

LA ACCIÓN SECUNDARIA DE *EL PINTOR DE SU DESHONRA*, DE CALDERÓN

Por José Javier Rodríguez Rodríguez

Como es sabido, la acción principal de *El pintor de su deshonra* reitera, una década más tarde, el esquema argumental de *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza*¹. La mayor parte de la crítica ha entendido que dicha repetición es solidaria de la comunidad de sentido de los tres dramas, sea este interpretado como la denuncia de «la escrupulosa condición del honor» (*El pintor*, III, 485-486), o lo sea como la exploración de las «desdichas y sobresaltos» a que «nace sujeto el honor» (*ibidem*, III, 6-7) por su naturaleza inherentemente trágica².

¹ *El médico y A secreto agravio* se publicaron por primera vez en la *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1637), mientras que la primera impresión datada de *El pintor* corresponde a la suelta incluida en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1650). Existen además una copia manuscrita de *A secreto agravio*, fechada en 1635, así como otra de *El pintor*, sin data. Sobre la problemática bibliográfica y editorial de estas obras, deben consultarse los siguientes trabajos: Don W. Cruickshank, ed., Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 61-66; Edward M. WILSON, «Notes on the text of *A secreto agravio, secreta venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), pp. 72-82; Alan K. G. PATERSON, «El texto original: ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón», en Luciano GARCÍA LORENZO y John VAREY, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991, pp. 285-294. Respecto a sus fechas de composición, Don W. Cruickshank estima que *El médico*, probablemente representada en palacio el 10 de junio de 1635, debe de haber sido redactada entre 1633 y esa data (*ed. cit.*, pp. 11-13). Tanto Francisco Ruiz Ramón (*Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 3) como Marc Vitse («El teatro en el siglo XVII», en José M.^a Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, p. 605) apuntan a 1635 como fecha plausible de *El médico y A secreto agravio*. En cuanto a *El pintor*, el primero de estos dos críticos señala el lapso 1645-1651, mientras el segundo se inclina por los años 1640-1644. Las tres obras, como decimos, comparten el mismo esquema argumental: precede a la acción el compromiso matrimonial de la dama, tras la interrupción fortuita de una relación amorosa previa; el argumento arranca con el retorno inesperado del antiguo amante, que plantea a la esposa un conflicto entre las exigencias del honor y las demandas del amor; persevera el pretendiente en su cortejo, lo que motiva la evolución del debate íntimo de la esposa, al tiempo que origina las sospechas del marido; es a este a quien se le impone entonces el conflicto entre sus sentimientos y las obligaciones de la dignidad aristocrática; en un doloroso proceso de enfrentamiento con los hechos y con las exigencias de su ser nobiliario, el esposo define una actitud y una pauta de conducta que, en conexión con el desarrollo de los acontecimientos, determinará la ejecución final de la esposa (y del amante, a excepción del infante don Enrique). El paralelismo entre los tres dramas aparece reforzado por el hecho de que, además de responder al mismo modelo argumental, reiteran una serie de elementos escénicos fundamentales: los agones de la esposa y el amante, la entrevista entre ambos interrumpida por la súbita llegada del marido, los monólogos del esposo, el patetismo visual de la escena del desenlace y la sanción de la venganza. Utilizaremos en nuestras citas y remisiones la mencionada edición de *El médico* por Don W. Cruickshank, así como las de *A secreto agravio* y *El pintor* por Ángel Valbuena Briones (Pedro Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, Madrid, Espasa-Calpe —Clásicos Castellanos—, 1979, 4.^a ed., 2 vols.).

² «Lo que hay que buscar en el caso de Calderón son indicios de una condena del asesinato de la esposa, a pesar de la aprobación de los personajes involucrados», escribe Alexander A. PARKER (*La*

En su libro *Segismundo et Serafina*, Marc Vitse propone una lectura discrepante de esta línea mayoritaria: el tema nuclear de *El pintor* es el mismo de *El médico* y *A secreto agravio* (el mismo, por otro lado, de toda la tragedia calderoniana); sin embargo, el dramaturgo destaca ahora otro aspecto del tema y redistribuye solidariamente las funciones semánticas de los actantes enfrentados en el conflicto argumental. En esencia, la centralidad temática pasa del marido a la esposa, cuya agonía se convierte en el eje de la tragedia, reemplazando cuantitativa y cualitativamente a la lucha interior de don Juan Roca, eco mínimo y poco fiel de la que libraban sus antecesores, don Gutierre Solís y don Lope de Almeida³. Frente al automatismo de su marido⁴, disimulado bajo una capa falsa y teatral de dignidad aristocrática, Serafina, la esposa, aparece en esta ocasión como el personaje que osa hacerse cargo de la verdad formulada por el médico de su honra («A pe-

imaginación y el arte de Calderón, Madrid, Cátedra, 1991, p. 247, en nota), descubriendo con una cierta extremosidad que le es propia la orientación general de la exégesis de los dramas de honor elaborada por los calderonistas anglosajones clásicos: Edward M. WILSON, «La discreción de don Lope de Almeida», *Clavileño*, II, 9 (1951), pp. 1-10; «Gerald Brenan's Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, IV (1952), pp. 6-8; «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, III (1970), pp. 49-85 (pero, según la nota preliminar, escrito «al principio de los años cincuenta»); Bruce W. WARDROPPER, «The Unconscious Mind in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Hispanic Review*, XVIII, 4 (1950), pp. 285-301; «Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*», *Romanic Review*, XLIX (1958), pp. 3-11 (reproducido en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, eds., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 582-597); Albert E. SLOMAN, *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1958 (cap. II: «*El médico de su honra*»); Peter N. DUNN, «Honour and the Christian Background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 75-105; el propio A. A. PARKER, «Towards a definition of Calderonian tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 222-237; «*El médico de su honra* como tragedia», *Hispanófila Especial*, 2 (1975), pp. 1-23 (ambos artículos integrados, con algunas modificaciones, en el libro citado arriba: *La imaginación y el arte de Calderón*, pp. 245-291). Omíto aquí la relación de los numerosos ensayos que han proseguido por esta vía de interpretación, de la que depende también la sistemática comparación de los tres dramas efectuada por Francisco Ruiz Ramón en el mencionado libro *Calderón y la tragedia*, donde la tradicional descalificación del honor en función de criterios morales o religiosos pasa a realizarse desde la crítica ideológica, entendiéndolo como un fenómeno de alienación. Frente a esta línea exegética, Frank P. Casa («Honor and the wife-killers of Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, XXIX (1977), pp. 6-23) ofrece una lectura mucho más próxima a la nuestra: a su juicio, el honor constituye en estas obras un símbolo de la dignidad humana; el carácter del conflicto y de su solución figuran, mediante la hipérbole poética, la trágica naturaleza de nuestra condición. Aunque utilizando instrumentos de análisis diferentes, Marc Vitse converge con esta perspectiva (*Segismundo et Serafina*, Toulouse, P.U.M., 1980). Las diferencias mayores entre su lectura y la de Casa afectan a dos puntos: por un lado, el honor no es, para el crítico francés, un signo de la dignidad humana universal, sino el núcleo de la conciencia aristocrática (tema principal de todo su trabajo sobre el drama barroco); por otro, como explicamos en el cuerpo de nuestro escrito, advierte una diferencia cualitativa entre *El pintor de su deshonra* y los dos dramas anteriores de la trilogía.

³ VITSE (*Segismundo et Serafina*, cit., pp. 83-85) señala, en relación con esto, el debilitamiento cuantitativo y cualitativo de los monólogos del marido, piezas fundamentales de los dramas de honor anteriores, así como el incremento del papel de la esposa, en extensión y en intensidad, como prueban la multiplicación y mayor densidad de sus enfrentamientos con el galán (que, a su vez, se desdobra), o el pormenorizado relato de su prehistoria.

