

**University of Massachusetts Boston**

---

**From the Selected Works of Reyes Coll-Tellechea**

---

2008

# Shakespeare, Calderón, y la historia del falso adulterio

Reyes Coll-Tellechea, *University of Massachusetts Boston*



Available at: [https://works.bepress.com/reyes\\_coll-tellechea/4/](https://works.bepress.com/reyes_coll-tellechea/4/)

## SHAKESPEARE, CALDERÓN Y LA HISTORIA DEL FALSO ADULTERIO<sup>1</sup>

*«que hay calidades de culpa que no merecen castigo»*

Para describir la vida de los hombres en sociedad es tradicional hacer uso de la imagen del mundo como teatro («el gran teatro del mundo») y sus derivados: el hombre como «actor», Dios como «autor», etc. Es una metáfora tan común que en realidad podría hablarse de *cliché*: el individuo es un *actor* que en el *escenario* de la vida representa su *papel* junto a los demás siguiendo un *guión* dictado por las normas sociales correspondientes. La imagen permite ver la sociedad como realidad histórica y como ilusión teatral al mismo tiempo, y tiene la virtud de operar como un «presente perpetuo» por lo que ha servido en numerosas ocasiones a lo largo de la historia como pretexto o base para la ficción<sup>2</sup>.

Existe una importante razón para esa recurrencia de la metáfora teatral en la historia de la literatura. Como ha mostrado Oscar Pereira (1989), la imagen tiene la capacidad de funcionar como mecanismo para la legitimización de determinadas realidades histórico-políticas. No se trata, por tanto, de un simple cliché vacío de contenido, sino de un cliché altamente susceptible de instrumentalización política.

Nuestra intención en las páginas que siguen es aproximarnos al tema de las relaciones entre teatro y sociedad a través de una lectura de dos

---

<sup>1</sup> El presente trabajo recoge e incorpora algunas de las ideas expresadas previamente en nuestra comunicación «Cervantes, Shakespeare and Calderón: Theater and Society» aparecido en *15<sup>th</sup> Conference proceedings. Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Baton Rouge, Louisiana, 1994, pag 225-240.

<sup>2</sup> Al respecto pueden verse los ya clásicos trabajos de Kenneth Burke (1945), Raymond Williams (1954) y Erving Goffmann (1959).

conocidos dramas que, en su tiempo, hicieron uso implícito de la metáfora teatral al abordar la norma social conocida como «código del honor» como «guión» para enjuiciar la representación de los papeles de «esposa» y «esposo» en el escenario social correspondiente. Centraremos nuestra atención en un caso concreto: el *falso adulterio* de la esposa o, dicho de otra manera, el *falso caso del honor perdido* por el esposo.

Partimos de la base de que al utilizar la metáfora de la sociedad como «teatro» y el «código del honor» como «guión», Shakespeare y Calderón asumían que la imagen que manipulaban era más que un simple cliché. Es decir, que los dramaturgos optaban por la utilización de la esa imagen como mecanismo para la exposición de ideas sobre las maneras con las que establece un «orden social», se organiza «la autoridad» y se supervisan y controlan posibles «desafíos» o «desequilibrios» en la sociedad correspondiente.

Ambos dramaturgos proyectan el adulterio en el escenario como un fallo en la representación del papel (social) por parte de un actor (individuo) que voluntariamente se apartaba del guión («código del honor») oficial. El conflicto a que da lugar semejante situación lleva al escenario ciertas realidades sociales de naturaleza claramente histórica tales como *matrimonio, honor, fidelidad, adulterio, justicia, autoridad*, etc. La pericia de cada dramaturgo para presentar la el conflicto y resolverlo, junto con la habilidad de los espectadores para distinguir lo ficticio de lo histórico en el escenario proporciona los determinantes sociales de cada obra.

