

Fausta Antonucci*

*Rapto y violencia sexual en escena en el teatro de Calderón***

1. *La violencia sexual en la producción de los dramaturgos anteriores a Calderón*

El acoso y el atropello sexual, llevados en ocasiones hasta el estupro, son una de las muchas formas de violencia que los dramaturgos del Siglo de Oro representan en sus obras, sobre todo cuando reelaboran el modelo trágico, aun adaptándolo a las características de la Comedia Nueva¹. En el teatro de Calderón este motivo dramático recorre a menudo, y, aunque es especialmente frecuente en sus tragedias, no deja de encontrarse también en las comedias, y sin intervalos consistentes a lo largo de un periodo que abarca desde 1623 a 1662 por lo menos. Lo he rastreado en 21 títulos, o sea el 26,2%, de un corpus de 80 obras que pueden adscribirse a todos los géneros dramáticos practicados por Calderón, y que se corresponde a las dos terceras partes de su producción si se exceptúa el teatro breve². No me detendré en analizar todos y

* Università degli Studi Roma Tre.

** Este trabajo, en francés y en una versión más corta, fue mi contribución al coloquio internacional “Scènes de viol dans les littératures européennes. XVIe-XVIIIe siècles” (Mulhouse, 4-6 octubre 2023). Con el permiso de las organizadoras, publico ahora una versión más larga del mismo en español, como homenaje a Dora Faraci, y en el marco del proyecto de investigación “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali” (PRIN 2022SA97FP), financiado por el MUR italiano y la Unión Europea.

¹ Sobre el «pacto de la comedia con un proyecto trágico» en los dramaturgos de la década entre 1620 y 1620 ver Blanco (1998). Para la relación entre el modelo trágico y el de la Comedia Nueva en Lope de Vega, es fundamental el estudio de d’Artois (2017). Oleza (1986) apuesta por incluir bajo la etiqueta de drama todas las obras del joven Lope de Vega que presentan rasgos trágicos, para marcar la profunda reelaboración del modelo de tragedia heredado de la Edad Media que supone la adaptación a la fórmula teatral de la Comedia Nueva.

² Por orden cronológico (conjetural, en la mayoría de los casos), se trata de los títulos siguientes: *Amor, honor y poder* (1623); *La devoción de la cruz* (1622-1626); *El*

cada uno de estos casos; pero trataré de ordenarlos por categorías, trazando puntos de contacto y diferencias con los dramaturgos anteriores. Insistiré sobre todo en las diferencias, porque son las que demuestran la originalidad del tratamiento dramático que el motivo de la violencia sexual recibe en algunas obras de Calderón.

En la producción trágica del periodo filipino (pensemos en la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* y la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva, o en la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola), la violencia sexual es la manifestación dramáticamente más rentable de la tiranía: el cuerpo femenino funciona como metonimia del conjunto de los vasallos abusados por la arrogancia de un poderoso incapaz de limitarse y de respetarlos. Como ha mostrado muy bien Joan Oleza (1997), con el nacimiento de la Comedia Nueva este motivo pasa al drama palatino, que sigue muy interesado en mostrar las injusticias y abusos del poder, aunque ofreciendo la mayoría de las veces un desenlace conciliador y atárgico al conflicto. Por este motivo es por lo que casi siempre la violencia sexual se queda en amenaza frustrada. Cuando al contrario se realiza, los dramaturgos pueden optar o por soluciones conciliadoras o por soluciones sangrientas.

La primera opción es más común en los dramas palatinos: son ejemplo de ello *La piedad en la justicia* (1615-1620) de Guillén de Castro, o *La quinta de Florencia* (1598-1603) de Lope de Vega. La segunda opción caracteriza en cambio las tragicomedias: mitológicas como *Progne* y *Filomena* (1608-1612) de Guillén de Castro, bíblicas como *La venganza de Tamar* (1621) de Tirso de Molina o *El robo de Dina* (1615-1622) de Lope de Vega, y los llamados dramas de la honra villana, como *Fuente Ovejuna* (1612-1614) y *El mejor alcalde, el rey* (1620-1622) también de Lope. Uno de los aspectos más interesantes de todas las obras mencionadas es que las víctimas, tras padecer el atropello sexual, claman públicamente para exigir justicia y la reparación del daño sufrido. Esta denuncia logra su objetivo: de una forma u otra, el responsable es castigado u obligado a hacerse cargo del honor de la mujer violada.