⁴ Escribe WILSON («Hacia una interpretación...», cit., p. 68): «Un asesinato automático castiga un rapto automático». Desde otro punto de vista, Vitse entiende que don Juan Roca había decidido eliminar a su esposa antes de toda sospecha sobre su fidelidad conyugal, desde el momento en que confiesa su inadaptación a la vida de casado, mediante la airada renuncia a pintar el retrato de Serafina. Por ello, frente al auténtico conflicto sufrido por los otros dos nobles maridos desde el instante en que aparecen los indicios del riesgo para el honor, don Juan Roca, «poussé par son désir secret de voir disparaître un objet qui l'aliène, paraît comme empressé de renforcer sa conviction d'une possible infortune» (*Segismundo et Serafina*, cit., p. 108).

ligro estáis, honor. / No hay hora en vos que no sea / crítica» -II, 1659-1661) y oponerle un valor heroico. La entereza de Serafina, sin embargo, no es suficiente. La modélicamente noble casada pierde en el desenlace, no sólo la vida, como sus menos imitables predecesoras doña Mencía y doña Leonor, sino, al contrario que ellas, también la honra⁵: esta vez, frente a lo sucedido con don Gutierre y don Lope, la heroína del honor perece. Todo conduce, por lo tanto, a la conclusión de que el dramaturgo ha dado un paso más en su investigación de la trágica condición nobiliaria, centrando la atención ahora en la esposa y no en el esposo, asignándole a ella y no a él el descubrimiento y la asunción dolorosa de la ética aristocrática y, finalmente, privando a la heroína de todo triunfo práctico, éxito, aun con toda su provisionalidad, concedido en los dos dramas anteriores al héroe del honor. El profesor Vitse deja abierta la valoración de estas innovaciones: ¿subrayan la esencia trágica de la visión aristocrática de la existencia (colocando al espectador ante uno de sus límites infranqueables, el de la exclusión de la mujer, vulgarizada por su dependencia natural y social), o indican un cambio de actitud en el dramaturgo, que contempla ahora con pesimismo la propuesta axiológica formulada con tanto ímpetu una década atrás? En cualquier caso, parece claro que la nueva distribución de acentos en la frase del drama de honor conyugal produce una matización del sentido y una modificación del efecto sobre el receptor, desolado sin consuelo por la muerte y la infamia de doña Serafina⁶.

⁵ Este hecho, por otra parte, revierte sobre la valoración de la conducta de los maridos, apuntando de nuevo a la diferencia entre don Juan Roca y sus antecesores. Al contrario que el primero, «pintor de su deshonra» y de la de Serafina, tanto don Gutierre como don Lope se cuidan de salvar la fama de sus esposas, cuya honorabilidad proclaman ante el rey en el desenlace (*El médico*, III, 2826-2829: «Mencía, mi amada esposa, / tan hermosa como casta, / virtuosa como bella / (dígalo a voces la fama)»; *A secreto agravio*, III, 938-941: «esta, señor, fue mi esposa, / noble, altiva, honrada, honesta, / que en los labios de la fama / deja esta alabanza eterna»).

⁶ A los ensayos sobre *El pintor* ya citados, deben añadirse los siguientes: A. I. WATSON, «*El pintor de su deshonra* and the Neo-Aristotelian theory of tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 17-34; C. A. SOONS, «El problema de los juicios estéticos en Calderón: *El pintor de su deshonra*», *Romanische Forschungen*, 76 (1964), pp. 155-162; Alan K. G. PATERSON, «The comic and tragic melancholy of Juan Roca. A study on Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 5 (1969), pp. 244-261. El sugerente análisis de Paterson parte de dos impresiones generales aparentemente contradictorias. Por un lado, la técnica argumental de *El pintor* remite a los usos de la variante cómica del drama áureo. Por otro, la forma cómica sugiere un sentido hondamente pesimista, que va incluso más allá de la angustia trágica, en la medida en que la tragedia barroca, organizada sobre la relación entre el error del personaje y la catástrofe, invita a una lectura moral y, en consecuencia, consoladora para el inocente espectador. La hipótesis que permite integrar ambas dimensiones del peculiar drama consiste en clasificarlo como comedia negra, donde la amarga risa demócriteana descubre la absurda pretensión humana de acogerse a creencias y sistemas frente al caos de un mundo sin Providencia. La ridiculización de los impotentes personajes es compatible con la compasión, pero no deja lugar alguno al consuelo. Las páginas que siguen harán evidente que también nosotros compartimos en buena parte la perplejidad y las impresiones iniciales de Paterson. No obstante, entendemos que la influencia del paradigma cómico sobre *El pintor* es más limitada: algunas de las características técnicas comentadas por el citado crítico no deben vincularse exclusivamente al género ligero, sino que constituyen convenciones respetadas por el conjunto del drama barroco; además, y sobre todo, la penetración de los hábitos cómicos no ensombrece la grandeza trágica del personaje principal, Serafina. Así mismo, opinamos que el especial efecto desolador de *El pintor* no supone una diferencia radical o genérica en relación a la tragedia calderoniana, ajena a nuestro juicio al esquema de la expiación de la culpa y, en consecuencia, al mecanismo consolatorio de la interpretación moral. Finalmente, pensamos que tanto estas discrepancias en las hipótesis como las que se siguen en el análisis se deben en última instancia al hecho de que Paterson descarta una clave de lectura, la noción del honor, que nosotros estimamos central en la tragedia calderoniana, exploración de su condición agónica, escenificación de la perpetua guerra de la Fortuna y el ser aristocrático.

El propósito de este escrito consiste en presentar nuevos argumentos en favor de la diferencia cualitativa de *El pintor* respecto a *El médico* y *A secreto agravio*, elaborados esta vez a partir de la observación, no de la acción principal, sino de los acontecimientos y personajes complementarios. También en este plano el paralelismo entre los dos dramas de hacia 1635 es estrecho. Por una parte, el conflicto básico se desarrolla en ambos en el marco de un inminente *casus fortunae* de carácter histórico y de resonancias míticas: las figuras regias de don Pedro I de Castilla y de don Sebastián de Portugal abren las representaciones, situándolas desde el principio en la atmósfera de la tragedia. Por otra, la acción que enfrenta al marido, la esposa y el pretendiente aparece asistida en las dos obras por una serie secundaria de hechos: en *El médico*, se trata del asunto de honor que opone a doña Leonor y al protagonista; en *A secreto agravio*, la anécdota auxiliar consiste en el caso de honor que afecta al amigo acogido por don Lope de Almeida, don Juan de Silva. Ambas acciones complementarias comparten una misma función primaria: definir por anticipado las actitudes de los protagonistas ante el honor y sus peligros. Si volvemos ahora los ojos a *El pintor*, comprobaremos que han sido suprimidos el marco histórico y el caso de honor secundario; a cambio, el conflicto principal se combina con un argumento amoroso auxiliar, de índole cómica, cuyo éxito feliz coincide con el luctuoso de la tragedia, «Porque en boda y muerte acabe / *El pintor de su deshonra*» (III, 1040-1041). Procuraremos en lo que sigue precisar y valorar el alcance de estas modificaciones.

