

ASTRO, EXHALACIÓN, PRODIGIO:  
EL GRAN TEATRO DE CALDERÓN  
PRIMERA JORNADA  
PRESENTACIÓN

STAR, EXHALATION, PRODIGY:  
THE GREAT THEATRE OF CALDERÓN  
FIRST ACT  
PRESENTATION

Ignacio Arellano  
<https://orcid.org/0000-0002-3386-3668>  
Universidad de Navarra  
Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)  
Edificio Ismael Sánchez Bella  
31009 Pamplona (Navarra)  
ESPAÑA  
iarellano@unav.es

Este volumen constituye la primera entrega de la colección de trabajos cuyas versiones originales se presentaron y debatieron en el congreso internacional celebrado en San Millán de la Cogolla (La Rioja, España) los días 27-30 de mayo de 2025, organizado por la Fundación San Millán de la Cogolla (Cilengua) con la colaboración del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO), el grupo TESORO de la Universidad de la Rioja y el Grupo de Investigación Calderón, de la Universidad de Santiago de Compostela. El programa incluyó cerca de 70 ponencias sobre múltiples aspectos del gran teatro de Calderón, de investigadores procedentes de una docena de países.

La reunión se abrió con un repaso a los itinerarios calderonianos de las últimas décadas que han significado una reivindicación de la importancia universal de un Calderón a menudo maltratado por una crítica poco informada. Luciano García Lorenzo trazó el inicio de dicha

recuperación evocando el hito fundamental del centenario de 1981. Ignacio Arellano, por su parte, describió los proyectos del GRISO, sobre todo la magna empresa de la edición crítica de los autos sacramentales completos de Calderón (100 volúmenes en Edition Reichenberger) que ocupó más de treinta años a numerosos investigadores. En esta trayectoria, Santiago Fernández Mosquera inscribió los esfuerzos del Grupo de Investigación Calderón de Santiago de Compostela enfocado en la edición de las comedias calderonianas. En fin, Rafael González Cañal comentó la presencia del dramaturgo en las sucesivas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Todas estas intervenciones reflejaron una densa actividad creciente en torno al teatro de Calderón que con no menos claridad se puede advertir en este mismo número de *Anuario Calderoniano* y en los que seguirán (Jornadas II y III).

Formó parte de la sesión inaugural (además del habitual acto protocolario) el emotivo recuerdo de Enrique Rull, recientemente fallecido, y a cuyo tesón se deben tantos trabajos esenciales, desarrollados en un admirable magisterio.

La abundancia de ponencias aconseja su distribución en tres volúmenes del *Anuario Calderoniano*, que hemos asimilado a las tres jornadas de una comedia. He aquí la primera que sometemos a la discreta opinión de los lectores.

Ni el congreso ni la publicación de estos trabajos habría sido posible sin el entusiasmo de la Fundación San Millán (Cilengua), que dispuso los medios necesarios y acogió a los ponentes en el emblemático escenario del monasterio de San Millán en el Valle de la Lengua.

Pamplona,  
junio de 2025

EL RETABLO DE LA TRAGEDIA DE HONRA,  
DEL AUGE A LA PARODIA: *A LO QUE OBLIGA EL HONOR,*  
DE ENRÍQUEZ GÓMEZ, Y *LA FUERZA DE LA LEY,*  
DE AGUSTÍN MORETO, PRIMERA Y SEGUNDA PARTE  
DE *EL MÉDICO DE SU HONRA*, DE CALDERÓN  
DE LA BARCA<sup>1</sup>

THE ALTARPIECE OF THE TRAGEDY OF HONOUR,  
FROM PEAK TO PARODY: *A LO QUE OBLIGA EL HONOR,*  
BY ENRÍQUEZ GÓMEZ, AND *LA FUERZA DE LA LEY,*  
BY AGUSTÍN MORETO, FIRST AND SECOND PART  
OF *EL MÉDICO DE SU HONRA*, BY CALDERÓN  
DE LA BARCA

María Rosa Álvarez Sellers

<https://orcid.org/0000-0003-3192-4057>

Universitat de València

Facultad de Filología, Traducción y Comunicación

Dpto. de Filología Española

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 Valencia

ESPAÑA

[maria.r.alvarez@uv.es](mailto:maria.r.alvarez@uv.es)