Purgatorio de san Patricio (1627); *La vida es sueño* (1628-1630); *El médico de su honra* (1629-1633); *El galán fantasma* (1629-1637); *Los cabellos de Absalón* (1634); *El mayor monstruo del mundo* (1635); *Amar después de la muerte* (1635-1650); *El José de las mujeres* (1635-1645); *El alcalde de Zalamea* (1636); *Los tres mayores prodigios* (1636); *No hay cosa como callar* (1638); *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (¿1638?); *La hija del aire I* (antes de 1640); *El pintor de su deshonor* (1644-1646); *Darlo todo y no dar nada* (1651); *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653); *El monstruo de los jardines* (1660); *Eco y Narciso* (1661); *El Faetonte* (1662). La sinopsis detallada de todas estas obras se encontrará en la base de datos *Calderón Digital* que dirijo.

Otro aspecto importantísimo, que precede obviamente la queja de las víctimas, es la forma como el dramaturgo elige plasmar en escena la representación de la violencia, tanto la intentada como la realizada. El acto en sí, por razones obvias de censura, no se muestra nunca en el tablado, pero sí se muestran acciones que lo sugieren en cuanto son su premisa necesaria. Una de ellas es el rapto; otra, la más extendida, es la intrusión del violador en un espacio propio de la mujer, generalmente una habitación de la casa, donde la acorralla hasta anular la distancia física que en vano ella trata de mantener. Esta acción también puede representarse, aunque más raramente, en un espacio dramático abierto (es lo que sucede, por ejemplo, en *Progne y Filomena* de Guillén de Castro), pero siempre manteniendo el rasgo común de la aproximación indeseada del varón a la mujer.

2. La violencia sexual en el teatro de Calderón

Los dispositivos escénicos que Calderón utiliza en sus obras para representar la violencia sexual son básicamente los mismos que encontramos en los dramaturgos de la generación anterior, y se rastrean con la misma proporción. El rapto, en cuanto agresión irremediable a la integridad física de la mujer, es el menos utilizado: solo se escenifica en *El alcalde de Zalamea*, en *El pintor de su deshonra* y en *El Faetonte*. Muchas más veces Calderón construye una escena en la que el varón acorralla a su víctima en un espacio, generalmente cerrado, imponiéndole una cercanía física claramente indeseada (Antonucci, 2017). Aunque por lo común la mujer logra escapar a la violencia, por algún tipo de estorbo o porque ella misma, con astucia o con valentía, lo impide, se trata siempre de escenas de gran tensión y dramatismo.

Esto explica el que se encuentren mayoritariamente en tragedias (*La devoción de la cruz*; *La vida es sueño*; *El médico de su honra*; *Los cabellos de Absalón*; *El mayor monstruo del mundo*; *Amar después de la muerte*; *La hija del aire primera parte*; *El pintor de su deshonra*), o en comedias en las que el modelo trágico, aunque desactivado por una serie de recursos atenuadores, no deja de traslucirse en algunos momentos de la acción, como el que nos ocupa. Me refiero a *Amor, honor y poder*, *El galán fantasma*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Darlo todo y no dar nada*, *El José de las mujeres*, *Los tres mayores prodigios*.

Solo en un caso el acorralamiento de la víctima en un espacio cerra-

do se escenifica en una comedia que, al menos formalmente, como veremos, responde al modelo de capa y espada, en teoría el más cómico en la paleta genérica del teatro áureo; me refiero a *No hay cosa como callar*, donde además la violación sí se realiza, lo que tuerce los proyectos sentimentales de la protagonista Leonor obligándola a abandonar a su enamorado para buscar el matrimonio con su ofensor³. La comparación con *El galán fantasma* es especialmente instructiva porque la agresión, que en esta comedia palatina se impide con astucia, sin conflictos, dando paso a un desarrollo de la acción cada vez más cómico (Antonucci, 2020b: 257-260), en *No hay cosa como callar* es inevitable y genera en la protagonista un profundo dolor, aunque no embota su ingeniosidad, que se volcará toda en recuperar su honra perdida.