1. LA SUPRESIÓN DEL MARCO HISTÓRICO

El médico se abre con la caída del caballo del infante don Enrique en las inmediaciones de Sevilla y la salida inmediata a escena del rey don Pedro I. *A secreto agravio* se inicia con la presencia sobre las tablas del rey don Sebastián de Portugal. Aparte de otras funciones, la aparición de tales figuras en el comienzo de la representación sirve para situar la acción en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, distantes de las de los espectadores, según el hábito propio del drama trágico⁷. El principio de *El pintor* ocurre en la residencia de don Luis, gobernador de la plaza italiana de Gaeta. La acción se mudará posteriormente a Barcelona, para concluir en una aldea de Nápoles. Puesto que no hay ninguna señal en contra, debemos entender que el tiempo de la historia dramatizada coincide con el de los espectadores. En consecuencia, la supresión del marco histórico en *El pintor* es solidaria del debilitamiento de una de las marcas genéricas más notables de la tragedia: el distanciamiento espacio-temporal de la acción. En nuestro caso, los hechos acontecen en el *nunc* del público, si bien no en el *hic*⁸. Por otra parte, tal como insinuábamos arriba, la presencia de los dos monarcas desgraciados en el umbral de las escenificaciones suscita desde el principio la expectativa de la trage-

⁷ Sobre el distanciamiento espacio-temporal de la acción como rasgo genérico de la tragedia, véase Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* (Toulouse, P.U.M., 1990), pp. 321-322, donde cita precisamente *El pintor de su deshonra* como caso límite.

⁸ Esta contemporaneidad, conjugada con la ubicación de la acción en la periferia italiana de la geografía de la Comedia, coincide curiosamente con la opción de Lope para su comedia palatina *El perro del hortelano*, cuya protagonista, Diana, es condesa... de Belflor. Sobre las coordenadas espacio-temporales de la comedia palatina, véase Marc VITSE, *Éléments...*, cit., p. 330.

dia; la ausencia de una referencia histórica con asociaciones semejantes en *El pintor* supone la renuncia a dicho efecto.

Desde otro punto de vista, la participación de los personajes regios en *El médico* y *A secreto agravio* contribuye a la caracterización de los protagonistas en un aspecto particular. Don Gutierre Alfonso Solís dedica sus primeros parlamentos y acciones a cumplir impecable y lealmente con sus obligaciones de vasallo, proclamando el vínculo de honor que une al noble con la realeza; en el primer diálogo de la obra, don Lope de Almeida solicita permiso al rey para «colgar las armas» y contraer matrimonio, afirmando una vez más su dependencia vasallática y obteniendo, no sólo la gracia pedida, sino la explicitación de la estima real⁹. Como consecuencia, la nobleza de ambos personajes aparece vinculada a y justificada por las ideas de vasallaje y servicio a la Corona, al contrario de lo que sucede en el caso de don Juan Roca, cuya condición parece asentarse exclusivamente sobre su «mayorazgo», al margen de toda dependencia vivificante de la fuente regia del honor nobiliario.

Si atendemos a la relación entre las circunstancias que componen el marco histórico de la acción y el desarrollo de la acción misma, comprobaremos cierta divergencia entre los dos dramas de 1635. Las figuras y acontecimientos históricos están íntimamente unidos al argumento central de *El médico*, desde el momento que el pretendiente de doña Mencía no es otro que el infante don Enrique y, en consecuencia, don Gutierre solicita y obtiene la intervención real en los hechos; la anécdota principal de *A secreto agravio* transcurre, por el contrario, nítidamente separada del plano histórico. Por otro lado, aquella obra establece un paralelismo entre las figuras de don Gutierre y el rey don Pedro, colocado también ante su correspondiente riesgo trágico, de donde resulta ensalzado el noble y valeroso marido de doña Leonor, por contraste con las carencias del monarca, incapaz de dominar su temor; el diseño del personaje de don Lope de Almeida y su trayectoria no necesita, en cambio, de semejante recurso al paralelismo contrastivo con la figura real. Notamos, por lo tanto, que, frente al trenzado del marco histórico y la acción principal en *El médico*, *A secreto agravio* aísla claramente los dos niveles argumentales, estableciendo de hecho la independencia de la segunda respecto del primero, en un movimiento que responde probablemente a la intención de suprimir los aspectos ambiguos del drama¹⁰. Desde esta perspectiva, la eliminación radical del marco histórico en *El pintor* puede entenderse como la culminación de una tendencia ini-

⁹ Respecto a *El médico*, nótese en primer lugar el saludo de don Gutierre al infante don Enrique, acogido en su casa como consecuencia de su caída del caballo: I, 315-344. La metáfora solar, aplicada tradicionalmente a la realeza, cobra todo su sentido si recordamos el tropo característico del honor (II, 1654: «que al sol una nube negra»): el honor es un «esplendor» (II, 1651), un reflejo de la luz solar; la realeza es el sol mismo, *fons honoris*. El vínculo que une a los nobles con la realeza es un vínculo de honor, según lo confirman don Gutierre y el rey en su conversación inicial del tercer acto y tal como le recuerda don Pedro a su hermano a continuación (III, 2180-ss.). En relación con la solícita lealtad del caballero para con la Corona, resultan ilustrativos los vv. 495-511 del primer acto. Aspectos similares protagonizan el comienzo de *A secreto agravio* (I, 1-22), donde reaparece la metáfora solar (vv. 4-5) para expresar la dependencia honrosa del noble en relación con el rey, al tiempo que se insiste sobre la idea del servicio (en este caso, militar) del caballero a la Corona.

¹⁰ Coincidimos con la apreciación de Casa sobre la relación de *A secreto agravio* con *El médico*: «Calderón takes great pains to clarify the ambiguities present in the first formulation of the theme» (*op. cit.*, p. 18), ambigüedades que son probablemente consecuencia del carácter de refundición propio del primer drama. No compartimos, sin embargo, como es obvio, la idea de que ese prurito de clarificación explique la tercera elaboración del argumento, *El pintor*.

ciada ya en *A secreto agravio*. Su coste, sin embargo, la pérdida de su valor como indicio de ubicación genérica y como creador de expectativa trágica, exige otra explicación, que sólo podremos vislumbrar a la vista de nuevas consideraciones.

El contexto histórico del drama del honor conyugal cumple una última función a la hora del desenlace. Tanto en *El médico*, como en *A secreto agravio*, los reyes sancionan positivamente la conducta de los maridos agraviados¹¹. Divergen ambos dramas, sin embargo, bajo otro punto de vista. En *El médico*, la conclusión de la acción principal coincide con un adensamiento de los signos premonitorios de la caída y muerte del rey; en coherencia con el contraste comentado arriba entre don Pedro y don Gutierre, el destino del protagonista presenta otra orientación: el matrimonio con su alma gemela en nobleza, doña Leonor. En *A secreto agravio*, culminada la tragedia de don Lope, su suerte se asocia a la del rey don Sebastián, con quien decide partir para la jornada de África. Wilson leía este extremo como señal de la condena del asesino por honor, relacionado de tal manera por el dramaturgo con el desastre que ha de castigar la soberbia injustificable del temerario príncipe portugués¹². Casa discrepa:

«I am not at all convinced that Don Lope's joining of Don Sebastián's disguised crusade represents a punishment for him. True, the knights who followed Sebastián embarked on a military foolish venture, but it was the kind of enterprise that seduced a generation of nobles into a dream of past ages. It was an insane project, but one that had grandeur and esprit. Our objective assessment of the event cannot supplant the feelings of the period»¹³.

