como protagonistas de una tragedia. Estos, según la *Poética* de Aristóteles (1453a7-10), se configuran como personajes intermedios, ni totalmente virtuosos ni completamente malvados, que caen en la desdicha por algún error cometido inadvertidamente. Por eso, cabe contemplar la hipótesis de que aquellos no muestran en todo momento una conducta absolutamente perfecta, «antes al contrario, tienen sus fallos»¹. En cuanto a la naturaleza de esos yerros, Watson ya señaló su carácter intelectual o racional, no moral: «*hamartia* in the Aristotelian sense of the term has nothing to do with moral error. It is a mistake or error of judgement»². Se trataría, por tanto, de errores cometidos por esos maridos a la hora de enjuiciar los elementos que parecen —a su entender— claros indicios de deshonra conyugal, presentando así «ante los espectadores uno de los grandes temas del barroco: la lucha entre realidad y apariencia»³.

¹ Christophe COUDERC, «*El médico de su honra* de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110, 2010, p. 71.

² A. Irvine WATSON, «*El pintor de su deshonra* and the neo-aristotelian theory of tragedy», en *Critical essays on the theatre of Calderón*, ed. Bruce W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, p. 210.

³ María Luisa LOBATO, «“Minotauro de Pasife”: la mezcla de lo trágico y lo cómico en *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle,

Si la versión de los esposos fuese la única de la que dispusieran los espectadores-lectores para enjuiciar los hechos presentados en esas obras, quizás no hubieran llamado tanto la atención —de acuerdo con las convenciones del código del honor-opinión en el ámbito dramático— las muertes finales de las esposas imaginadas adúlteras por parte de aquellos. Sin embargo, Calderón quiso que el público supiera que las esposas asesinadas no habían mantenido relaciones físicas de adulterio con quienes, pretendiéndolas, atentaban contra su honor de mujeres casadas. Aunque en los textos no asoma nunca explícitamente el comentario moral, aunque el dramaturgo «no sanciona nada, no juzga nada»⁴, parece innegable que las situaciones dramáticas planteadas hacen pensar y que «será en todo caso el público el que obtenga conclusiones, y estas pueden no ser unívocas»⁵. Si al final de la representación los espectadores sienten horror —y no satisfacción ni alivio— ante las muertes de Mencía, Leonor y Serafina, es que estas han sido valoradas globalmente como inocentes, víctimas —entre otras equivocaciones, algunas propias— de un error de percepción y juicio por parte de sus maridos⁶.

Pero para que ello se produzca, los nobles protagonistas han sido diseñados con fallos en el decoro ideal que como personajes nobiliarios les correspondía. En tanto integrantes del universo trágico, don Gutierre, don Lope y don Juan fueron creados por Calderón con un carácter dramático que irremediablemente, antes o después en el desarrollo de la trama, conlleva la comisión de un desacierto, primero intelectual y luego a nivel práctico, en sus actos. Su temperamento, apasionado y receloso —como se verá más adelante—, resulta un rasgo fundamental en esta cuestión. Así lo han apuntado ya varios expertos: Pérez Magallón considera que Gutierre «no supera en ningún

2013, p. 218. También para Fausta ANTONUCCI, «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, op. cit., p. 235, *El médico de su honra* desarrolla el motivo de «la falacia de las apariencias, que culpan a una inocente con indicios que parecen incontrovertibles».

⁴ Luis IGLESIAS FEIJOO, «La tragedia nueva y sus problemas. En torno a *El médico de su honra*, de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, op. cit., p. 245.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁶ Para COUDERC, en *El médico de su honra* doña Mencía «es la víctima absoluta de la obra» (art. cit., p. 72); para IGLESIAS FEIJOO, «dígase lo que se quiera, Mencía es la más inocente, y, desde luego, no es culpable» (art. cit., pp. 245-246); para Erik COENEN, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011, p. 14, «*El pintor de su deshonra*, *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca (inocente sin más en las dos primeras, y al menos inocente todavía en *A secreto agravio, secreta venganza*)».

momento su yo sentimental»⁷; Coenen subraya el origen lusitano de Lope de Almeida, quien «atribuye a los portugueses un carácter particularmente apasionado»⁸; y Watson señaló que Juan Roca «is not a paragon of virtue, as is made evident by his two attacks of uncontrolled jealousy and rage»⁹. Partiendo de opiniones como estas, las páginas que siguen pretenden profundizar, por una parte, en la falta de correspondencia total entre la caracterización dramática de los uxoricidas y el decoro de un noble ejemplar en la época áurea y, por otra parte, en la relación existente entre el *ethos* de los protagonistas y las acciones trágicas que llevan a cabo.

EL DECORO ÉTICO NOBILIARIO: DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO DE ORO

La crítica actual destaca la necesidad de recuperar la axiología nobiliaria como clave hermenéutica esencial en el estudio de la literatura áurea, pues solo el conocimiento del modelo ideal de aristócrata en los siglos XVI-XVII permite valorar de manera adecuada las acciones protagonizadas por personajes nobles concebidos en esa época. A ello se dedica este apartado, en el que se intenta fijar dicho arquetipo.

La definición del concepto de nobleza y de las cualidades propias de su naturaleza fue objeto de un intenso debate por parte de los tratadistas auriseculares, enfrentados en torno a dos ideas antitéticas de lo nobiliario: su identificación exclusiva con un determinado linaje o su dependencia de la virtud y el mérito personales¹⁰. Puede decirse que, en general, la tesis estrictamente genealógica fue la única aceptada por el pueblo¹¹ pero gozó de escaso seguimiento entre los intelectuales, quienes optaron preferentemente por una postura ecléctica que concebía la nobleza perfecta como una deseable combinación de casta heredada con ciertas cualidades inmateriales: «*Vera*

⁷ Jesús PÉREZ MAGALLÓN, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, p. 61.

⁸ COENEN, *op. cit.*, p. 61.

⁹ WATSON, art. cit., p. 22.

¹⁰ Ver sobre ello, entre otros, Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973, pp. 185-197; Adolfo CARRASCO MARTÍNEZ, *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 25-42, 73-87; y José Antonio GUILLÉN BERRENDERO, *La edad de la nobleza. Identidad nobiliaria en Castilla y Portugal (1556-1621)*, Madrid, Polifemo, 2012, pp. 27-147.

¹¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, p. 187: «Hay que confesar que el sentir popular se pronunciaba sin titubeos en pro de la índole hereditaria de las buenas y malas cualidades»; ello explica que «el pueblo sólo tuviera por auténticos nobles a los que lo eran de casta».

nobilitas est virtus», según una célebre definición de Juan Arce de Otálora (*Summa nobilitatis hispanicae*, 1553)¹². La condición aristocrática conllevaba, por tanto, además de unas señales jurídicas, sociales o simbólicas específicas, unas ‘marcas’ morales, de comportamiento ejemplar, vinculadas en última instancia a la imaginería de los héroes míticos. Un noble que aspirase a ser modélico, a cumplir con sus funciones en la sociedad estamental de manera excelente, debía poseer ciertas virtudes que remitían no solo al código de la caballería medieval, sino también a «la pensée des philosophes anciens, aristotéliens, stoïciens et celle des Pères de l’Eglise»¹³. Sus acciones, si no se correspondían con las esperables en alguien que había de poseer esas cualidades, no eran propias de un hombre de honor. Así lo declaraba, siguiendo la teoría aristotélica sobre la *areté* (o *virtus*) de la nobleza, Juan Benito Guardiola en su *Tratado de la nobleza de España* (1591): «Según sentencia de Aristóteles [*citando el cap. 3, lib. 2 de la Ética*], entre todos los bienes exteriores, y que se hallan en esta vida es el más principal y excelente la honra, pues della solo es merecedor y digno el bueno y virtuoso»¹⁴.

Pero, ¿cuáles eran esas virtudes propias de la conducta nobiliaria, aquellas que identificaban a quienes se singularizaban positiva y heroicamente frente al vulgo? Son recurrentes en la tratadística sobre la nobleza las que apuntan a la «lealtad, bondad, magnanimidad, magnificencia, fortaleza, justicia, sabiduría, osadía y otras»¹⁵. En concreto, *El libro de los doce sabios* o *Tratado de la nobleza y lealtad* (ca. 1237) alude a su capacidad de «esfuerzo e fortaleza» y a la necesaria templanza en sus acciones («cumple que [los magníficos] sean templados con seso»)¹⁶. Precisamente el capítulo VIII de ese libro se dedica a esta «maravillosa virtud», que supone «licción de seso», «perfeta sabiduría» y «apartamiento de ira»¹⁷. También el buen ejercicio del entendimiento está directamente relacionado con la honra para Alonso de Cartagena, autor de *Doctrinal de los caballeros* (h. 1445): «la honra que viene por la nobleza non la

¹² Ver GUILLÉN BERRENDERO, *op. cit.*, p. 49.

¹³ Claude CHAUCHADIS, *Honneur, morale et société dans l’Espagne de Philippe II*, Paris, CNRS, 1984, p. 62.

