

Doña Leonor Mendoza de Almeida y el furor uterino en *A secreto agravio, secreta venganza* de Pedro Calderón de la Barca

A. Robert Lauer
University of Oklahoma

Sería acaso superfluo notar que el nombre de la cónyuge de don Lope de Almeida, protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón, denota dos extremos fisiológicos: por un lado, fuego¹, por otro lado, tierra (Mendoza, contracción de *Mendiotza*, cuya raíz *oz* se aplica a los grandes rellanos que se extienden a través de las faldas de las sierras y cuyo significado metafórico sería 'frío', por sentirse ahí más frialdad que en los bajos de las montañas²). Asimismo, es de notar que doña Leonor de Mendoza viene de Castilla, región seca, y que llega a Portugal, región de *saudade*, a casarse con un militar de temperamento colérico, como su nombre lo indica (Lope < lobo, <lat. *Lupus*, de la raíz indoeuropea *ulkuos*, que significa 'malvado', 'sediento de sangre', y que a la vez era un apodo usado antaño para referirse a un guerrero temerario³). Los extremos se tocan y se unen: la frialdad melancólica de una mujer ahora seca y fría, cuya antigua pasión se ha hecho atrabiliaria, y el humor seco y caliente de un hombre apasionado cuya ansia será unirse de nuevo al familiar bando de Marte en lugar de pasar tiempo en la «afeminada» blandura de Himeneo. Según el tratado médico de Jacques Ferrand sobre la melancolía erótica⁴, esta rela-

1 Ver Tibón, 1992, p. 135: Leonor, aféresis de Eleonor < provenzal Aliénor, < it. Èlena, < gr. Helénee, 'antorcha': 'la brillante', 'la resplandeciente'.

2 Tibón, 1992, p. 155.

3 Tibón, 1992, pp. 138-39.

4 Ferrand, 1623, p. 262.

ción humana constituiría en efecto la más dañina y desastrosa de todas, pues conduciría a la locura, la desesperación y la muerte.

La tendencia crítica ha sugerido que las esposas de los dramas de uxoricidio calderonianos tendrían que ser de tendencia flemática (como sería natural para el temperamento femenino) mientras que los uxoricidas serían melancólicos⁵, a pesar de tener nombres tan biliosos como Gutierre (del alemán *Walthari* > 'ejército del mando'⁶), Alonso de Solís o don Lope de Almeida, cuyos significados connotan sólo la cólera marcial. Si se aceptara esta incongruencia fisiológica, lo que tendríamos en dramas como *A secreto agravio, secreta venganza* o *El médico de su honra* sería entonces un par de escandalosos y sangrientos melodramas en lugar de tragedias de grandes pasiones al modo heraclítico particular, como yo he preferido clasificar este tipo de comedia⁷. Este no es el momento de revalorizar a los uxoricidas, cuya función dramática, la venganza, tendría que efectuarse de cualquier manera. En efecto, lo único que cambiaría si se trastocara el humor de los esposos sería el tipo de venganza que hubieran realizado: a) de honor, si los protagonistas fueran estrictamente melancólicos; o b) de celos, si fueran esencialmente coléricos. No obstante, la responsabilidad y culpabilidad de las esposas tendría que ser un ingrediente indispensable de estos dramas para poder justificar las excesivas venganzas de los furibundos esposos. En efecto, la persona castigada tiene que ser mostrada como culpable en las tablas para que la obra sea verosímil, para que el público pueda presenciar o sentir un cambio que justifique en escena la peripecia final y sus nefastas aunque necesarias consecuencias. Un público encontraría insoportable que se asesinara a una persona flemática o sanguínea (sería demasiado cruel, demasiado inmoral—pensemos en los niños que mata Macbeth o en el sacrificio de Ifigenia—). Si la víctima fuera colérica, su muerte podría acaso representar un alivio por la disminución de tensión que sobrevendría; si fuera melancólica, su defunción sería acaso vista como una triste necesidad (pensemos en Ofelia o Lady Macbeth). Empero, si la víctima fuera destemplada, o sea, entre los extremos elementales de fluidos corporales viciados, su expiración provocaría tanto lástima como temor, ingredientes indispensables para el tipo de *tragedia pathética* que los teóricos como El Pinciano valorarían como los más emotivos y eficaces para este tipo de drama⁸. Cabría notar que estas obras

