



ENTRE LA FERTILIDAD Y LA ESTERILIDAD. UXORICIDIO Y MATERNIDAD EN EL CALDERÓN DRAMÁTICO¹

Clara BONET PONCE
Universidad Católica de Valencia (España)
clara.bonet@ucv.es

Recibido: 15 de junio de 2020
Aceptado: 11 de octubre de 2020
<https://doi.org/10.14603/8A2021>

RESUMEN:

Este trabajo analiza cómo, en ciertas comedias del Calderón dramático, la violencia ejercida contra la figura femenina se produce dramáticamente de un modo muy distinto según el molde genérico de la pieza pero, también, dependiendo del hecho de que esta vaya a ser madre o no. En efecto, en este trabajo se describe la dimensión sacrificial que presenta la mujer infecunda en las tragedias de honra de Calderón, distinta de la figura femenina cuando esta es madre, pues la violencia ejercida contra esta última parece adquirir tintes de tipo martiriales. Dicho de otro modo, la violencia ejercida contra las mujeres se habría configurado escénicamente de un modo distinto según la relación de estos personajes con la maternidad.

PALABRAS CLAVE:

maternidad; Calderón de la Barca; uxoricidio; sacrificio; martirio.

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain (FWF Austrian Science Fund P 32263-G30) y Desde los márgenes. Cultura, experiencia y subjetividad en la Modernidad: Género, política y saberes (siglos XVII-XIX) [Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-097445-A-C22].

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

BETWEEN FERTILITY AND INFERTILITY.
WIFE-MURDER AND MOTHERHOOD
IN CALDERÓN'S THEATER

ABSTRACT:

This paper analyses the different ways violence against female characters is shown in some of the dramatic Calderón's comedies, depending on the genre of the plays and on whether the woman is going to be a mother or not. The sacrificial dimension of infertile women in the honour tragedies by Calderón will be described as a contrast to the female character when she is a mother, as violence against her acquires martyrdom hues. In other words, violence against women may have been dramatically described in a different way depending on the relationship between these characters and motherhood.

KEYWORDS:

Maternity; Calderón de la Barca; Wife-Murder; Sacrifice; Martyrdom.



De esta suerte, el marido ignora por qué la maternidad es sacramento, martirio y santificación. (Pérez de Ayala, 2013: 5)²

Calderón de la Barca (1600-1681) destaca por haber representado con su teatro las múltiples máscaras con que se reviste la violencia en el siglo XVII³ y, en consecuencia, esta temática está siendo estudiada en profundidad desde hace unos diez años. Como bien afirma Arellano (2009: 30), «ninguna categoría de violencia es rara ni ajena al teatro calderoniano». La violencia en el universo del dramaturgo, que aparece también en la comedia cómica y en otros géneros como el auto, tiene consecuencias bien distintas en el Calderón dramático. La hipótesis central de este trabajo sostiene la existencia de una relación particular, en el seno de la producción de Calderón, entre los motivos del uxoricidio y del embarazo. Si bien son varias las tragedias que muestran el cruel asesinato de diversas mujeres, advierto un enfoque distinto de este motivo vinculado ciertamente con el subgénero de la pieza y con la fecundidad femenina o con su ausencia⁴. De este modo, en primera instancia se describirá el tratamiento del uxoricidio de las mujeres sin hijos en las tragedias de honra desde una perspectiva antropológica basada en las teorías de René Girard sobre el chivo expiatorio y el ritual sacrificial. Acto seguido, se hará un breve recorrido por las distintas representaciones y tipologías de la figura maternal en Calderón y nuestro análisis se detendrá en la representación de la violencia cuando es padecida por una parturienta o embarazada en el Calderón dramático del drama

² Esta cita está extraída de *Belarmino y Apolonio*, de un extenso parlamento en torno al valor de la mujer que da a luz, pronunciado por el filósofo don Amaranto fraile. Sorprende la claridad con que se vincula aquí la maternidad con el martirio, esto es, con la violencia. Agradezco a Fernando Rodríguez-Gallego la referencia.

³ Son varias las publicaciones recientes que dan buena cuenta de la relevancia y actualidad del tema. Cabe subrayar el volumen editado por Tietz y Arnscheidt (2014), sobre todo, que analiza la violencia en el teatro de Calderón.

⁴ En cuanto a la diferencia existente entre el actual concepto de esterilidad o infecundidad y la mera ausencia de hijos (que no tiene por qué implicar ningún impedimento biológico para concebir), se constata que dicha diferencia no aparece en la definición del *Tesoro* de Covarrubias de «estéril», que reza de este modo: «lo que es infructuoso, como mujer estéril, la que no pare: tierra estéril, la que no da fruto: año estéril [...] Esterilidad, falta de frutos [...]» (*Tesoro*, s. v., *estéril*). El *Diccionario de Autoridades* (1726) abunda en el mismo sentido, aunque sí que incluye el matiz de la incapacidad para concebir cuando define la infecundidad como «la falta de fecundidad, la esterilidad o incapacidad de producir o llevar fruto» (*Aut.*, s. v., *infecundidad*). Así, también se dice de «infecundo», «estéril, incapaz de producir o llevar fruto [...]» (*Aut.*, s. v., *infecundo*, *a*). Por tanto, tomando como criterio el diccionario de Covarrubias, la mujer estéril sería literalmente la que no pare, sea cual fuere el motivo de la ausencia de hijos. Asimismo, resulta reseñable la analogía entre los hijos y los frutos, por lo que atender a esta cuestión no sería nunca algo tangencial: un matrimonio sin frutos, estéril, sin hijos, no podría nunca considerarse, según aparece en estas definiciones, igual de afortunado que uno que sí hubiera concebido un heredero.

religioso. Por último, se pondrán de manifiesto las similitudes y diferencias significativas en el tratamiento de la violencia cuando esta es cometida contra mujeres con distintos grados de relación con la maternidad para determinar si puede esta convertirse en una clave válida de análisis.