¹⁴ Se cita por GUILLÉN BERRENDERO, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵ CARRASCO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ ANÓNIMO, *El libro de los doce sabios* o *Tratado de la nobleza y lealtad*, ed. John K. Walsh, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975, p. 77. (Se moderniza la grafía del texto en las citas de esta obra. Sucede lo mismo con las correspondientes al *Doctrinal de los caballeros*).

¹⁷ *Ibid.*, pp. 82 y 83. Por el contrario, la destemplanza emocional puede fácilmente conllevar actos irracionales e inhumanos: «El que non es temprado en sus fechos e da lugar a su saña non ha juicio de homne, e entre los sabios es llamado bestia salvaje» (*ibid.*, p. 83).

puede la persona haber, si ella non fuese atal que la merezca por linaje o por seso o por bondad que haya en sí»¹⁸. De las bondades caballerescas, Cartagena destaca cuatro: cordura (la cual «guarda de todos los males que les podrían venir por su culpa»), fortaleza (que impedirá que «sean cambiadizos»), medida (para que «obren de las cosas como deben e non pasen a más») y justicia (para que las «fagan derechamente») ¹⁹. Asimismo, todo caballero debía guardarse de «mentir en sus palabras» a no ser «que se hobiese a tornar la mentira en algún gran bien»²⁰.

A este perfil ético de los nobles, vigente desde la Edad Media, se superpone la influencia determinante del pensamiento senequiano entre 1580 y 1640. En esos años el estoicismo aparece «dibujado como parte esencial de la conducta nobiliaria y permite revestir de valores morales superiores los que aparecen como únicamente guerreros»²¹. Esta escuela de pensamiento decantó definitivamente el decoro nobiliario hacia el equilibrio individual, la clarividencia de juicio, el distanciamiento de las pasiones y una profunda distancia de lo externo y lo aparente. Como señaló Chauchadis a este respecto, «l'homme vertueux domine ses appétits, maîtrise ses passions et échappe à la force tyrannique de l'honneur»²². La prudencia es ahora un concepto clave, una cualidad que entra a formar parte de la nómina tópica de virtudes: «[los nobles] son justos, templados, prudentes y sabios [...]» (Bernabé Moreno de Vargas, *Discursos de la nobleza de España*, 1622) o «de ordinario os nobres e hidalgos são temperados, prudentes, fortes, animosos [...]» (Álvaro Ferreira de Vera, *Origem da nobreza política*, 1631)²³. También Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640), hace depender el respeto por la realeza y la nobleza de la posesión (o no) de la prudencia: «No es siempre cierto el presupuesto del respeto y obediencia a la mayor sangre, porque, si no es acompañada con calidades

¹⁸ Alonso de CARTAGENA, *Doctrinal de los caballeros*, ed. José María Viña Liste, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ GUILLÉN BERRENDERO, *op. cit.*, p. 56.

²² CHAUCHADIS, *op. cit.*, p. 51. También Christophe COUDERC, *Le théâtre tragique au Siècle d'or, Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 122, menciona el dominio de las pasiones en su relación de conductas ideales en los personajes masculinos ilustres del teatro áureo: «être un chrétien exemplaire, maîtriser ses passions, tenir sa parole, faire preuve de bravoure, de générosité, de magnanimité».

²³ Ver la cita de Moreno de Vargas en Alfonso de TORO, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, trad. Ángel Repáraz Andrés, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 124, n. 194; la del tratadista portugués en GUILLÉN BERRENDERO, *op. cit.*, p. 456.

propias de virtud, prudencia y valor, se inclinará a ella la ceremonia, pero no el ánimo»²⁴. Este atributo es el que hace más excelente al hombre, pues le procura «la moderación de los afectos, gobernándolos con tal prudencia que nada desee, espere, ame o aborrezca con demasiado ardor y violencia, llevado de la voluntad y no de la razón»²⁵. Finalmente, «aunque no específicamente dirigidas al noble, las reflexiones gracianescas apuntaban a la imprescindible prudencia en un mundo, el cortesano, competitivo y engañoso por definición»²⁶: con ella se evitan las vulgares pasiones («prevenga la prudente reflexión la vulgaridad del ímpetu»), las acciones peligrosas («son peligrosas las acciones en duda de prudencia; más segura sería la omisión») y el comportamiento irracional («No obre por sí quien no está en sí, y la pasión siempre destierra la razón. Sustituya entonces un tercero prudente, que lo será, si desapasionado»)»²⁷.

Contrariamente al vulgo, torpe, apasionado y ciego, que «raras veces discierne entre lo aparente y lo verdadero»²⁸, la nobleza de los siglos XVI y XVII debía encarnar las virtudes propias del héroe moderno, moralmente irreprochable pero especialmente atento desde el punto de vista intelectual a la correcta aplicación de su juicio.

Veamos a continuación en qué medida se ajustan los uxoricidas de las tragedias calderonianas al *typus* nobiliario descrito.

LOS FALLOS EN EL *ETHOS* NOBILIARIO DE DON GUTIERRE

El protagonista de *El médico de su honra* aparece en escena al inicio de la obra para saludar al infante don Enrique, quien se recupera en su quinta campestre de una caída del caballo. Tras conocer el deseo de aquel de abandonar rápidamente su casa, don Gutierre da muestras por primera vez de la imprudencia que lo caracteriza: en vez de aceptar sin más —como humilde vasallo— la decisión de su Alteza, sin cuestionarla, no

²⁴ Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, p. 325.

²⁵ *Ibíd.*, p. 510.

²⁶ CARRASCO MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ Baltasar GRACIÁN, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), en *Obras completas, II*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993b, vol II, pp. 250, 226 y 299, respectivamente.

²⁸ Baltasar GRACIÁN, *El discreto*, en *Obras completas, II*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993a, vol. II, p. 162.

solo le pregunta la «causa» de «su inquietud» (v. 366), sino que, pese a la respuesta directa y cortante obtenida (vv. 369-370), vuelve torpemente a reclamarle una explicación («Necio en apurar estoy / vuestro intento, pero creo / que mi lealtad y deseo...», vv. 371-373), aunque más tarde lo niega: «Yo no os la pido; / que a vos, señor, no es bien hecho / examinaros el pecho» (vv. 375-377)²⁹. Si Gutierre no hubiera insistido tan inoportunamente, el Infante no habría expuesto delante de él su caso de «celos» (v. 398) y Mencía no habría cometido el error de aconsejarle que escuchara las disculpas de la dama aludida. En consecuencia, el caballero sevillano tuvo parte de responsabilidad —calificada acertadamente de difusa por Parker— en el arranque de la tragedia.

Cuando los esposos quedan solos y Gutierre pide licencia a Mencía para ir a Sevilla a presentar sus respetos al rey, esta desconfía de las verdaderas intenciones de su marido, al que atribuye deseos ilícitos por Leonor, su antigua amada (vv. 514-515), y se queja del olvido y el rigor con que la trata poco tiempo después de disfrutar de su amor («Hoy olvido, ayer amor; / ayer gusto y hoy rigor», vv. 518-519)³⁰. Los cumplidos posteriores de Gutierre no parecen convencer a su esposa de la sinceridad de sus palabras: «¡Qué lisonjero os escucho!; / muy metafísico estáis» (vv. 545-546). La condición mudable del protagonista se manifiesta de manera más evidente en la afrenta que hizo al honor de Leonor, quien «como inocente» lo perdió (v. 1011)³¹. Después de haberle dado palabra de que sería su esposo y de haber entrado públicamente en su casa —incluso de noche, con lo que esto suponía de posible indicio de deshonor para los demás en el comportamiento de la dama—, cambió inmediatamente de opinión cuando vio a un hombre arrojar de un balcón de la vivienda y, aunque escuchó «satisfacciones y nunca / di[o] a [su] agravio entera fe, / fue bastante esta aprehensión»

²⁹ Se cita siempre por la edición de ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2007. También ante el rey se mostrará impertinente y atrevido el caballero sevillano: nada más iniciar don Pedro su discurso, lo interrumpe de manera brusca («[REY] De vos, don Gutierre Alfonso... / [DON GUTIERRE] ¿Las espaldas me volvéis? / [REY] grandes querellas me dan», vv. 825-827), y en presencia del soberano empuña airado su espada contra don Arias (vv. 983-986).

³⁰ Este cambio en los sentimientos de Gutierre como marido es intuido por Leonor, buena concedora de su carácter: «Confieso [a don Arias] que me quitasteis / un esposo a quien quería; / mas quizá la suerte mía / por ventura mejorasteis, / pues es mejor que sin vida, / sin opinión, sin honor / viva, que no sin amor / de un marido aborrecida» (vv. 1733-1740).

³¹ El propio rey califica de «tan grande mudanza» (v. 877), «de extremo a extremo» (v. 881), el cambio sentimental de Gutierre y presupone que «no fue sin grande ocasión» (v. 883). El caballero, por el contrario, presenta como normal el que un hombre cambie sus afectos u opiniones: «¿Novedad tan grande es / mudarse un hombre? ¿No es cosa / que cada día se ve?» (vv. 878-880).