Entendemos, por nuestra parte, que el diálogo dramático ofrece indicios que corroboran esta última orientación interpretativa. En la víspera de la partida para la campaña africana, el rey don Sebastián pronuncia una emocionada despedida de su patria, de la que forma parte la evocación del regreso triunfal («dando a mi honor nueva fama, / nuevos triunfos a la Iglesia», III, 876-877), interrumpida súbitamente, sin embargo, por el grito de «¡Fuego, fuego!» (III, 878), que alude al incendio provocado por don Lope de Almeida y que cobra para los espectadores un claro valor premonitorio del desastre militar. En este contexto de sugerencias, la reacción del rey ante el suceso y su breve discusión con el duque de Braganza constituyen también un signo aplicable a la valoración de su expedición africana:

REY:	(...)Acerquémonos a ver si hay contra el fuego defensa.
DUQUE:	¡Señor! ¿Tal temeridad?
REY:	Duque, acción piadosa es esta, [n]o temeridad.

(III, 892-896)

Se trata del único momento en que el dramaturgo invoca la posible controversia sobre la valoración de la empresa del rey don Sebastián y lo hace para refutar la

¹¹ Discrepamos de la opinión de WILSON («La discreción...», *cit.*, p. 2), que —mediante una argumentación poco clara— disminuye el significado de la sanción del rey don Sebastián en el desenlace de *A secreto agravio*.

¹² *Ibidem*, pp. 2-3.

¹³ *Op. cit.*, p. 20.

acusación de imprudencia y defender claramente su significado como noble acto de valor, al servicio de la causa de la Fe. La unión de don Lope a la expedición no constituye, por lo tanto, la insinuación de un castigo, sino la confirmación de su heroísmo trágico. También en este punto, en definitiva, el paso de *El médico* a *A secreto agravio* obedece a una voluntad de explicitación de los elementos susceptibles de ambigüedad: la figura del rey don Pedro I de Castilla es ambigua, en la tradición y en el drama calderoniano, donde reúne el acierto en la orientación general de su conducta como monarca y una imperfección en su valor que resultará decisiva para la inoperancia de sus acciones y para su propia ruina; por contraste con él, el personaje de don Gutierre resulta enaltecido; la suerte de ambos no podía confluír: de ahí que sus destinos no se liguén explícitamente, y aun presenten un signo opuesto. Pero esta interpretación es, en efecto, discutible, como prueba el río de tinta de la polémica crítica al respecto¹⁴. En *A secreto agravio*, Calderón decide mantener el valioso resorte de ambientación trágica proporcionado por el marco histórico, pero eliminando toda oscuridad. La figura real seleccionada ahora presenta, junto a su destino trágico, una nítida connotación positiva, situando la acción de don Lope en conexión con un heroísmo paradigmático. La unión final de los dos destinos subraya la identidad de su carácter trágico-heroico.

En *El pintor*, la ausencia de contexto histórico y de figura real presenta, en este orden de cosas, dos consecuencias. En primer lugar, la venganza ejecutada por don Juan Roca carece de la significativa aprobación del monarca. Es cierto que recibe la sanción favorable de los padres de las víctimas y del príncipe de Ursino, pero varios aspectos del desenlace inducen a cuestionar su valor. Por un lado, la autoridad del príncipe de Ursino es discutible, dados su carácter y su función en el drama: su protagonismo en la acción amorosa secundaria hace de él antes un despreocupado transgresor de la norma que un garante de la misma; su implicación en el argumento principal le invalida definitivamente como juez, en la medida en que aparece como parte. Por otro, la actitud de los padres de don Álvaro y doña Serafina debe ser valorada por separado. Don Luis, al aprobar la ejecución de don Álvaro, es coherente hasta el heroísmo con su condena a muerte del «ladrón / pirata» cuando ignoraba que se trataba de su propio hijo (III, 21-22). Su ejemplar aceptación de la suerte del vástago culpable no afecta, por otra parte, a doña Serafina, que pertenece aquí a la jurisdicción de don Pedro. El padre de la dama aprueba también la acción de don Juan Roca, hasta el punto de confesarse «obligado» por él. Es preciso notar, sin embargo, que sus elementos de juicio son escasos: carece de la información que asiste a los reyes en los dramas de honor anteriores y no puede hacer otra cosa que confiar, como caballero, en la perfección nobiliaria de su yerno. A todo ello se suma la extraña actitud de don Juan Roca, que, a pesar de las sanciones comentadas, se aleja del lugar, «por no irritar la ira» (III, 1033). Su abandono de la escena en soledad contrasta con el nuevo matrimonio de don Gutierre y con la perspectiva gloriosa de heroísmo trágico que se abre ante don Lope, unido de

¹⁴ Enumero simplemente algunos jalones clásicos: A. I. WATSON, «Peter the Cruel or Peter the Just? A reappraisal of the role played by King Peter in Calderón's *El médico de su honra*», *Romanistisches Jahrbuch*, XIV (1963), pp. 322-346; D. W. CRUICKSHANK, «Calderón's King Pedro: just or unjust?», *Spanische Forschungen*, XXV (1970), pp. 113-132; L. KING, «The Role of King Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, XXIII (1971), pp. 44-49. La cuestión continúa debatiéndose en los ensayos más recientes. Véase J. P. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «El personaje del rey Pedro I en las dos versiones de *El médico de su honra*», *Teatro*, 6-7 (1994-1995), pp. 71-80.

nuevo a las huestes del rey. Efectivamente, don Juan Roca no sólo se ve privado de la decisiva aprobación real de su venganza, sino en general de la connotación de heroísmo ejemplar que comunica a la conducta de los anteriores personajes maritales el paralelismo (contrastivo o convergente) con las figuras de los monarcas.

En función de lo comentado en este párrafo, la supresión del marco histórico de la acción implica consecuencias en, al menos, tres niveles del drama de honor conyugal. En primer lugar, contribuye a la difuminación de las marcas genéricas de la tragedia: se anula el distanciamiento temporal de la trama; desaparecen los representantes del estrato social superior, los personajes reales; se prescinde del poder anticipatorio y evocativo de la catástrofe trágica, propio del contexto histórico. En segundo término, determina el debilitamiento de la sanción de la venganza en el desenlace: la substitución del rey en el papel de juez por los padres de las víctimas y el príncipe de Ursino, así como las circunstancias especiales que afectan a su autoridad y conocimiento de la causa, permiten albergar en este caso dudas razonables sobre la equidad de la sentencia. Por último, modifica la caracterización del marido: por una parte, su nobleza pierde la nota relevante de la vinculación con la realeza, fuente del honor; por otra, la ausencia de conexión con la figura real le priva de participar en la grandeza y ejemplaridad que de ella se comunicaba a sus antecesores, quedando don Juan Roca reducido a la desnuda condición de «caballero particular».

Las dos consideraciones finales refuerzan la hipótesis de Vitse, según la cual *El pintor* presenta una redistribución de las funciones temáticas del esquema argumental del drama de honor, con un consiguiente cambio en la perspectiva valorativa de los hechos. La primera observación y, parcialmente, la última, apuntan a una contaminación formal de esta tragedia calderoniana con el género de la comedia, fenómeno sobre el que habremos de regresar posteriormente.

2. EL CASO DE HONOR SECUNDARIO

La acción principal de *El médico* se desenvuelve en relación con una anécdota secundaria, consistente de igual modo en un caso de honra: doña Leonor, servida por don Gutierre con fines matrimoniales hasta que un lance desafortunado le hizo albergar dudas sobre su honorabilidad, logra la mediación del rey para la reparación de su fama. El caso sirve inicialmente para anticipar la severa actitud del protagonista en materia de honor; a lo largo del drama, además de contribuir a la motivación de los acontecimientos del argumento principal, la conducta de doña Leonor funciona como un claro espejo, donde brilla la virtud aristocrática de su gemelo espiritual, don Gutierre, y donde destacan también, por contraste, las sombrías carencias de doña Mencía y de otros personajes (principalmente, don Arias y, por medio de él, el infante don Enrique); finalmente, su matrimonio con el médico de su honra en el desenlace culmina el itinerario que conduce a los espectadores, junto a la pareja, al descubrimiento de una cosmovisión trágica y de una respuesta ética heroica¹⁵.