**Resumen.** Una de las contribuciones de Calderón de la Barca al canon trágico fue la creación del subgénero de la tragedia de honra, compuesto por la trilogía *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*, en las que diseñó situaciones y personajes emblemáticos para definir las líneas maestras del conflicto entre el amor y el honor y sus consecuencias sociales y vitales. Nuestro objetivo es comprobar el alcance del paradigma, su repercusión en la obra de otros dramaturgos y su evolución. Para ello tomaremos como referencia un retablo cuya calle central

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *EMOTHE: Second Phase of Early Modern Spanish and European Theatre: heritage and databases (ASO-DAT Third Phase)* (PID2022-136431NB-C65), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por Fondos FEDER (UE).

sería *El médico de su honra*, flanqueada por dos obras que llevan el arquetipo del auge a la parodia. Comprobamos entonces que en una calle lateral se sitúa *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez, concebida como una primera parte de *El médico de su honra*, unidas por el rey don Pedro, que pasa de pretendiente obstinado a rey justiciero. No obstante, Enríquez Gómez aporta variaciones al patrón calderoniano que aparecen también en *Casararse por vengarse* de Rojas Zorrilla. La otra calle lateral la ocuparía *La fuerza de la ley*, única tragedia de Agustín Moreto, el cual, aplicando hasta sus últimas consecuencias la mezcla de lo trágico y lo cómico recomendada por Lope de Vega en su *Arte nuevo*, hizo tambalear los cimientos del canon calderoniano de la tragedia de honra.

**Palabras clave.** Canon trágico; tragedia de honra; Calderón de la Barca; *El médico de su honra*; Antonio Enríquez Gómez; *A lo que obliga el honor*; Agustín Moreto; *La fuerza de la ley*.

**Abstract.** One of Calderón de la Barca's contributions to the tragic canon was the creation of the tragedy of honour subgenre, comprising the trilogy *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* and *A secreto agravio, secreta venganza*. In these works, he crafted emblematic situations and characters to define the master lines of the conflict between love and honour and its social and vital consequences. Our objective is to examine the scope of the paradigm, its repercussion in the work of other playwrights and its evolution. To do so, we will take as a reference an altarpiece whose central street would be *El médico de su honra*, flanked by two plays that take the archetype from peak to parody. On the one hand, *A lo que obliga el honor* by Antonio Enríquez Gómez, conceived as a first part of *El médico de su honra*, united by the king don Pedro, who goes from obstinate suitor to righteous king. However, Enríquez Gómez introduces variations to the Calderonian pattern that also appear in *Casararse por vengarse* by Rojas Zorrilla. On the other hand, *La fuerza de la ley*, Agustín Moreto's only tragedy, which pushes Lope de Vega's *Arte nuevo* principle of blending tragedy and comedy to its ultimate consequences, ultimately challenging the foundations of Calderón's canon tragedy of honour.

**Keywords.** Tragic canon; tragedy of honour; Calderón de la Barca, *El médico de su honra*; Antonio Enríquez Gómez, *A lo que obliga el honor*; Agustín Moreto; *La fuerza de la ley*.

REY No es ahora tiempo de risa.

COQUÍN ¿Cuándo lo fue?

(Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, III, vv. 2769-2770)

## 1. CALDERÓN DE LA BARCA Y LA CREACIÓN DE UN CANON: LA TRAGEDIA DE HONRA

Calderón de la Barca pudo haberse propuesto contribuir al canon trágico trazando las líneas maestras de un subgénero cuando decidió escribir una trilogía con personajes, estructura, situaciones y conflictos semejantes. Compuso tres obras que parecen encadenadas entre sí, ofreciendo variaciones sobre un mismo tema: el enfrentamiento entre el amor y el honor, concebidos en tiempos diferentes e incapaces de conciliarse.