—«presunciones» las llama Leonor (v. 940)— para no casarse (vv. 923-925). Pese a que solo se pueden formar juicios correctos si se escuchan de manera desapasionada las dos partes implicadas³², don Gutierre no quiso creer las explicaciones de Leonor ni da muestras de aceptar las de don Arias en defensa de esta. Tal vez porque para él el honor es, al igual que el amor, una pasión (vv. 927-928), y como tal está sujeto al vaivén de las emociones, algunas tan peligrosas como los celos. Además, parecen confirmarse los calificativos de «ingrato» y «falso» que Leonor achaca a don Gutierre al final de la primera jornada (vv. 1008 y 1009): pese a que este asegura al rey que en ausencia de las mujeres «dar[á] / la vida por no decir / cosa indigna de su ser» (vv. 886-888), justo antes ha acusado a su antigua amada de querer engañar a don Pedro con su versión de los hechos: «Con este engaño pretende, / puesto que vos lo sabéis, / valerse de vos» (vv. 869-871).

En la segunda jornada se manifiesta abierta y reiteradamente la condición en exceso apasionada del protagonista masculino. En tres ocasiones amenaza de manera impulsiva con matar: a Coquín, por aconsejarle que no vuelva a prisión (vv. 1264-1265); a quien topa a oscuras y cree el hombre escondido en su casa —en realidad, Coquín— (vv. 1319-1320); y, en un aparte, a Mencía después de haberlo confundido con el Infante («Desconfío / de mí, pues que dilato / morir, y con mi aliento no la mato», vv. 1940-1942). El «error» (v. 1325) de tomar al gracioso por el embozado se debe a la alteración emocional de don Gutierre, quien —falta de la serenidad necesaria para pensar correctamente— reacciona de manera apresurada, impetuosa y por ello mismo equivocada³³. Pese a las advertencias de Coquín («Pues yo ¿no te lo decía?», v. 1326), su amo «presumía» tener razón en su presuposición (v. 1327). De modo semejante, pese a la doble declaración de inocencia de la esposa tras haber hallado la daga de don Enrique en poder de don Gutierre («En mi vida te ofendí», v. 1379; «En mi vida te he ofendido», v. 1390), las sospechas del marido —extremadamente celoso— se elevan a la categoría de agravios que violentamente lo «asaltan» (v. 1591), descartando

³² El rey don Pedro únicamente considera justo que «Oigamos a la otra parte / disculpas tuyas, que es bien / guardar el segundo oído / para quien llega después» (vv. 685-688), y el Infante recuerda a su hermano este principio cuando le interroga acerca de la daga: «escucha disculpas mías, / que no será bien que olvides / que con iguales orejas / ambas partes han de oírse» (vv. 2211-2214).

³³ «[DOÑA MENCÍA] Un hombre... [DON GUTIERRE] ¡Presto! [DOÑA MENCÍA] ... escondido / en mi aposento he topado / [...] / [DON GUTIERRE] ¿Qué dices? ¡Válgame el cielo!» (vv. 1297-1301, la cursiva es mía).

por completo y de manera inmediata, irreflexiva, que doña Mencía pueda decir la verdad («¡Qué necia disculpa ha sido!», v. 1391).

Los celos son, en efecto, la pasión más violenta en don Gutierre —don Arias lo retrata como un «galán necio, escrupuloso, / y con extremo celoso» (vv. 1810-1811) — «lo que desencadena los cambios del héroe y lo conducen a la catástrofe», al error trágico del uxoricidio³⁴. Mientras deja escapar su incontrolada emotividad a través del llanto (vv. 1595-1600), el protagonista concede solo ante él mismo tener celos, aunque se resiste a admitirlos («¿Celos dije? / ¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva / al pecho la voz», vv. 1697-1699) y decide disimularlos («disimularé si puedo, / esta desdicha, esta pena», vv. 1691-1692) fingiendo más amor hacia su esposa bajo la forma de «finezas» y «lisonjas» (vv. 1678 y 1680). Pese a que el propio don Gutierre conoce que «cuando llega / un marido a saber que hay / celos, faltará la ciencia» (vv. 1708-1710) y que, por ello, «con celos ningunos fueron sabios» (v. 2014), su caso ejemplifica esas sentencias, pues está íntima e inseparablemente ligado a su celotipia. Por celos entró como un ladrón en su quinta para probar la inocencia de Mencía (que «en estas ocasiones / tienen los celos pasos de ladrones», vv. 1895-1896) y por ellos pierde la luz de la razón («Mato la luz y llego / sin luz y sin razón, dos veces ciego», vv. 1911-1912), entrando en un auténtico delirio emocional (vv. 2021-2031) que hace confesar a don Gutierre su falta de autodominio e irracionalidad: «¡Jesús! No estuve en mí, no tuve seso» (v. 2044). El caballero andaluz únicamente se mostrará prudente en la aplicación de su precipitado e incorrecto diagnóstico sobre su honor, esperando paciente la ocasión oportuna para vengarse: «¿Habrá en el mundo quien paciencia tenga? / Sí, si prudente alcanza / oportuna ocasión a su venganza» (vv. 1954-1956).

Por otra parte, don Gutierre se comporta en algunas ocasiones como fingidor y falso: miente a Mencía al decirle que no ha encontrado ningún indicio de haber entrado un extraño en la casa (vv. 1357-1360); después de haber identificado la daga hallada como la del Infante, garantiza a este que puede estar seguro de él (v. 1554), pues «con vos por enemigo, / ¿quién ha de atreverse?, ¿quién?» (vv. 1563-1564)³⁵; engaña a su esposa al llegar secretamente a su casa fingiendo ser otro hombre y falta a la verdad

³⁴ Ver la cita en PÉREZ MAGALLÓN, *op. cit.*, p. 73.

³⁵ Como se sabe, al inicio de la tercera jornada el caballero acusará al Infante ante el rey, pidiéndole rigor en la aplicación de la justicia: «fue vuestro hermano Enrique, / contra quien pido se aplique / esa justicia el rigor» (vv. 2082-2084).

cuando niega tener celos («¿Celoso? ¿Sabes tú lo que son celos? / Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!», vv. 2015-2016)³⁶.

La tercera jornada arranca con la vehemencia acostumbrada en el proceder de Gutierre: no reprime su llanto ante el rey (vv. 2063-2067), interrumpe atrevidamente las palabras de este cuando «imagina» que intenta consolarlo (vv. 2114-2118) y jura exaltado, falto de toda medida y templanza, lo que no cree:

¡Vive Dios!, que tengo esposa
tan honesta, casta y firme,
que deja atrás las romanas
Lucrecia, Porcia y Tomiris. (vv. 2119-2122)

«Tantas penas» y «tantos enojos» del caballero (vv. 2061 y 2062) no se deben, sin embargo, a nada concluyente o probatorio que haya visto, sino a lo que ha adivinado y sospechado a partir de unas señales que ha malinterpretado como indicios de deshonra conyugal³⁷. Gutierre será, en consecuencia, el médico que curará preventiva y

³⁶ Es muestra evidente de lo contrario su descripción posterior de las acciones violentas e inhumanas que cometería si llegara a tener celos (vv. 2023-2030). Conviene, por tanto, ser muy precavidos a la hora de otorgar siempre credibilidad a las palabras del protagonista.

³⁷ «[REY] Gutierre, ¿qué es lo que visteis? / [DON GUTIERRE] Nada, que hombres como yo / no ven; basta que imaginen, / que sospechen, que prevengan, / que recelen, que adivinen» (vv. 2126-2130). El celoso, ciega su razón por el sentimiento, no ve en realidad cómo son las cosas, sino que las deforma desde su punto de vista sacando siempre conclusiones aprensivas y erróneas. Como dice el personaje de Flor en la comedia calderoniana *De un castigo, tres venganzas*: «y así un celoso, tal vez, / aunque lo que ve es verdad, / es mentira lo que ve» (cito por Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999, p. 181). Don Gutierre imagina que los datos incompletos de que dispone son suficientes por sí solos para juzgarse deshonrado; pero no piensan lo mismo los demás personajes. En rigor, el honor del caballero —entendido como la opinión de los demás acerca de la fidelidad conyugal de su esposa— únicamente es cuestionado por él mismo: Jacinta reconoce su «delito» de traición a Mencía (v. 1043) propiciando a sus espaldas el accidentado encuentro con el Infante, y es responsable de sugerir a su señora el papel dirigido a aquel para que cuide de su honra (vv. 2403-2406); don Enrique se considera «aborrecido» por Mencía (v. 2386) y víctima de su «desdén tirano» (v. 2381); a Coquín le consta la «inocencia» de su ama (v. 2750); don Arias, conocedor del cambio radical de Gutierre por hallar un hombre —aunque sin falta en punto de honor— en casa ajena, teme que pueda hacer «extremos» mayores si le pasa lo mismo «en la propia» (vv. 1818 y 1820); Ludovico ha escuchado la declaración de inocencia de una Mencía agonizante que le advierte de un posible castigo celestial por su muerte (vv. 2688-2690); y el rey, además de saber por el propio don Gutierre que este únicamente imagina su agravio (v. 2128), escucha de don Enrique —antes de interrumpirlo de manera desatinada e irresponsable— que lo acusa de un «delito» (v. 2259) «con poca ocasión» para ello (v. 2217). A pesar de que en ese interrogatorio regio don Gutierre no es testigo de ninguna revelación afrentosa para él, malinterpreta la ambigüedad semántica de algunas palabras del Infante («el tiempo todo lo rinde, / el amor todo lo puede», vv. 2226-2227), creyendo haber oído una confesión que en realidad no se ha producido: «¡Válgame Dios! ¿Qué escuché? / Mas ¿para qué lo repite / la lengua, cuando mi agravio / con mi desdicha se mide?» (vv. 2299-2302). Si don Gutierre hubiese aplicado correcta y detenidamente su juicio para obtener toda la información que le