LA MUJER SIN HIJOS ASESINADA EN EL CALDERÓN DE LA HONRA, UN PERFECTO CHIVO EXPIATORIO

Resulta conveniente, en primer lugar, describir el modo en que Calderón escenifica la violencia contra mujeres que no han sido madres. Como se ha trabajado recientemente (Bonet Ponce, 2019a y 2019b), en ciertas piezas del Calderón serio como las tragedias de honra⁵, las mujeres asesinadas bien podrían ser caracterizadas de forma prototípica como chivos expiatorios. De acuerdo con los postulados de René Girard (1972 y 1982)⁶, en efecto, el sacrificio del chivo expiatorio contribuye a pacificar comunidades en crisis y en las cuales la violencia está a punto de estallar. Hallar una víctima que cargue con crímenes que el cuerpo social encuentra aborrecibles resulta esencial para que este mecanismo antropológico esencial funcione y contribuya de forma temporal a erradicar la violencia inherente al ser humano. Para Girard, tanto el sacrificio ritual como la víctima deben presentar unos rasgos específicos que se han ido repitiendo a lo largo de los siglos y en muy diversas culturas. Así, resulta crucial analizar las características que según Girard presenta la víctima de un sacrificio ritual —a saber, el chivo expiatorio— para que su muerte tenga los efectos benéficos deseados: la víctima, en primer lugar, ha de pertenecer a una categoría social *sacrificable*, es decir, no hegemónica. De este modo, la condición de mujer casada sospechosa de haber deshonrado a su marido habría bastado para que se le pudiera considerar como «sacrificable», convención teatral que funciona por

⁵ La trilogía de la honra de Calderón incluye de forma comúnmente aceptada los siguientes títulos: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. Estas piezas, escritas aproximadamente entre 1635 y 1646, suelen ser consideradas por la crítica como un todo unitario.

⁶ Sus postulados teóricos han sido ya ampliamente utilizados en el ámbito cultural y antropológico y también han tenido su aplicación en el contexto hispanista y, concretamente, calderoniano. Destaco, sobre todo, los trabajos más amplios de Bandera (1975 y 1997), Andrist (1989) o Petro del Barrio (2006), aunque Arellano (2009) o Sáez (2014), entre otros, se han servido también de las investigaciones de Girard en ciertos estudios puntuales sobre el teatro calderoniano.

lo menos en el Calderón dramático⁷. En sus obras, los uxoricidios no son nunca vengados pues, al casarse, la mujer pasaba a ser tutelada por el marido, por lo que su muerte no era susceptible de suscitar represalias posteriores. Por otra parte, para que la muerte de chivo expiatorio fuera eficaz en su purgación de la violencia, este debía parecer *culpable* del crimen del que se le acusaba a ojos de la comunidad. Por ejemplo, en los dramas de honor de Calderón los maridos encuentran siempre indicios de la infidelidad de sus mujeres. En efecto, como tantos críticos han señalado, realmente los maridos no fantasean de forma paranoide con la infidelidad de sus esposas, sino que tienen motivos para sospechar de unas esposas que por miedo o imprudencia han dejado pruebas —equívocas— de adulterio⁸.

Sin embargo, el chivo expiatorio prototípico es *inocente* del crimen del que se le acusa: su apariencia de culpabilidad (que lo vuelve *sacrificable*) no puede ocultar que en realidad no es responsable de aquello por lo que muere. Ciertamente, algunas de estas mujeres son más prudentes que otras, pero en ningún caso llegan a cometer adulterio, delito del que les culpan sus maridos, en última instancia⁹. Por último, un chivo expiatorio adecuado no se resiste a su sacrificio y por lo menos de forma aparente acepta su destino (o no se rebela contra él), ya que un intento de

⁷ Conviene diferenciar (aunque pueda parecer innecesario) la intención del autor de la de sus personajes: el hecho de que el asesinato de la mujer fuera «aceptable» en clave dramática no implica, en absoluto, una posición favorable del propio autor ni de su obra. De hecho, son numerosos los críticos que han señalado una postura crítica del dramaturgo frente a la violencia padecida por las mujeres (entre otros, Regalado, 2000; Vila Carneiro, 2018), aunque resulta obvio que ninguno de los asesinatos de las esposas suscita contestación social en el universo dramático.

⁸ Fausta Antonucci describe este hecho como «la falacia de las apariencias, que culpan a una inocente con indicios que parecen incontrovertibles» (2013: 235).

⁹ No todos los críticos coinciden con esta apreciación, pues los hay quienes afirman la culpabilidad -por lo menos de intención- de Leonor en *A secreto agravio, secreta venganza* y, en general, señalan que las tres esposas cometen imprudencias que, de hecho, atentan efectivamente contra el honor del marido. En este sentido, considero que la sólida formación teológica de Calderón no podía soslayar que es distinto pecar de intención que hacerlo de acto, por lo menos en la cosmovisión católica. De hecho, Lope mostró abiertamente el adulterio en *El castigo sin venganza*, por lo que coincido con Coenen (2011: 14), cuando señala que «[los tres dramas] nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca (inocente sin más en las dos primeras, y al menos inocente todavía en *A secreto agravio, secreta venganza*)». De un modo más contundente, Trías afirma que «esas tres mujeres bellas son tres mártires de la religión platónico-provenzal del amor, tres víctimas propiciatorias del amor-pasión. Deben ser inocentes para que su belleza mártir no sea mancillada ni empañada. Pero su ejecutor debe ignorar su inocencia con el fin de que su masacre pueda consumarse impunemente» (Trías, 1988: 122-123).

oposición podría invalidar los efectos del ritual¹⁰. Este último extremo también aparece en distintos grados en las mujeres que son asesinadas en las tragedias de Calderón: Leonor se desmaya antes de morir abrasada en *A secreto agravio, secreta venganza*, Mencía yace en su cama paralizada mientras espera la sangría que acabará con su vida en *El médico de su honra* y Serafina, en *El pintor de su deshonra*, le pide a su asesino que le dé la muerte, subrayando su pleno derecho a hacerlo.