*El médico de su honra* (1635), *El pintor de su deshonra* (1635-1651) y *A secreto agravio, secreta venganza* (1635)<sup>2</sup> se convierten en un paradigma dramático cuando las ponemos una junto a la otra, marcando un camino a seguir en la exploración de las relaciones sentimentales y conyugales, que resultan no ser equivalentes. Calderón sitúa el matrimonio como la frontera entre la comedia y la tragedia, el umbral que hay que traspasar para comprobar si las aspiraciones se han hecho realidad, y si esa realidad es tan prometedora como cabría esperar. No será así, porque en estas tragedias nada es lo que parece, y todos los personajes guardan secretos que acabarán por ser revelados o descubiertos, colocándolos en situaciones delicadas ante las que deberán tomar decisiones precipitadas que comprometen su reputación y su vida.

El planteamiento es el mismo en las tres piezas: un matrimonio concertado por el caballero y la familia de la dama, cuya voluntad no se tiene en cuenta, se verá amenazado por la llegada inesperada de un antiguo pretendiente de la esposa, al que esta creía muerto (*El pintor...*, *A secreto agravio...*) o desaparecido (*El médico...*), pero que bruscamente y por casualidad se cruza de nuevo en su camino. Al conocer el estado de su amada se niega a aceptarlo, y ella decide darle explicaciones de su mudanza forzada, reconociendo en privado que lo quiso, pero

<sup>2</sup> Cronología propuesta por Ruiz Ramón, 1984, p. 3. Rinaldi (2021, p. 9) fecha *El pintor de su deshonra* «en los años cuarenta, posiblemente en la segunda mitad de la década».

arriesgando su honor al prometerle una justificación inútil, pues nada podrá cambiar unos hechos consumados<sup>3</sup>.

Con la ayuda de la criada, el pretendiente entra de noche en casa de la dama, y el marido, que regresa de improviso, está a punto de sorprenderlos. Ella decide ocultarlo e inventa una excusa para explicar la presencia de un intruso, pero la llama de la sospecha se enciende de inmediato, y ya nada volverá a ser lo que era. El marido va recopilando indicios que lo convencen de la culpabilidad de la esposa, y decide matarla disfrazando el crimen de accidente para que no parezca una venganza de honra que lo desacreditaría, pues supone que el agravio ha sido secreto. Excepto en *El pintor de su deshonra*, en la que Serafina es raptada por don Álvaro, y don Juan Roca los matará a tiros en escena, ya que la deshonra ha sido pública y notoria<sup>4</sup>.

Este es el triángulo amoroso que Calderón diseña en su trilogía, en la que no solo enfrenta a marido, esposa y pretendiente, sino también a dos valores positivos<sup>5</sup>, el amor y el honor, al situarlos en tiempos diferentes, el pasado y el presente, lo que hace imposible su conciliación. Sobre ese esquema común, Calderón dispone alternativas que singularizan cada una de las obras. Sin embargo, vamos a centrarnos en *El médico de su honra* por haber dado origen a una precuela, y no solo porque la estructura y el conflicto sean similares, sino porque Antonio Enríquez Gómez, en *A lo que obliga el honor*<sup>6</sup>, fabula sobre el pasado

<sup>3</sup> Sobre la figura de los pretendientes, tanto masculinos como femeninos, ver Álvarez Sellers, 2016.

<sup>4</sup> Losada Goya (1997, p. 65) indica que, en el teatro calderoniano, el honor puede aparecer bajo cuatro aspectos: una cualidad recibida en el nacimiento, la pureza de sangre, la recompensa a la virtud y, por último, la opinión, la cual conecta con «el honor fundado en mujer» (p. 67).

<sup>5</sup> Así es como define Hegel (1908, pp. 510-511) la esencia de la tragedia: «Lo trágico, originariamente, consiste en que, en el círculo de una colisión semejante, los dos partidos opuestos, considerados en sí mismos, tienen un derecho para sí. Pero, por otra parte, no pudiendo realizar lo que hay de verdadero y de positivo en su fin y su carácter sino como negación y violación del otro poder igualmente justo, se encuentran, a pesar de su moralidad o más bien a causa de ella, arrastrados a cometer faltas».

<sup>6</sup> García Peres (1890, pp. 279-280) señala que las *Academias morales de las Musas* de António Henriques Gomes fueron publicadas por Pedro de la Court en Burdeos en 1642; cada Academia concluye con una comedia: *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaño* y *Amor con vista y cordura*. En 1660 y 1668, en Madrid, volvió a editarlas José Buendía.

del rey Pedro I el cruel, al que convierte en pretendiente, y que pasará a ser la máxima autoridad en la tragedia calderoniana.