trágicamente un «daño que no hay» (v. 2137), «no porque sepa» que su honor ha sufrido agravios (v. 2085), sino porque —para hombres como él— «imaginarlo basta» (v. 2087). Y, como ya señaló Wardropper, «la imaginación es una de varias fuentes del error, del engaño de que se preocupaba tanto el barroco»³⁸. La falta de comunicación sincera —sin engaños— con su esposa, el valerse solo de su propio juicio —alterado terriblemente por los celos— y el recurrir a un rey ineficaz e «incapaz de autocontrol»³⁹, impiden que se haga la ‘luz’ en la mente de Gutierre, que caiga el velo de las apariencias de deshonor —para él— que ha decidido creer rápidamente, sin una averiguación completa.

Por lo que se refiere a la muerte de doña Mencía, aunque su origen está en la falta de dominio emocional de don Gutierre, su forma de ejecutarla es muestra de lo contrario. Pero ello no supone una valoración positiva o heroica del personaje, sino todo lo contrario. A la hora de llevar a cabo este asesinato, sin duda Calderón manejó para el protagonista —entre otras— dos posibilidades dramáticas básicas: una manera consciente de proceder y otra pasional. La elección de una u otra debió de haberse realizado en función de los sentimientos que el dramaturgo deseaba suscitar en los espectadores. Como es sabido, en los siglos XVI y XVII el marido que hallando a su mujer en acto de infidelidad conyugal mataba a los amantes adúlteros en un arrebato pasional, lograba frecuentemente la adhesión emocional del vulgo, conmovido por la intensidad de su dolor:

La gente popular tiene ya por averiguado, que si uno toma a su mujer con otro, los puede matar sin culpa, sin hacer sobre ello más diligencia [...]. Y puesto que este homicida no sea castigado, porque tuvo grande ocasión y turbación para

faltaba, no habría valorado precipitadamente los datos disponibles como indicios bien razonados de deshonor. Sí existen, por tanto, motivos para querer averiguar más sobre las extrañas circunstancias vividas, pero una mente prudente y reflexiva hubiera suspendido ahí su juicio —sin imaginar constantemente lo peor— hasta conocer la realidad de los hechos, hasta contar con todos los datos.

³⁸ Bruce W. WARDROPPER, «La imaginación en el metateatro calderoniano», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, México D. F., El Colegio de México, 1970, p. 923. Este crítico cita el caso —en parte similar al analizado aquí— de Curcio y Rosmira en *La devoción de la cruz*: el marido, pese a la declaración de inocencia de su mujer, sospecha que su embarazo es fruto de adulterio y considera suficiente su imaginación del agravio para matarla: «yo la [sospecha] tuve / de mi deshonor tan clara / que, discurrendo en mi agravio, / imaginé mi desgracia. / No digo que verdad sea; / pero quien nobleza trata / no ha de aguardar a creer, / que el imaginar le basta» (*ibíd.*, p. 927).

³⁹ Ignacio ARELLANO, ««Decid al rey cuanto yerra». Algunos modelos de mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 170.

desmandarse, y las leyes se compadescen de tan justo dolor, no por eso [el Evangelio] lo da por bien hecho, que una cosa es permitir o dejar pasar la cosa sin castigo y otra aprobarla⁴⁰.

Si ante el descubrimiento del papel dirigido por Mencía a don Enrique, la venganza de don Gutierre se hubiera producido de manera espontánea, no planificada, es probable que —pese a su error en la valoración de los datos y a la falta de comisión del adulterio— el protagonista hubiese despertado la simpatía y compasión de buena parte de los espectadores, testigos de su sufrimiento. Por ello, la elección de una muerte premeditada, a manos de un tercero, con nocturnidad y cautela alevosa, parece destinada a provocar en el público el efecto emocional contrario: el del rechazo y distanciamiento afectivo respecto al marido. A ello contribuye, asimismo, el hecho de postergar dos horas la muerte de doña Mencía, la cual —en vez de recibir una puñalada certera durante su desmayo de un modo relativamente incruento— ve aumentada su angustia y ansiedad al saberse prisionera sin escapatoria en su propia casa y condenada injustamente a una lenta agonía⁴¹.

También el protagonista se muestra extraordinariamente violento con el sangrador Ludovico: lo amenaza de muerte con un puñal, tanto para que no se resista a acompañarlo como para que efectúe la sangría, y determina inicialmente —más tarde se verá obligado a descartar esa decisión— matarlo lejos de su casa (vv. 2649-2652), no en defensa propia ni por una causa magnánima, sino para ocultar (¿así?) el crimen de su venganza.

Finalmente, para encubrir lo sucedido don Gutierre falta de nuevo a la verdad (vv. 2826-2859), con la circunstancia agravante de que el destinatario de sus palabras es el rey, máxima autoridad jurídica, desmintiendo así, irónicamente, sus propias palabras en la primera jornada acerca de su honestidad y bonhomía:

No os he de mentir en nada [*dirigiéndose a don Pedro*],
que el hombre, señor, de bien
no sabe mentir jamás,

⁴⁰ Fray Juan de Pedraza, *Summa de casos de conciencia* (1567), p. 39 (cito por CHAUCHADIS, *op. cit.*, p. 106, n. 104).

⁴¹ Repárese en que la sangría se realiza «por breve herida» (v. 2590), retardando de esa manera el fallecimiento de la esposa. Como ya señaló Williamsen, actuando así, Gutierre «intensifies the psychological terror of his revenge against her» (cito por ARMENDÁRIZ, *op. cit.*, p. 156, n. 431).

y más delante del rey. (vv. 837-840)

En suma, a lo largo de la obra se registran en don Gutierre diversos comportamientos que contravienen el decoro nobiliario esperable, presentándose entonces como un personaje inhábil para dominar sus pasiones (especialmente los celos), variable en sus afectos y pensamientos (como ejemplifica el caso inicial de Leonor), precipitado en sus deducciones y en algunos de sus actos (recuérdese su equivocación cuando confunde a Coquín con el hombre escondido en su casa), suspicaz en cuanto a su honor conyugal (no cree las disculpas de Mencía), imprudente (incluso en presencia del monarca), irascible y violento (con don Arias, Coquín o Ludovico), cruel (en la muerte planeada para Mencía), falso y fingidor (aunque, lógicamente, lo niega). Construido deliberadamente por Calderón con tal perfil dramático para protagonizar una tragedia, es comprensible que don Gutierre cometa —entre otros— un error de juicio que, al inscribirse en el sensible ámbito del honor, tiene consecuencias funestas. El protagonista, valorado así, no solo inspira temor en doña Mencía —quien ya teme por su vida desde la aparición nocturna del Infante—, sino también en los espectadores, testigos de la violenta irracionalidad a la que le conducen los celos y de la terrible decisión tomada respecto a su esposa. Si al final de la obra el protagonista llega a suscitar compasión en el público, ello se debe al intenso sufrimiento que le genera su propia naturaleza desconfiada y vehemente: para su desgracia, ante elementos potencialmente sospechosos don Gutierre siempre imagina —y da por cierto— un agravio, con la pena y el dolor agudos que eso le supone.

LOS FALLOS EN EL *ETHOS* NOBILIARIO DE DON LOPE DE ALMEIDA

Como se verá a continuación, el protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* comparte varios rasgos del carácter dramático de don Gutierre: excesivamente apasionado, precipitado, con una imaginación desmedida y malpensada, celoso, inconstante en sentimientos y opiniones, propenso a reacciones violentas y, cuando estas se producen, falto de templanza y prudencia. No obstante, presenta otras características que —frente a aquel— son exclusivas suyas y resultan determinantes

para desencadenar la catástrofe final: don Lope es «un cobarde» que «está / siempre a su temor rendido» (vv. 1833-1834), pendiente de las murmuraciones de los demás (especialmente del vulgo) y actuando en función de estas⁴². En vez de ajustar su comportamiento a la idea de honor-virtud que él mismo proclama —pues considera que el mundo se engaña al no ver «que al cuerpo le viste el oro, / pero al alma la nobleza» (vv. 376-377)—, don Lope seguirá el dictado de «las costumbres necias» del honor-opinión (v. 2045), dejando su honra al arbitrio del «veneno de una lengua» (v. 289), esto es, de una voz maldiciente⁴³.