¹⁵ En el desenlace de la obra, el rey don Pedro pide a don Gutierre que dé la mano a Leonor («que yo sé que su alabanza / la merece», III, 2941-2942). El breve diálogo que se produce entonces entre el caballero y la dama pone el broche más adecuado a la representación: «G.: Sí la doy. / Mas mira que va bañada / en sangre, Leonor. L.: No importa; / que no me admira ni espanta. / G.: Mira

Como prueba una vez más la polémica crítica, la relación de doña Leonor con don Gutierre ofrecía demasiados flancos abiertos a la discrepancia interpretativa. De manera coherente con la orientación de los cambios introducidos en el marco histórico, Calderón procura, en *A secreto agravio*, modificar el caso de honor secundario de manera que su significado resultara más explícito. Así, la subacción no arranca ya de un comportamiento discutible del protagonista en el pasado, sino que se asigna a un tercero, don Juan de Silva, acogido por su amigo don Lope de Almeida en Lisboa, tras haber debido abandonar Goa, como consecuencia del dolo derivado de un afrentoso «mentís». Alterada de esta forma la anécdota del caso de honor auxiliar, sus funciones principales permanecen: como en *El médico*, la historia de don Juan motiva la anticipación de la actitud consciente y rigurosa de don Lope en relación con el honor, al tiempo que sirve a lo largo de la acción como un nuevo espejo, donde el protagonista examina sus propias actitudes. A estas funciones, el caso de don Juan de Silva añade otras, de primera importancia en la tendencia general de *A secreto agravio* hacia la clarificación de toda sombra de duda sobre el carácter del protagonista: la relación entre don Lope y su amigo contribuye, en efecto, a redondear el diseño del primero como noble modélico, ofreciendo de tal modo el contexto adecuado donde ubicar su actitud ante la crisis conyugal. Por una parte, la amistad entre ambos viene de la juventud, cuando «No codicia de riqueza, / sino codicia de honor» (I, 91-92) les condujo a participar, con lo mejor de «La nobleza lusitana» (I, 99) en «la conquista famosa / de la India» (I, 83-84). Por otra, la protección dispensada al noble amigo perseguido ilustra uno de los aspectos característicos de la generosidad aristocrática: la hospitalidad.

Este último extremo ofrece precisamente una pista para plantear ahora la cuestión del caso de honor secundario en *El pintor*. En principio, todo parece indicar que esta subacción de la honra ha desaparecido sin dejar huella alguna. Sin embargo, el tema de la hospitalidad nobiliaria y, con él, el de la amistad aristocrática, determinan en *El pintor* al personaje de don Luis y su relación con don Juan Roca. Como el don Juan de *A secreto agravio*, es aquí don Luis quien motiva la evocación caracterizadora de la prehistoria de su amigo, don Juan Roca, en el primer diálogo de la representación. Ocurre, no obstante, que el pasado no ofrece en este caso un aspecto tan favorable como en el anterior. Don Luis, recordando su convivencia juvenil con don Juan Roca, no calla la evocación de sus reprehensiones: «me acuerdo lo que os reñía» (I, 55). No le faltaban motivos: fuera del horizonte de esta obra la empresa militar y conquistadora que ocupó la mocedad de don Lope de Almeida, el joven don Juan Roca ni siquiera quiso enfrentarse al reto y la obligación del amor, «divertido» hasta las «melancolías» en las «varias curiosidades» de las artes (I, 24-40)¹⁶. Su degradación en el acto III, donde hace «oficio» de su «habilidad» pictórica (I, 45-48), castigará su infidelidad al paradigma nobiliario en la juventud¹⁷, tan impecablemente actualizado por don Lope y don Gutierre.

que médico he sido / de mi honra: no está olvidada / la ciencia. L.: Cura con ella / mi vida, en estando mala. / G.: Pues con esa condición / te la doy» (III, 2942-2951). El triunfo de la ética heroica no neutraliza, sino que se inscribe necesariamente en el contexto de una visión trágica de la existencia.

¹⁶ Dentro de su propia perspectiva interpretativa, también Parker juzga severamente estas mocedades: «Don Juan (...) ha malgastado su juventud, permitiendo que el estudio y su arte le absorban hasta el punto de descuidar sus responsabilidades sociales» (*La imaginación...*, cit., p. 254). Para VITSE (*Segismundo et Serafina*, cit., p. 97), la renuncia a pintar a su esposa marca el regreso definitivo del marido a su actitud de soltero, determinada por la huida ante el riesgo de vivir.

¹⁷ Estas palabras de don Luis acerca de la dedicación pictórica de don Juan Roca («de cuyo noble ejercicio, / que en vos es habilidad, / o gala, o curiosidad, / pudiera otro hacer oficio») resultan iróni-

Por otro lado, la reiteración del motivo de la hospitalidad aristocrática conlleva una variación significativa: el alarde de generosidad no corresponde aquí al marido, sino a su amigo don Luis, quedando así despojado don Juan Roca de otra de las señales de excelencia nobiliaria características de don Lope de Almeida (y del mismo don Gutierre, que se honra con el hospedaje del infante don Enrique)¹⁸. No obstante, la situación exactamente simétrica no llega a producirse: don Juan Roca, una vez afectado por el agravio, rehuye conscientemente el auxilio de don Luis (III, 533-544), por más que este manifieste con insistencia su solidaridad moral (III, 13-23 y 84-89) y, finalmente, la confirme con heroísmo al sancionar la ejecución de su propio hijo¹⁹.

En consecuencia, los temas de la hospitalidad y la amistad nobiliarias subsisten en *El pintor*, como rastro de su presencia en el modelo, *A secreto agravio*. Sin embargo, su estructura y sus funciones han sido invertidas: el polo activo de la relación pasa del marido al amigo; pierde aquel las connotaciones positivas que tales motivos anejaban a la figura de don Lope de Almeida (resumibles bajo el membrete de la generosidad aristocrática) o las trueca por rasgos netamente peyorativos (las carencias de su pasado, en cotejo con el modelo aristocrático de conducta).

Puede pensarse, más allá de esto, que la relación entre don Juan Roca y don Luis conserva en *El pintor* parte de los valores originarios del caso de honor secundario (anticipación de la actitud del protagonista en materia de honor, dechado de su evolución en la crisis escenificada por el drama). Recordemos, en primer lugar, que era justamente como reacción al relato de don Juan cuando don Lope formulaba por vez primera su concepción agónica del honor (I, 283-297), retomada posteriormente en el nivel decisivo de su propia experiencia. La noticia de la «desdicha» y el «agravio» (III, 12-13), en el contexto de la amistad, conduce también en *El pintor* a la explicitación de esa verdad fundamental de la trilogía, pero con un cambio notable en el plano de la enunciación: el enunciado básico de la tragedia («¡Oh, válgame Dios, a cuántas / desdichas y sobresaltos / nace sujeto el honor / del más noble, el más honrado!») no lo pronuncia aquí el marido, don Juan Roca, sino su amigo don Luis (III, 5-8). La sentencia, que da profundidad filosófica a la conciencia del honor aristocrático, tampoco será invocada por don Juan Roca en el breve monólogo heredero de los grandes soliloquios de sus antecesores maritales, consagrado ahora a la queja y a la autojustificación (III, 468-515)²⁰. En consecuencia, la relación entre don Juan Roca y don Luis mantiene aquella primera función del caso de honor secundario en los dos dramas precedentes de la serie: motivar la explicitación de la conciencia del honor. Significativamente, sin embargo, la máxima central en la expresión de esa conciencia pasa de labios del marido a los de su amigo, sugiriendo la carencia primordial de don Juan Roca.

camente premonitorias, como confirma su reiteración en III, 547-552: «Don Juan Roca: (...) y así me he aplicado, / en cuanto inquiriendo voy, / a que la curiosidad / nombre de oficio me dé. / *Juanete*: No eres el primero que / sustenta su habilidad».