Ahora bien, hay otra tragedia que surge anclada a *El médico de su honra* pero que pronto suelta amarras para sumergir el género en la fosa de la parodia, *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto, que desmitifica uno por uno los tópicos calderonianos que Enríquez Gómez había afianzado. Si construyéramos con ellas un retablo, *El médico de su honra* ocuparía la posición central, flanqueada por *A lo que obliga el honor* y *La fuerza de la ley*<sup>7</sup>, ejemplos del auge y de la deconstrucción<sup>8</sup> del canon trágico que Calderón creó como ilustración del enfrentamiento entre la pasión y la reputación en el contexto de las relaciones conyugales.

## 2. CALLE CENTRAL DEL RETABLO, *EL MÉDICO DE SU HONRA*: LAS ESCENAS DUPLICADAS Y LA JUSTICIA DEL REY

En *El médico de su honra*, el rey don Pedro —que en la obra de Enríquez Gómez será el pretendiente que aspire a recuperar privilegios sentimentales de su dama, ya casada— es quien debe velar por el honor de sus súbditos. Ahora bien, no se trata de un personaje distante que actúe solo como *deus ex machina* para resolver un conflicto que solo él puede solucionar con una intervención salomónica. Por el contrario, se halla plenamente integrado en la trama, confidente de personajes que vienen a pedirle justicia, pero de cuyo semblante airado todos se quejan:

REY	¿De qué os turbáis?
[SOLDADO] 3. <sup>º</sup>	¿No basta haberos visto? (I, vv. 584) <sup>9</sup> .

<sup>7</sup> Sullivan (1990, p. 40) hace notar que las tragedias españolas no llevan por título nombres propios como *Hamlet*, *Otelo*, *Fedra* o *Andrómaca*, sino *El caballero de Olmedo*, *El médico de su honra* o *El castigo sin venganza*, «titles that identify the protagonist in relationship to an apparently transcendent signifier or to his position or function within the social order». Citado por Greer (2005, p. 360), que divide las tragedias españolas en ejes temáticos: en «Religious and Cultural Difference» (p. 359) incluye *El caballero de Olmedo*, en «Incest, Sexual and Political» (p. 360) *El castigo sin venganza*, y en «Honor and Patriarchy, Microcosm and Macrocosm» (p. 363) *El médico de su honra*.

<sup>8</sup> Ver Álvarez Sellers, 2013.

<sup>9</sup> Ed. Armendáriz Aramendía, 2007.

Tras premiar con generosidad a dos pretendientes, el rey recibe a Leonor, que solicita que don Gutierre la sustente en un convento (I, v. 671), ya que la cortejó públicamente y después la abandonó y se casó con otra:

REY Señora, vuestros enojos  
siento con razón, por ser  
un Adlante en quien descansa  
todo el peso de la ley (I, vv. 673-676).

Sin embargo, decide conocer también la otra versión de los hechos, y le propone escuchar escondida las explicaciones que ofrezca el caballero. Al ser preguntado, don Gutierre se resiste a exponer un asunto de honor, pero el rey lo apremia:

REY No me repliquéis;  
que me enojaré, ¡por vida...!

DON GUTIERRE Señor, señor, no juréis;  
que menos importa mucho  
que yo deje aquí de ser  
quien soy, que veros airado (I, vv. 898-903).

Entonces cuenta que dejó a Leonor porque una noche sorprendió a un intruso en su casa: «Y aunque escuché / satisfacciones, y nunca / di a mi agravio entera fe, / fue bastante esta aprehensión / a no casarme» (I, vv. 922-926). Sale indignada la dama de su escondite y revela el nombre del caballero misterioso, que resulta ser don Arias, también presente; este reacciona y defiende a Leonor diciendo que fue él quien entró en la casa, pero para encontrarse con otra dama con la que iba a casarse, y reta a don Gutierre, que no duda en empuñar también su espada ante el rey, el cual los manda apresar por desacato:

En el discurso con que relata su agravio, Leonor se califica de «liberal de amor y escasa / de honor» (I, vv. 659-660), pero recurre a la

desigualdad social para justificar su desgracia: «Pedí justicia; pero soy muy pobre; / quejeme dél; pero es muy poderoso» (I, vv. 665-666), lo cual no está dispuesto a consentir el rey e inclinará la balanza, pese a que se precie de ecuánime:

REY                    [...] y fiad, Leonor, de mí,  
                          que vuestra causa veré  
                          de suerte que no os obligue  
                          a que digáis otra vez  
                          que sois pobre, él poderoso,  
                          siendo yo en Castilla rey (I, vv. 689-694).