5 Soufas, 1990, pp. 89-90.

6 Tibón, 1992, p. 114.

7 Lauer, 1995, p. 173.

8 Ver Lauer, 1992, p. 36.

de grandes pasiones no suelen ser vistas como *tragedias moratas*, salvo acaso por Bances Candamo, quien en *El teatro de los theatros de los passados y presentes siglos* vio en ellas ejemplos morales contra el supuesto adulterio iniciado pero irrealizado de las cónyuges⁹. La sutileza moderna de ver estas obras como una censura contra ciertas supuestas costumbres de la época sería arqueologizar estas comedias y en efecto fosilizarlas dentro de cierto momento histórico. Esta inútil arcaización de las pasiones del Barroco sería tan contraproducente hoy día como tratar de encajonar la violencia de las *Bacantes* en términos de la fundación del rito de Baco en Occidente, o limitar el furor argelino de *Les Paravents* de Jean Genet al momento histórico de la colonización francesa en África.

Volvamos al texto. Las primeras acciones y palabras de doña Leonor indican que sufre de melancolía. Sus lágrimas lo demuestran así como las palabras de don Bernardino, que sugieren que su dolor viene de nostalgia por haber dejado Castilla por Portugal¹⁰. Es también importante notar que ya que la melancolía es un humor seco por naturaleza, don Bernardino le sugiera que descanse del rigor «del sol, que en sus rayos arde»¹¹. Sabemos asimismo que el humor o temperamento de Leonor no siempre ha sido así, sino que ha sufrido un cambio atrabilioso a causa de amor. Esto lo sabemos por medio de las nueve décimas de la primera jornada (vv. 1419-1508), que en efecto constituyen la prehistoria médica del personaje.

Este parlamento de Leonor consiste en cuatro partes que siguen la típica estructura de un discurso demostrativo, aunque con cambios significativos de disposición y tono. Como sabemos, un discurso de este tipo, para ser eficaz, requiere de al menos tres partes: el exordio y el epílogo, que constituyen el elemento emotivo; y el componente demostrativo, donde se narran los hechos y, subsiguientemente, se dan las pruebas, generalmente en forma dialogada. Esta segunda parte, que suele bimetrarse en *narratio* y *confirmatio* suele ser la porción moderada del discurso, ya que se sobreentiende que se ha capta-

9 Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, 1970, p. 34.

10 En efecto, la nostalgia como señal de melancolía fue descrita por primera vez en el siglo XVII por Johannes Hofer (1669-1752) en *De nostalgia oder Heimweh*, aunque no fuera hasta el siglo XVIII cuando Jerome Gaub (1705-1780) estableció la relación entre nostalgia y el mal de amor en *De regimine mentis* (1763). Para estos detalles ver Lauer, «*Affectio maritalis, matrimonii iniusta y repulsa*» en *El médico de su honra* de Calderón, de próxima aparición.

11 Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Valbuena Briones, 1967, v. 1.416.

do la atención del público en el exordio y que se tiene que apelar al *pathos* de nuevo en la peroración¹².

Sin embargo, el parlamento de Leonor contiene los siguientes elementos: 1) un breve preámbulo (vv. 1419-20) en el que la malmaridada se asegura de que nadie la puede oír (salvo su criada Sirena), seguido de un largo exordio cuyo destinatario es en efecto Dios, y donde Leonor expresa su más íntima pena: «Pues salga mi pena, ¡ay Dios!, / de mi vida y de mi pecho. / Salga en lágrimas deshecho / el dolor que me provoca» (vv. 1421-24). Al ser interrumpida brevemente por Sirena, Leonor, en lugar de avanzar a la narración, donde en efecto se explicaría por qué está tan acongojada, salta a la parte argumentativa, que requiere diálogo, pero sin cambiar de tono. Este inesperado salto sirve en efecto para generalizar su dolor a nivel cósmico primero, antes de explicar por qué, ya más moderadamente, siente tanto. La *confirmatio* en efecto prueba, antes de narrar los hechos, el elemento demostrativo del discurso. Asimismo, dada la magnitud del problema, que Leonor no se ha atrevido a presentar todavía, la hablante decide no cambiar de tono en la parte que en efecto requeriría moderación. Por lo tanto, la argumentación se bifurca en una compleja serie paralelística de anáforas verbales con *quájase* (frase verbal repetida siete veces), acompañada de siete cóngeneres nominales que indican referentes naturales (*flor, monte, eco, hiedra, ave, mar, fuego*) y que en efecto involucran a nivel cósmico los cuatro elementos primordiales: 1) tierra (*flor, monte, hiedra*), 2) agua (*mar*), 3) fuego (*fuego*) y 4) aire (*eco, ave*), privilegiando por tal *copia* el aire (con su subsiguiente elemento sanguíneo) y la tierra (con su equivalente elemento bilioso).