El dolor, expresado con el llanto, es un rasgo común en las víctimas de violencia que Calderón lleva al tablado. Juana, la criada de Leonor, contesta así al hermano de la dama cuando este al comienzo de la segunda jornada de *No hay cosa como callar* le pregunta qué hace su señora: «¿Ya no lo sabes tú? Suspira y llora, / que es lo mesmo que todos estos días / la divierte, señor» (p. 1012a). Isabel, al comienzo de la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea*, sale «como llorando» según dice la acotación, tras la violencia sufrida después del rapto. La reacción de Serafina, después de haber sido raptada por don Álvaro en *El pintor de su deshonra*, es exactamente igual; el que el dramaturgo no aclare si la dama sufrió o no violencia sexual es totalmente secundario, porque su raptor ya ha destruido su honra y la ha abocado a un destino trágico. Así pues, Serafina, según cuenta don Álvaro al comienzo de la tercera jornada de *El pintor de su deshonra*: «apenas en el barco / se vio en mi poder [...] / cuando a llorar empezó / de suerte que un breve espacio / no han podido mis caricias / hasta hoy suspender su llanto» (vv. 2247-2253). No considero aquí a Tamar, aunque también sale llorando en la segunda jornada de *Los cabellos de Absalón*, porque la acción dramática sucesiva a su violación por Amón coincide con la tercera jornada de *La venganza de Tamar* de Tirso, que Calderón engloba en su tragedia tal cual; y por tanto su comportamiento tras la violencia, que incluye una petición pública de justicia, no ha de adscribirse a Calderón sino a Tirso.

Isabel, Serafina y Leonor son por lo tanto las únicas protagonistas calderonianas que, a pesar de haber expresado claramente su rechazo, sufren el atropello sexual del varón sin poder evitarlo. Por ello me

³ El motivo de la violación deriva sin duda de la fuente cervantina que Calderón reelabora, la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*; sin embargo, no faltan diferencias entre la novela y la comedia. Sobre el particular, ver al menos Arellano (2006) y Sáez (2013).

detendré especialmente en las tres obras que protagonizan, dejando de lado *El Faetonte*, donde el rapto de Tetis por Épafo desemboca enseguida en boda, y todas las obras en las que la violencia no se representa en escena sino que se relata *a posteriori*. A pesar de que *El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonra* y *No hay cosa como callar* figuran entre los títulos calderonianos más estudiados, creo que examinarlos conjuntamente, y en relación con el motivo de la violencia sexual, puede depararnos resultados de gran interés.

De hecho, en las obras en las que lleva al tablado escenas de violación fallida, solo intentada, Calderón repite patrones ya ensayados por los dramaturgos de la generación anterior: en la casi totalidad de los casos se trata de poderosos que abusan de su rango y posición. Al contrario, en las tres obras mencionadas, el dramaturgo reduce o anula la diferencia estamental entre víctima y victimario, y acaba sustrayendo al motivo de la violencia sexual esa significación de metáfora de la tiranía que lo caracterizaba desde la tragedia filipina, para reconducirlo plenamente al ámbito de las relaciones entre hombre y mujer.

Dicho de otra forma, la mujer violada en estas obras calderonianas ya no es metonimia del conjunto de vasallos tiranizados, sino que se nos presenta en su individualidad de persona que sufre en el cuerpo y en el alma la incapacidad de su victimario de aceptar un rechazo y su forma torcida de entender el amor. Un victimario que, además, no presenta ya ninguno de los rasgos de excepcionalidad criminal que caracterizaban a Eusebio y a Ludovico Enio, protagonistas respectivamente de *La devoción de la cruz* y de *El purgatorio de san Patricio*, obras juveniles en las que la violencia del varón no se acoplaba con una superioridad de rango sobre sus víctimas.