Recuérdese que cuando se trata del teatro, es tradicional distinguir entre dos tipos de «realidad». Por una parte está la realidad histórica de una determinada sociedad (por ejemplo la inglesa o la española del siglo XVII) en la que un determinado público asiste a la representación teatral en cuestión (por ejemplo una obra de Shakespeare o de Calderón). Los individuos que forman dicho público viven de acuerdo a ciertos códigos de conducta en los que determinadas reglas (por ejemplo el «código del honor») son totalmente verificables. La obra teatral a la que asisten estos individuos (por ejemplo *Othello* o *El Médico de su honra*) consiste en un mundo-de-ilusión- en el que unos actores realizan sus papeles sobre un escenario. Para el público, ese mundo de ilusión no es «real» como su verdadera vida en el mundo «verdadero». Sin embargo, desde otra perspectiva el mundo de ilusión corresponde a realidades en las que los actores no son meros «personajes» sino gente «real», es decir, reyes, nobles, esposos, criados que experimentan problemas y sufren emociones «reales» como celos, dudas, angustia, sospecha. Es decir, se pueden reconocer en los personajes de ilusión los mismos problemas que las personas reales padecen. Problemas que son, además, reales para el público en tanto en cuanto la

«realidad teatral» se ajuste a la manera en la que éste entiende su realidad social.

El problema es extenso, y en estas páginas sólo podemos abordarlo a partir de la *resolución final* de dos textos concretos: *Othello* (1603?) de William Shakespeare y *El Médico de su honra* (1635?) de Pedro Calderón de la Barca.

La tradición del falso adulterio que estos dramaturgos utilizaron para construir sus dramas tiene una larguísima historia: una esposa fiel es erróneamente acusada de adulterio y ejecutada, conforme al código del honor prevaleciente, debido a una acumulación de coincidencias que hacen que, aunque sea inocente, *parezca culpable* ante su esposo. Al final de la obra se descubre la verdad y se hace justicia<sup>3</sup>. La inocencia de la esposa queda vindicada y los culpables reciben su merecido. El problema para el dramaturgo y para su público consiste en *cómo se llega al final* y en *cómo se hace justicia*.

Pues bien, a este respecto, Shakespeare y Calderón exigieron de sus públicos un elaborado análisis que incluía la consideración de una deliberada contradicción. A saber: en el plano del público, nunca se ocultaba la inocencia y fidelidad de la esposa (Mencía, Desdémona). Los espectadores eran testigos de las erróneas sospechas del esposo (Gutierre, Otelio), pero en el escenario, solo al final el asesino-esposo llega a conocer la verdad. Este momento, que llamaremos *de la revelación*, es crucial para el público porque es entonces cuando todos los hilos de la intriga que se ha ido tejiendo alrededor de la esposa son separados, explicados y compartidos públicamente. Era cuestión de tiempo que el esposo descubriera la verdad sobre su esposa y sobre sí mismo. Ahora público y personajes tienen el mismo conocimiento de la verdad.

Shakespeare y Calderón coincidieron en proyectar el drama como *la verdadera historia de una acusación falsa* en la que teatro y sociedad se cruzaban en el preciso momento en que el asesino averiguaba lo que el público ya sabía: que el adulterio fue una ilusión causada por la malevolencia de un individuo como Yago en *Otelo*, o por fatales coincidencias como en el caso Mencía-Enrique-Gutierre en *El Médico de su honra*.

Ahora bien, ¿cómo entender las diferencias en la resolución de la adaptación calderoniana de la historia con respecto a la adaptación de Shakespeare? Creemos que es aquí donde el contraste entre la simplicidad de la resolución en *Otelo* con el escalofriante final del *Médico* puede servir para iluminar el problema de las relaciones entre teatro y sociedad en la España de Calderón.

---

<sup>3</sup>Para lo relacionado con las posibles fuentes, puesta en escena, reacciones del público, interpretaciones críticas, etc. pueden consultarse las documentadísimas ediciones de Armendáriz Aramendía a *El Médico de su honra* (2007) y de Hankey a *Otelo* (2005).

En *Otelo*, el público presenciaba cómo el esposo-asesino terminaba por darse cuenta de su grave error, y aunque demasiado tarde, proclamaba públicamente la inocencia de Desdémona y su propia culpabilidad. «But why should honour outlive honesty?/Let it go all», se preguntará Otelo al darse cuenta de que ha matado a una esposa honesta para proteger su honor de esposo y de guerrero [Acto 5, escena 2, v. 242-243]. Después de semejante revelación, Otelo no ve otra salida sino el suicidio. Una vida por otra, es la forma de justicia aplicada en este drama<sup>4</sup>.