Además, considero que hay otra idea clave en las teorías de Girard que puede ayudar a describir el personaje de la esposa sacrificada: la *méconnaissance*¹¹, una suerte de ignorancia voluntaria de la comunidad sacrificial, también puede aplicarse de forma fructífera a estas obras. De hecho, justifica que se pueda hablar de sacrificio en relación con unas piezas aparentemente tan poco «sacrificiales» como los dramas de honra de Calderón, pues en ellos se pretendería ocultar la dimensión criminal de la muerte que acaba de tener lugar. El cierre de estas piezas reúne a todos los personajes sobre el escenario donde se halla también el cadáver de la víctima de uxoricidio y, en ese momento, una de las figuras de autoridad (el rey, el príncipe o el padre de la víctima) pronuncia unas palabras que contribuyen a subrayar que la resolución de un problema privado lo es también de una dolencia del conjunto de la comunidad. En efecto, el poderoso o bien recurre a las leyes no escritas del honor para justificar al esposo («cuerdamente / sus agravios satisfizo», como dice el rey don Pedro en *El médico de su honra*, vv. 2792-2793), o bien finge que cree la versión del marido uxoricida (como hace el rey Sebastián en *A secreto agravio, secreta venganza*). Así, en estas piezas, tanto el *barba* como el resto de los personajes¹² fingirán no saber que la esposa era inocente. De este modo, se alinean con un marido homicida, que realmente lo ignora pues ha encontrado diversas pruebas de su culpabilidad, y hacen partícipe al espectador de esta oscura complicidad. Ese hiato

¹⁰ Esto sucede en uno de los sacrificios fundacionales de nuestra cultura cuando, según la tradición *midráshica*, Isaac le pide a Abraham, antes de que este alce el cuchillo, “padre mío, átame las manos y los pies, para que yo no pueda ofenderle” (ben Hyrcanus, 1916: 227). En efecto, aunque el *Génesis* no mencione estas palabras de Isaac, existen distintas versiones, como la que acabo de citar, donde se recogen varios ruegos del hijo pidiendo a su padre que no sólo le ate las manos o los pies, sino que le vende también los ojos.

¹¹ Este concepto de *méconnaissance* resulta fundamental para comprender las teorías girardianas ya que la comunidad nunca mancha las manos de sus miembros con el crimen (suele designar a un verdugo para ello) y parece creer ciegamente en los crímenes cometidos por el chivo expiatorio. No obstante, se da según René Girard (1972) una voluntad de ignorar la inocencia de la víctima en relación con la crisis que se está padeciendo. Sabemos que la relación de Edipo con la peste de Tebas no es causal, pero la ciudad necesita de la muerte de un individuo para que la paz sea restaurada.

¹² Con la excepción del gracioso Coquín, en *El médico de su honra*, que intenta por todos los medios restaurar la honra manchada de su señora y reivindicar su inocencia.

trágico entre lo que los personajes saben (pues salvo el marido agraviado, prácticamente todos son conscientes de la inocencia de la esposa) y lo que dicen o hacen provocará, mediante el silencio que se instala en el escenario, que el ritual sacrificial al dios secular de la opinión sea efectivo y traiga, temporalmente, la paz¹³.

En definitiva, las mujeres de los dramas de honra aparecen con numerosos rasgos del chivo expiatorio prototípico por las razones antes mencionadas y cabría describir sus asesinatos en términos sacrificiales¹⁴. Además, las esposas asesinadas por sus maridos en las tragedias de honra de Calderón tienen otro rasgo en común que ya ha sido señalado: ninguna de ellas tiene hijos. En este sentido, Alfonso de Toro afirma que «el papel de madre, dejando de lado muy pocas excepciones, no interviene en los dramas de honor» y añade que esa ausencia de hijos sería un «signo de la *tabuización* de la mujer, la sexualidad y la familia en la España del XVII» (1998: 362). No obstante, creo que de Toro pasa por alto otra posible explicación al hecho de que las mujeres nunca sean madres en este tipo de obras (pues esta figura, aunque de forma infrecuente, sí aparece en la dramaturgia calderoniana). Ciertamente, en dos de estos casos el matrimonio tiene lugar en el génesis de la obra, pero en *El médico de su honra* se da a entender que ha habido años para procrear por lo que, a mi juicio, hay una intención de que la mujer cuya honra sea cuestionada no pueda vincularse con la maternidad. Se podría argüir que de una ausencia no se debieran derivar conclusiones, pero discrepo en la medida en que la infertilidad, la ausencia de fruto en el matrimonio, tenía amplias connotaciones (y consecuencias) negativas. En ese sentido, resulta llamativo que, según la sabiduría popular, la esterilidad fuera atribuida a la impotencia del marido o la falta de disfrute de ella durante el acto sexual.¹⁵ Así, en *El pintor de deshonor* el gracioso inserta sucesivos cuentos, uno de los cuales, el del pollo frío y el vino caliente, reflejaría una idea similar:

Convidóle a merendar

¹³En efecto, la paz es siempre temporal y, como habría sugerido Calderón en sus piezas, cada vez más quebradiza y fugaz. Los espectadores de *El médico* habrían identificado con facilidad la figura histórica del rey Pedro I de Castilla, asesinado poco después por su hermanastro Enrique de Trastámara, mientras que el rey Sebastián I de Portugal que se adivina en *A secreto agravio* moriría en la batalla de Alcazarquivir para la que se prepara en la obra, en lo que se ha llamado justicia poética o divina.

¹⁴Al margen de la equiparación de la víctima a la figura del chivo expiatorio, resulta relevante la creencia unánime (o aparentemente unánime) de la comunidad en la culpabilidad de la víctima, amén de ciertas condiciones materiales en la puesta en práctica del sacrificio (Girard, 1972).

¹⁵No obstante, en un amplio trabajo sobre sexualidad, honor y violencia en la España del Siglo de Oro, Renato Barahona afirma «I have not found evidence in my documents of the apparently common belief in early modern Europe that pregnancy was widely viewed as proof that the woman has had an orgasm» (2003: 215).

un cortesano en el río
 a un forastero, y muy frío
 le dio un pollo al empezar.
 Pidió de beber, y estaba
 tan caliente la bebida
 como fría la comida.
 Viendo, pues, que nada hallaba
 a propósito, cogió
 el pollo, y con sutil traza
 le echó dentro de la taza.
 El amigo que tal vio,
 «¿Qué hacéis?» dijo. Él, impaciente,
 respondió: «Así determino
 hacer que el pollo enfríe el vino,
 o el vino al pollo caliente».
 Lo mismo me ha sucedido
 en la boda, pues me han dado
 moza novia y desposado
 no mozo: con que me ha sido
 fuerza juntarlos fiel,
 porque él cano, ella doncella,
 o él la refresque a ella,
 o ella le caliente a él. (vv. 213-236)

En efecto, este cuento ha sido interpretado como una alusión no muy velada, pues el propio Juanete aclara su significado, a la falta de vigor sexual del pintor, bastante más mayor que Serafina. Repinecz afirma que «el enfoque del cuento en la sexualidad de Roca insinúa que, como resultado de su edad, éste o es impotente, o, por lo menos, es demasiado débil sexualmente para casarse con Serafina» (2011: 115). De este modo, se cuestionaría la hombría del pintor¹⁶ que, según sus propias palabras, se habría casado por presión de sus deudos y para que un hijo heredase su «mayorazgo» (v. 61).