Es sólo después de esta prueba tan completa y cósmica de su dolor cuando Leonor se atreve a narrar la causa de su zozobra, ahora en forma moderada y, por lo tanto, convincente, tanto para Sirena (la interlocutora dramática) como para el público (el indispensable elemento ilativo de cualquier drama). Al declarar que su amante don Luis ha muerto y ella ha sido forzada a casarse con don Lope, Leonor asevera a la vez que ahora está «sin gusto, sin ser, sin alma, / muerta sí, casada no» (vv. 1487-88). Informa a la vez que jamás podrá olvidarse de su antiguo amante, «Pues la que constante fuera, / no olvidara si quisiera, / no quisiera si olvidara» (vv. 1496-98). Esta narrativa de los hechos es tan firme, reiterativa y elocuente, con ese impresionante cierre quiasmático final, que sería inútil dar más explicaciones. La confirmación, en efecto, ya se ha dado.

12 Ver Marchese y Forradellas, 1994, pp. 105-106.

El epílogo es breve y moderado, dando un tono de resignación, donde se despide doña Leonor del amor por última vez para que no se atreva esta interna emoción «a las aras del honor» (v. 1508). Sin embargo, si las perturbaciones concupiscibles del alma sensitiva se rigieran exclusivamente por la parte racional intelectual o volitiva del alma, el drama habría acabado aquí, como irónicamente sugiere Manrique al final de la primera jornada: «Y pues que con tanta gloria / dama y galán se han casado, / perdonad, noble Senado, / que aquí se acaba la historia» (vv. 1779-82). No obstante, es inevitable que el drama siga su curso trágico precisamente por el discurso tan vehemente y elocuente de doña Leonor. No sólo ha declarado que no ama a don Lope, pues ha sido forzada a casarse con este hombre, sino que también declara, en ese revelador quiasmo, que jamás olvidará a su amante. Me atrevería a decir que si el amante, don Luis de Benavides (cuyo nombre, etimológicamente, significaría «hijo de la fama»¹³) no hubiera reaparecido, doña Leonor habría continuado siendo una mujer infeliz y melancólica, como se presenta al principio del drama, pues este matrimonio carece del ingrediente indispensable de un desposorio válido, la voluntad de afectos¹⁴ o conformidad, como menciona Tom O'Connor¹⁵ en su reciente libro sobre el amor conyugal en el teatro áureo. La melancolía de Leonor es a la vez permanente, pues sus circunstancias impiden que haya un cambio súbito que la saque de este estado. Viene de una tierra seca a la tierra de *saudade*. Siente nostalgia (otro ingrediente de la melancolía). Está sola y está casada con un hombre que por profesión tiene un temperamento seco. En efecto, aun cuando don Lope se esfuerza en estimarla más (v. 3625), Leonor declara que «ni amo querida, ni culpada temo» (v. 3645). Otrosí, don Luis, aunque no hubiera aparecido de nuevo, se ha grabado permanentemente en su recuerdo, habiéndose convertido en una obsesión. Esto se debe, obviamente, a la naturaleza seca de la melancolía, que corrompe de esta forma la facultad estimativa del alma, obsesionando a la víctima con una imagen a veces inexistente o sobrestimada¹⁶. Pensemos en Melibea, Dulcinea, o la Ana Bolena de *La cisma de Ingalaterra* de Calderón.

Sea dicho: doña Leonor de Mendoza, dadas las circunstancias de su vida y su naturaleza temperamental, sufre de lo que la medicina clásica y renacentista llama furor uterino, que es una forma de histe-

13 Según Tibón, 1992, pp. 39, 140.

14 *Affectio maritalis*. Ver Lauer, 1999, p. 131.