3. El alcalde de Zalamea, No hay cosa como callar, El pintor de su deshonra

Para captar la novedad que representa *El alcalde de Zalamea*, más allá de los indudables nexos que establece con los dramas de la honra villana de Lope, es imprescindible considerar comparativamente algunos elementos de su construcción dramática. En primer lugar, cabe subrayar la mayor cercanía cronológica a los espectadores de la época en la que se ambienta la acción, o sea 1580, con respecto al más ‘moderno’ entre los dramas de la honra villana de Lope, *Fuente Ovejuna*, ambientado en

los primeros años del reinado de los Reyes Católicos. Como en *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, Calderón no muestra en escena el momento de la violencia, sino el antes (o sea el rapto) y el después (o sea el relato de la mujer forzada)⁴. Pero, mientras en los dramas de Lope este relato integra, como apuntaba al comienzo, una petición de justicia pública, en *El alcalde de Zalamea* se trata de un hecho estrictamente privado, en el que Isabel refiere al padre la violencia sufrida sin pedir el castigo del ofensor, sino, muy al contrario, dando por supuesto que será ella, la víctima inocente, a quien el padre quiera castigar (Arellano, 2009: 29; Castro Rodríguez, 2013).

Esta diferencia llama la atención sobre el carácter del conflicto, que en el drama de Calderón involucra personajes que pertenecen a estamentos ya no tan alejados entre sí como en los dramas de Lope: la prueba es que Pedro Crespo puede ir a suplicar a don Álvaro de Ataíde para que se case con su hija, algo impensable para Esteban en *Fuente Ovejuna* o Nuño en *El mejor alcalde, el rey*. Álvaro de Ataíde, aunque noble y soberbio, no deja de ser un militar particular, muy inferior en categoría con respecto a los comendadores de *Peribáñez* y *Fuente Ovejuna* o al infanzón de *El mejor alcalde, el rey*. Lo que acabo de decir no quiere restarle alcance político al conflicto que vertebra *El alcalde de Zalamea*: sería desconocer la historia misma de la recepción del drama en los siglos XVIII y XIX, cuando una de las razones de su amplia difusión por Europa fue el que pudiera verse en él un alegato contra la prepotencia de los nobles (Antonucci, 2020a). Lo que quiero decir es que una mirada comparativa con las tragicomedias de Lope que dramatizan el abuso de un señor sobre una villana muestra a las claras cómo el conflicto pasa en Calderón a un ámbito, si no más cotidiano, sí menos excepcional, en el que la diferencia de rango y de

⁴ La crítica no es unánime en reconocer la violación efectiva de Laurencia en *Fuente Ovejuna*; sugiere la violación el hecho de que aparezca ante el concejo, al comienzo del tercer acto, con el cabello suelto; sugieren su integridad las palabras de Frondoso al final de la obra «y a no saberse guardar / ella, que en virtud florece, / ya manifiesto parece / lo que pudiera pasar» (vv. 2413-2416). Para McGrady (1993: 151) se trata de una «mentira piadosa»; Dixon (1988) sostiene en cambio que Lope quiso mostrar que Laurencia pudo escapar a la violencia. La configuración escénica de la violencia sexual en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* es diferente: en el tercer acto el comendador, gracias a la complicidad de la prima de Casilda Inés, logra entrar en la habitación de la mujer y acorralarla, mandando salir del cuarto a Luján e Inés. Justo en ese momento, irrumpe Peribáñez y mata al comendador. Como contará al rey en el último cuadro, había visto a su esposa «destocada, / como corderilla simple / que está del lobo en las garras» (vv. 3093-3095) y había acudido a rescatarla.

poderío político entre agresor y víctima es menos importante que el empleo torcido de la superioridad que otorga el poder de las armas.