El arranque de la primera jornada es muestra de la vehemencia afectiva del noble portugués. Como bien ha señalado Coenen, «su impaciencia por la llegada de su esposa es palpable»⁴⁴: si don Lope pudiera volar, en comparación con él el viento sería «perezoso elemento» (v. 28) y «perezosas» también, las ligeras alas del tiempo (v. 336). Su precipitación es tal que su criado Manrique reconoce el error de tanta ceguera pasional —su amo se considera «abrasado y ciego» (v. 30) por el «fuego» de su amor (v. 33)— y de tanta prisa por encontrarse con su esposa:

¿Y no miras que es error,
digno de que al mundo asombre,
que vaya a casarse un hombre
con tanta prisa, señor? (vv. 38-41)

Esta idolatría amorosa —de «segunda Venus» califica don Lope a doña Leonor (v. 783)— no procede, sin embargo, de un conocimiento previo de la novia, sino de la fe dada por el caballero a la fama de su hermosura, a «lo que le han dicho de ella»⁴⁵: «Cuando la fama en lenguas dilatada / vuestra rara hermosura encarecía, / por fe os amaba yo» (vv. 748-750). Así, el protagonista ejemplifica el comportamiento contrario al recomendado por Gracián en su *Oráculo manual*: «no ser fácil ni en creer ni en

⁴² Se cita el texto de *A secreto agravio, secreta venganza* por la *op. cit.* de COENEN.

⁴³ En el caso de don Gutierre, el honor parece depender más de la propia imaginación del personaje que de la opinión ajena, pues no acepta las disculpas de don Arias relativas a la honra de Leonor y sospecha de la alabanza del rey respecto a su «invencible / honor» (vv. 2110-2111): «No me obligue / vuestra Majestad, señor, / a que piense, que imagine / que yo he menester consuelos / que mi opinión acrediten» (vv. 2114-2118). Además, en *El médico* ningún personaje se allega al protagonista, como sucede en *A secreto agravio*, con rumores sobre su honor —aunque presentados indirectamente a través del caso de un tercero ficticio—.

⁴⁴ COENEN, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ *Ibidem.*

querer», pues ello supone una «especie de imprudencia»⁴⁶. El apresurado casamiento del caballero —por poderes en Castilla— se debe, por tanto, a su total confianza en la opinión de los demás, suficiente —según su criterio— para amar a una persona antes de conocerla («quien antes de veros pudo amaros», v. 760). La importancia concedida por don Lope al criterio ajeno marcará fatalmente de principio a fin su matrimonio.

En cuanto a la reacción del protagonista ante la historia de deshonor de su amigo don Juan —«*alter ego* de don Lope»⁴⁷—, incurre en un nuevo yerro: aunque este ha perdido sus amistades y fama por una venganza llevada de la pasión, en la que —sin mediar palabra ni retar a un duelo equilibrado— mató de manera impulsiva a quien lo había afrentado verbalmente⁴⁸, don Lope no cuestiona —como los demás caballeros amigos (se supone) han hecho— ese modo arrebatado de proceder, impropio del decoro nobiliario, y —también a la ligera, de forma imprudente— fía de él toda su vida, incluido su honor⁴⁹. Esta decisión tendrá posteriormente consecuencias trágicas.

Al comienzo de la segunda jornada se evidencia la condición mudable de don Lope. Habiendo transcurrido muy poco tiempo después del encuentro de los cónyuges, el caballero portugués —frente a su «alegría» anterior por la llegada de su esposa (v. 24) después de haber decidido «colgar las armas» (v. 8)— se presenta «triste» (v. 936), deseoso de regresar al servicio militar al lado del rey Sebastián. Asimismo, las extremadas lisonjas con que había recibido a Leonor han cedido el puesto al silencio: aun siendo recién casado, don Lope se ha vuelto «mudo» al amor (v. 931), pues —según él, y en contradicción con su actitud inicial— «el que quiere / todo lo que dice quita / de valor a lo que siente» (vv. 927-929). Su imprudente petición a doña Leonor de

⁴⁶ GRACIÁN, *op. cit.*, 1993b, p. 250.

⁴⁷ DÉODAT-KESSEDIAN, *op. cit.*, p. 209. El propio personaje, refiriéndose a don Lope, declara: «Yo fui su espejo» (v. 1820).

⁴⁸ Recuérdese que don Juan vive «retirado y escondido» por esa muerte (v. 1022) y que él mismo descarta presentarse ante el rey don Sebastián porque a sus ojos «llega mal un delincuente» (v. 1025). En la comedia calderoniana *Agradecer y no amar*, el galán Laurencio manifiesta la naturaleza vil, innoble, de ese tipo de muertes: «porque no soy hombre yo / que había de intentar bajeza / tan grande como matar / mi enemigo sin defensa» (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Agradecer y no amar*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, p. 468).

⁴⁹ «Rico soy; / mi casa, amigo, mi mesa, / mis caballos, mis criados, / mi honor, mi vida, mi hacienda, / todo es vuestro» (vv. 344-348). Paradójicamente, aunque el protagonista hace equivalente su honor a la opinión que otros tienen de él, no aplica este criterio en su valoración de don Juan, pues pese a la pérdida de su fama sigue juzgándolo «honrado» (v. 294). Como se detallará más adelante, el error de don Lope consiste en atender los rumores despreciables del vulgo y de caballeros como don Juan —que no se comportan como tales— para evaluar el estado de su propio honor, mientras que no hace caso de la justa deshonra en que ha caído su amigo a los ojos de otros nobles verdaderos.

que le conceda el «gusto» de ir a la guerra en África (v. 977) es otro claro error del protagonista: en primer lugar, porque ya en ese momento sentía celos del caballero castellano que rondaba su puerta a todas horas (vv. 1099-1107) y debería haber comprendido que no era conveniente descuidar ni alejarse de su esposa sin un motivo forzoso para ello⁵⁰, y en segundo lugar, porque de manera ilógica termina desconfiando de la respuesta positiva que él mismo le había solicitado a Leonor («Esta merced has de hacerme», v. 975). A consecuencia del consejo en sentido contrario que recibe de don Juan, don Lope se altera terriblemente desde el punto de vista emocional, sospechando ya su agravio y perdiendo su autodomínio con un ataque de celos que a él mismo avergüenza (v. 1052):

[¿Hay] más tormentos que me aflijan,
 más penas que me atormenten,
 más sospechas que me maten,
 más temores que me cerquen,
 más agravios que me ahoguen
 y más celos que me afrenten? (vv. 1166-1171)

Como apuntó Coenen, «la propensión a ellos [a los celos] resulta ser proporcional a la capacidad amorosa atribuida a los portugueses»⁵¹, por eso el estallido celotípico de don Lope es intensamente doloroso para él, «like a poison generated within and self-administered»⁵². Si la destemplanza —como decía Gracián— «se atreve al juicio, alterando el querer y el entender»⁵³, se comprenderá fácilmente que la cordura y la prudencia que el protagonista se atribuye en su próxima venganza merezcan poco crédito: «(Ap. Hoy seré cuerdamente, / si es que ofendido soy, el más prudente» (vv. 1565-1566). De hecho, su táctica de disimulo y fingimiento ante don Juan, intentando hacerle creer que era él el hombre al que su amigo encontró a oscuras en su casa, obtiene el resultado contrario al perseguido: aumenta las sospechas de don Juan

⁵⁰ Don Lope, en vez de hacer notar su presencia en su casa a la vista del desconocido para dificultar sus intenciones y alejarlo de allí, se suele ausentar irresponsablemente de su hogar hasta la noche: la criada Sirena, cuando «hora es ya de anochecer» (v. 1366), propone a Leonor un encuentro con don Luis en su propia casa porque el «señor, ya tú ves / que nunca viene a esta hora» (v. 1373).

⁵¹ COENEN, *op. cit.*, p. 63.

⁵² Alan K. G. PATERSON, «A secreto agravio, secreta venganza: a theatre of the passions», *Modern Language Review*, 79:3, 1984, p. 594.

⁵³ GRACIÁN, *op. cit.*, 1993b, p. 218.