¹⁸ Tanto WILSON («Hacia una interpretación», *cit.*, p. 81) como PARKER (*La imaginación...*, *cit.*, p. 256) valoran negativamente la hospitalidad de don Luis. Vitse, por el contrario, la entiende como síntoma de su perfección aristocrática (*Segismundo et Serafina*, *cit.*, p. 113).

¹⁹ La actitud de don Juan Roca repite el primer impulso de don Juan de Silva, frustrado entonces por don Lope de Almeida (I, 55-74).

²⁰ Al contrario, don Lope culminaba uno de sus monólogos fundamentales con el rechazo de la queja respecto a las «locas leyes del mundo» (III, 259) y del honor: «Pero acortemos discursos; / porque será un ofendido / culpar las costumbres necias, / proceder en infinito. / Yo no basto a reducir las / (con tal condición nacimos); / yo vivo para vengarlas, / no para enmendarlas vivo» (III, 279-286).

Del mismo modo, puede rastrearse en la actuación de don Luis la huella de la función de espejo desempeñada por doña Leonor y don Juan de Silva, en relación con la trayectoria de don Gutierre y don Lope. Una vez que don Luis tiene noticia de la desgracia de don Juan Roca, manifiesta en sus reacciones una actitud que contrasta sensiblemente con la de este último. Por una parte, se mostrará celoso guardián del secreto, primera exigencia del valor y primera norma de la prudencia en materia de honor, tanto ante sus hijos (III, 24-30 y 684-730) como en la delicada conversación con el padre de doña Serafina, don Pedro (III, 771-816)²¹; su cautela y su fortaleza a la hora de reducir el dolor al silencio contrastan con el comportamiento teatral y escandaloso al que se entrega don Juan Roca, proclamando a gritos su agravio en el puerto de Barcelona y pintando para siempre su deshonra en el violento desenlace. En segundo lugar, también por oposición al criterio explícito de don Juan Roca, quien desestima la posibilidad de recurrir a la colaboración de su amigo e igual, don Luis da por supuesta su licitud y reitera su solidaridad nobiliaria, con una sinceridad probada a la postre mediante la aceptación de la muerte de don Álvaro. Finalmente, la valoración de los hechos en boca de don Luis apunta tácitamente una discrepancia significativa respecto a la de don Juan Roca: ateniéndose a la calificación de lo sucedido como «rpto», señala la culpabilidad del «ladrón / pirata», pero calla toda acusación contra la cautiva (III, 11-23). Podemos concluir, por lo tanto, que si doña Leonor representaba una réplica perfecta de don Gutierre y don Juan de Silva un dechado en parte defectuoso, mejorado por don Lope en el brete de su crisis, *El pintor* ofrece una nueva inversión de los términos: don Luis constituye ahora un modelo de conciencia y conducta en relación con el honor del que don Juan Roca queda notoriamente lejos.

3. LA ACCIÓN SECUNDARIA

En la tercera secuencia del primer acto de *El pintor* (redondillas: 719-914), el príncipe de Ursino, recién llegado a la morada del gobernador de Gaeta, queda solo sobre el escenario, con la única compañía de su criado Celio. Sabemos entonces que su visita responde principalmente a la intención de entrevistarse con su amada Porcia, hija de don Luis, haciendo valer ante ella, como «fineza» de enamorado, la feliz restitución de don Álvaro, el hermano náufrago y tenido por muerto (I, 719-723). La contrariedad manifestada por el príncipe ante los leves y, según explica el sirviente, disculpables obstáculos que aplazan el encuentro con la dama, constituye un síntoma claro de la impaciencia característica del amante de la comedia áurea. Por otro lado, además del asunto de la conversación, la relación insinuada en ella entre el señor y el subalterno resulta significativa: reina entre ambos una confianza familiar, que justifica la función de confidente amoroso asumida por el criado, así como el contrapunto establecido entre el encarecimiento del sentimiento erótico por el galán como móvil impetuoso de todo su ser y la corrección amable del pragmático fámulo. Nos hallamos, en consecuencia, ante un conjunto de indicios que apuntan decididamente a un cambio de registro en la representación: de la mano del

²¹ Recordemos solamente las palabras de don Gutierre en su monólogo de toma de conciencia: «Y os he de curar, honor, / (...) / y así os receta y ordena / el médico de su honra / primeramente la dieta / del silencio, que es guardar / la boca, tener paciencia» (II, 1665-1676). En la segunda elaboración del argumento, el motivo pasa a primer plano, según indica el propio título de la obra.

príncipe Federico y su relación con Porcia, accedemos al ámbito del género cómico, donde el amor de los jóvenes constituye el eje argumental y donde la relación señor-criado, sobre todo en los casos de galanes y doncellas, se caracteriza por la confianza, la colaboración y la ironía amable.

La breve conversación entre Porcia y Federico que tiene lugar a continuación (I, 769-791) constituye así mismo un paso cómico tópico: el del saludo de los amantes por reproches, donde cada uno encarece la intensidad de su afecto, al quejarse convencionalmente del desvío del otro. La intrascendencia de la queja viene confirmada por la cita nocturna concertada en el verso de despedida (I, 810). Pero el paso cómico de amores entre la dama y el príncipe es interrumpido por la súbita aparición de doña Serafina, quien, aun reduciendo su presencia y sus palabras al mínimo exigido por la cortesía, hiere fatalmente la voluntad de Federico, alcanzando de tal modo la secuencia su auténtico relieve funcional en el drama. Como nota el propio príncipe en aparte (I, 877-882), su imprevisto enamoramiento de Serafina, noble casada, le pone en el disparadero de la tragedia; no obstante, y por contraste con don Álvaro, logra por el momento vencerse a sí mismo, acelerando la partida de la dama (I, 854-876).

De acuerdo con esta descripción, la secuencia presenta dos dimensiones diferenciables: por un lado, su acontecimiento axial consiste en el enamoramiento de Serafina sufrido por el príncipe, hecho relevante para el desarrollo del argumento principal de la tragedia; por otro, ese suceso se produce en el marco de una escena conformada según las convenciones del drama cómico. En consecuencia, el segmento dramático desempeña simultáneamente varias funciones: en primer lugar, el acceso amoroso experimentado por Federico constituye un antecedente necesario de la catástrofe, en la medida en que justificará el malhadado encargo del retrato de Serafina al desconocido pintor español²²; en el plano temático, el acontecimiento asume así mismo un papel significativo, en tanto que sitúa a otro personaje, el príncipe, ante el riesgo trágico y, al mismo tiempo, añade un nuevo factor a la conspiración de la Fortuna contra Serafina; no obstante, junto a estas contribuciones al desarrollo de la acción principal y su significado, la secuencia, en razón de su configuración cómica, cumple también la tarea de proporcionar al receptor un momento de distensión emocional, separando para su alivio los dos primeros agones de doña Serafina y su antiguo amante.