LA MADRE EN EL TEATRO CALDERONIANO, (CASI) AUSENTE PERO RELEVANTE

¹⁶ La relación entre masculinidad, hombría y capacidad de engendrar no es meramente especulativa. Como señalaba Correa en un artículo fundacional sobre el tema de la honra, «la hombría se nutre de la fuerza moral, del valor y del coraje, fisiológicamente halla su expresión en la energía viril del hombre. El éxito en la conquista del sexo femenino es signo inherente de hombría. Al mismo tiempo, por la hombría el varón asegura la perpetuación de su ser en su condición de esposo y de padre de familia» (1958: 102-03).

La figura de la madre en las obras de Calderón de la Barca, si bien escasa, ha sido recientemente trabajada, entre otros, por María José Caamaño (2008 y 2012). En estos trabajos se constata, *grosso modo*, que la madre es una figura más bien infrecuente, aunque no ausente, salvo en las comedias de temática histórica o mitológica¹⁷. En estas últimas piezas, aparece de forma atípica como mujer fuerte o *varonil* y siempre excepcional, aunque su función está generalmente supeditada a la trama amorosa¹⁸.

En el resto de los géneros, su supuesta ausencia se explicaría en primer lugar por la configuración de las compañías de actores y del *dramatis personae* de la comedia nueva (muy vinculado al número de actores con que solían contar las compañías y que tan bien conocía Calderón). En segundo lugar, la presunta «irrelevancia» de las mujeres en la toma de decisiones en el ámbito doméstico habría vuelto innecesaria la presencia escénica de la madre¹⁹. En relación pues con el teatro de corral, Caamaño (2012) encuentra sobre todo alusiones, en primer lugar, a la madre muerta, al hilo de la cual señala el tópico clásico del óbito en el parto, muy frecuente en sus comedias serias como *La vida es sueño*. En este sentido, Marcella Trambaioli afirma que en el teatro de Calderón son «realmente incontables las mujeres que mueren de parto, literalmente matadas por su propio engendro» (2014: 491). Es un lugar común que, en estos casos, el feliz o desdichado desarrollo del parto solía presagiar el destino del *nasciturus*²⁰. Wolfram Aichinger ha estudiado el dramatismo del parto en Calderón, cuyas circunstancias «eran relato abreviado de su futuro destino» y que en efecto solían implicar el matricidio por parte de la «humana víbora» (2014: 22), que cometía entonces el literal delito de haber nacido,

¹⁷ En la comedia cómica calderoniana no hay damas embarazadas, aunque sí criadas, mientras que sí podemos encontrarlas en ciertas comedias de sus dos dramaturgos de referencia, Lope de Vega (Belisa, en *El acero de Madrid*, por ejemplo) y Tirso de Molina (Juana en *Don Gil de las calzas verdes*).

¹⁸ Este es el caso de Liríope en *Eco y Narciso*, de Semíramis en *La hija del aire* o de Tetis en *El monstruo de los jardines*, madres de tipo «divino» que solían restringir sus apariciones al ámbito religioso o palaciego (Caamaño Rojo, 2008).

¹⁹ Esta irrelevancia femenina que arguye Caamaño ha sido ya ampliamente cuestionada, lo que invalidaría esta hipótesis que pretendió justificar la frecuente ausencia de los personajes maternos en el teatro áureo. Por una parte, se encuentra una creciente literatura al respecto del relevante rol social femenino, como en Sánchez Hernández (2019) y, por otra, se han publicado numerosos análisis acerca de la mujer poderosa en el teatro áureo, como el de Zúñiga (2015).

²⁰ No obstante, existen interpretaciones de signo inverso: así, Katherine Park (2010: 154) recoge unas sorprendentes palabras de Plinio: «it is an excellent omen when the mother dies in giving birth to the child; instances are the birth of the elder Scipio Africanus and of the first of the Caesars, who got that name from the cut-open uterus of the mother [*caeso matris utero*]».

tópico muy calderoniano aunque también presente en la literatura aurisecular²¹. El abundante uso de metáforas en Calderón para referir los partos daría cuenta según Aichinger tanto de la «tremenda significación existencial» (2014: 28) del momento como de una especial sensibilidad hacia el trauma que experimentaba en ese momento la parturienta²².

Por otro lado, Caamaño (2012) distingue otro subtipo, el de las madres «ausentes pero determinantes», entre las cuales destaca Rosmira, la madre de Julia y Eusebio en *La devoción de la Cruz*. El hecho es que no se sabe a ciencia cierta si la madre muere tras el ataque de Curcio, su marido, ya que a partir de ese momento se suprime por completo su presencia. Como relata Curcio, su propio agresor, «por muerta al pie de la Cruz / quedó [...]» (vv. 1368-1369)²³. No obstante, ella no muere literalmente a manos de su esposo, ya que, como apunta Andrist, «the noble husband does not actually kill his wife, she dies through his action of leaving her alone in the wilderness» (1989: 176). Efectivamente, Aichinger también ha señalado que, en muchas ocasiones, en el teatro calderoniano «dejan a la parturienta a merced de las fuerzas naturales desatadas en montes, selvas, peñas y cuevas» (2014: 22), como le sucede a Rosmira. Además de estas madres «pseudoausentes» pero por lo general determinantes en el desarrollo de la acción, también se ha señalado la presencia de madres fingidas, como es el caso de Blanca en *Las tres justicias en una*, que confiesa que su hermana Laura murió al dar a luz al hijo que ella tanto había deseado²⁴.