(«¿Cómo puede ser eso», «(Ap. Cosa extraña)», vv. 1545 y 1550). Finalmente, don Lope vuelve a perder el control de sus pasiones cuando imagina —tras haber escuchado la falsa disculpa de don Luis para explicar su hallazgo en el cuarto de Leonor— que su honor-opinión podría perderse por los rumores maliciosos de «criados» malintencionados que «cuenten» lo sucedido (vv. 1685 y 1687):

[...] si llegara
 a imaginar, a pensar
 que alguien pudo poner mancha
 en mi honor... ¿qué es en mi honor?,
 en mi opinión y en mi fama,
 y en la voz tan solamente
 de una criada, una esclava,
 no tuviera, ¡vive Dios!,
 vidas que no le quitara,
 sangre que no le vertiera,
 almas que no le sacara (vv. 1700-1710)⁵⁴

El inicio de la tercera jornada pone de manifiesto el carácter acriminador y receloso de la mente de don Lope, siempre dispuesta a concebir las peores fantasías respecto a su honra: nada más saber que don Juan desea hablarle, presupone su agravio («Ya para oír me prevengo / alguna desdicha mía», vv. 1839-1840). Las sospechas surgidas a raíz del caso planteado por el amigo desencadenan una grave alteración en el marido, primero emocional y luego intelectual: admite «que una duda sobre tantas / bastará a volver[lo] loco» (vv. 1867-1868), experimenta una violenta reacción anímica —asegura que mataría a quien «imaginara» (v. 1890) y le dijera que carece de honor, incluso si fuera él mismo («que si yo me lo dijera, / a mí la muerte me diera», vv. 1902-1903)— y concluye de forma apresurada que sus conjeturas son suficientes para decidir su venganza: «que quien llega a sospechar, / no ha de llegar a creer» (vv. 1917-1918)⁵⁵. La «rabia» y el «fuego» que dominan al caballero portugués (v. 1933) afectan

⁵⁴ SAAVEDRA FAJARDO ya advertía de los peligros de una imaginación desbocada: «[son] tan notables los engaños de la imaginación, que a veces parecen algunos hombres irracionales» (*op. cit.*, p. 430).

⁵⁵ Don Lope está muy lejos, por tanto, de seguir la recomendación gracianesca de «nunca obrar apasionado»: «En conociéndose alterado, toque a retirar la cordura, porque no acabe de encendérsele la sangre, que todo lo ejecutará sangriento, y en poco rato dará materia para muchos días de confusión suya y murmuración ajena» (GRACIÁN, *op. cit.*, 1993b, p. 299).

gravemente a su juicio: todo lo malinterpreta en clave de su (des)honor. Así sucede con la prudente decisión del rey Sebastián, quien rechaza el ofrecimiento de aquel de seguirlo a África «porque no era justo / descasar[lo] tan presto» (vv. 1961-1962). Don Lope, en vez de recapacitar serena y cuerdamente sobre la inconveniencia de su «deseo» (v. 1959), se turba terriblemente al creer que el rey, concededor de su afrenta (piensa él), se la ha dicho abiertamente:

¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto
 por que pasan mis sentidos?
 Alma, ¿qué habéis escuchado?
 Ojos, ¿qué es lo que habéis visto?
 ¿Tan pública es ya mi afrenta
 que ha llegado a los oídos
 del Rey? ¿Qué mucho? ¡Fue fuerza
 ser los postreros los míos!
 ¿Hay hombre más infelice? (vv. 1965-1973)

Como más tarde reconocerá el propio don Lope, sus sentidos perturbados siempre ven y escuchan por doquier fantasmas de su deshonor: «Nada escucho, nada veo / que ser mi pena no creo» (vv. 2207-2208)⁵⁶.

No obstante, de la situación que vive don Lope, lo que más le atemoriza es que su fama se pierda por la «malicia» «de una lengua» (vv. 1695 y 1697) y su agravio —verdadero o imaginado (eso, a su juicio, parece ser equivalente)— llegue a oídos ajenos: «que sospecho / con vergüenza, dolor y cobardía, / que todos saben la desdicha mía» (vv. 1934-1936). Concretamente, la única opinión que le importa a la hora de decidir mudar el modo de vengarse —de «la más pública venganza / [...] que el mundo haya visto» (vv. 2055-2056) a la más secreta— es la del vulgo: «el vulgo dirá engañado: / “Este es aquel ofendido”, / y no “aquel desagraviado”» (vv. 2150-2152). Ello supone un

⁵⁶ Cabe señalar, sin embargo, que el público conoce datos, ignorados por el marido, acerca de la falta de decoro de don Luis —quien persigue imprudente y temerariamente «el gusto» «de amar a Leonor» (vv. 831 y 836, respectivamente)— y de doña Leonor —quien finalmente pierde «el miedo / que a [su] propio respeto le tenía» y «ya sin freno» se atreve a concertar una cita con su antiguo amado para que «el gusto tenga» (vv. 2386-2387, 2390 y 2415, respectivamente)—. En el mundo distorsionado de esta tragedia ningún personaje principal se comporta de acuerdo con la ética propia a su estatus social. Pero aun así, el carácter apasionado de don Lope y su cobardía ante los rumores del vulgo —idea clave que se reitera en numerosas ocasiones a lo largo del texto— lo alejan del perfil de héroe del honor-virtud o del honor-opinión (basado en el criterio de caballeros auténticos).

nuevo y grave error en la conducta de don Lope, pues, como señaló Saavedra Fajardo, «Un pecho magnánimo no teme los rumores flacos del pueblo ni la fama vulgar. El que desestima esta gloria vana, adquiere la verdadera»⁵⁷. Aunque la honra es dependiente del juicio de los demás según las convenciones del código del honor dramático, parece significativo que en el propio texto se contrapongan esas «locas leyes del mundo» que hacen depender el honor propio «de ajena causa» (v. 2027) con «la nobleza» que — independiente de culpas que no son propias— viste «al alma» (v. 377). Pese a que el propio don Lope afirma que «es engaño del mundo» (v. 374) respetar «el vestido» (v. 377), las apariencias, y se queja de que «las virtudes» individuales no bastan para considerar honrado a un hombre (v. 2031), su aceptación resignada de las mismas «costumbres necias» que denuncia (v. 2045) —«no para enmendarlas vivo» (v. 2050)— acentúan su «cobardía» (v. 1935), su «bajo miedo» (v. 1533)⁵⁸. Para el protagonista, por tanto, «honor is not the *patrimonio del alma*», sino «the patrimony of public opinion», de manera que «he surrenders his will to the dictates of the code without ever comprehending that his very acceptance of it represents a choice on his part»⁵⁹. Según el texto, don Lope era consciente de la existencia de dos concepciones distintas del honor (el honor-virtud frente al honor-opinión del vulgo) y termina optando cobardemente — sin querer enfrentarse al mundo— por aquella en la que la honra propia se abandona a la (mala) intención de un extraño⁶⁰. Aunque algunos críticos han visto en este planteamiento dramático un «tono de crítica y hasta de acusación» contra la «tiranía y sinrazón» del código del honor⁶¹, convendría matizar que lo que parece cuestionarse en esta obra es solo la opinión sustentada en el criterio del vulgo ignorante y de caballeros avulgarados —por su comportamiento indecoroso— como don Juan. El código del honor-opinión ha funcionado correctamente en el caso de este último personaje, cuya venganza apasionada —mató «tan presto» a su rival que este «de [su] agravio / la última razón no dijo» (vv. 2105-2106)— le ha supuesto perder a sus amigos caballeros —

⁵⁷ SAAVEDRA FAJARDO, *op. cit.*, p. 445.

⁵⁸ Pueden verse otras referencias a su condición cobarde en los vv. 1050, 1833, 1932, 1935, y a su temor en los vv. 1169, 1533, 1653, 1834. La iteración del léxico vinculado a esta idea no puede ser casual.

⁵⁹ Barbara Louise MUJICA, *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1980, pp. 169 y 173, respectivamente.

⁶⁰ No actuó del mismo modo, en cambio, con el merecido descrédito de su amigo don Juan, despreciando —equivocadamente en este caso— la opinión de los demás: «y atentamente he pensado / que no hay opinión que pueda, / por más sutil que discurra, / tener dudosa la vuestra» (vv. 278-281).

⁶¹ Hans-Jörg NEUSCHÄFER, «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglo-germano. Hamburgo 1970*, ed. Hans Flasche, Berlín, W. de Gruyter, 1973, p. 105. Ver también COENEN, *op. cit.*, p. 53.

excepto a don Lope, un noble con bastantes fallas en su *ethos* nobiliario, como estamos viendo— y ser tenido por «delincuente» (v. 1025).

Por todo ello, cuando escuchamos las quejas de los caballeros portugueses — primero de don Juan y luego de don Lope— contra la «vil ley / del mundo» (vv. 204-205), presentándose como «inocente[s]» (v. 2019) que han perdido «sin culpas» (v. 2022) el honor «adquirido» durante tantos años (vv. 208 y 1998), resultan poco creíbles. Ninguno de ellos reconoce los errores en su conducta: sus violentos arrebatos pasionales (con la consecuente falta de autocontrol), su proceder precipitado, su fe ciega en la opinión ajena o su temor a las habladurías del vulgo. Sus discursos, pues, responden a una visión deformada —positivamente— de sí mismos, como si encarnaran el ideal de caballero virtuoso del que, en realidad, están bastante alejados.