Un tema, este del abuso militar, evidentemente más próximo a la sensibilidad del público en un periodo, como el de la guerra de los Treinta años, en el que eran frecuentes los roces entre la población civil y los ejércitos que se desplazaban a sus destinos haciendo etapa en diferentes zonas de la península (Escudero, 2021: 318). Una prueba de lo que acabo de sugerir puede verse en otras dos tragedias de Calderón, *Amar después de la muerte* y *La niña de Gómez Arias*, en las que la falta de respeto hacia la mujer se muestra como intento de violencia, en la primera, o como una traición quizás incluso peor, en la segunda: el abandono y la venta de la joven Dorotea a los moros, tras haberla seducido, quebrantando además la promesa de matrimonio. El responsable del delito es en ambos casos un militar, castigado por ello con la muerte; más interesante aún, su fechoría se coloca en el contexto de las luchas contra los moriscos rebelados de Andalucía, en tiempos de los reyes católicos y de Felipe II, lo que podría propiciar una presentación degradada del enemigo. Al revés, Calderón contrasta la alevosía y la codicia del soldado español con el recto y honrado proceder de los galanes moros, hasta el punto de que el mismísimo Cañerí, jefe de los moriscos rebeldes en *La niña de Gómez Arias*, es más respetuoso con Dorotea de lo que ha sido con ella Gómez Arias.

Si aceptamos como fecha probable de composición de *El alcalde de Zalamea* el año de 1636, según sugiere con buenos argumentos Dixon (2000), esta tragedia calderoniana es cronológicamente anterior a *No hay cosa como callar* (posiblemente de 1638) y *El pintor de su deshonra* (entre 1644 y 1646, según Cruickshank, 2011: 419). Con estas dos piezas, Calderón da un paso más allá en la representación novedosa de las circunstancias de la violencia sexual. En *No hay cosa como callar*, como apuntaba antes, tanto las coordinadas espaciotemporales como la tipología de los personajes son los característicos de una comedia de capa y espada: la acción se ambienta en Madrid, en la contemporaneidad de los espectadores (se alude repetidamente al cerco de Fuenterrabía de 1638), los protagonistas pertenecen a la nobleza media urbana (galanes y damas) y al estamento servil (los criados), la complicación del enredo es análoga a la que caracteriza este género teatral. Huelga decir sin embargo que la violación no es evidentemente un tema cómico, por lo que la adscripción genérica de *No hay cosa como callar* ha sido un tema muy discutido por la crítica⁵.

⁵ Ver al menos: Pedraza (2000: 231), Antonucci (2003), Arellano (2013), Escudero Baztán (2013), Vitse (2015), Arellano (2018), Vitse (2020).

También *El pintor de su deshonra* se nos presenta como una pieza atípica, sin duda una tragedia, pero una «tragedia contemporánea» que «se escapa... de la rejilla clasificadora del teatro áureo» (Pedraza, 2006: 351). De hecho, como observa Pedraza (2006: 345), el texto no incorpora ninguna referencia a hechos o personajes históricos del pasado, como sucede en *El médico de su honra* o en *A secreto agravio secreta venganza*, las dos tragedias que se suelen asociar a *El pintor de su deshonra* por dramatizar el tema del honor conyugal. Entre las *dramatis personae*, solo encontramos a un noble de alto rango, el príncipe de Ursino; los demás personajes pertenecen más bien a una nobleza medio-alta. Las coordenadas espaciotemporales de la acción la acercan a la experiencia cotidiana de los espectadores: aunque la tercera jornada se ambienta en una imaginaria Belflor, la primera y la segunda se desarrollan en Gaeta y Barcelona. Coherentemente con las características observadas, el galán protagonista de la violencia y la dama que la sufre son iguales en rango y posición; el abuso que el galán comete, pues, no radica en la soberbia estamental, sino en la incapacidad de acatar los valores de la nobleza, que impondrían respeto hacia la mujer y dominio de las propias pasiones.

Es interesante observar que, tanto en *No hay cosa como callar* como en *El pintor de su deshonra*, la violencia va precedida de un incendio, claro símbolo del carácter abrasador y destructivo del amor entendido como deseo, como pasión incontrolada⁶. En *El pintor de su deshonra*, don Álvaro es perfectamente consciente del rechazo que Serafina ya le ha manifestado con cristalina claridad en el primer cuadro de la segunda jornada, cuando él se ha introducido en la casa de la dama sin su permiso y desoyendo sus peticiones de marcharse. Aun así, decide aprovechar la ocasión cuando la tiene en su poder, desmayada, al final de la segunda jornada, después de que su esposo se la ha confiado tras rescatarla de un incendio. El rapto de Serafina que emprende don Álvaro es así una doble violación, de la voluntad de la mujer y de la confianza de su esposo, sellada por la infame consideración «que siempre la propia dicha / está en la ajena desgracia» (vv. 2061-2063).