En definitiva, como bien demuestra María José Caamaño, a pesar de esas aparentes ausencias, el papel de la madre en el Calderón de los corrales puede resultar determinante para el desarrollo argumental de varias tragedias. Si bien su ausencia

²¹ Son cada vez más abundantes los estudios de fuentes literarias que abordan el parto y su representación: García Santo-Tomás ha destacado la representación del parto y la preñez en la novela de Francisco Santos, *Día y noche de Madrid*, donde «the protagonist, Juanillo, is introduced to us as the tragic result of a violent gestation, in which maternal parturition becomes the primal trauma, like being born to death» (2014: 158).

²² La muerte de Clorilene al alumbrar a Segismundo es el paradigma de este tópico calderoniano: el desdichado desenlace del parto había sido entrevisto ya por la madre en sus sueños, pues «[...] vio que rompía / sus entrañas atrevido / un monstruo en forma de hombre» (vv. 670-672). Basilio confirma que «tuv[o] un infelice hijo / en cuyo parto los cielos / se agotaron de prodigios» (vv. 661-663) y, además, la criatura «dio la muerte a su madre» (v. 704) al nacer. La muerte de la madre en el parto tiene, como en los casos que se analizarán, un potencial benéfico, pues su sacrificio por la vida del hijo podría estar detrás de la virtud final del mismo -amén, como es obvio, de su experiencia del mundo- con mayor fuerza que los negros presagios que lee Basilio en las señales celestes.

²³ Curcio suspende su relato llegado a este punto y no vuelve a mencionarse el destino de Rosmira, que tampoco vuelve a aparecer como personaje, por lo que se asume que murió.

²⁴ Esta muerte resulta muy conveniente para Blanca, como puede observarse en el desarrollo de la trama.

en escena se puede explicar por la propia configuración del *dramatis personae* de las compañías e incluso por la biografía misma de Calderón (cuya madre muere de sobrepeso cuando él cuenta con diez años), Caamaño lo atribuye más bien «a los límites impuestos por el decoro» (2012: 146). Como apunta Torres Monreal, a un nivel antropológico, «la maternidad sacraliza, santifica [y la embarazada se convierte en una suerte de] sagrario de la gestación» (2001: 26). Esa especie de «mitificación» de la madre en las obras de Calderón de la Barca habría producido pues que ellas no fueran «profanadas» en escena, por relevante que su aparición pudiese resultar para la trama, para así «alejarlas del vituperio del público». En todo caso, como argumenta Marcella Trambaioli, «la figura materna [en Calderón] participa de esa dimensión conflictiva que en el teatro calderoniano atañe a todas las relaciones humanas» (2014: 490), especialmente las familiares. En definitiva, considero que hay una intuición muy certera al vincular el embarazo con la sacralidad. Como afirma García Santo-Tomás al analizar diversas presencias del parto en la literatura española barroca, en una línea muy similar, «birth has more to do with history of shame than with that of reproduction» (2014: 165).

LA REPRESENTACIÓN DEL CRIMEN INFAME Y LOS AROMAS MARTIRIALES

A continuación, en aras a determinar el modo en que Calderón representa la violencia cuando está dirigida contra embarazadas, abordaré sobre todo *La devoción de la Cruz*, obra en la que aparece la horrenda violencia de Curcio contra su mujer encinta, Rosmira. Esta comedia suele caracterizarse dentro del género del teatro religioso por su temática, aunque hay quien la sitúa del lado del auto sacramental o ve en ella trazas del drama de honor. Esta obra tuvo una primera versión, *La cruz en la sepultura*, considerada como un drama de juventud. Escrita en torno a 1622-1623, esta pieza parece ser, como se ha afirmado, «la comedia calderoniana que presenta el clima de mayor violencia» (Sáez, 2014: 473). Entre los múltiples episodios violentos, destaca la *hamartia* primigenia, el trágico error de juicio cometido por Curcio contra Rosmira y referido por él mismo en varias ocasiones a lo largo de la obra:

Ya me había prevenido
por sus mentirosas cartas
esta desdicha, diciendo
que, cuando me fui, quedaba

con sospecha; y yo la tuve
de mi deshonra tan clara,
que discurriendo en mi agravio
imaginé mi desgracia.
No digo que verdad sea,
pero quien nobleza trata,
no ha de aguardar a creer
que el imaginar le basta. (vv. 659-670)

Y aunque a veces discurría
en su abono, y aunque hallaba
verosímil la disculpa,
pudo en mí tanto la instancia
del temor que me ofendía,
que con saber que fue casta,
tomé de mis pensamientos,
no de sus culpas, venganza. (vv. 699-706)

A pesar de que Rosmira le escribe a su marido ausente para contarle que está embarazada, tarda demasiado. De inmediato crece en él la sospecha de que ella le ha sido infiel y, a pesar de lo habitual de un parto a los ocho meses, el marido, locamente celoso, es incapaz de escuchar las razones de la esposa por miedo a haber sido deshonrado («porque en riesgos de honor nunca / el inocente es cobarde», vv. 1322-1323)²⁵. Así, cuando ella va a dar a luz en lo que Curcio considera un «parto infame» (v.1336), decide matarla aun cuando ella reivindica su inocencia:

«Si acaso —me dijo entonces—,
si acaso, esposo, llegaste
a creer flaquezas mías,
justo será que me mates.
Mas a esta cruz abrazada,
a esta que estaba delante,
—prosiguió—, doy por testigo
de que no supe agraviarte
ni ofenderte, que ella sola
será justo que me ampare». (vv. 1340-1349)

²⁵ Un trabajo reciente (Aichinger, 2021) insiste en la relevancia del momento en que se comunica el embarazo, pues la tradidística del periodo subraya la obligación femenina de hacerlo temprano, en orden a disipar cualquier duda relativa a la paternidad (especialmente en los casos en que el marido estuviera ausente), pues «sospechoso es el embarazo que tarda mucho en hacerse público (Carranza, *Disputatio*, 370-371)».