Muy diferente resulta la solución de Calderón en *El Médico de su honra*. El dramaturgo español obliga a su público a presenciar, juzgar y asimilar un proceso de revelación y justicia final tan distinto como espeluznante a nuestros ojos. El público de Calderón era testigo, primero, de cómo Gutierre llegaba a la conclusión de que debía asesinar a Mencía, y cómo, posteriormente, tramaba y llevaba a cabo el encubrimiento de su acción:

[Gutierre] Mas no es bien que lo publique,  
 porque si sé que el secreto  
 altas victorias consigue  
 y que agravio que es oculto  
 oculta venganza pide,  
*muerá Mencía de suerte*  
*que ninguno lo imagine.* (Tercera jornada, v. 2310-15, énfasis nuestro)

Más tarde, debía presenciar, juzgar y asimilar la actuación de la justicia encarnada en el papel del rey Pedro quien no solo parecía comprender el asesinato de Mencía, sino que, además, se veía obligado a justificarlo como lícito acto de honor:

[Rey Pedro] ¡Notable sujeto! ([Aparte] Aquí  
 la prudencia es de importancia:  
 mucho en reportarme haré;  
 tomó notable venganza). (Tercera jornada, v 2871-74)

y finalmente el público calderoniano tenía que bregar con la reacción de Leonor quien, a sabiendas de lo anterior, aceptaba casarse con el patológicamente celoso Gutierre.

---

<sup>4</sup> Hay, por supuesto, muchos otros aspectos relevantes de esta obra que aquí no podemos discutir, pero tampoco queremos dejar de mencionar; nos referimos concretamente al racismo y las alusiones políticas que la obra transpira.

**Don Gutierre:** Mira que médico he sido  
de mi honra: no está olvidada la ciencia.

**Doña Leonor:** Cura con ella  
mi vida en estando mala. (Jornada tercera, v. 2946-49)

¿Sugiere Leonor que en cierto modo Mencía era culpable y por lo tanto merecía sufrir la «ciencia» del médico de su honra? Esta es una de las varias y significativas contradicciones del desenlace calderoniano en que se contienen los dilemas causados por la presión ejercida en la sociedad por el código del honor.

Shakespeare y Calderón aplican reglas diferentes, tanto en términos teatrales como sociales, al común problema del falso adulterio heredado de la tradición. Shakespeare convierte los celos y el honor en una grave falla en el carácter de su protagonista, a quien dota de cierta ambigüedad trágica al llevarlo hasta el crimen. Shakespeare trata el crimen de Otelo como tal al conectarlo con los valores establecidos. Sin embargo, como en toda tragedia, se aprecia también cierta simpatía hacia el personaje. La obra hace sentir al público que la debilidad de Otelo (traducida en vulnerabilidad ante la malevolencia de Yago) podría, potencialmente, encontrarse también en los espectadores. Además, Otelo alcanza cierta dignificación al aceptar noblemente su error y optar por el suicidio.

A pesar del exitoso encubrimiento planeado por Yago, Shakespeare produce una explicación convincente del asesinato de Desdémona en todos sus aspectos: agente, situación, motivos, etc. Antes de su suicidio, Otelo tiene la última palabra para dar cuenta de la trágica situación tal como el público la ha entendido. Se ha cometido un crimen y luego se ha encubierto, pero ahora, al final, dentro de la obra, hay plena conciencia de ello. De manera que, en la adaptación de Shakespeare, el desenlace final corresponde a las expectativas de los espectadores. La verdad llega al esposo, y se hace pública, tarde, pero «más vale tarde que nunca»: la inocente queda vindicada.

Ello no es así en *El Médico de su honra*. Calderón produce un final que deja al descubierto espacios en los que reina una ambigüedad desasosegante. Hay, por ejemplo, espacio para considerar que tal vez la Mencía no era tan inocente como parecía. De hecho, repartidas por el drama, pueden notarse ciertas vacilaciones en la conducta de la esposa.

**Mencía:** Nací en Sevilla, y en ella  
me vió Enrique; festejó  
mis desdenes, celebró  
mi nombre, ¡felicé estrella!

fuese, y mi padre atropella  
 la libertad que hubo en mí:  
 la mano a Gutierre di;  
 tuve amor y tengo honor:  
 esto es cuanto sé de mí. (Primera jornada, v. 565-576)

o, por ejemplo,

**Mencía:** ([Aparte] En salud me he de curar.  
 ved honor cómo ha de ser,  
 porque me he de resolver  
 a una temeraria acción). (Segunda jornada, v. 1243-46)

y, más adelante,

[Mencía] y no fue dificultad  
 en ocasión tan cruel  
 haciendo del ladrón fiel,  
 engañar con la verdad. (Segunda jornada v. 1351-54)

De lo que se podría ambigüamente desprender que Mencía 1) está casada con Gutierre pero enamorada de Enrique, 2) está dispuesta a actuar independientemente de su esposo (y a sus espaldas), y 3) no duda en tramar un engaño, aunque sea partiendo de la verdad. Tal vez, después de todo, la inocente española no lo era tanto, pues se había mostrado dispuesta a salirse del guión oficial, aunque fuera para defenderse de posibles malentendidos.