⁶ Cuatro distintas imágenes del fuego aparecen asimismo en una réplica de don Álvaro de Ataíde, el violador de Isabel en *El alcalde de Zalamea*, que está tratando de justificar cómo en poquísimo tiempo se ha enamorado locamente de la joven: «De sola una vez a incendio / crece una breve pavesa; / de una vez sola un abismo / fulgúreo volcán revienta; / de una vez se enciende el rayo / que destruye cuanto encuentra; / de una vez escupe horror / la más reformada pieza; / de una vez amor, ¿qué mucho, / fuego de cuatro maneras, / mina, incendio, pieza y rayo, / postre, abrase, asombre y hiera?» (vv. 999-1010).

En *No hay cosa como callar* la situación es diferente: el protagonista don Juan se ha encaprichado de Leonor sin que esta sepa nada del sentimiento del galán. Una noche, un incendio obliga a la dama a abandonar su casa y refugiarse en la de su vecino, el anciano padre de don Juan, que le ofrece el cuarto de su hijo, que se ha marchado a la guerra. Don Juan vuelve esa misma noche a buscar unos papeles que se le habían olvidado, descubre en su cuarto a Leonor durmiendo y decide aprovechar la ocasión. Las palabras que utiliza son casi las mismas con las que Segismundo, en la tercera jornada de *La vida es sueño*, había barajado la posibilidad de violentar a Rosaura: «Y puesto que sueños son / las dichas y los contentos, / soñémoslos de una vez» (p. 1012a)⁷. Pero don Juan no recapacita como Segismundo, ni escucha ninguna de las súplicas de Leonor; y cuando esta le pregunta «¿Vos sois noble?» él contesta «No lo sé».

La escena culmina en una confrontación dramática entre víctima y violador, en la que este, al paso que defiende que los cielos que invoca la mujer no la escuchan «porque traiciones de amor / nacen con disculpa» (p. 1012b), amenaza más prosaicamente con taponarle la boca. La justificación que esboza don Juan, amparándose en la fuerza arrolladora del amor, es la misma que esgrime don Álvaro, cuando le dice a Serafina «que amor en lo temerario / vive, y disculpa no tiene / un error enamorado, / como no tener disculpa: / tanto ama el que yerra tanto» (vv. 2285-2289). Pero Serafina no se deja embaucar por esta excusa: «Esa razón tan sin ella / para mí está, que antes saco / que quien lo destruye todo / nada estima» (vv. 2290-2293). Lo que sigue es una encendida reivindicación de la necesidad del consentimiento en amor («Tú, aun conseguida, no puedes / conseguirme, pues es claro / que no consigue quien no / consigue el alma», vv. 2320-2323); una denuncia de la falacia de los argumentos del enamorado violento («¡Ah, mal haya amor villano, / que la fuerza del cariño / la pone en la de los brazos!», vv. 2329-2331).

Estos argumentos de Serafina resuenan en otros dramas calderonianos en los que la violencia es relatada por la víctima en una narración que, a pesar del dolor, no renuncia a polemizar contra la concepción distorsionada del amor que implica satisfacer el propio deseo acudiendo a la fuerza. Me refiero al relato de Isabel al comienzo de la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea*, al de Semíramis contando a Menón la violencia sufrida por su madre, en la segunda jornada de *La hija del*

⁷ «Esto es sueño, y pues lo es, / soñemos dichas agora» (*La vida es sueño*, vv. 2964-2965).

aire primera parte, al de Liríope refiriendo, al final de la primera jornada de *Eco y Narciso*, la historia de cómo Céfiro la raptó y violó para abandonarla luego. Especialmente los dos primeros relatos merecen una cita al menos parcial:

<p>¡Mal haya el hombre, mal haya el hombre que solicita por fuerza ganar un alma, pues no advierte, pues no mira que las vitorias de amor no hay trofeo en que consistan, sino en granjear el cariño de la hermosura que estiman! Porque querer sin el alma una hermosura ofendida, es querer una belleza hermosa, pero no viva. (<i>El alcalde de Zalamea</i>, vv. 1956-1967)</p>	<p>Bajo género de amor debe de ser en los ritos suyos —que yo hasta ahora ignoro— la violencia, si imagino que no quiso como noble quien como tirano quiso; pues no es victoria del alma aquélla que yo consigo sin la voluntad de quien no me la dé por sí mismo. (<i>La hija del aire, primera parte</i>, vv. 821-830)</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lo extraordinariamente novedoso de *El pintor de su deshonra* es que la mujer afrentada esgrima estos argumentos ante su mismo victimario, atreviéndose a cuestionar radicalmente su comportamiento. No se trata solo de que Calderón haya realzado el heroísmo y la integridad de Serafina, subrayando por contraste la torpeza y la cobardía sentimental de don Álvaro, como vio muy bien Vitse (1980: 109-113). Este debate de hecho culmina una serie de enfrentamientos dialécticos entre los dos protagonistas que empieza ya en la primera jornada, y que creo que debe mirarse como un experimento magistralmente logrado de trasladar al ámbito de la tragedia las discusiones sentimentales a menudo tan acerbadas que oponen galanes y damas en las comedias palatinas y, sobre todo, de capa y espada. Al revés, en *No hay cosa como callar* el marco genérico de la comedia de capa y espada sirve para que Leonor pueda desplegar sus estrategias de recuperación de la honra, pero no la exhime del silencio y de una terrible soledad, muy parecida a la que aqueja a todas las protagonistas de las tragedias de honor calderonianas, y muy especialmente a Serafina.

Recapitulando, diremos que Calderón retoma de los dramaturgos anteriores los mismos dispositivos de escenificación del motivo de la violencia sexual y su funcionalidad para caracterizar el abuso de poder; sin embargo, en su producción descuellan algunas obras que se dife-

rencia significativamente del tratamiento dramático que la generación anterior había dado a este motivo de raigambre trágica. Ya en *El alcalde de Zalamea* (1636) se aprecia la reducción de la excepcionalidad del conflicto, aun cuando se mantenga una sustancial diferencia de rango entre víctima y violador. Un paso más allá lo da el dramaturgo con *No hay cosa como callar* (1638) y *El pintor de su deshonra* (1644-1646), en los que víctima y violador pertenecen, por vez primera, al mismo estamento social, y la acción se ambienta en la contemporaneidad de los espectadores.

La violencia sexual aparece ahora despojada de cualquier significado que no sea el de un crimen privado que, aunque se justifica con la pasión, no es sino la negación más radical del código amoroso cortés. Con estas obras tan originales, que se resisten a un encasillamiento genérico sin residuos, Calderón dramatiza la otra cara, la cara oscura y prevaricadora, del amor, mostrando en las tablas qué sucede cuando los hombres, los galanes, transgreden toda esa compleja y sutil gramática de los sentimientos que con tanta riqueza de matices el dramaturgo se esfuerza por construir con su teatro.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, F. (2003). Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere. En E. CANCELLIERE (ed.), *Giornate Calderoniane. Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale (Palermo 14-17 dicembre 2000)*. Palermo: Flaccovio, 159-169.
- ANTONUCCI, F. (2017). Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias). *Hipogrifo*, 5 (1), 45-55.
- ANTONUCCI, F. (2020a). Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto. En H. EHRLICHER & CH. GRÜNNAGEL (eds.), *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales. XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Vercelli y Turín (Italia), 4-7 de julio de 2017*. Kassel: Edition Reichenberger, 1-27.
- ANTONUCCI, F. (2020b). *Calderón de la Barca*. Roma: Salerno editrice.
- ARELLANO, I. (2006). Cervantes en Calderón. En I. ARELLANO, *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 123-152.