Rosmira no se resiste a su agresor, haciendo de este modo más patente su inocencia e, incluso, trata de demostrarle su amor («y déjame que te abrace», v. 1331). La esposa presenta en todo momento una actitud dócil, sumisa a la violencia que Curcio le va a infligir. Su propio marido reconoce que ya la supo inocente entonces:

Bien quisiera entonces yo,
arrepentido, arrojarme
a sus pies, porque se vía
su inocencia en su semblante.
El que intenta una traición
antes mire lo que hace,
porque una vez declarado,
aunque procure enmendarse,
por decir que tuvo causa,
lo ha de llevar adelante. (vv. 1350-1359).

En efecto, Curcio parece preso de una violencia incontrolable que condiciona todo el dramático devenir de la trama²⁶. Tras el asesinato de su mujer, que da a luz a dos criaturas en el monte, solo Julia es criada como una hija mientras que Eusebio, el bebé abandonado a los pies de la cruz, llevará una vida de malhechor. Arellano señala que la violencia de Curcio es:

un veneno que inficiona todo lo que toca: por su abandono su hijo Eusebio se convierte en un salvaje; por su opresión la vida de su hija Julia se corrompe, en su imitación Lisardo se enfrenta brutalmente a Eusebio. [...] No reconoce libertad ni derecho alguno a los otros. (2015: 28)

Son numerosos los autores que han destacado la crueldad exacerbada de Curcio, al que se describe en términos de padecer una «obsesión enfermiza» (Sáez, 2014: 475) que lo diferenciaría de otros uxoricidas calderonianos que habrían actuado de un modo más racional. Arellano (2015: 28) apunta en este sentido cuando afirma que «este [Curcio] sí [es] verdaderamente patológico», puesto que es «su propia violencia la que le mueve (pues no hay motivos para sospechar de Rosmira:

²⁶ Manuel Delgado afirma que «en la medida en que Eusebio y Julia llevan a cabo toda suerte de crímenes y venganzas continúan y perpetúan la cadena de violencia que había iniciado Curcio con su orgullo y su código del honor» (2009: 106).

solo un parto al octavo mes, cosa bastante normal)». Según Sáez, otra de las diferencias fundamentales de Curcio con los otros maridos calderonianos radica en que «Rosmira muere siendo absolutamente inocente». Esta no había cometido «acciones imprudentes y deshonorosas» como sí habría hecho Mencía, mientras que Rosmira era «víctima de las sospechas infundadas de un ídólatra de la honra» (2014: 475).

No coincido con el fondo de esta distinción y quiero destacar la similitud que a mi juicio presenta Curcio con los maridos también obsesionados con el honor como Gutierre, Lope o Juan Roca. En todos estos casos, los esposos pronuncian una serie de palabras que traducen su vulnerabilidad como personajes, el miedo-pánico a que les sucedan desgracias que ellos mismos anticipan, por ejemplo, en ciertos versos de Gutierre como «pero imaginarlo basta / quien sabe que tiene honor» (vv. 2087-2088) u «hombres como yo / no ven; basta que imaginen» (vv. 2127-2128), muy similares al «quien nobleza trata / no ha de aguardar a creer / que el imaginar le basta» de Curcio (vv. 668-670). Por mi parte, coincido más bien con Manuel Delgado, quien cree que Curcio es «un médico semejante a don Gutierre» (2001: 31) o con Cruickshank, que considera que *La devoción de la Cruz* se trata «de una obra precursora de las piezas calderonianas de los asesinos de esposas» (2011: 159-160). Al margen del miedo a la desgracia con que se configura el personaje masculino, todos ellos son hombres obsesionados con el honor que encuentran en el cuerpo indefenso de sus mujeres un lugar donde vengarse y canalizar la propia violencia.

Además, otros hispanistas han identificado en la figura de Eusebio muchas de las características del chivo expiatorio. No niego que, en efecto, esta muerte aglutine muchos de los rasgos que ya hemos mencionado ni que esta pieza se acerque al auto sacramental en la medida en que, como afirma Sáez, «el desenlace cierra el círculo abierto por el crimen original, linchado por la multitud, Eusebio muere al pie de la misma cruz en que Curcio atacó a Rosmira» (2014: 482). En efecto, el propio Curcio reconoce la naturaleza perversa de sus acciones y sus terribles consecuencias: «donde cometí el pecado / y el cielo me castigó» (vv. 2364-2365). De este modo, el final de la pieza remite a su comienzo y supone la vuelta de la violencia sacrificial que, a mi juicio, había empezado ya con el crimen contra Rosmira. La misma marca en el pecho con la que nacen los hermanos será la que permita la anagnórisis de la obra, el reconocimiento de Eusebio como hermano de Julia e hijo de Curcio y Rosmira. De hecho, Debra Andrist (1989: 37) considera que esta marca en forma de cruz que aparece en el pecho de los dos recién nacidos es la señal visible

de la inocencia de la madre frente a un hombre cegado por los celos. Así se describe esta marca en el texto dramático:

la niña que había parido,
dichosa con señales tales,
tenía en el pecho una cruz
labrada de fuego y sangre. (vv. 1384-1387)

Por tanto, ese signo funcionaría a modo de testimonio de que en realidad «Rosmira was scapegoated by her husband (in theory if not practice) without cause» (Andrist, 1989: 111). En mi opinión, la diferencia fundamental entre esta y las tragedias de honra, al margen de la distinta arquitectura de cada género, radica precisamente en que Rosmira no sólo es inocente (como no debemos olvidar que lo son también Leonor o Serafina) sino que además su marido lo sabe y lo reconoce de forma explícita en varias ocasiones: «y aunque hallaba / verosímil la disculpa / [...] tomé de mis pensamientos, / no de sus culpas, venganza» (vv. 700-706) o también «se vía su inocencia en su semblante» (v. 1359). De hecho, el propio Curcio admite que en el momento de agredirla fue plenamente consciente de la inocencia de su mujer, pero que la mata para encubrir su propia violencia y ocultar bajo motivos teóricamente legítimos (el adulterio) sus miedos y vulnerabilidad:

[...] no porque dudaba
ser la disculpa bastante,
sino porque mi delito
más amparado quedase. (vv. 1360-1363)

Este elemento resulta fundamental en las teorías de Girard: para que un crimen funcione a modo de ritual sacrificial, la víctima ha de ser creída culpable por sus asesinos. El caso de Rosmira no parece cuadrar en esta definición, pues el mismo agresor reconoce su inocencia tanto en el momento de matarla como *a posteriori*, cuando se autodenomina «verdugo [s]uyo y de un ángel» (v. 1339). La resplandeciente inocencia de Rosmira contrasta con la ciega certeza de los esposos uxoricidas, convencidos de la culpabilidad de sus cónyuges.