Además, el modo como se venga don Lope, engañando a don Luis con una amistad fingida para poder matarlo sin prevención por su parte, se asemeja más a una traición que a un acto heroico. La metáfora utilizada por Calderón para dar cuenta del engaño del marido transmite de forma inequívoca una visión negativa, violenta y degradante de este:

y pues la serpiente halaga
con pecho de ofensas lleno,
yo, hasta verter mi veneno,
es bien que lo mismo haga (vv. 2214-2217)

Por último, el relato que don Juan hace al rey del deshonor vengado por su amigo revela: 1) que don Juan es una de esas lenguas fáciles a la hora de pregonar cuestiones de honor ajenas⁶², 2) que la venganza del protagonista ya no es tan secreta como pretendía, pues al menos otros dos personajes la conocen y hablan de ella, y 3) que don Lope no ha logrado evitar lo que tanto temía: que su honor-opinión ande en boca de otros.

En conclusión, el personaje de don Lope de Almeida no solo despierta miedo por su peligrosa imaginación malpensada y sus violentos ataques pasionales —los cuales convierten irónicamente en verdad una pretendida alabanza de Leonor a su marido: «es

⁶² Recuérdese la orden dada por don Lope a la criada Sirena para que no contara a don Juan lo sucedido en su casa (v. 1745), tal vez porque ya lo creía capaz de rumorear sobre su fama.

imposible, como sois, amaros» (v. 775)—, sino también compasión, porque siempre vivirá temeroso de que una voz —especialmente la del vulgo— proclame su deshonra. Como ya señaló Mujica, «The future can bring only repeated accusations and repeated acts of vengeance. There can be no happiness»⁶³.

LOS FALLOS EN EL *ETHOS* NOBILIARIO DE DON JUAN ROCA

La tradición crítica sobre el marido uxoricida de *El pintor de su deshonra* ya ha revelado algunos rasgos de su carácter —especialmente su falta de control sobre las pasiones— y varias acciones imprudentes —en particular, el abandono de su esposa, confiada irresponsablemente a unos marineros desconocidos— que lo sitúan «significativamente lejos de la excelencia aristocrática»⁶⁴. Frente al agravio que don Gutierre imaginaba —y creía— en su mente, y al deshonor —verdadero o no— que don Lope temía en boca de los demás, la deshonra pública de don Juan Roca es en buena medida responsabilidad suya, consecuencia de sus propios actos.

Al inicio de la jornada primera se pone de manifiesto la agitación emocional de don Juan: espera «tan alegre, tan ufano, / tan venturoso, tan vano» (I, vv. 6-7) el encuentro con su joven esposa, su prima Serafina, que sus sentimientos no se sujetan a su razón, la sobrepasan: «porque el pensamiento creo / que aún ha de quedarse atrás» (I, vv. 11-12)⁶⁵. Desde la visión de la extraordinaria hermosura de la novia, don Juan está fuera de sí, perturbado por la intensidad de sus sentimientos: «[mi pecho] después que vio a Serafina, / tan del todo se rindió, / que aun yo no sé si soy yo» (I, vv. 81-83)⁶⁶. Sorprende por varias razones, sin embargo, tal apasionamiento irracional en el personaje: por su condición nobiliaria, por lo maduro de su edad y por haber sido siempre, según confesión propia, «poco inclinado al amor» (I, v. 20). Con razón Watson

⁶³ MUJICA, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁴ José Javier RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, «La acción secundaria de *El pintor de su deshonra*, de Calderón», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 25, 2000, p. 90.

⁶⁵ Se cita la obra por la edición de Ángel VALBUENA BRIONES (Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965).

⁶⁶ Para Bruce W. WARDROPPER, «The unconscious mind in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Hispanic Review*, 18:4, 1950, p. 290, «The theme "yo no sé si soy yo" is used in the play to suggest the state of *turbación* at which the unconscious mind is dominant».

consideró que «His belated decision to marry is more an error of judgement (*hamartia*) than a moral error»⁶⁷.

También en esta jornada se evidencia otra característica destacada en la naturaleza dramática de Juan Roca: «[he] lets his actions be determined by others»⁶⁸. Decidió casarse persuadido por sus parientes y forzado por sus amigos, es decir, «more due to social pressure than to any personal impulse»⁶⁹; y se reunió por primera vez con su esposa en casa de don Luis —no en su posada, aderezada para ello— por la insistencia de su amigo en acogerlos. El sometimiento a voluntades y criterios ajenos —o, lo que es lo mismo, la alienación de don Juan—, además de mostrar su falta de fortaleza de espíritu, supone una clara equivocación en su comportamiento. De hecho, si hubiera rechazado la invitación de don Luis, Serafina no habría coincidido con don Álvaro y este no habría tenido la ocasión de empezar, ya casada, a acosarla.

Al comienzo de la segunda jornada se muestra el juicio imperfecto de don Juan, su incompetencia para valorar correctamente la realidad de los hechos: en su fracasado intento de retratar a su esposa, «instead of blaming his own limited ability as a painter, he holds Serafina's beauty responsible for his failure»: «mas culpa es de tu hermosura» (II, v. 89)⁷⁰. Tal es la perfección de sus medidas y proporciones que el intelecto de su marido resulta incapaz de aprehenderlas:

Luego si en su perfección
la imaginación exceden,
mal hoy los pinceles pueden
seguir la imaginación. (II, vv. 61-64)

Desafortunadamente para Serafina, también al final de la obra sucederá lo mismo: don Juan no podrá concebir la extraordinaria belleza interior de su alma, creyéndola culpable de un amor lascivo que siempre rechazó.

⁶⁷ WATSON, art. cit., p. 214.

⁶⁸ Robert SLOANE, «Diversion in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *MLN*, 91, 1976, p. 259.

⁶⁹ Charles ORIEL, «'Language and silence': performing friendship and honor in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Calíope*, 6:1-2, 2000, p. 92.

⁷⁰ Para la cita, ver WATSON, art. cit., p. 215. El gracioso Juanete explicita al final de uno de sus cuentos la culpa de su amo y, con ella, su ceguera intelectual: «Tú así / presumes que no está en ti / la culpa; y aunque te pese, / es tuya, y no la conoces, / pues das sordo en la locura / de no entender la hermosura / que el mundo te dice a voces» (II, vv. 100-106).

La condición tornadiza del protagonista en el amor queda al descubierto con el desaire que pronto hace a su esposa: decide ir solo, sin su compañía, a divertirse con familiares y amigos, a decir finezas —según Serafina— a «mil disfrazadas bellezas» del carnaval barcelonés (II, v. 128), dejando desatendida, celosa y desamparada a la recién casada, víctima inmediatamente después de una inesperada y peligrosa visita de don Álvaro. Como se sabe, una nueva desasistencia de Serafina por parte de su esposo facilitará su posterior raptó.

La crucial influencia de los demás en las acciones de don Juan se vuelve a poner de relieve en varios momentos de la trama: regresa a su casa obligado por «unos parientes y amigos» (II, v. 346) para avisar a Serafina de que asistirán a una fiesta de disfraces organizada por uno de ellos; obliga a su esposa, de forma insensata, a bailar con el hombre enmascarado —don Álvaro— cuya petición de baile Serafina ya había rechazado; y deja precipitadamente a esta, desmayada, al cuidado de unos extraños —don Álvaro, entre ellos— para socorrer a aquellos «deudos, parientes y amigos» (II, v. 944). Don Juan, sordo a las llamadas de un Juanete que parece reclamarle más reflexión y cuidado («Señor, oye, espera, aguarda», II, v. 949) juzga valor («Y adiós; que el valor me lleva», II, v. 946) lo que en realidad es falta de cordura, tal y como él mismo declarará más adelante: «que es la sobra de valor / tal vez falta de cordura» (III, vv. 957-958). Este último suceso, «símbolo de la imprudencia del esposo, transforma radicalmente el curso de los acontecimientos»⁷¹.