La primera estrategia del rey, que poco antes le ha propuesto a Coquín un cruel pacto —que le sacará los dientes si no lo hace reír en el término de un mes (I, vv. 778-783)— da como resultado dos caballeros enfrentados y encarcelados y la publicidad de la deshonra de Leonor, que lanza a Gutierre una sangrienta maldición que compromete su honor: «y a ver / llegues, bañado en tu sangre, / deshonras tuyas» (I, vv. 1014-1016).

La naturaleza curiosa de don Pedro se ratifica en la segunda Jornada, cuando confiesa haber pasado la noche rondando las calles para «saber ansí / sujetos y novedades / de Sevilla» (II, vv. 1407-1409), e incluso se enfrenta solo «a una tropa de valientes» (II, v. 1435), lo cual le reprocha don Diego, aunque poco antes ha reconocido que el rey debe ser «un Argos / en su reino, vigilante» (II, vv. 1415-1416). El infante don Enrique desea larga vida a su hermano:

DON ENRIQUE    La tuya los cielos guarden,  
                          y heredero de ti mismo,  
                          apuestes eternidades  
                          con el tiempo (II, vv. 1496-1499).

Las escenas se duplican en *El médico de su honra*, como si de un juego de espejos se tratara. Del mismo modo que la escena en que don Enrique visita a doña Mencía de noche, en su jardín, se repite cuando llega don Gutierre de improviso y los sentidos juegan una mala pasada a Mencía, que se había quedado dormida y cree estar hablando con el pretendiente —lo que confirma al marido sus sospechas de que algo turbio ha sucedido en su casa—, Calderón duplicará la escena en que Leonor fue a pedirle justicia, pero esta vez será don Gutierre el que

la pida diciéndole que «La vida de vos espero / de mi honra» (III, vv. 2089-2090)<sup>10</sup> y al que el rey mande escuchar escondido las explicaciones de don Enrique.

Las escenas duplicadas, tanto la de la visita nocturna de pretendiente y marido como la de la petición de justicia y la escucha al paño, tendrán funestos resultados y servirán para confirmar a don Gutierre sus sospechas sobre la delicada salud de su honor. En presencia del rey, los caballeros se sienten en la obligación de contar su verdad y hablar con franqueza, por lo que don Enrique declara ante su hermano que quiso a Mencía y que confía en recuperarla:

REY	<p>No hay disculpa; que es belleza que no admite objeción.</p>
DON ENRIQUE	<p>Es cierto, pero el tiempo todo lo rinde, el amor todo lo pude.</p>
REY	<p>([<i>Aparte.</i>] ¡Válgame Dios, qué mal hice en esconder a Gutierre!) Callad, callad (III, vv. 2223-2230).</p>

Don Gutierre ha traído como prueba de sus desvelos la daga que el Infante perdió en su casa, y al mostrársela el rey a don Enrique, este lo hiere accidentalmente, lo cual interpreta don Pedro como un sangriento presagio, al cual el espectador no permanecería ajeno, pues Pedro murió apuñalado con una daga por su hermanastro en 1369 en los campos de Montiel<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> Armendáriz Aramendía (2007, p. 164) considera a don Gutierre «víctima de un sistema del honor [...] que con sus exigencias causa su tragedia personal y familiar, aunque su responsabilidad como noble, su dignidad humana y su lealtad al rey le hacen asumir las obligaciones de su clase; víctima también, por qué no, de un monarca pusilánime que falla en su cometido principal, proteger a su vasallo...».

<sup>11</sup> Como augura más adelante una triste canción:

El Infante don Enrique  
hoy se despidió del rey;  
su pesadumbre y su ausencia  
quiero Dios que pare en bien (III, vv. 2530-2533);