La tercera secuencia del segundo acto (silva: 479-549 y romance: 550-703) constituye formalmente otro paso convencional de comedia amorosa, esta vez en la variedad del cortejo nocturno a la reja, aderezado incluso con la prodigada especia de las letrillas eróticas. Ciertamente, la conversación prologal entre Federico y Celio, a la espera de la aparición de la dama (el segmento de silva), así como los apartes del galán a lo largo del deliquio amoroso, establecen una expectativa particular sobre la escena: el príncipe confiesa la vigencia de su pasión por Serafina, a pesar de la ausencia, hasta el punto de desdeñar íntimamente a la propia Porcia. Esta, por otro lado, exhibe su osadía y su habilidad para llevar adelante con éxito la entrevista

²² Aprovecho la ocasión para hacer notar el cuidado con que Calderón se ocupa de preservar la coherencia del argumento. El príncipe «no ha reparado» en don Juan Roca y «aun otra vez, si le viera, / no sé si le conociera» (I, 844-853). Esta observación del prócer, aparentemente gratuita, resulta indispensable para motivar verosímelmente el contrato del noble marido como pintor y el encargo del retrato clandestino de su propia esposa. El dato será recordado y reforzado en vísperas de dar sus frutos: III, 561-573.

nocturna, hasta el extremo de burlar con disimulo y simulación la inquietante presencia cercana de su padre. Finalmente, la pareja acuerda continuar sus reuniones en el palacete de caza de la quinta de Belflor, a la que don Luis piensa trasladarse.

Los elementos anotados en este resumen nos permiten esbozar a continuación las funciones de la secuencia. Por una parte, en relación con la estructura del argumento, el acuerdo de los amantes para entrevistarse en la casa de caza de Belflor motivará el reencuentro del príncipe y Serafina, hecho previo necesario para el encargo del retrato y, en consecuencia, para el fatal hallazgo de la dama por don Juan Roca. En segundo lugar, desde el punto de vista de la composición del acto II, la secuencia introduce una disyunción entre la escena de la entrevista de Serafina y don Álvaro, interrumpida por el súbito retorno del marido y el segmento dramático del baile de máscaras. Esta posición disyuntiva parece relacionarse con varias misiones: de un lado, la escena se desarrolla de noche, motivando la transición del día en que tiene lugar el diálogo interrumpido de la esposa y el antiguo amante al día siguiente, cuando se desarrolla la máscara; de otro, podemos suponer que la secuencia proporciona a los actores participantes en la escena precedente un lapso suficiente para efectuar los cambios de indumentaria exigidos por la danza de disfraces subsiguiente; por último, y sobre todo, el segmento contribuye, del mismo modo que apuntábamos para la tercera secuencia del primer acto, a la delicada alternancia de tensiones y distensiones emocionales que presenta el desarrollo del drama: ahora, el cómico cortejo a la reja proporciona un descanso afectivo, después de las implicaciones patéticas de la escena anterior y antes de la ambigua máscara y el fatal rapto.

Aparte de lo dicho, conviene preguntarse por la aportación semántica del fragmento. En primer lugar, la actitud del príncipe manifiesta la vigencia de su pasión por Serafina, decíamos, y permite adivinar su claudicación definitiva ante ella. Por ambas cosas, Federico se convierte en un eco de don Juan Roca y don Álvaro y en un refuerzo de los factores hostiles a Serafina: en contra de lo sugerido por el gesto de autodominio con que abandonaba la escena en el acto I, el príncipe descubre ahora que no ha sabido extirpar radicalmente su pasión, confluyendo de este modo con la actitud autocomplaciente de don Álvaro; al mismo tiempo, el brío de su ímpetu amoroso, nacido de una sola y fugaz visión de Serafina (II, 508-541), destaca por contraste la ineptitud de don Juan Roca, incapaz de abarcar imaginativamente la hermosura de su esposa, siempre dócilmente disponible para la contemplación del marido (II, 1-10). Por su lado, Porcia se comporta como una decidida doncella de comedia, dotada del atrevimiento y el ingenio necesarios para culminar su empresa amorosa, contra las restricciones paternas e incluso, aunque no sea consciente de ello, contra la mudanza del galán²³.

La primera secuencia del tercer acto (romance: 1-460) presenta una disposición compleja: a) monólogo de don Luis, en la quinta de Belflor, sobre la «desdicha»-«agravio» sufrido por su amigo don Juan Roca (III, 1-23); b) conversación padre-hija (don Luis - Porcia), donde la segunda simula el deseo de que el primero perdone y llame a su presencia a don Álvaro, con el fin de que abandone la casa de caza, dejándola libre para las entrevistas concertadas con el príncipe (III, 23-118); c) agón de doña Serafina y don Álvaro en el palacete de caza, donde este la man-

²³ Esta mudanza forma parte de las variaciones posibles del esquema cómico, según ilustra, por ejemplo, *Don Gil de las calzas verdes*.

tiene recluida desde el rapto: la dama confirma la entereza de su honorabilidad, aunque no logra la colaboración de don Álvaro para poner un último remedio a la situación: el claustro (III, 119-239); d) conversación entre Porcia y don Álvaro en la casa de caza: don Álvaro esconde a Serafina y disimula ante su hermana; esta, continuando su simulación, comunica al hermano el perdón paterno y le anima a que acuda inmediatamente ante don Luis (III, 239-302); e) diálogo entre Porcia y el príncipe, en la casa de caza; regreso inesperado de don Álvaro; la dama esconde a Federico donde así mismo permanece escondida Serafina; los hermanos intercambian réplicas disimuladas y parten (III, 302-401); f) salen a escena doña Serafina y el príncipe, que la ha reconocido e inicia el galanteo; la dama le esquiva, apelando a su caballerosidad (III, 402-460).

Según se desprende de la descripción, la secuencia trenza los hilos de la acción principal, trágica (subsegmentos a, c, f), y de la secundaria, cómica (b, d, e), o, desde otro punto de vista, desarrolla el argumento trágico dentro de una estructura escénica de carácter cómico, con sus disimulos, simulaciones, escondites y conjunciones impensadas, al servicio de Cupido. El conflicto trágico progresa inexorablemente: en el plano argumental, el hallazgo de Serafina por el príncipe motivará posteriormente el descubrimiento por el marido; en el nivel semántico, Serafina demuestra su heroísmo (en la fidelidad a la ética aristocrática) y comprueba su impotencia (frente a la agresión de los jóvenes nobles «olvidados de sí mismos», *cfr.* II, 321-324). No obstante, el contexto cómico convencional donde se inserta el asunto trágico provoca dos efectos complementarios: por una parte, se produce una relajación del ritmo de la acción principal, seguramente en conexión con el hábito de retardamiento del desenlace, propio del drama del Siglo de Oro²⁴; por otra, la alternancia de momentos trágicos y cómicos disminuye la tensión patética, proporcionando un largo inicio de acto de apelación emotiva moderada, a la espera del ininterrumpido *crescendo* afectivo que conducirá hasta la desoladora catástrofe.