Mencía, como Desdémona, muere lentamente, desangrada en el escenario a la vista del público. Otelo como Gutierre ha planeado la ejecución y su posterior encubrimiento. La diferencia radical en *El Médico* es la ausencia de todo lo que Yago representa: la posibilidad de explicación de la externa causa del error y la intriga política que lo rodeaba. Yago engañó a Otelo. Yago creó la ilusión de adulterio que llevó a Otelo a la desesperación.

¿Quién engañó a Gutierre? Enfrentados con el drama calderoniano los espectadores tenían que elegir entre dos versiones. La primera correspondería a la imagen que el público se formaba durante la representación: que Mencía, *a pesar de ciertas indiscreciones*, era inocente, fue siempre fiel a Gutierre y, por tanto, fue injustamente asesinada. En esta versión, el único causante de la tragedia sería Gutierre mismo, llevado por sus celos. Pero entonces, el encubrimiento del crimen llegaría en este caso a

adquirir un estatus oficial gracias a la interesada intervención del Rey Pedro. Podría incluso hablarse de un encubrimiento debido a razones políticas puesto que el tercer implicado en el supuesto triángulo amoroso era nada menos que el infante Enrique, hermano del Rey Pedro.

La otra versión pondría en entredicho el tipo de «inocencia» de Mencía. En este caso los espectadores se preguntarían por qué actuaba y parecía culpable si era en realidad inocente. La duda misma daba espacio a la ambigüedad, y ésta a la sospecha; y, en la España de Calderón, el público sabía que en cuestión de honor, la apariencia de deshonor pesaba más que la realidad de la inocencia y era consciente de las diferencias entre uno y otro plano. Imposible de todo término acudir a la reacción de Oteló: «But why should honour outlive honesty?» [¿Porqué habría de sobrevivir el honor a la inocencia?]

Calderón coloca a su público en una situación final (el momento de la revelación) tremendamente diferente a la elegida por Shakespeare. Al marido-asesino calderoniano, Gutierre, ni tan siquiera se le ocurre que su esposa pudiera haber sido inocente. Al Rey Pedro no se le ocurre castigar el asesinato,

**Gutierre:** ¿No queréis que escarmentado  
quede?

**Rey:** Esto ha de ser y basta.

**Gutierre:** Señor, si de tanto fuego  
aún las cenizas se hallan  
calientes, dadme lugar  
para que lllore mis ansias.  
¿No queréis que escarmentado  
quede?

**Rey:** Esto ha de ser y basta. (Jornada tercera, v. 2890-2895)

Por tanto, en *El Médico* no se reconoce *públicamente* la inocencia de Mencía. Y a Leonor, como vimos más arriba, no parece molestarle que quien por *justicia real* vaya a convertirse en su esposo (Gutierre) haya asesinado a su primera esposa. He aquí la versión escalofriantemente ambigua de los hechos que Calderón brindaba a su público.

Conviene ahora recapitular brevemente la situación del público calderoniano para quien el honor era al mismo tiempo fuente de autoconfianza y de reputación social. Parecer era ser y la reputación personal era sinónimo de verdad e integridad. En *El Médico* las apariencias apuntaban sin ambages a la culpabilidad de Mencía. Sus intentos de establecer su inocencia parecían pruebas de su culpabilidad. Gutierre, en

nombre de su honor, redujo las posibles «discrepancias». En el drama de Calderón queda claro que, por razón de Estado, en ocasiones, el inocente debe morir.

No se trata tan solo de que Calderón ha desestimado la fácil utilización de la intervención (externa) de Yago, sino de que el código del honor español incluía la posible culpabilidad del inocente.