La ineptitud de don Juan para dominar su emotividad se comprueba en esta jornada en dos ocasiones, especialmente violenta la segunda de ellas. Tras la revelación de Juanete de que tropezó con un hombre en su casa, la alteración emocional es tan fuerte en su amo que ve afectada su capacidad de discernimiento, confesando en un aparte haber perdido el juicio: «¿Estás loco? ¿Estás sin juicio? / ([Ap.] Mas, ¡ay cielos!, yo lo estoy» (II, vv. 442-443). En tal estado de turbación resulta imposible pensar correctamente —de forma desapasionada— acerca de lo sucedido, aunque el marido no es consciente de ello: «[Ap.] ¡Válgame Dios!, ¡qué de cosas / llevo que pensar conmigo!» (II, vv. 475-476). En cuanto a la reacción de Juan Roca después de conocer el secuestro de Serafina, Watson ya apuntó que «he succumbs completely to wrath and

⁷¹ DÉODAT-KESSEDJIAN, *op. cit.*, p. 229.

jealousy, rushing half-crazed into the sea»⁷². Su encendida ira —«Calla, / si no quieres que mi aliento / te abrase» (II, vv. 987-989)—, la dirige contra Juanete, quien —sin culpa en la deshonra de su señor— protesta con razón por la injusta amenaza:

[...] ¡Gentil venganza!
Llévate tu esposa quien
de máscara se disfraza,
siendo un pobre marinero,
¡y he de pagarlo yo! (II, vv. 989-993)

La desesperada e inútil persecución a nado del bajel en el que viaja Serafina retrata los celos irracionales de don Juan, recreación moderna del Hércules que él mismo pintará más tarde persiguiendo furioso al centauro que robó a Deyanira:

y [Hércules] con tan vivos anhelos
tras él va, que juzgo yo
que nadie le vea que no
diga: «Este hombre tiene celos». (III, vv. 593-596)

En la tercera jornada volvemos a encontrar fallos en el razonamiento del marido. Puesto que el personaje carece de la capacidad de análisis y reflexión indispensable para reconocer su parte de culpa en su deshonra, achaca a otros —a «ajena mano» (III, v. 491)— la responsabilidad de su afrenta. Para don Juan, el código del honor es una «ley tan rigurosa» (III, v. 488) que hace depender su opinión del «ajeno albedrío» (III, v. 504), no de sus propios actos:

¡Que a otro mi honor se sujete,
y sea ([¡oh] injusta ley traidora)
la afrenta de quien la llora,
y no de quien la comete! (III, vv. 493-496)

De nuevo, tal y como ya había sucedido con el retrato fallido de su esposa, don Juan —ciego a sus errores— atribuye a los demás una culpa de la que él participa: «he

⁷² WATSON, art. cit., p. 217.

has contributed to his own downfall»⁷³. Y, pese a que se queja de un rito injusto que castiga al inocente —«Donde no hay culpa ¿hay delito?» (III, v. 507)—, no se da cuenta de que finalmente lo ejecuta, sin miramiento alguno, no solo en un corresponsable de su deshonor (don Álvaro), sino también en la inculpada Serafina.

Por último, la venganza del marido tiene claras connotaciones vulgares, no aristocráticas. En primer lugar, por su carácter pasional: el sangriento cuadro final es ‘pintado’ por los celos de don Juan «desafiando razón y cordura»⁷⁴. En segundo lugar, por el arma utilizada en el doble asesinato: unas pistolas, que representan «algo vil en contraste con el noble acero de la espada»⁷⁵. Y en tercer lugar, porque en el abrazo final de Serafina a don Álvaro el protagonista es engañado por la apariencia de un amor físico, adulterino, que nunca ha existido. Como indicó Vitse, «Juan Roca ne peut lire que l’adultère coupable dans le geste innocent d’un corps à peine arraché à l’horrible vision de son propre anéantissement et avide de réconfort»⁷⁶. Don Juan es inepto para imaginar no solo la perfecta belleza física de Serafina —para reproducirla en un retrato—, sino también la espiritual, atribuyéndole un amor bajo, villano, fruto exclusivo de su mente alterada: «Muere, traidor, y contigo / muera esa hermosura infame» (III, vv. 985-986). A este respecto, el contraste con la joven heroína resulta evidente: Serafina —como corresponde a su decoro nobiliario— distingue entre un sentimiento amoroso sublime, noble, que atañe al alma («pues es claro / que no consigue quien no / consigue el alma», III, vv. 204-206), y otro vulgar, que solo se funda en el aspecto físico, carnal («¡Oh mal haya amor villano, / que la fuerza del cariño / la funda en la de los brazos», III, vv. 212-214)⁷⁷.

En consecuencia, junto al lógico miedo que despierta un personaje como don Juan Roca, dominado por sus violentas pasiones, surge la compasión hacia él por su incapacidad para percibir y disfrutar de la hermosura y el amor que lo rodean. Como

⁷³ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁴ Edward M. WILSON, «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonor*», *Ábaco*, 3, 1970, p. 69. El texto no puede ser más revelador: «Cuantas razones propuse / aquí para reportarme, / al verla en sus brazos, todas / es forzoso que me falten» (III, vv. 981-984).

⁷⁵ Jules WHICKER, «Un cambio de perspectiva en los dos *Pintores de su deshonor* de Calderón: el uso de las pistolas en la catástrofe de la comedia y del auto sacramental», en *Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX congreso de la AITENSO, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, p. 405.

⁷⁶ Marc VITSE, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 2ª ed. revisada y aumentada, p. 105.

⁷⁷ Serafina ya había enunciado esta idea antes: «vulgares conceptos / dicen que el amor sin trato / ni es amor ni puede serlo» (I, vv. 468-470, donde el *trato* aludido es sexual).

imaginó Johnston, «Roca's future promises only solitary old age without the heir he has hoped for and without the love Serafina had kept for him»⁷⁸.

En conclusión, los tres uxoricidas calderonianos presentan un carácter dramático marcado por su destemplanza emocional, que se evidencia en diversas manifestaciones de un amor desmedido pero fácilmente mudable, una ira incontrolada y unos celos violentos. Este apasionamiento desbordado afecta a su juicio, impidiéndoles aplicar cuerdamente su seso en las decisiones que toman respecto a su honor. De ahí la sensación de injusticia o, cuando menos, de error (*hamartia*) que subyace a los asesinatos de sus esposas. Son nobles, por tanto, que carecen de algunas cualidades inherentes al decoro que cabría esperar en ellos: mesura, sabiduría, prudencia y justicia. Si don Gutierre, don Lope y don Juan hubiesen sido concebidos por Calderón como caballeros modélicos, sin fallos en su caracterización dramática ideal, no habrían contribuido de manera decisiva al desenlace trágico de las obras que protagonizan.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANÓNIMO, *El libro de los doce sabios o Tratado de la nobleza y lealtad*, ed. John K. Walsh, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1975.
- ANTONUCCI, Fausta, «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 229-237.
- ARELLANO, Ignacio, «“Decid al rey cuanto yerra”. Algunos modelos de mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 149-180.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, 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

⁷⁸ Robert M. JOHNSTON, «Reserve perspective and the spectator's experience in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Revista de estudios hispánicos*, 27:3, 1993, p. 391.

- Aramendía, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 11-232.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonor*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- , *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendía, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- , *Agradecer y no amar*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 447-548.
- , *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 2000.
- CARTAGENA, Alonso de, *Doctrinal de los caballeros*, ed. José María Viña Liste, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CHAUCHADIS, Claude, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, CNRS, 1984.
- COENEN, Erik, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 9-82.
- COUDERC, Christophe, «El médico de su honra de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110, 2010, pp. 67-77.
- , *Le théâtre tragique au Siècle d'or, Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973.
- GRACIÁN, Baltasar, *El discreto*, en *Obras completas, II*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993a, vol. II, pp. 91-183.
- , *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras completas, II*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1993b, vol. II, pp. 185-304.
- GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio, *La edad de la nobleza. Identidad nobiliaria en Castilla y Portugal (1556-1621)*, Madrid, Polifemo, 2012.

- IGLESIAS FEIJOO, L., «La tragedia nueva y sus problemas. En torno a *El médico de su honra*, de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 239-247.
- JOHNSTON, Robert M., «Reserve perspective and the spectator's experience in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Revista de estudios hispánicos*, 27:3, 1993, pp. 385-404.
- LOBATO, María Luisa, «“Minotauro de Pasife”: la mezcla de lo trágico y lo cómico en *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècles*, eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 217-228.
- MUJICA, Barbara Louise, *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1981.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg., «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglo-germano. Hamburgo 1970*, ed. Hans Flasche, Berlín, W. de Gruyter, 1973, pp. 89-108.
- ORIEL, Charles, «‘Language and silence’: performing friendship and honor in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Calíope*, 6:1-2, 2000, pp. 85-102.
- PATERSON, Alan K. G., «A secreto agravio, secreta venganza: a theatre of the passions», *Modern Language Review*, 79:3, 1984, pp. 589-608.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 9-142.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «La acción secundaria de *El pintor de su deshonra*, de Calderón», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 25, 2000, pp. 75-90.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas [Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas]*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SLOANE, Robert, «Diversion in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *MLN*, 91, 1976, pp. 247-263.

- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, trad. Ángel Repáraz Andrés, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 2ª ed. revisada y aumentada.
- WARDROPPER, Bruce W., «The unconscious mind in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Hispanic Review*, 18:4, 1950, pp. 285-301.
- , «La imaginación en el metateatro calderoniano», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, México D. F., El Colegio de México, 1970, pp. 923-930.
- WATSON, A. Irvine, «*El pintor de su deshonra* and the neo-aristotelian theory of tragedy», en *Critical essays on the theatre of Calderón*, ed. Bruce W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 203-223.
- WHICKER, Jules, «Un cambio de perspectiva en los dos *Pintores de su deshonra* de Calderón: el uso de las pistolas en la catástrofe de la comedia y del auto sacramental», en *Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX congreso de la AITENSO, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 401-410.
- WILSON, Edward M., «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, 3, 1970, pp. 49-85.



DOI: 10.14643/22A

RECIBIDO: JUNIO 2014
 APROBADO: SEPTIEMBRE 2014