15 O'Connor, 2000, p. 345.

16 Ferrand, 1990, p. 238.

ria¹⁷. La enfermedad afecta a jovencitas, viudas, o mujeres de tierras cálidas. La ausencia de don Luis, a quien Leonor cree muerto, la ha afectado fisiológicamente (así se explicaría que evitara el sol, como infiere don Bernardino, pues el calor excesivo la afectaría aún más). En su libro sobre las enfermedades de las mujeres, Hipócrates describe esta enfermedad como un tipo de inflamación que enloquece, asusta y corrompe a las mujeres¹⁸. La crítica calderoniana, desde Valbuena Briones, ha simpatizado menos con doña Leonor que, por ejemplo, con doña Mencía, a quien se suele ver más como víctima, a lo Desdémona. En efecto Valbuena llama a Leonor mujer intencionalmente adúltera¹⁹. Y en efecto lo es, no necesariamente después de su matrimonio sino antes. En su parlamento con don Luis, Leonor se refiere a don Lope no como su esposo: «no mi esposo, mi enemigo» (v. 1739) y, en referencia a don Luis, declara que «pues, aunque yo os estime como a esposo, / es imposible, como sois, amaros» (vv. 1818-20). Aquí lo importante de notar no es lo segundo sino lo primero, que indica el consentimiento conyugal hacia este primer hombre; si no puede amarlo ahora es por haberse casado por poderes con el segundo y ser ahora una mujer honrada, no necesariamente porque no quiera o haya olvidado a su primer amante, a quien le entregó la flor, como ella misma indica: «hasta que os favorecí» (v. 2596); «[Y] favorecido ya», (v. 2600). O sea, la concupiscencia sexual de doña Leonor ha calentado su temperamento inicialmente sanguíneo, no flemático (don Lope se refiere a ella como «varonil», por ejemplo, v. 3191). Asimismo, su nombre, su naturaleza, su lugar de nacimiento, indican una tendencia hacia la bilis amarilla, que explicaría su concupiscencia sexual y su deseo de deshacerse de su esposo para disfrutar de nuevo del amante. No en vano don Lope se refiere a ella como «tan bella como viciosa, / tan infeliz como hermosa» (vv. 3795-96). El problema respecto a esta enfermedad de la matriz, o furor uterino, es que la cura más recomendable, casarse²⁰, no ha tenido efecto, acaso por la cólera marcial de don Lope que tal vez haya impedido la comunión himenea por estar en el servicio de Marte. O sea, el problema de doña Leonor no es la falta de interés sexual sino su abundancia, al menos hacia el amante. El furor uterino afecta simultáneamente la siempre ambulante matriz y la parte estimativa del alma que, como he indicado, se ha obsesionado por un objeto en particular, el amante, no el esposo. Esta

17 Ver Ferrand, 1990, p. 263.

18 Ver Ferrand, 1990, p. 264.

19 Valbuena Briones, 1967, p. XLI.

20 Ferrand, 1990, p. 264.

severa obsesión con el tiempo se convertiría en licantropía, sobre todo si el enfermo no tuviera acceso al objeto preferido de deseo²¹. En este caso, el furor la convierte en homicida hipotética del esposo, a quien desea mandar a la guerra, a Alcazarquivir, de donde pocos volverían, así como la asesina de su honor. Su escandalosa muerte, por medio de fuego (elemento asociado con la cólera marcial biliosa) y tierra (elemento asociado con la cólera atrabiliosa o adusta [melancólica]), justificarían en efecto ese deseo, inconsciente o no, de don Lope de castigar a su cónyuge por medio de los elementos más sobresalientes de la personalidad de su infausta esposa.

En este breve ensayo he tratado de ver que la muerte de doña Leonor, amén de las otras cónyuges de los así llamados dramas de honor, son tragedias de grandes pasiones causados no por hombres melancólicos, autómatas del así llamado código de honor, sino por mujeres apasionadas, complejas, barrocas, que sorprenden acaso por su modernidad.

Bibliografía citada

- Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Á. Valbuena Briones, Clásicos Castellanos 141, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- Ferrand, J., *A Treatise on Lovesickness*, trad. y ed. D. A. Beecher y M. Ciavolella, Syracuse, UP, 1990.
- , *De la maladie d'amour ou melancholie erotique*, París, Chez Denis Moreau, 1923.
- Lauer, A. R., «La tragedia histórica del Siglo de Oro (Virués, Lope de Vega y Calderón)», *Noesis*, 6, 1992, pp. 25-37.
- , «The Comedia and Its Modes», *Hispanic Review*, 63.2, 1995, pp. 157-78.
- , «Aspectos médico-legales respecto a *El médico de su honra* de Calderón», en *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Dramaturgia e Ideología*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 129-36.

21 Ver Ferrand, 1990, p. 264.

- Marchese, A. y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.
- O'Connor, T. A., *Love in the «corral»: Conjugal Spirituality and Anti-theatrical Polemic in Early Modern Spain*, *Ibérica*, 31, Nueva York, Peter Lang, 2000.
- Soufas, T. S., *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- Tibón, G., *Diccionario etimológico comparado de los apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Valbuena Briones, Á., «Prólogo», *Dramas de honor I: A secreto agravio, secreta venganza*, de Pedro Calderón de la Barca, Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. XII-CIV.