Se pueden discutir mucho los múltiples detalles acerca de la posible culpabilidad de Mencía repartidos en la representación que llegarían a aclarar las razones para el espeluznante final, es cierto. Lo que está claro es que, al final de la obra Calderón le pasa la cuenta por el (mal) papel que ha jugado en los hechos y el resultado es que la que debe pagar *como si hubiera cometido adulterio* es, irrevocablemente, Mencía.

Al contrario que en el caso de Desdémona, finalmente reivindicada, para Mencía no hay ni palabras ni gestos amables. Leonor la ve como una intrusa en su relación con Gutierre, su criada la traiciona, Enrique la acosa, Gutierre cree que tiene buenas razones para sospechar de ella, y el rey Pedro, comprendiendo que en su Estado las apariencias son realidades, declara que la violencia cometida contra ella fue justa. Dado el éxito del encubrimiento del asesinato (con sanción oficial) Mencía, aunque inocente, simplemente muere.

Nos preguntamos si, bajo las condiciones en las que tenía que operar la crítica social en la sociedad española, existía algún espacio que permitiera a los dramaturgos destapar, en lugar de encubrir, los casos de crímenes de honor. *El Médico de su honra* apunta a la inexistencia de tal espacio. Para el público de Calderón, la solución de Shakespeare no era tal. No había, al parecer, soluciones teatrales fáciles en aquella sociedad al difícil problema histórico del honor (Maravall, 1975)

Por lo que sabemos, la obra se representó en palacio y fue bien acogida por el público español del momento para quienes no era ni escandalosa, ni escalofriante. Aunque -dato sumamente revelador- subsiguientes adaptaciones contemporáneas al italiano introducen cambios importantes en la resolución final (Armendáriz Aramendía, 2007: 29-30)

En la sociedad española del XVII el asunto era a la vez dramáticamente complejo, y socialmente claro. Y Calderón, pensamos nosotros, logró captar dicha complejidad. El realismo de la obra queda definido por su aceptación del código de honor español tal cual. Su relevancia histórica se debe a que logra proyectar una representación imaginaria de relaciones sociales que, en nombre del honor, funcionaban en la sociedad española del XVII.

Si observamos con detenimiento, Calderón no altera el contenido de la tradicional historia del falso adulterio sino los mecanismos a través de los

cuales ésta que se presenta ante el público. A diferencia de Shakespeare, Calderón no da por sentado que la historia del falso adulterio debe terminar como era tradicional, con el descubrimiento de la verdad y la muerte del esposo asesino. Shakespeare no permite que su público recapacite críticamente sobre trama, personajes y situaciones. Una vez que se descubre que Yago es culpable, todo está claro, y lo que ocurrió en secreto se hace público. Calderón, al alterar deliberadamente el final tradicional de la historia fuerza a su público a contemplar, en la ficción, una realidad histórica estremecedora: bajo el código del honor español la inocencia de la víctima era de menor importancia que su apariencia de culpabilidad.

En otras palabras, Calderón logró mostrar a su público cómo funcionaba «el código de honor» desde dentro, empujándolo a una doble experiencia: 1) presenciar el encubrimiento oficial de un crimen en la ficción y, 2) simultáneamente, recordar que se trataba simplemente de otro caso más de honor vengado llevado al teatro para entretener al público. «Hay calidades de culpa que no merecen castigo», había proclamado Mencía en un momento, y así era.

REYES COLL-TELLECHEA,  
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS, BOSTON  
ANTHONY ZAHAREAS,  
UNIVERSITY OF MINNESOTA

**BIBLIOGRAFÍA**

Burke, Kenneth. (1945). *A Grammar of Motives*. New York. Prentice Hall.

Calderón de la Barca, Pedro. (1635?). *El Médico de su Honra*. Edición crítica y estudio preliminar de Ana Armendáriz Aramendía. Madrid. Iberoamericana. 2007.

Goffman, Erwing. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh. University of Edinburgh Social Sciences Research Center.

Maravall, José Antonio. (1975). *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona. Ariel.

Pereira, Oscar. (1989) «*Teatrum Mundi: Cervantes y Calderón*», *Anales Cervantinos*. XXVII. 187-203.

Shakespeare, William. (1603?). *Othello*. Edición y estudio de Julie Hankie, *Shakespeare in Production: Othello*. Cambridge. Cambridge University Press. 2005.

Williams, Raymond. (1954). *Drama in Performance*. New Thinkers Library. C. A. Watts.