Descritas y analizadas por separado las tres secuencias en que se desarrolla la acción secundaria del drama, podemos formular a continuación algunas conclusiones. En primer lugar, parece confirmada la idea de que la anécdota auxiliar protagonizada por la joven dama Porcia y su galán obedece a las convenciones del género cómico. Por otra parte, el examen nos ha conducido a atribuirle varias funciones, en distintos niveles de la obra. En relación con la estructura del argumento principal, el idilio clandestino entre Porcia y Federico propicia nada menos que el hallazgo de la raptada Serafina por el vengador don Juan Roca, en condiciones de absoluta indefensión. Por otro lado, la distribución de los fragmentos cómicos sirve a una delicada disposición alternante de las tensiones y distensiones patéticas. Finalmente, la acción secundaria y sus protagonistas contribuyen también a la generación del sentido del drama, si bien en este punto se impone una relevante aclaración. El personaje del príncipe de Ursino resulta funcional, no sólo en la acción secundaria, sino también en la principal. En esta, Federico representa la figura de otro aristócrata en crisis, colocado ante la exigencia de sacrificar el deseo en pro del honor; su pugna interior y su fracaso subrayan los conflictos y actitudes del triángulo principal de personajes: el ímpetu de su amor a primera vista resalta por

²⁴ Recordemos los conocidísimos versos del *Arte nuevo*: «pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena» (ed. de Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 160).

oposición la incapacidad erótica del malcasado; la postergación final del deber nobiliario ante la solicitud de la pasión converge con el comportamiento de don Álvaro, estrechando el cerco de angustia e impotencia sobre Serafina. Al contrario de ese doble valor del príncipe, Porcia ostenta el protagonismo en la acción secundaria, donde logra, simulando y disimulando ante su padre y su hermano, la unión propuesta (superando incluso la oculta mudanza del galán), pero no interviene decisivamente en el argumento principal, ni se debate en un conflicto análogo de ningún modo al que afecta a los personajes concernidos por él. Porcia, en definitiva, no contribuye a generar el sentido de la tragedia, ni a complementar por subrayado o contraste el valor de las figuras que la protagonizan. Su historia y sus actitudes pertenecen a otro registro, a otra serie de convenciones dramáticas y a otras claves de interpretación: las de la comedia de intriga amorosa. En consecuencia, su triunfo no puede colocarse en el mismo plano que la catástrofe de Serafina²⁵: los espectadores sabían que su éxito no era el premio de su acierto, como una suerte de contrafigura aleccionadora frente al presunto error castigado en la noble esposa; los espectadores sabían que la dama desdichada había protagonizado un drama trágico, investigación seria de lo que es²⁶, mientras que la alegre Porcia les ofrecía sólo una cómica fantasía de triunfo, una ensoñación compensatoria.

4. CONCLUSIÓN

La observación de los hechos y personajes complementarios de *El pintor de su deshonra* aporta, según anticipábamos en la introducción, algunos argumentos en favor de la interpretación de Marc Vitse, según la cual esta obra presenta, en relación con los dos dramas precedentes de la trilogía del honor conyugal, un tratamiento diferenciado del tema central, sugerido principalmente mediante la redistribución de los valores semánticos de los actantes.

Por una parte, la supresión del marco histórico trágico (*El médico*), o trágico-heroico (*A secreto agravio*), repercute sobre la caracterización y las connotaciones valorativas de las acciones del marido. En relación con la primera, don Juan Roca

²⁵ WILSON («Hacia una interpretación...», *cit.*, pp. 53-54) entiende que el éxito de Porcia recompensa su prudencia, por contraste con los errores que determinan el fracaso de Serafina. Al contrario, Parker (*La imaginación...*, *cit.*, p. 256), de acuerdo con su idea de la «responsabilidad difusa» en la tragedia calderoniana, opina que «Las acciones del príncipe y Porcia que enlazan el comienzo de la cadena [causal del argumento] con el final también son reprochables, puesto que implican secreto y engaño: los dos se permiten el secreto porque sólo les preocupa su mundo privado». La base de nuestra discrepancia con ambos consiste en que, a nuestro juicio, la acción que relaciona a esta pareja no puede colocarse en el mismo plano que la protagonizada por Serafina, dado que pertenece a un universo de sentido diferente, el propio del género cómico. Nótese que el mismo Wilson, en su descripción de los movimientos de Porcia, se ve naturalmente compelido a utilizar términos que delatan claramente su naturaleza cómica («se las ingenia», «haciendo el mismo juego», «escondidos», «estratagema») e incluso a notar cómo se beneficia de la feliz suspensión de las relaciones causa-efecto, fenómeno característico del género dramático recreativo («La estratagema de ella ocasiona un encuentro que, de saberlo, lo hubiera evitado, y que sin embargo no va a tener malas consecuencias en su vida privada»). Sobre esta última cuestión, véase de nuevo la caracterización de los géneros dramáticos propuesta por Marc Vitse en *Éléments...*, *cit.*, pp. 306-341.

²⁶ Adoptamos la expresión empleada por Hans-Georg Gadamer para referirse a la pretensión característica de la tragedia (*Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 177): «Y este es justamente el efecto de la catástrofe trágica, el que se resuelva este desdoblamiento [del espectador, habitualmente evadido] respecto a lo que es».

queda despojado del sentido de dependencia vigorizante respecto de la Corona, que justifica y exalta la condición nobiliaria de sus antecesores, así como, en otro plano, de todo paralelismo con la figura real, factor que aproximaba a don Gutierre y don Lope a la grandeza y ejemplaridad propias de las figuras trágicas²⁷. En lo relativo a las segundas, resulta sintomático que el caballero metido a pintor de su deshonra con armas de fuego carezca de la aprobación real de su venganza.

En la misma dirección opera la eliminación del caso de honor secundario, del que depende genéticamente sin embargo el motivo de la amistad entre don Luis y don Juan Roca. El carácter del marido se ve ensombrecido por su desatención juvenil a la pauta aristocrática de conducta, por la pérdida de la virtud nobiliaria de la generosidad (simbolizada en los casos anteriores mediante el tema de la hospitalidad, transferido aquí al amigo, don Luis) y por la transformación de la conciencia trágico-agónica del honor en escrúpulo y queja. En definitiva, don Juan Roca queda significativamente lejos de la excelencia aristocrática característica de don Gutierre Alfonso Solís y don Lope de Almeida, recordada sólo, entre los varones de nuestro drama, por don Luis.

Pero don Luis es un personaje secundario, un espejo en el que don Juan Roca no quiere mirarse. La conciencia del ser quien se es, de su forma trágica de existencia y de sus exigencias éticas, corresponden, dentro del triángulo de actantes principales, a doña Serafina. No obstante, al contrario de los triunfos heroicos concedidos a don Gutierre y don Lope (triumfos éticos que no borran, sino que se asientan sobre la cosmovisión trágica descubierta), la noble esposa, a pesar no sólo de su inocencia, sino también de su excelencia, pierde la vida y la fama. Privado incluso del factor de consuelo que proporciona habitualmente ante los dramas trágicos (y concretamente, ante *El médico* y *A secreto agravio*) la lejanía temporal de la acción, el espectador parece abocado a una desolación absoluta. ¿Desolación insoportable? El dramaturgo parece haberlo entendido así: la función principal de la intriga cómica amorosa, culminada con la «boda» triunfal de la alegre, atrevida e ingeniosa Porcia, consiste en ofrecer al oyente una recreación compensatoria, que le permita seguir junto a Serafina cuando esta recorre ese último tramo, tramo extremo, de la angustia, donde ya no la acompaña ejemplo alguno.

²⁷ Con este extremo pueden relacionarse otros fenómenos: el debilitamiento (o contaminación cómica) de la marca genérica trágica constituida por el distanciamiento espacio-temporal de la acción; los aspectos cómicos de algunas escenas pertenecientes al argumento principal (máscara, actuación de don Juan Roca en el acto III: disfraz, escondite). Todo ello desdice de la grandeza en principio conveniente a la trágica acción principal y, teniendo en cuenta la clave de lectura del honor nobiliario, desestimada por Paterson (véase arriba la nota 6), seguramente hemos de interpretarlo como síntoma del envilecimiento que condena a Serafina a la muerte y la infamia. Así, por ejemplo, el carnaval barcelonés presenta unas connotaciones de permisividad que contrastan viva y decepcionantemente con las celosas costumbres de los portugueses (compárense *El pintor*, II, 720-735 y *A secreto agravio*, II, 41-44) y, en un sentido confluyente, el disfraz y el escondite de don Juan Roca en el acto III evidencian y refuerzan el grave proceso de degradación que le ha llevado a convertir, contra la dignidad aristocrática, su «habilidad» en «oficio».