- ARELLANO, I. (2009). Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón. *Anuario Calderoniano*, 2, 15-50.
- ARELLANO, I. (2013). *No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género. *Rilce*, 29 (3), 617-638.
- ARELLANO, I. (2018). Abuse of Power, Gender Violence and the Tragic Convention: the Dénouement of *No hay cosa como callar* by Calderón. *Hipogrifo*, vol. extra 1, 9-21.
- BLANCO, M. (1998). De la tragedia a la comedia trágica. En CH. STROSETZKI (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 38-60.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987a). *La hija del aire: tragedia en dos partes* (F. RUIZ RAMÓN, ed.). Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1987b). *No hay cosa como callar*. En ID., *Obras completas, I. Comedias* (Á. VALBUENA BRIONES, ed.). Madrid: Aguilar, 1000-1037.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2008). *La vida es sueño* (F. ANTONUCCI, ed.). Barcelona: Crítica.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2021a). *El alcalde de Zalamea* (J.M. ESCUDERO BAZTÁN, ed.). Madrid: Real Academia Española.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2021b). *El pintor de su deshonra* (L. RINALDI DE ASSIS PACHECO, ed.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. F. Antonucci. <<https://calderondigital.tespasiiglodeoro.it/>>
- CASTRO RODRÍGUEZ, M.L. (2013). Laurencia e Isabel: dos mujeres deshonradas del teatro del Siglo de Oro, dos aproximaciones al honor y la justicia. En E.I. DEFFIS, J. PÉREZ MAGALLÓN & J. VARGAS DE LUNA (eds.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*. Puebla: El Colegio de Puebla / Montréal: McGill University / Québec: Université Laval, 149-166.
- CRUICKSHANK, D.W. (2011). *Calderón de la Barca. Su carrera secular* (J.L. GIL ARISTU, trad.). Madrid: Gredos. (Publicado originariamente como ID. (2009). *Don Pedro Calderón*. Cambridge: Cambridge University Press)
- D'ARTOIS, F. (2017). *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*. Madrid: Casa de Velázquez.
- DIXON, V. (1988). «Su majestad habla, en fin, / como quien tanto ha acertado». La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*. *Criticón*, 42, 158-168.
- DIXON, V. (2000). *El alcalde de Zalamea*, “la Nueva”: Date and

- Composition. *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77 (1), 173-182.
- ESCUADERO BAZTÁN, J.M. (2013). Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*. *Anuario calderoniano*, 6, 75-94.
- ESCUADERO BAZTÁN, J.M. (2021). Justicia y venganza en *El alcalde de Zalamea*. En: P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea* (J.M. ESCUADERO BAZTÁN, ed.). Madrid: Real Academia Española, 315-364.
- HERMENEGILDO, A. (1961). *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MCGRADY, D. (1993). Prólogo a L. DE VEGA, *Fuente Ovejuna* (D. McGRADY, ed.). Barcelona: Crítica, 3-38.
- OLEZA, J. (1986). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. En J.L. CANET VALLÉS (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. London: Tamesis Books, 251-308. (publicado originariamente como ID. (1981). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. *Cuadernos de Filología*. III, Literaturas: análisis (Valencia), 1-2, 153-223)
- OLEZA, J. (1997). La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte Nuevo*. *Edad de Oro*, 16, 235-351.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. (2000). *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. (2006). El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*. En I. ARELLANO & E. CANCELLIERE (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 341-356.
- SÁEZ, A.J. (2013). Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*. *Criticón*, 117, 159-176.
- VEGA, L. de (1993). *Fuente Ovejuna* (D. McGRADY, ed.). Barcelona: Crítica.
- VEGA, L. de (1997). *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (D. McGRADY, ed.). Barcelona: Crítica.
- VITSE, M. (1980). *Segismundo et Serafina*. Toulouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines-Université de Toulouse-Le Mirail.
- VITSE, M. (2015). *No hay cosa como callar*, pieza límite. En A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos*. Madrid: Ediciones del Orto, 27-43.
- VITSE, M. (2020). Juan de Mendoza y Leonor de Silva: a vueltas con la ubicación taxonómica de *No hay cosa como callar* de Calderón. *Anuario calderoniano*, 13, 343-370.