Contamos también con otro ejemplo de una mujer embarazada asesinada por su marido en la dramaturgia calderoniana en *El mágico prodigioso* (1637). Aquí Lisandro, el padre putativo de Justina, le refiere al final de la obra cómo fue su nacimiento y cómo «el padre de Justina mató a la madre de ella, porque le había

deshonrado —a él, pagano noble— al abrazar la religión cristiana» (Wardropper, 1982: 820). Lisandro lo refiere de este modo:

¡Oh qué mal, Justina, hice
el día que a declararte
llegué quién eras! ¡Oh nunca
te contara que, en la margen
de un arroyo, en ese monte
fuiste parto de un cadáver! (vv. 1760-1765)

Como podemos observar, en esta otra obra se retoma el motivo del parto en el monte, donde la mujer es agredida por el marido, en esta ocasión para evitar la deshonra de su conversión al cristianismo. Así, también en esta obra se producirá un reconocimiento de los orígenes violentos de la heroína, quien queda marcada por su traumática llegada a la vida. Tanto el nacimiento de Justina como el de Eusebio y Julia tienen lugar en un espacio salvaje y violento como la maleza y acaban, en última instancia, con la muerte o agresión de la parturienta (que desaparece en adelante de la trama). Además, también en *El mágico prodigioso* queda patente la inocencia de la mujer, que muere exclamando, mientras da a luz: «Mártir muero, pues que muero / por cristiana y inocente» (vv. 708-709). Considero que estas coincidencias son relevantes y que tienen, como es lógico, relación con el molde dramático elegido por Calderón en ambos casos. En efecto, Arellano (2015: 29) subraya que «Curcio no puede ser analizado como protagonista de un drama de honor, sino de una tragedia con perspectivas religiosas».

CONCLUSIÓN

Tal y como se afirmaba al principio de este trabajo, la victimización de las mujeres en el Calderón dramático se produce de un modo distinto según el molde genérico de la obra pero, también, coincide con la relación de dichos personajes con la maternidad. Del mismo modo en que Curcio ha recibido un tratamiento crítico muy diferente al de Gutierre a pesar de la similitud entre sus crímenes, Rosmira y Mencía también se configuran como personajes de un modo muy distinto.

A mi juicio, la esterilidad de Mencía, que lleva ya un tiempo (indeterminado) casada sin haber concebido, resulta relevante en el marco del género escogido. La ausencia de prole la señala, precisamente, como un personaje «sacrificable», como si su muerte fuera más asumible por el público que en el caso de haber sido madre.

En el extremo opuesto de este espectro imaginario de la sacrificialidad estaría la mujer embarazada. No parece casual que estos dos personajes de comedia religiosa como la madre de Justina o Rosmira estuvieran embarazadas y fueran agredidas de un modo similar, aunque por motivos distintos. Ambas alumbran hijos de destinos notables y que resultan ejemplares en la fe de generaciones venideras: Eusebio y Julia como pecadores arrepentidos y finalmente redimidos y Justina como mártir y virgen.

Coincido con Arellano (2015) cuando afirma que los sacrificios de estas madres durante o en los momentos previos al alumbramiento son de un tipo distinto a los de las mujeres de los dramas de honra, y no sólo por haber sucedido en la prehistoria de la obra y no como su culminación. Rosmira (como cualquier mujer embarazada en Calderón, como la madre de Justina) pertenece a otra categoría, cercana a lo sagrado y cuya muerte se adentra ya en el terreno de lo excesivamente macabro e inadmisibles, como tantas veces se ha reprochado a la crueldad de Curcio.²⁷ Con todo, tampoco se pueden dejar de señalar las similitudes entre la violencia que despliegan Curcio o el padre de Justina y los otros maridos uxoricidas.²⁸ La inocencia de las mujeres y la predisposición a la violencia de sus esposos conducirían pues a sus desastrosos finales de un modo similar en ambos subgéneros dramáticos. Como bien intuye Wardropper en relación con el asesinato de la madre de Justina en *El mágico prodigioso*, «es la situación clásica del desenlace de los dramas de honor. Pero también la sangre derramada puede verse como acto redentor: la madre, matada por haberse negado a renunciar a su fe, alcanza la salvación de un mártir» (1982: 821).

Por tanto, la diferencia radica, creo, en el modo de mostrar ambas violencias en los distintos subgéneros: mientras el martirio en los dramas religiosos ha de aparecer con claridad indudable y ser fuente de conversiones milagrosas en la conclusión de la obra, esta misma violencia uxoricida se disfraza de fríos silogismos racionales²⁹ en las tragedias de honra conyugal. Por ello, aunque difiere el género, en ambos casos coincide la violencia y la función sacrificial que ocurre en escena.

²⁷ El propio personaje se reconoce absolutamente culpable y responsable de los desastres provocados, como lo evidencian unas de sus últimas palabras en la obra: «paguen mis blancas canas / tanto dolor» (vv. 2389-2390).

²⁸ Considero que estas obras funcionan para iluminarse respectivamente, como afirma Manuel Delgado (2000: 107), para quien esta pieza «nos ofrece una pista sumamente valiosa sobre el pensamiento de nuestro dramaturgo en torno a los casos de honor y violencia en los que no introduce consideraciones religiosas de manera tan evidente como en la obra que hemos analizado en este ensayo».

²⁹ Nótese que dichos razonamientos son sólo fríos en apariencia, como han demostrado ampliamente varios autores y Vitse (2002) de un modo destacado.

No obstante, el avanzado embarazo de las madres pone de manifiesto que lo que se produjo fue el asesinato de una mártir inocente en una obra de carácter religioso. Como afirma Wardropper, «el derramamiento de la sangre es lo que une (*religare*) a Cipriano con Justina, a Lisandro con Justina, a Lisandro con Cipriano, y a generaciones previas con la actual. La sangre ejerce una función cuasi sacramental» (1982: 822).

El hecho de que en estas comedias religiosas dos mujeres sufran una violencia extrema estando embarazadas apunta con claridad al género en que nos encontramos y su posible resolución argumental. Creo pues que la ausencia de la maternidad en las tragedias de honra de Calderón no se explicaría tanto por su condición de tabú, como sugiere Alfonso de Toro, sino porque la sacralidad de la concepción y la reverencia con que trata Calderón el motivo no le permitirían formar parte de un drama de honra. En efecto, este último género está repleto de sutilezas y ambigüedades que contribuyen, precisamente, a difuminar las nociones de culpa e inocencia.

Por el contrario, las embarazadas que padecen la violencia de sus maridos en el drama religioso poseen un claro aroma martirial (y casi virginal) que puede explicarse por el decoro con que se debía tratar la figura maternal en el teatro. El uxoricidio en el drama de honor muestra (sin hacerlo abiertamente) los esquemas violentos sobre los que se asienta un orden social que necesita víctimas que parezcan culpables sobre las que refundar una paz cada vez más quebradiza y sombría (como sucede con esas horribles bodas finales en *El médico de su honra* o en *El pintor de su deshonor*). Esta caracterización de la víctima que hace aceptable su muerte para el conjunto de los personajes sólo resulta posible, a mi juicio, por su condición de esterilidad. Por el contrario, el uxoricidio de una mujer parturienta solo podría ser el anuncio de una nueva economía de la gracia, donde la evidente inocencia de la víctima asesinada da lugar a la salvación de muchos, en estos casos, a través de las muertes ejemplares de sus propios hijos.

En definitiva, sugiero que la fertilidad o infertilidad de las mujeres que mueren a manos de sus maridos constituye una posible clave de lectura genérica en el teatro dramático de Calderón. Si bien este muestra siempre una misma y sola violencia contra las mujeres, se adoptan distintos modos y resortes dramáticos para conectar con un público que habría sabido reconocerlos. En efecto, las obras de carácter religioso en las cuales se asesina a mujeres embarazadas claramente inocentes remitirían al origen, en la prehistoria de la obra, de un ciclo salvífico, mientras que

el asesinato ritual de las mujeres sin hijos de los dramas de honra parecería reactualizar el terrible ciclo de la violencia que busca, de forma incesante, nuevos chivos expiatorios.

OBRAS CITADAS

- AICHINGER, Wolfram, «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispánico, 2014, págs. 17-35.
- , «Dar tiempo al tiempo. Embarazo, legitimidad y calendarios femeninos en Calderón y en la sociedad del Siglo de Oro», *Bulletin of the comediantes*, 2021, en prensa.
- ANDRIST, Debra, *Deceit plus desire equals violence. A girardian study of the Spanish «comedia»*, New York, Peter Lang, 1989.
- ANTONUCCI, Fausta, «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, ed. de Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 229-237.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, págs. 15-50.
- , «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95 / 311, 2015, págs. 97-109.
- Aut.* Véase Real Academia Española.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- , *El juego sagrado. Lo sagrado y el origen de la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- BEN HYRCANUS, Eliezer, *Pirke de Rabbi Eliezer*, trad. de Gerald Friedlander, London, Kegan Paul, Trench, Trubner [and] Co., 1916.
- BONET PONCE, Clara, *Que tenga el honor mil ojos. Violencia y sacrificio en la tragedia de honra*, Valencia, Parnaseo, PUV, 2019a.
- , «La entropía de la honra conyugal en Calderón de la Barca», *Hipogrifo* 7, 1, 2019b, págs. 349-361.

- CAAMAÑO ROJO, M.^a José, «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, págs. 129-144.
- , «Pseudoausencia y pseudopresencia de la madre en Calderón», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, págs. 119-146.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la Cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *El médico de su honra*, ed. de Ana Armendáriz Aramendía, Ana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. de Allan K. Paterson, Warminster, Aris & Phillips / Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press International Inc., 1989.
- , *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CARRANZA, Alonso de, *Disputatio de vera naturalis et legitimi partus designatione*. Francisco Martínez, 1628.
- COENEN, Erik, ed., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid, Cátedra, 2011, págs. 9-82.
- CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, 26, 2, 1958, págs. 99-107.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*; trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DELGADO MORALES, Manuel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 11-108.
- , «*La devoción de la Cruz*: entre la crueldad humana y la clemencia divina», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, págs. 97-110.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «“Offspring of the Mind”: Childbirth and Its Perils in Early Modern Spanish Literature», en *Medical Cultures of the Early Modern Spanish Empire*, ed. de John Slater, Marialuz López Terrada y José Pardo Tomás, Ashgate, Farnham, 2014, págs. 149-166.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- , *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- PARK, Katherine, *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2010.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Belarmino y Apolonio*, ed. de Juan Herrero-Senes, Buenos Aires, Stockcero, 2013.
- PETRO DEL BARRIO, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades [1726-1739]*, ed. facsímil. Madrid, Gredos, 1990.
- REGALADO, Antonio, «Sobre el feminismo de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. de Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, págs. 71-94
- REPINECZ, Martin, «El “cor-tesano des-nudo”: Los cuentos de Juanete y la estética de la resistencia corporal en *El pintor de su deshonra*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.2, 2011, págs. 109-126.
- SÁEZ, Adrián J., «Violencia y poder en *La devoción de la Cruz*», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 473-487.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, ed., *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultura, religiosa y política*, Polifemo, Madrid, 2019.
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- TIETZ, Manfred y ARNSCHEIDT, Gero, ed., *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.

- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, trad. de Ángel Reparaz Andrés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- TORRES MONREAL, Francisco, «La madre: vida y teatro», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, 2001, págs. 26-28.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La violencia y la figura materna en el teatro de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 489-509.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.
- VILA CARNEIRO, Zaida, «Conflicto entre tradición y modernidad en el teatro barroco: el “feminismo” de Calderón de la Barca», en *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, ed. de Paola Bellomi, Claudio Castro Filho y Elisa Sartor, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, págs. 121-135. DOI: 10.14195/978-989-26-1550-9_7.
- VITSE, Marc, «Gutierre Alfonso de Solís», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 163-186.
- WARDROPPER, Bruce W., «La ironía en *El mágico prodigioso*», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 819-825.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2015.